



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE LETRAS

**La migración literaria: Un análisis de la carnavalización en *Chulapos Mambo*
(2011), de Juan Carlos Méndez Guédez**

Trabajo de Grado para optar al título de Licenciada en Letras

Br. Isabella Rojas

Tutor: Dr. Víctor Alarcón

Octubre, 2020

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE LETRAS

Anuencia del tutor para la presentación del Trabajo de Grado

Quien suscribe, tutor **Dr. Víctor Alarcón**, C.I. 17.312.576, hace constar que ha aprobado y revisado debidamente el Trabajo de Grado titulado “**La migración literaria: Un análisis de la carnavalización en Chulapos Mambo (2011), de Juan Carlos Méndez Guédez**”, elaborado y presentado a consideración de la Dirección de la Escuela de Letras por la bachiller **Isabella Rojas**, C.I. 27.007.345, y ha considerado que el mismo se encuentra apto para ser sometido a la evaluación del correspondiente jurado.

Caracas, a los 12 días del mes de octubre del año **dos mil veinte**.



TUTOR
(firma)

Fecha de entrega a la Escuela:_____.

Dedicatoria

A esos queridos amigos y familia que ahora caminan por otras calles muy lejanas de las mías.

Agradecimientos

Quisiera agradecer a mis padres por brindarme su apoyo y paciencia, pero sobre todo por ser una inspiración. A Yara Mila y Gabriela Márquez por acompañarme desde el inicio hasta el final de nuestro camino universitario. También quiero agradecer a aquellos amigos y familia que durante este largo tiempo me ofrecieron motivación y se interesaron por la culminación de mi trabajo. Por último, a Carlos Granados por siempre confiar y creer en mí.

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE LETRAS

La migración literaria: Un análisis de la carnavalización en *Chulapos Mambo* (2011), de Juan Carlos Méndez Guédez

Por: Isabella Rojas

Tutor: Dr. Víctor Alarcón

Octubre, 2020

RESUMEN

En el presente Trabajo de Grado nos proponemos analizar las representaciones carnavalescas encontradas en la obra *Chulapos Mambo* (2011) del escritor venezolano Juan Carlos Méndez Guédez. El propósito de lo anterior será evidenciar un trabajo crítico sobre el tema de la migración venezolana como consecuencia de los conflictos sociopolíticos del país. Esbozaremos un contexto general del fenómeno del éxodo venezolano en el siglo XXI, sus causas, consecuencias y varias de sus representaciones narrativas dentro de la literatura contemporánea. Esta investigación nos permitirá construir las características de la figura del migrante en la narración de Méndez Guédez. Dichas representaciones tienden a partir de una construcción humorística, cómica o paródica, las cuales vincularemos con la teoría de la carnavalización expuestas por Mijaíl Bajtín, donde se establece que las narraciones burlescas y risibles proponen una perspectiva alterna de los asuntos serios de la sociedad. De igual forma, expondremos los postulados de teóricos como Charles Baudelaire, Henry Bergson, Tzvetan Todorov y Sigmund Freud, para complementar las teorías sobre el humor y los diversos mecanismos del carnaval. En nuestra tesis pretendemos analizar el discurso crítico hacia el tema de la diáspora venezolana de este escritor.

Palabras claves: Juan Carlos Méndez Guédez, literatura de la diáspora, conflictos sociopolíticos, migración, carnavalización, humor, parodia, risa.

Índice

Anuencia del tutor.....	p.2
Dedicatoria.....	p.3
Agradecimientos.....	p.4
Resumen.....	p.5
Introducción.....	p.8
Capítulo I: El carnaval: risa, humor y lo cómico.....	p.11
Capítulo II: Juan Carlos Méndez Guédez: narrativa, sociedad, migración.....	p.36
Capítulo III: <i>Chulapos Mambo</i> : migrantes, humor y crítica.....	p.55
Conclusiones.....	p.82
Referencias.....	p.84

Se le notaba ansioso por los problemas que tenía en su país (bueno, en el nuestro, ¿no?
Porque los países son como enfermedades crónicas, a veces se mejoran, pero siempre
siguen jodiendo).

Juan Carlos Méndez Guédez

Chulapos Mambo (2011)

0. Introducción

La literatura venezolana del siglo XXI posee, entre muchas vertientes y tópicos, un foco central, y es el de la migración a causa de los conflictos sociopolíticos que ha atravesado el país durante el periodo presidencial de Hugo Chávez Frías. Según críticos como Miguel Gomes, Mireya Fernández Merino y Luz Marina Rivas, en los últimos veinte años, los autores latinoamericanos han desarrollado un interés creativo por representar imaginarios donde la diáspora toma un papel protagónico. Entre dichos intelectuales, podemos destacar al escritor venezolano Juan Carlos Méndez Guédez, por reflejar en su poética escenarios vinculados con el éxodo de sus compatriotas.

En gran parte de sus obras resalta un tratamiento humorístico, absurdo y satírico al plasmar asuntos relacionados con los problemas políticos de Venezuela, los asuntos sociales y, como mayor enfoque, la migración. Con este estilo cargado de construcciones paródicas, expone una perspectiva diferente de los tópicos anteriores. Gracias a las construcciones risibles y exageradas que se muestran en las obras de Méndez Guédez, relacionaremos la narrativa de este novelista con la teoría de la carnavalización medieval expuesta por Mijaíl Bajtín.

El término carnavalización, que utiliza Bajtín, proviene de las fiestas tradicionales de la Edad Media. El desenfreno, lo grotesco, lo cómico y la inversión eran permitidos durante estas celebraciones para abordar los asuntos más sagrados de la población. Lo risible era una manera de representar los temas serios que no podían ser discutidos fuera del carnaval:

La risa posee un profundo valor de concepción del mundo, es una de las formas fundamentales a través de las cuales se expresa el mundo, la historia y el hombre; es un punto de vista particular y universal sobre el mundo, que percibe a este en forma diferente, pero no menos importante (tal vez más) que el punto de vista serio: la risa, en efecto puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo. (1998, p. 65)

Bajtín establece que a través de la risa se puede referir, al igual que si se hiciese desde un tono objetivo, asuntos relevantes de la vida para profundizarlos y replantearlos desde una visión diferente e incluso más crítica.

Juan Carlos Méndez Guédez, por medio de los elementos de la carnavalización, reestructura el discurso del migrante y, a su vez, aborda las disputas políticas como principal motivo de la diáspora venezolana. Hemos mencionado que muchas de sus obras poseen dicha característica, sin embargo, en nuestro trabajo nos enfocaremos en la novela *Chulapos Mambo* (2011). El libro muestra un panorama absurdo y paródico de las vivencias de los venezolanos en el extranjero. Por ello, nos proponemos extraer de dicha narración los mecanismos carnavalescos que utiliza Méndez Guédez para exponer un juicio sobre las condiciones deplorables y la discriminación que experimentan las personas que se ven forzadas a salir de su país.

Para lograr lo anterior desarrollaremos, en el primer capítulo titulado “El carnaval: risa, humor y lo cómico”, las consideraciones teóricas expuestas por Mijaíl Bajtín sobre la carnavalización y sus elementos como el humor, la parodia, la risa, lo grotesco, el banquete y lo cómico. De igual forma, complementaremos dichos aspectos con los postulados de otros teóricos como Henry Bergson, Tzvetan Todorov, Sigmund Freud y Charles Baudelaire, con el objetivo de proponer un panorama diverso de lo que engloba la carnavalización, la risa y el humor.

El siguiente capítulo, que llevará por título “Juan Carlos Méndez Guédez: narrativa, sociedad y migración”, tendrá como principal enfoque mostrar el contexto social y literario donde se inscribe la narrativa de Juan Carlos Méndez Guédez. Autores como los que mencionamos al principio —Miguel Gomes, Mireya Fernández, Luz Marina Rivas, Pedro Vargas, Raquel Rivas Rojas, María Teresa Vera Rojas y Patricia Valladares-Ruiz— nos ayudarán a exponer las consideraciones sobre dicho panorama contemporáneo en el que se encuentra el escritor venezolano.

En el tercer y último capítulo, “*Chulapos Mambo*: migrantes, humor y crítica”, abordaremos la novela de Méndez Guédez como nuestro corpus de estudio. Extraeremos los fragmentos que reflejen, por medio de los recursos de la carnavalización, un replanteamiento de la situación migratoria de los venezolanos en el extranjero y, por su parte, un panorama alterno de los temas sociopolíticos del país.

Nuestra investigación pretende mostrar un trabajo crítico por parte del escritor Juan Carlos Méndez Guédez en su obra *Chulapos Mambo*. Dicho planteamiento comprende la parodia del discurso migratorio venezolano de la última década, como consecuencia de los problemas políticos, sociales y económicos pertenecientes al periodo presidencial de Hugo Chávez Frías. Esta reconfiguración revisa el imaginario de la diáspora de forma diferente, ya que plantea desde la risa un tópico relevante para la

sociedad y lo desenmascara. Al quitarle la carga trágica y severa, el éxodo en esta narración se sobrelleva a través del humor y se visualiza desde otra visión.

1. El carnaval: risa, humor y lo cómico

En las siguientes páginas abordaremos diferentes perspectivas relacionadas con la risa, el humor y lo cómico para englobar una visión del fenómeno de la carnavalización de Mijaíl Bajtín. Procederemos a exponer los siguientes teóricos: Henry Bergson para comprender el sentido de la risa y lo cómico con respecto a la sociedad; luego continuaremos con Tzvetan Todorov para argumentar sobre el humor. Incluiremos a Sigmund Freud para retomar otra visión de la comicidad y finalmente concluiremos con Charles Baudelaire para completar el sentido de la risa. El orden planteado se organizó siguiendo el tratamiento de dichos autores con respecto a la risa y su visión positiva y social, hasta la más negativa donde se plantea dicho mecanismo como un artefacto de doble sentido.

En primer lugar abordaremos las propuestas teóricas de Mijaíl Bajtín (1998) sobre la carnavalización en *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Este término proviene de las representaciones de imágenes distintivas de la fiesta del carnaval que se llevaba a cabo en la Edad Media. Dicha celebración posee una herencia de las Saturnalias romanas que festejaba el fin de un año y el inicio de otro, con la nueva cosecha consagrada al dios Saturno. La conmemoración se caracterizaba por los excesos, la búsqueda del placer y la diversión. El carnaval medieval, con la misma esencia de las Saturnalias, celebraba la etapa previa al inicio de la cuaresma. Esta fiesta, realizada en las plazas públicas, creaba un espacio de liberación y desenfreno antes de entrar en una etapa de rigurosidad religiosa y abstinencia.

La cultura oficial de la Edad Media, es decir, la iglesia y el Estado, mantenía un conjunto de dogmas para establecer el orden social. Existía una estricta jerarquía de clases, donde los clérigos y los señores feudales permanecían a la cabeza y los campesinos se encontraban al final. Según Bajtín, ese mismo orden se reflejaba en las celebraciones tradicionales de la cultura oficial: “las fiestas oficiales (...) no sacaban al pueblo del orden existente, ni eran capaces de crear esta segunda vida. Al contrario, contribuían a consagrar, sancionar y fortificar el régimen vigente” (1998, p. 15). Por lo tanto, entendemos que reafirmaban el orden social y las leyes políticas que marginaban al pueblo y favorecían a los estratos más altos.

A diferencia de estas fiestas, el carnaval surgió como una liberación momentánea del régimen estricto de la cultura oficial. Desde el momento en que se daba inicio a la fiesta hasta su culminación, las leyes eran puestas en pausa y se generaba el nacimiento de un nuevo mundo alegre y humorístico que permitía un escape de la vida cotidiana: “El carnaval es la segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa. Es su *vida festiva*” (Bajtín, 1998, p. 14; cursivas en el original). Por este motivo, se originó una dualidad en la sociedad medieval, ya que le daban la misma importancia tanto al carnaval como a las conmemoraciones oficiales y lo asumían como parte de su tradición. Esta fiesta servía para despojarse de las normas sociales y representar a manera de juego los temas serios: “parecían haber construido, al lado del mundo oficial, un *segundo mundo y una segunda vida* a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menor” (Bajtín, 1998, p. 11; cursivas en el original). El carnaval, según el autor, ofrecía la oportunidad de explorar y relacionarse en un ambiente diferente del cotidiano, donde los tabúes eran eliminados y todos mantenían un trato de igualdad.

Una característica que se destaca del carnaval, es la eliminación momentánea de la distinción entre clases sociales. Mientras transcurría la festividad, los nobles y los campesinos permanecían en un mismo estatus social sin diferenciaciones:

Goethe señala en seguida la supresión de todas las barreras jerárquicas, de todos los grados y situaciones, y la familiaridad absoluta del regocijo del carnaval:

«La diferencia entre los grandes y pequeños parece suspenderse durante un momento; todo el mundo se relaciona; cada uno toma a la ligera lo que le sucede: la libertad y la independencia mutuas son mantenidas en equilibrio por un buen humor universal». (Bajtín, 199, p. 221)

En contraste de las fiestas oficiales, donde se organizaban por jerarquías dependiendo de su rango social, en el carnaval se generaba un ambiente de igualdad e inclusión. Por otra parte, esta fiesta también poseía una relación con los aspectos de la renovación, ya que permitía el inicio de una nueva etapa que comenzaba con la celebración y creaba un ambiente libre de dogmas sociales. En el carnaval las leyes de la cultura oficial se dejaban atrás para entrar en un mundo nuevo con sus propias normas y visión de la sociedad basada en el juego y la burla. Las ceremonias carnavalescas replanteaban los moldes caducos y renovaban la perspectiva del mundo con lo cómico: “El carnaval posee un carácter universal, es un estado peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa. Esta es la esencia misma del carnaval,

y los que intervienen en el regocijo lo experimentan vivamente” (Bajtín, 1998, p. 13). Con la cita anterior, entendemos que cada individuo participaba en la renovación de la vida durante la festividad. Cada persona inserta en el carnaval experimentaba un nuevo punto de vista por medio de lo cómico.

La idea de la renovación y renacimiento de una etapa proviene del mismo origen de la festividad y el motivo de su celebración por el fin de un año y el nacimiento de un nuevo periodo de prosperidad para las siembras. Debido a lo anterior, es importante esclarecer que, en el contexto medieval, las condiciones de vida no eran favorables para la población y constantemente esta última se veía amenazada por diversas clases de enfermedades, pestes y pobreza: “Además las fiestas, en todas sus fases históricas, han estado ligadas a períodos de crisis, de trastorno, en la vida de la naturaleza, de la sociedad y del hombre” (Bajtín, 1998, p. 14). El carnaval significaba el espacio para celebrar la superación de esas crisis, por lo tanto, se generaba un ambiente de reafirmación y conmemoración de la vida.

El autor también propone una relación con el tiempo: “La muerte y la resurrección las sucesiones y la renovación constituyeron siempre los aspectos esenciales de las celebraciones. Son estos momentos precisamente (bajo las formas concretas de las diferentes fiestas) los que crearon el clima típico de la fiesta” (1998, p. 14). Los sucesos relevantes en la sociedad medieval como la siembra de la nueva cosecha o el inicio de la cuaresma, se vinculaban con el carnaval que representaba un espacio donde era posible el nacimiento transitorio de una nueva visión del mundo, donde todos por igual participaban en la reformulación de las normas establecidas, hasta la culminación de la festividad.

El concepto de la carnavalización está conformado por un conjunto de mecanismos que reflejan los elementos de dicha fiesta: el desenfreno, los excesos de bebida y comida, la burla hacia las autoridades, el uso constante de características grotescas, las referencias paródicas, el lenguaje vulgar, etc. De la misma forma, se establece que el carnaval posee un estilo de pensamiento dentro de su propio mundo que se dirige hacia lo absurdo y lo degradante: “Se caracterizaba principalmente por la lógica original de las cosas «al revés» y «contradictorias», de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (...) y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos, y derrocamientos bufonescos” (1998, p. 16). Estos elementos no solo servían de entretenimiento para el público, sino que también gestaban una nueva visión crítica en las personas sobre los acontecimientos sociales, “Todos estos

ritos y espectáculos organizados a la manera cómica (...) Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado” (Bajtín, 1998, p. 11). Los rituales festivos y cómicos permitían tener una perspectiva distinta de la vida y reflexionar en los temas que estaban prohibidos en la sociedad medieval.

Los elementos carnalescos, al liberarse de las estructuras dogmáticas, replantean los modelos sociales establecidos y renuevan con el carácter burlesco la visión del mundo por medio de una mirada totalizante:

El mérito del poeta en esta descripción del carnaval, e inclusive en su reflexión, es considerable: supo ver y revelar la unidad y el profundo valor del carnaval en la concepción de mundo. Detrás de esos hechos aislados a los que nada parece unir: extravagancias, obscenidades, familiaridad grosera, detrás de la aparente falta de seriedad de la fiesta, supo sentir *el punto de vista único acerca del mundo y el estilo único*. (Bajtín, 1998, p. 226; cursivas en el original)

Comprendemos que en el carnaval se subvertían los discursos oficiales a través de la burla, la parodia, la risa y lo grotesco, para establecer una nueva concepción provisional de una sociedad más libre. Esta festividad generaba una especie de pausa de las leyes cotidianas para abordar desde lo risible los temas serios y fundamentales de la vida. Las representaciones carnalescas tienen un doble sentido, ya que generan un entretenimiento festivo y cuestionan un discurso determinado.

Relacionado con los aspectos anteriores, continuaremos con uno de los elementos centrales de la carnavalización: la risa. En las fiestas, esta era una manifestación alegre y positiva que se generaba principalmente a partir de las representaciones cómicas de la sociedad. Era un artefacto para captar ciertos aspectos de la vida que no se permitían analizar fuera del carnaval. A partir de la baja Edad Media, la risa tenía una filosofía heredada de Aristóteles:

La segunda fuente de la filosofía en la época de Rabelais era la célebre fórmula aristotélica: El hombre es el único ser viviente que ríe». A esta fórmula, que gozaba de gran popularidad, se le adjudicaba una significación muy amplia: la risa estaba considerada como un privilegio espiritual supremo del hombre, inaccesible a las demás criaturas. (Bajtín, 1998, p. 66-67)

Esta manifestación se producía exclusivamente en los seres humanos, se consideraba un don espiritual, un regalo de los dioses. Bajtín también establecía que la risa era una característica esencial del hombre y la mujer, tanto como la razón y el espíritu. Era la expresión necesaria para concebirse como humano: “Según Aristóteles, el niño ríe por primera vez a los cuarenta días de su nacimiento, y en ese momento se convierte en un ser humano” (1998, p. 67). La risa obtuvo un significado trascendental.

Por otro lado, la concepción de la risa también poseía una influencia de las tradiciones y ritos de la antigua Roma, donde era vista igualmente de forma festiva en las celebraciones de los triunfos de batalla y en las conmemoraciones importantes. Esta expresión suscitaba alegría, reafirmaba la vida y la liberación en las personas: “Destaquemos una vez más que en la teoría de la risa (y en las fuentes antiguas), lo característico es precisamente el reconocer a la risa una significación positiva, regeneradora, *creadora*” (Bajtín, 1998, p. 69; cursivas en el original). Con la cita anterior, establecemos que esta manifestación producía una sensación agradable y gratificante, ya que permitió relacionarse con los asuntos importantes desde una perspectiva alegre. La risa era una especie de reconciliación con la vida: “principio universal de concepción del mundo que asegura la cura y el renacimiento, estrechamente relacionado a los problemas filosóficos más importantes, a los métodos que conducen al «bien vivir y al bien morir»” (Bajtín, 1998, p. 68). Siguiendo lo expuesto, todos los aspectos de la sociedad podían ser abordados de manera risible, lo que permitió un tratamiento diferente que estuviera liberado de los dogmas formales.

Esta expresión degradaba los modelos de la cultura oficial a través de la burla: “su universalismo, su radicalismo, su atrevimiento y su materialismo pasaron del estado de existencia espontánea a un estado de consciencia artística, de aspiración a un objetivo preciso” (1998, p. 70). Bajtín establece que muchas de las críticas sociales de la época se realizaron gracias al replanteamiento cómico. También podemos destacar que el aspecto de juicio social en la risa se debía a que cualquier persona, en el ambiente carnavalesco, podía emitir esta expresión y generarla libremente:

... la risa carnavalesca es ante todo patrimonio *del pueblo* (este carácter popular, como dijimos, es inherente a la naturaleza misma del carnaval); *todos* ríen, la risa es «general»; en un segundo lugar, es *universal*, contiene todas las cosas y la gente (incluso las que participan en el carnaval), el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último esta risa es *ambivalente*: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y

afirma, amortaja y resucita a la vez. (Bajtín, 1998, p. 17; cursivas en el original)

La risa se vinculaba con el aspecto del carnaval que establece que los participantes permanecían en un estado igualitario. Esta expresión podía ser evocada por todos y al mismo tiempo cualquier cosa era risible, sin importar qué tan sagrado u oficial fuese en la cotidianidad. Esta cualidad popular de la risa permitió, según el autor, reflejar una manera de pensar y ahondar en los temas sociales. Lo característico de la risa es su apariencia superficial. A pesar de que su tono de burla aparente una falta de seriedad, logra ejecutar una consciencia profunda sobre los asuntos de las personas.

En relación con lo anterior, el humor carnavalesco estaba vinculado con el carácter reflexivo en el que evolucionaba la risa. A este mecanismo se lo otorgó un carácter de percepción del mundo por medio de los asuntos cómicos y risibles en el carnaval: “En otras palabras, la risa de la Edad Media, al llegar al Renacimiento, se convirtió en la expresión de la nueva conciencia libre, crítica e *histórica* de la época” (Bajtín, 1998, p. 70; cursivas en el original). La esencia festiva y alegre carnavalesca originó un ambiente donde era posible incentivar una risa generada por el entretenimiento cómico popular, pero que al mismo tiempo provocara una visión más crítica de los asuntos de la vida, para transformarse en un humor de concientización en el Renacimiento. Por consiguiente, el humor carnavalesco es suscitado por un juicio hacia los aspectos de la sociedad degradados o reformulados a través de elementos cómicos y burlescos.

La comicidad en esta celebración se generaba de forma espontánea, ya que cualquier elemento de la vida podía ser tomado a modo de juego y burla. Las representaciones cómicas en el carnaval cumplían con la función de eliminar la seriedad de los aspectos formales de la sociedad. Los rituales bufonescos ridiculizaban las jerarquías y destronaban a las clases sociales más altas, volvían risibles los temas religiosos y las personas actuaban de manera informal y absurda:

Se buscaba la libertad exterior e interior respecto a todas las formas y a todos los dogmas de la concepción agonizante, aunque dominante, a fin de mirar al mundo con otros ojos, de verlo de un modo diferente. La demencia o la tontería de un héroe (evidentemente en el sentido ambivalente de los términos) daba el derecho a adoptar este punto de vista. (Bajtín, 1998, p. 245)

Actuar de manera tonta y sin sentido permitía elaborar representaciones cómicas y eliminar las ataduras rígidas de las normas oficiales. Debido a lo anterior, se producía un efecto de relajamiento en las personas que motivó una nueva perspectiva de los asuntos sociales. Dentro del contexto festivo era permitido dirigirse de forma irrespetuosa y burlona hacia diversos temas y figuras que representaban un estatus admirable y sagrado en la Edad Media, como clérigos, nobles y reyes. Esto se hacía con el objetivo de destronarlos de su posición y poner en su lugar a bufones y campesinos, para invertir los órdenes sociales a través de las ceremonias cómicas que generaban risa estruendosa en la población. Todos actuaban de forma incoherente y generaban un ambiente de desenfreno.

Con lo anterior, se propone un enfoque de vida sin temor a enfrentar el régimen establecido: “De allí la necesidad *de lo «bajo» material y corporal que a la vez materializa y alivia*, liberando las cosas de la seriedad falaz, de las sublimaciones e ilusiones inspiradas por el temor” (Bajtín, 1998, p. 339; cursivas en el original). El tratamiento cómico que inducía a un comportamiento alegre y risible, contribuyó a apaciguar la ideología reprimida de la sociedad medieval. El miedo hacia las autoridades o a las normas dogmáticas era combatido por los elementos cómicos que se manifestaban durante la celebración. Por lo tanto, sin dicho temor, surgían nuevas perspectivas para reformular la vida: “La comicidad medieval, al desvelar el temor al misterio, al mundo y al poder, descubrió osadamente la verdad del mundo y del poder. La concepción cómica destruyó el poder a través de la boca del bufón” (Bajtín, 1998, p. 87). El autor establece que lo cómico producido espontáneamente, promovió una especie de liberación de las normas sociales. Se experimentó un nuevo enfoque de la sociedad por medio de un comportamiento jocoso y burlesco que desafiaba a las conductas formales.

Otro mecanismo que elaboró una desarticulación de la cultura oficial durante el carnaval, fue la parodia. Este elemento consiste en utilizar los aspectos humanos para invertir sus significados. A esta inversión se le puede atribuir una doble función. Mientras genera la burla y causa el efecto risible, también efectúa una crítica. Al replantear los elementos serios de forma chistosa, los pone en evidencia: “No sólo no exceptúa lo considerado superior, sino que se dirige principalmente contra él. Además, no está orientado hacia un caso particular ni una parte aislada, sino hacia lo universal e integral, construye un mundo propio opuesto al mundo oficial” (Bajtín, 1998, p. 83). A diferencia de las imágenes cómicas con carácter más espontáneo, la parodia representa una construcción intencionada con el fin de transformar los significados de un discurso determinado.

Este mecanismo se caracteriza por tomar cualquier elemento y degradarlo por medio de la inversión; todo es parodiable sin importar qué carga valorativa tenga: “Para los parodistas, todo, sin excepción, es cómico; la risa es tan universal como la seriedad, y abarca la totalidad del universo, la historia, la sociedad y la concepción del mundo” (Bajtín, 1998, p. 80). Este elemento no solo se concentraba en desvirtuar lo sagrado y las ideologías del poder en la Edad Media, sino que también cualquier asunto simple del ser humano podía ser tratado a modo de parodia en el carnaval. Por ello, en la festividad se visualizaban de forma contraria y risible los temas sociales para reformular sus significados, como una especie de mundo al revés.

La parodia poseía una esencia alegre y festiva. Con ese tono profundizó en los problemas de la sociedad alterando los órdenes establecidos: “La segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un «mundo al revés»” (Bajtín, 1998, p. 16). El autor propone que la parodia servía como una alternativa dentro del carnaval, para replantear las ideologías dogmáticas al alterar el mundo medieval y crear uno nuevo.

Continuando con los mecanismos de la carnavalización, el realismo grotesco también se caracteriza por la tendencia a invertir y degradar diversos aspectos de los humanos al mostrar su verdadera naturaleza. Las imágenes grotescas eran síntoma de abundancia y alegría. Poseían una estrecha relación con la figura humana y su representación exagerada. Su origen proviene de la contradicción y el rechazo a la concepción del cuerpo cerrado del arte clásico. La cultura oficial poseía la tendencia a representar de manera idealizada y estética la forma física de las personas, sus rasgos mantenían pudor y sobriedad. En el arte clásico, la figura del cuerpo se mantenía sin imperfecciones, armoniosamente acabada y aislada de sus funciones, es decir, parecía que obviaba las condiciones naturales del hombre y la mujer como los aspectos escatológicos. Estas representaciones idealizadas del ser humano se debían a que en la Edad Media las personas de estatus social alto como los nobles y las figuras religiosas, estaban bajo estrictas reglas de comportamiento que evitaban mostrar los hábitos ordinarios de los seres humanos, incluso en imágenes artísticas.

En contraste con la complexión cerrada del arte clásico, la grotesca toma un sentido abierto, es decir, se encarga de representar todas las excreciones, los rasgos sobresalientes, lo que se desborda y modifica constantemente: “la imagen grotesca ignora la superficie del cuerpo y no se ocupa sino de las prominencias, excrecencias, bultos y orificios, es decir, únicamente de lo que hace rebasar los límites del cuerpo e introduce *al*

fondo de ese cuerpo” (Bajtín, 1998, p. 286; cursivas en el original). Estas imágenes parten de lo corporal como un conjunto universal de los elementos naturales de manera exagerada (como las partes reproductoras, el sexo, el excremento, la orina, excesos de bebida y comida). Bajtín establece que una característica del elemento grotesco es que siempre permanece en constante estado de movimiento y creación. Esta forma física está reconstruyéndose a partir de la absorción de los elementos comunes del cuerpo y su exageración.

Este mecanismo posee una relación con los aspectos de lo bajo y lo alto, es decir, lo alto en el sentido de las partes del cuerpo que, en la Edad Media, mantenían una valoración sublime y espiritual, como la cabeza. En cambio, las partes bajas son representadas por los genitales, el vientre y el trasero. Lo grotesco corporiza las partes celestiales e idealizadas, para traspasarlas hasta el nivel de la tierra y resaltar las de índole vulgar: “El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la *degradación*, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, ideal y abstracto” (Bajtín, 1998, p. 24; cursivas en el original). Este principio de inversión genera un acercamiento con las representaciones de la figura del hombre regresándola a sus principios naturales, ya que elimina la parte rígida y estética de la cultura oficial, es decir, la parte alta desciende hasta el nivel de la tierra, ese es el principio topográfico que atribuye el autor a las imágenes grotescas.

Bajtín propone que este elemento permitió una relación abierta y natural con las necesidades fisiológicas de las personas, como las satisfacciones sexuales, el ingerir alimentos y bebidas de forma exagerada, el embarazo y el parto, los excrementos, etc. Estos fueron los temas recurrentes del realismo grotesco en la Edad Media. Debido a lo anterior, la degradación corporal obtuvo una relación con el aspecto cíclico y renovador. Los temas tabúes como las referencias hacia los órganos reproductores, estaban vinculados con el nacimiento de una nueva vida:

Pero todas las actitudes y expresiones degradantes de esta clase son *ambivalentes*. La tumba que cavan es una tumba *corporal*. Y lo «inferior» corporal, la zona de los órganos genitales, es lo «inferior» que *fecunda y da a luz*. Esta es la razón por la que las imágenes de la orina y los excrementos guardan un vínculo sustancial con el *nacimiento, la fecundidad, la renovación y el bienestar*. (Bajtín, 1998 p. 134; cursivas en el original)

Estas imágenes son de carácter dual, ya que tienden a ser consideradas como vulgares, pero también se relacionan con aspectos positivos y placenteros en la naturaleza como la fertilidad, los actos sexuales y lo escatológico.

Los excrementos representaban un elemento repulsivo con el que se realizaban celebraciones, que consistían en arrojar heces y orina a las personas. Este acto podía rebajar hasta al nivel más alto de la jerarquía social, ya que se ponían en contacto con las sustancias desagradables y fétidas. Pero estos rituales poseen una herencia de las antiguas festividades agrícolas en la Edad Media, donde fertilizaban la tierra con los excrementos y de ahí surgía la prosperidad por la nueva cosecha: “el arrojar excremento y rociar con orina son actos degradantes tradicionales, conocidos no sólo por el realismo grotesco, sino también por la Antigüedad” (Bajtín, 1998, p. 134). Estas celebraciones escatológicas son herencia de la relación con las heces y su utilidad como fertilizante en las siembras de los campesinos. Por lo tanto, los elementos grotescos se vinculan con aspectos positivos y de abundancia en los seres humanos.

El realismo grotesco posee una característica renovadora enlazada con la concepción del tiempo en la Edad Media. Como se estableció anteriormente, estas imágenes mantienen un vínculo con los elementos naturales de los humanos y su biología, en consecuencia, tienden a transformarse y evolucionar. Por ello, se relaciona con el ciclo de la vida y la muerte, el tiempo que transcurre en el nacimiento y la descomposición de los elementos. Es el tiempo relacionado de forma ambivalente con la noción del nacimiento, la transformación del cuerpo y la muerte de este mismo:

La imagen grotesca caracteriza un fenómeno en proceso de cambio y metamorfosis incompleta, en el estadio de la muerte y del nacimiento, del crecimiento y de la evolución. La actitud respecto al *tiempo y la evolución*, es un rasgo constitutivo (o determinante) indispensable de la imagen grotesca. (Bajtín, 1998, p. 28; cursivas en el original)

La metamorfosis y la transformación constante de los aspectos grotescos dan como resultado la renovación. Los viejos modelos perfeccionistas del cuerpo son degradados y renovados por las representaciones exuberantes y cambiantes. A la concepción de la figura humana se le atribuye todos los elementos naturales que eran considerados tabúes en la Edad Media. Bajtín establece que durante la celebración del carnaval era permitido el coito desenfrenado y las referencias sexuales y vulgares: “la obscenidad tiene también su derecho de ciudadanía en la atmósfera de libertad y

familiaridad” (1998, pp. 221-222). El uso constante y sin pudor de los actos considerados soeces y obscenos en la cultura oficial, se debía a la licencia de libre albedrío con respecto a la naturaleza humana y a la celebración positiva de la vida durante la fiesta.

Por otra parte, en el realismo grotesco también se encuentran referencias a los excesos de comida y bebida. Este elemento se vincula con los banquetes del carnaval representados como una ingesta abundante de alimentos en eventos sociales y populares. En el carnaval el acto de comer para satisfacer las necesidades biológicas se exageraba: “Una de las formas más antiguas de hipérbole y grotesco hiperbólico, era precisamente la ampliación extraordinaria de ciertos productos alimenticios” (Bajtín, 1998, p. 166). Entendemos que en esta festividad las personas dejaban atrás los comportamientos decorosos y engullían de forma desmesurada alimentos y bebidas. Este aspecto se relaciona con lo grotesco, ya que implica una transformación y metamorfosis de la comida cuando se ingiere.

Las representaciones del banquete carnavalesco se vinculaban con actos sociales que entablaban un trato igualitario: “Es conveniente señalar que el trabajo y el comer eran colectivos; que toda la sociedad participaba en ellos por igual” (1998, p. 253). En estos rituales la población medieval se reunía en un ambiente libre de normas y jerarquías sociales. Debido a lo anterior, un rasgo de estas ceremonias era resaltar los sucesos importantes para el pueblo:

La naturaleza victoriosa y triunfante de todo banquete hace de él no solamente el coronamiento adecuado, sino también el marco adecuado para toda una serie de acontecimientos capitales. Es por ello que en Rabelais el banquete corona casi siempre, o bien encuadra, un acontecimiento. (Bajtín, 1998, p. 255)

Comer en los banquetes significaba un triunfo, ya que era el acto que garantizaba la continuidad de la vida. Por consiguiente, se enmarcaban sucesos cruciales para la población. Podemos visualizar estas características en la obra *Chulapos Mambo* de Juan Carlos Méndez Guédez, cuando los tres personajes principales traman los planes alrededor de la mesa. Mientras ingieren bebidas y comidas de forma ansiosa, se trazan acontecimientos importantes para el desarrollo de la historia. Estos fragmentos de la obra relacionados con los banquetes los retomaremos más adelante en el capítulo de análisis.

El banquete representaba una ceremonia que proponía al consumo de alimentos como un símbolo positivo de bienestar y abundancia, ya que el exceso de comida

reafirmaba el aspecto vital de los seres humanos, pero también al retratar la ingesta alimenticia desmedida y su deformación en la boca de los comensales, evocaba imágenes consideradas desagradables en la cultura oficial. Estas representaciones repulsivas y deplorables de los banquetes, en el realismo grotesco se utilizaban para degradar a todo objeto o persona. Los significados sagrados y sublimes de la sociedad eran invertidos para concebir de manera abierta los aspectos biológicos y naturales de las personas.

Lo anterior permitió una concepción más universal y popular de la figura humana, ya que era tratada de forma positiva y festiva en el carnaval. Por ello, entendemos como imagen grotesca la representación exagerada, repulsiva y en muchos casos indecorosa, del cuerpo y todo lo que provenga de él. Estas representaciones resultaban risibles ante el público ya que remitían a esa naturaleza cohibida en la sociedad, que era liberada únicamente en el espacio de la celebración.

Lo grotesco también se manifiesta a través del lenguaje. La referencia hacia los elementos corporales por medio de los insultos e injurias, era una manera directa de resaltar los aspectos grotescos:

Encontramos igualmente en el repertorio *verbal* de lo cómico popular esta concepción cómica del cuerpo expresada por medio de obscenidades específicas, de injurias y de imprecaciones, de travestismos rebajantes, de despedazamiento del cuerpo, etc. Ello explica ampliamente que lo cómico popular haya sido una de las primeras fuentes de las imágenes rabelesianas del cuerpo grotesco. (Bajtín, 1998, p. 319; cursivas en el original)

Como vemos, el realismo grotesco estuvo vinculado con el habla no oficial de la época, es decir, una jerga considerada inadecuada por su cantidad de groserías y vulgaridades. Esta era permitida en el carnaval para referir las imágenes grotescas.

Dicha jerga, según el autor, se denomina lenguaje familiar. Ese término se debe al trato informal que se generaba a través del dialecto donde todos se tuteaban entre sí para corroborar el carácter de la festividad: “creaban un tipo especial de comunicación a la vez ideal y real entre la gente, imposible de establecer en la vida ordinariamente. Era un contacto familiar y sin restricciones” (Bajtín, 1998, pp. 20-21). Este tipo de comunicación oral permitía los chistes vulgares y las satirizaciones. Los tabúes y las jerarquías sociales eran eliminados temporalmente. Por tanto, en las representaciones carnavalescas el lenguaje posee un tono soez que, en otras circunstancias, era mal visto o prohibido.

Existía una función dual en el lenguaje familiar, ya que el empleo constante de

expresiones indecentes degradaba a la persona insultada sin importar su condición social. Por otra parte, surgían los elogios-injurias. Esta suerte de halago con el cual se calificaba a una persona o personas determinadas, contenía una ofensa de forma indirecta: “El elogio y la injuria pueden predominar: uno está siempre listo para transformarse en la otra. El elogio contiene *implícita* a la injuria, está preñado de injurias e, inversamente, la injuria está preñada de elogios” (1998, p. 375; cursivas en el original). Esta doble característica se las ingenia para insultar de forma no evidente e irónica a través de un léxico informal y poco refinado. También ocurre que las ofensas y las referencias obscenas ocultan un mensaje positivo.

Lo anterior muestra una forma de comunicación extraoficial en el carnaval que permitió expresar todos los elementos de dicha celebración. A través del lenguaje familiar se manifestaron los elementos grotescos, debido a la cantidad exagerada de groserías e insultos directos o indirectos con los que se expresaban en la fiesta. Esta modalidad para comunicarse fue un mecanismo indispensable para constituir los demás elementos del carnaval.

La carnavalización, como establecimos, engloba diversos recursos vinculados con la fiesta alegre, positiva y renovadora, pero también tienen un carácter ambivalente, ya que por medio del humor, la risa, lo cómico, lo grotesco, el lenguaje familiar y el banquete, gestó una consciencia colectiva que rechazó los dogmas sociales de una cultura conservadora y restrictiva. Las representaciones de índole carnalesca procuran evidenciar un discurso determinado para degradarlo y renovarlo a través de lo absurdo, del juego libre y de lo risible. La carnavalización se encarga de dar muerte a los dogmas establecidos para otorgar vida a otra forma de concepción universal de los asuntos de la sociedad.

Ya contextualizada la teoría de la carnavalización, continuaremos con la concepción de la risa como un artefacto social. Henry Bergson en *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, argumenta, al igual que Bajtín, que esta manifestación se da únicamente en los seres humanos y que las representaciones cómicas solo son posibles por el tratamiento de los aspectos del hombre: “no hay nada cómico fuera de lo que es propiamente *humano* (...) nos reiremos del animal, pero porque en él habremos sorprendido una actitud propia del hombre” (1986. p. 14-15; cursivas en el original). La risa tiene como foco la sociedad. Bergson también propone que el ambiente natural donde se desenvuelve lo risible es en un grupo de personas: “la risa oculta una segunda intención de acuerdo, casi diría de complicidad, con otros sujetos, reales o imaginarios, que rían”

(Bergson, 1986 p. 17). Este mecanismo necesita de un contexto social que valide sus efectos.

La risa tiene un objetivo que se relaciona directamente con lo social. Toda sociedad se compone por un conjunto de normas de comportamiento, por las cuales las personas regulan su conducta. El autor establece que cuando aparecen comportamientos irregulares que se salen de esos parámetros, se genera una especie de alerta para identificarlos y corregirlos, esa alerta es la carcajada:

... toda *rigidez* de carácter, del espíritu y aun del cuerpo, le resultará sospechosa a la sociedad, porque sería la posible señal de una actividad que se adormece, y también de una actividad que aísla, quetiende apartarse del centro común alrededor del cual gravita la sociedad (...) la sociedad no puede intervenir aquí mediante una represión material, ya que no resulta afectada materialmente. Está en presencia de algo que la inquieta, aunque sólo a título de síntoma (...) Por lo tanto responderá con un simple gesto. La risa debe ser algo de ese género, una especie de *gesto social*. (Bergson, 1986. p. 26-27; cursivas en el original)

La risa evidencia una acción o pensamiento que se aparta de lo correctamente establecido en la sociedad, o de lo que se individualiza, por lo tanto, este mecanismo hace un llamado de alerta y corrige las actitudes inusuales. Como en el carnaval medieval que se realizaba una crítica por medio de lo risible, Bergson establece que esta expresión que Bajtín proponía como sensación grata, es más bien un estallido de alarma en los individuos que se comportan de forma extraña y se alejan de su papel en la sociedad.

La corrección a través de la risa se debe al temor que causa: “mantiene constantemente despiertas y en contacto recíproco algunas actividades de orden accesorio que correrían el riesgo de aislarse y adormecerse, y hace que se vuelva ágil toda la rigidez mecánica que pudiera quedar en la superficie del cuerpo social” (Bergson, 1986, p. 27). En la sociedad se evita a toda costa la humillación o la burla, pero si un hombre cae al suelo o tiene una actitud cómica, la risa se evocará para advertir esa conducta anormal y mantener alerta al individuo. Por lo tanto, esta manifestación se utiliza como un artefacto corrector para garantizar la armonía entre sus miembros.

Otra de las características de la carcajada según Bergson, es que conlleva una falta de sentimentalismo, es decir, todo aspecto emocional y comprensivo queda matizado al evocar lo risible: “lo cómico, para producir su efecto, exige algo así como una momentánea anestesia del corazón. Se dirige a la inteligencia pura” (1986, p. 16). Debido

a lo anterior, este gesto erradica temporalmente la emocionalidad que puede transmitir el objeto de burla. Por eso, cualquier tema sagrado o serio puede tratarse desde el punto de vista risible, al igual que sucedía en el carnaval. En la novela *Chulapos Mambo*, se hace alusión constantemente a los problemas de la migración venezolana, que son vistos como un tema grave y serio, pero las representaciones cómicas anulan momentáneamente esa seriedad que transmite dicho tópico y lo vuelve risible para replantearlo desde otra perspectiva. En el capítulo de análisis, retomaremos con mayor profundidad esta idea. La carcajada crea un espacio donde es posible concebir a los temas serios como graciosos, ya que manifiesta un cambio de perspectiva más ligera y distanciada.

Existen diferentes actitudes que incitan a la risa. Principalmente se establece que lo cómico se genera por un carácter automático y rígido en las personas, es decir, comportamientos que se vuelven repetitivos y predecibles:

Automatismo, rigidez y hábito adquirido y conservado son rasgos por los que una fisonomía nos causa risa. Mas ese efecto gana en intensidad cuando podemos referir dichos caracteres a una causa profunda, a determinada *distracción fundamental* de la persona, como si el alma se hubiese dejado fascinar, hipnotizar, por la materialidad de una acción simple. (Bergson, 1986, p. 31; cursivas en el original)

Este comportamiento automático y rígido es risible debido a que lo repetitivo va en contra de la fluidez normal y contradice el desarrollo de la vida. Es un problema que la risa muestra. También la falta de consciencia del objeto de burla, es decir, la persona que realiza la acción cómica no se da cuenta de que es producto de un comportamiento mecánico que causa risa: “un personaje cómico es generalmente cómico en la exacta medida en que se ignora a sí mismo. Lo cómico es *inconsciente*” (Bergson, 1986, p. 24; cursivas en el original). Lo cómico surge cuando el foco de burla desconoce su propia característica graciosa. Por lo tanto, este elemento de inconsciencia se relaciona con la distracción producida al realizar acciones desprovistas de la agilidad normal de las personas y ese efecto rígido es el que llamará la atención y causará risa.

En continuación con las representaciones cómicas, Bergson afirma que la ilusión de una acción que pierde su libertad y se construye a partir de ciertas condiciones mecánicas y burlescas parecerá risible, como por ejemplo caídas, distracciones,

desproporciones de los personajes, exageraciones, entre otros:

Lo cómico es ese aspecto de la persona que la hace semejar a una cosa, ese aspecto de los acontecimientos humanos que por su especial rigidez imita al mecanismo puro y simple, el automatismo; en suma, el movimiento carente de vida. Expresa, por lo tanto, una imperfección individual o colectiva que exige la inmediata corrección. La risa es un gesto social que subraya y reprime una determinada distracción especial de los hombres y de los acontecimientos. (Bergson, 1986, p. 77)

Lo cómico se encuentra en la persona que pierde momentáneamente el carácter de libre comportamiento y cae en una construcción semejante a una actitud mecanizada e inflexible por causa de una inconsciencia del mismo. Al evocar la risa mediante estas conductas rígidas, la sociedad señala aquello que quiere corregir.

Existen otros procedimientos que proyectan una mecanización cómica. El autor los denomina repetición, inversión e interferencia de series, que conforman una especie de comicidad festiva. La repetición consiste en acciones que se repiten constantemente en un ciclo que elimina la fluidez de comportamiento: “El fin propuesto siempre es introducir en los acontecimientos un determinado orden matemático, aunque conservando el aspecto de verosimilitud, es decir, de la vida” (Bergson, 1986, p. 81). Por lo tanto, este procedimiento refleja circunstancias que parecen dadas naturalmente pero que en realidad parten de una constatación de repetición.

La inversión, por otra parte, intenta cambiar los órdenes evidentes en las acciones: “La historia del perseguidor que resulta víctima de su persecución, del engañador engañado, constituye el fondo de muchas comedias” (Bergson, 1986, p. 82). El fenómeno resulta cómico cuando los acontecimientos invierten su orden y se obtiene un resultado distinto al que se pretendía. Por último, en la interferencia de series, ocurre que en el mismo transcurso de tiempo pueden suceder distintas acciones que se relacionan o se interpretan de diversas maneras. Tomando en cuenta estos tres procedimientos, Bergson argumenta que cumplen con el propósito de reflejar un comportamiento mecanizado. Por lo tanto, lo que el autor denomina como comedia festiva, vendría a ser la simulación de dichas conductas en las personas: “Así se explica la comedia festiva, que es a la vida real lo que el muñeco articulado es al hombre que se mueve: una exageración muy artificial de una cierta rigidez natural de las cosas” (Bergson, 1986, p. 88). Como establecimos en la comicidad del carnaval, estos aspectos toman forma de un juego que representa desde otro punto de vista la vida de los seres humanos.

Este autor menciona otros mecanismos que señalamos al principio. La parodia, según Bergson, también posee aspectos de inversión en los significados: “Si transponemos lo solemne al tono familiar, se tiene la parodia” (1986, p. 104). Entendemos que existen dos niveles: el adecuado que posee la carga valorativa respetada y el nivel familiar que tiende al rebajamiento. La parodia se encarga de invertir dichos niveles y genera un efecto de transposición en el lenguaje que consiste en atribuirle a los asuntos valorados un tono común o vulgar:

... la comicidad de la parodia que ha sugerido a algunos filósofos, en particular a Alejandro Bain, la idea de definir lo cómico en general como una *degradación*. Lo risible se producirá «cuando se nos presenta como mediocre y vil una cosa anteriormente respetada». Mas si nuestro análisis es exacto, la degradación sólo es una de las formas de la transposición, y la transposición misma no es más que uno de los medios para conseguir la risa. (Bergson, 1986, pp. 104-105; cursivas en el original)

Tanto la parodia como la transposición en el lenguaje, conllevan a una inversión de los aspectos admirables a ordinarios. También existe la posibilidad de generar la degradación en el orden contrario: “es fácil ver que si la transposición de lo solemne a lo trivial, de lo mejor a lo peor, resulta cómica, la transposición inversa puede serlo aún más” (Bergson, 1986, p. 105). Por lo tanto, si tomamos el nivel bajo y lo volvemos sagrado, también se generará una burla, al igual que lo hacían los mecanismos del carnaval. El autor toma como ejemplo la transposición de valores en las acciones de las personas: “Expresar honestamente una idea deshonestas, tomar una situación escabrosa, un oficio bajo o una conducta vil y describirlos en términos de estricta *respectability*, resulta generalmente cómico” (1986, p. 106; cursivas en el original). Establecemos entonces, que la inversión puede ser tanto de los valores más altos a los más bajos como de manera opuesta, y siempre causará el efecto risible para evidenciar su doble intención. Otra caracteriza de lo cómico es el comportamiento absurdo que genera en las personas. Bergson establece que lo absurdo es un efecto que causa una distracción en los individuos y los vuelve inconscientes de la realidad que los rodea. Por lo tanto, ocasiona un comportamiento anormal, tonto o ridículo que causa risa: “Es una inversión muy especial del sentido común. Consiste en querer moldear las cosas de acuerdo con una idea que se tiene, en lugar de moldear las propias ideas de acuerdo a las cosas” (1986, p. 149).

El personaje absurdo crea una realidad diferente a la de la sociedad, para que sus acciones puedan cobrar sentido.

El autor compara la conducta absurda con la sensación de estar en un sueño, ya que dicha persona se encuentra en su propio mundo. Por los motivos anteriores, la comicidad constituye un nuevo punto de vista de la sociedad a partir de una perspectiva alejada de ella: “lo cómico está constituido en gran parte por ese aislamiento mismo. Así se explica que lo cómico se refiera con tanta frecuencia a las costumbres, a las ideas; hablando sin rodeos, a los prejuicios de una sociedad” (Bergson, 1986, pp. 115-116). Lo cómico se dirige de manera directa a los asuntos serios, ya que su tono absurdo permite reformular dichos temas sociales.

El elemento esencial de lo cómico, según Bergson, es el mismo individuo que se ignora a sí mismo e intenta de forma absurda llevar acabo comportamientos aislados de las personas, por lo tanto, suscita rigidez en su actitud: “es cómico el personaje que sigue automáticamente su camino, sin cuidarse de establecer contacto con los demás. La risa viene entonces a corregir su distracción y a sacarlo de su ensueño” (1986, pp. 112-113). La carcajada identifica dicha distracción y comportamiento anormal y pretende corregirlo para que la persona vuelva a adaptarse. Dicha corrección resulta por la alarma que evoca este gesto: “La risa es ante todo una corrección. Hecha para humillar, debe comunicar una impresión penosa a la persona que es objeto de ella. La sociedad se venga así de las libertades que uno se ha tomado con ella” (Bergson, 1986, p. 158). La risa surge por las construcciones cómicas, como un llamado de alerta que se dirige a los asuntos de la sociedad.

La risa, además de generarse por lo cómico, es emitida también por representaciones humorísticas. Expondremos a continuación ciertos aspectos sobre el humor, que servirán para vincularlos con lo que hemos analizado de los autores anteriores. El humor, como establecimos, es en lo que desemboca la risa y los aspectos cómicos debido a la reformulación de temas sociales. También contiene un doble funcionamiento ya que mientras parte de una construcción burlesca, mantiene un carácter reflexivo que permite tener una perspectiva diferente de dichos temas. Tzvetan Todorov en “Palabra de Humor” plantea el doble carácter de este mecanismo desde el punto de vista retórico y le atribuye una característica de contradicción.

Este autor propone que el componente clave para la construcción humorística es el doble sentido, por lo tanto, existe un mensaje con dos interpretaciones opuestas que se expresa a través de lo cómico o risible: “quisiera aquí examinar en detalle una de las

figuras más frecuentes que nos conduce, en un enunciado humorístico, a buscar un segundo sentido: la *contradicción* (...) consistiría en la afirmación simultánea de dos opuestos” (1996, p. 313; cursivas en el original). Dicho mensaje debe contradecirse en su enunciado para despertar la reflexión. Por lo tanto, el humor se construye a partir de dos niveles de significación. Todorov denomina a estos niveles: la figuración y la simbolización.

La figuración es el primer sentido del enunciado humorístico. Este nivel que aparenta un mensaje directo, es al que nos enfrentamos en primera instancia. El autor lo propone como el sentido superficial. En contraste con la figuración se encuentra la simbolización. Este segundo nivel es el que se opone al primero y lo contradice. El captar el doble mensaje del humor se obvia el nivel de figuración superficial y se pasa a realizar un trabajo de simbolización para buscar la segunda interpretación del enunciado.

La simbolización separa en distintos planos al doble sentido que se contradice:

Admitiendo que el humor contiene siempre un doble sentido, me adelantaré primero diciendo que estos dos sentidos no se sitúan jamás en el mismo plano, sino que uno se presenta como sentido dado y evidente, mientras que el otro, el sentido nuevo, se le superpone para dominarla una vez terminada la interpretación. Diré que el primer sentido está expuesto (o dado), y el segundo es impuesto (o nuevo). (Todorov, 1996, p. 316)

Al pronunciar un enunciado humorístico se tiende a poseer, en primer lugar, un significado claro y abierto, pero luego al captar su doble intención se entiende el segundo significado oculto, es decir, un significado impuesto. El primero es concebido por lo que remite la palabra y el segundo se comprenden gracias a los significados que le da una determinada sociedad: “diferenciación entre contexto sintagmático (lo que está contenido en las frases vecinas o en la situación enunciativa) y el contexto paradigmático (el saber compartir por dos interlocutores y, a menudo, por la sociedad a la cual pertenecen” (Todorov, 1996, p. 317). El doble sentido del humor posee una distribución específica, donde primero se expresa el sentido dado por el significado de la palabra y luego se pasa al mensaje oculto según lo que el contexto social disponga.

El orden de los niveles de significación gesta una reflexión final o, según Todorov, una sorpresa por parte del receptor, lo cual es el objetivo principal del humor. Tomando en cuenta los argumentos expuestos, entendemos que el humor posee una doble intención ya que está compuesto por un enunciado de dos niveles que evidencian un mensaje oculto, pero dicho mensaje será captado gracias a los significados que se le dé en un contexto

social. Como en el carnaval donde los temas de las personas eran replanteados de forma humorística para que evolucionaran en una reflexión distinta de los acontecimientos.

Con lo que respecta al elemento cómico, habíamos establecido que existen diversas construcciones que pueden evocarlo, como los comportamientos mecánicos, absurdos e inconscientes de las personas debido a una falla en el orden social. También mencionamos que lo cómico trae como resultado el efecto de la risa, la cual evidencia dicho suceso social. Sigmund Freud en *El chiste y su relación con lo inconsciente*, al igual que Bergson y Bajtín, establece que lo cómico se descubre únicamente en los seres humanos dentro de una sociedad: “El chiste se hace, la comicidad se descubre, y por cierto antes que nada en personas, sólo por ulterior trasfencia también en objetos, situaciones, etc.” (1975, p. 173). Este mecanismo se enfoca en los tratamientos de los individuos y su entorno.

El autor menciona diferentes formas de representaciones cómicas que se vinculan con las expuestas previamente. En primera instancia retoma el carácter absurdo y carente de sentido en las personas, es decir, que se espera una conducta anormal en el proceso cómico. En relación con lo anterior, en el carnaval la comicidad se producía a través de un comportamiento bufonesco que hacía alusión a los temas serios de la sociedad. Por otra parte, lo que Bergson denominaba como carácter mecánico, Freud también se lo otorga a la comicidad: “El descubrimiento del automatismo psíquico pertenece a la técnica de lo cómico, lo mismo que todo desenmascaramiento, toda traición que uno se haga a sí mismo” (1975, pp. 62-63). Lo cómico radica en el hallazgo de una actitud extraña e irracional en las personas, como por ejemplo la inconsciencia de acción que mencionamos anteriormente o, en este caso, la ingenuidad.

Una variedad de lo cómico es el elemento de lo ingenuo. Freud establece que los ingenuos causan risa porque actúan de forma abstraída e inocente, es una especie de inhibición de la conducta: “La persona ingenua entiende servirse de sus medios de expresión y caminos de pensamiento de la manera más normal y simple, y nada sabe de un propósito secundario” (1975, p. 175). La característica clave para descubrir lo cómico en lo ingenuo, es que dicho individuo desconozca su condición y los demás sepan que es un proceso natural en él. Es indispensable, para que este comportamiento cause la sensación risible, que las personas puedan intuir que es una conducta sin doble intención, es decir, que en realidad su ingenuidad es sincera y no pretende hacerse pasar por tal para lograr algún objetivo.

Lo ingenuo se manifiesta por medio de la forma de pensar o las acciones de los seres humanos, lo que conlleva a otra variedad de lo cómico que se enfoca principalmente en los movimientos. Estas representaciones hacen alusión a los movimientos y expresiones de forma exagerada e involuntaria, por lo que se relacionan con las características corporales: “desde esta comicidad de los movimientos se ramifica aún lo cómico de las formas del cuerpo y los rasgos del rostro, en la medida en que se los conciba como si fueran producto de un movimiento llevado demasiado lejos” (Freud, 1975, p. 181). Comprendemos que lo cómico por movimiento se relaciona con lo grotesco ya que incrementan de forma excesiva los rasgos físicos y los vuelve desproporcionados y absurdos. Dichos movimientos o exageraciones llaman la atención de las demás personas y causan risa por su carácter anormal.

Además de los casos donde surge la comicidad por las acciones espontáneas de ciertos individuos, Freud establece que es posible volver intencionalmente cómico a una persona al colocarla en situaciones ajenas a su control. Como por ejemplo con el rebajamiento y la imitación. En el primer caso cuando plantemos los temas o personas consideradas serias de forma degradante, burlesca o cómica al rebajarlas, se produce un relajamiento en nosotros ya que no las visualizamos con temor o respeto, sino con gracia y alegría (Freud, 1975). La disposición con la que enfrentamos dichos temas cambia y se manifiesta por medio de la risa. La apariencia sublime se degrada por algo común y ordinario.

Existen otros métodos para lograr este mecanismo: “Parodia y travestismo obtienen el rebajamiento de lo sublime de otra manera (...) sustituyendo las personas sublimes o sus exteriorizaciones por unas de inferior nivel” (1975, p. 101). Estos tipos de rebajamiento se enfocan en invertir los significados de las cosas altamente valoradas, y los intercambian por otros mundanos. Ya sea parodia o travestismo, el objetivo es degradar las virtudes y hacerlas parecer igual o inferior al resto de los demás. En relación con lo anterior, el desenmascaramiento, según Freud, también cumple con la función de mostrar el lado corriente de los temas o personas que están sobrevalorados.

En cuanto a lo cómico por imitación establecemos que se producirá más efectivamente la risa mientras más parecida y verídica sea dicha imitación:

... la fidelidad de una imitación nos hace reír mucho. No es fácil dar un esclarecimiento satisfactorio de esto si uno no quiere adherir a la opinión de Bergson (1900), que aproxima la comicidad de la imitación a la que produce el descubrimiento del automatismo psíquico. Bergson opina que

provoca efecto cómico todo lo que en una persona viva evoca a un mecanismo inanimado... (Freud, 1975, p. 198)

Esta fidelidad de la imitación se relaciona con un comportamiento repetitivo que Bergson denominaba como automatismo, es decir, consiste en la repetición constante de las características esenciales de dicho objeto de burla. Por lo tanto, es cómico imitar a una persona porque hace alusión a una actitud poco natural y repetitiva. Este elemento se vincula también con la degradación debido a que es posible imitar de forma familiar o vulgar cualquier persona o hecho. En la obra *Chulapos Mambo*, un mecanismo para mostrar ciertas perspectivas de la situación política de Venezuela es por medio de la imitación chistosa de figuras políticas. El personaje de Henry tiende a copiar la voz del Comandante y hacerse pasar por él en situaciones serias para lograr simpatía, lo cual ridiculiza a esta figura importante. La imitación descubre lo cómico en las personas que realizan este comportamiento repetitivo, a su vez, representa una especie de desenmascaramiento de diversas actitudes características de una sociedad o individuos.

Como última característica de lo cómico podemos destacar la insensibilidad ante el objeto de burla. Como mencionamos con los autores anteriores, estos mecanismos causan momentáneamente un adormecimiento de las emociones: “Ahora bien, el desarrollo de afecto es la más intensa entre las condiciones que estorban la comicidad, y nadie le ha cuestionado ese valor” (Freud, 1975, p. 209). Esta referencia establece que los sentimientos son un efecto negativo para la comicidad y pueden evitar que surja el efecto risible. Las representaciones cómicas ya sean absurdas, ingenuas, por movimientos, procesos mentales, imitación, parodia, o rebajamiento, son capaces de crear un espacio libre de dogmas y emocionalidad para así centrarse en las cualidades risibles del foco de burla.

Hasta este punto hemos mencionado reiteradas veces que la risa y lo cómico poseen una doble intencionalidad y surgen por el tratamiento de los asuntos de los seres humanos entorno a la sociedad. Charles Baudelaire en *Lo cómico y la caricatura* relaciona esta intención doble con la sensación de superioridad que sienten las personas al reír. Cuando un individuo cae al suelo, los demás reirán de su desgracia porque no son ellos los que han caído, por lo cual, surge el síntoma de la superioridad. Según el autor esta sensación se encuentra en la naturaleza humana: “Es indudable, si queremos situarnos en el punto de vista ortodoxo, que la risa humana está íntimamente ligada al accidente de una antigua caída, de una degradación física y moral” (Baudelaire, 1989, p. 18). El poeta

hace una reflexión sobre la risa como un reflejo de la consciencia caída del hombre y que es utilizada como mecanismo de humillación y malicia. Toma como referencia el mito de Satanás y propone que el ángel caído y su esencia maligna se manifiestan a través de la risa de las personas. Por ello, nos reímos a pesar de estar en conocimiento del sufrimiento de los demás.

Nos da gozo saber que no somos nosotros los que padecemos el dolor: “la risa es satánica, luego es profundamente humana” (Baudelaire, 1989, p. 28). Entendemos que la risa está compuesta por esta relación entre lo negativo y lo humano. Como resultado, Baudelaire establece que en estos casos la superioridad representa una debilidad en el espíritu de las personas. Por lo cual, también propone una característica de contradicción en este mecanismo: “así como la risa es esencialmente humana, es esencialmente contradictoria, es decir, a la vez es signo de una grandeza infinita y de una miseria infinita” (1989, p. 28). La grandeza proviene de la ilusión de superioridad y seguridad que gesta la risa con respecto a los demás, pero se vuelve miserable ya que somos indiferentes ante la desgracia de otro.

Por otra parte, el autor no solo refiere a la risa aspectos malignos, ya que comprende que puede ser una manifestación que se genera por diversos estímulos exteriores: “La risa no es más que una expresión, un síntoma, un diagnóstico. ¿Síntoma de qué? He ahí la cuestión. La alegría es una” (Baudelaire, 1989, p. 33). La felicidad, los chistes, o una gracia inofensiva también pueden ser generadores de la carcajada.

Como hemos planteado con los autores anteriores, existen diferentes aspectos que provocan este mecanismo. Según Baudelaire, el estímulo más efectivo que gesta una risa escandalosa y espontánea es el elemento grotesco. El motivo de lo anterior es que las representaciones grotescas están ligadas a la naturaleza humana, “[l]as creaciones fabulosas, los seres cuya razón, cuya legitimación no puede extraerse del código del sentido común, con frecuencia excitan en nosotros una hilaridad loca, excesiva, que se traduce en desgarramientos y desternillamientos interminables” (Baudelaire, 1989, p. 34). Causan gracia las expresiones bizarras y desagradables porque nos muestran esencias exageradas del ser humano y sus características primitivas que son tabúes para la sociedad. Por lo tanto, se crea un espacio de liberación que se manifiesta por medio de la risa.

Los elementos grotescos pueden representarse a través de construcciones cómicas. El autor propone que la comicidad se establece a partir de la perspectiva de los individuos. Un objeto no es cómico por sí solo. La visión que tenga cada persona o sociedad en

particular agrega el valor chistoso: “los ídolos hindúes y chinos ignoran que son ridículos; es en nosotros, cristianos, donde está lo cómico” (1989, p. 30). La comicidad se crea a partir de una ideología predeterminada y debe entenderse bajo un contexto social para que pueda provocar la carcajada. Lo cómico, ya establecido como la potencia generadora de la risa, se le atribuye de igual manera una doble funcionalidad. Según Baudelaire este mecanismo no solo produce un efecto chistoso, sino que, al mismo tiempo, elabora una visión crítica: “Pero también lo cómico cambia de naturaleza. El elemento angélico y el elemento diabólico funcionan paralelamente” (1989, p. 29). Entendemos que la comicidad puede tener un principio inocente que solo busca causar gracia, pero también posee construcciones intencionadas a ir más allá de la risa y buscar un doble mensaje.

Baudelaire divide lo cómico en significativo y absoluto. Este último elemento consta de los aspectos grotescos que planteábamos anteriormente, y lo cómico significativo parte desde un punto de vista más general:

... lo cómico significativo es un lenguaje más claro, más fácil de comprender por el vulgo, y en particular, más fácil de analizar, al ser su elemento visiblemente dual: el arte y la idea de lo moral; pero lo cómico absoluto al aproximarse mucho más a la naturaleza, se presenta como una clase *una*, y que quiere ser captada por intuición. No hay más que una verificación de lo grotesco, es la risa, y la risa repentina; frente a lo cómico significativo no está prohibido reír de golpe; no rebate su valor; se trata de rapidez de análisis. (1989, p. 35; cursivas en el original)

Mientras que en lo cómico absoluto existe un tratamiento más profundo de los aspectos naturales del ser humano, lo cómico significativo es mucho más simple y sencillo de captar, ya que se constituye por representaciones más superficiales. Lo cómico absoluto posee una construcción más compleja, ya que se vincula con la corporalidad y todos sus rasgos desde una perspectiva transcendental.

Tanto Baudelaire como los demás teóricos que se expusieron en este capítulo, parten de diversas concepciones para abordar el fenómeno de la risa, lo cómico y el humor. Como por ejemplo la risa transcendental y festiva en el carnaval, como señal de alerta social o un síntoma de superioridad. A pesar de estas diferentes perspectivas existe una similitud entre los argumentos. Dichos mecanismos poseen un doble funcionamiento más profundo que sirve para exponer cualquier tipo de asunto social. La risa, lo cómico, el humor, la parodia, lo grotescos, entre otros, forman en conjunto lo que Mijaíl Bajtín denominó como la carnavalización. Una construcción donde se aplican las concepciones de lo absurdo. Las representaciones carnavalescas replantean los problemas sociales

desde la fiesta, lo risible y lo burlesco, al mismo tiempo que proporciona una perspectiva crítica.

2. Juan Carlos Méndez Guédez: narrativa, sociedad y migración

En la narrativa venezolana contemporánea podemos destacar al escritor Juan Carlos Méndez Guédez por su desempeño en la creación de novelas, cuentos y ensayos. Dichas obras generalmente poseen tópicos relacionados con las circunstancias sociales de los venezolanos durante el siglo XXI, especialmente la de los migrantes. Este autor ha ganado reconocimientos importantes como el Premio Internacional de Novela Ciudad Barbastro de 2009, el Premio Los Mejores Libros para Niños y Jóvenes de 2016 y fue finalista del Premio Mandarache de 2018. Dichos reconocimientos fueron otorgados gracias a su colección de más de veinte publicaciones en diversas editoriales españolas y venezolanas. Algunos de sus títulos son *Retrato de Abel con isla volcánica al fondo* (2011), *Tal vez la lluvia* (2009), *Una tarde con campanas* (2004), *El libro de Esther* (2011) y *Chulapos Mambo* (2011). Esta última novela será analizada como nuestro corpus de estudio en el tercer capítulo. Por otra parte, sus obras también comprenden una antología de cuentos titulada *La bicicleta de Bruno y otros cuentos* (2009).

En el presente capítulo pretendemos contextualizar la narrativa de Méndez Guédez y ubicarla en la literatura contemporánea de Venezuela, con el fin de obtener consideraciones generales de su estilo discursivo y las temáticas en común de sus libros más populares. Este escritor posee un reconocimiento nacional e internacional por diversos críticos. A continuación, expondremos una selección de autores que establecen ciertas características de la poética de Juan Carlos Méndez Guédez y también sobre el contexto social, político y literario en el que se desarrollan sus libros. Miguel Gomes (2017) trae a colación diversos aspectos de la narrativa del novelista en *El desengaño de la modernidad. Cultura y literatura venezolana en los albores del siglo XXI*. En el apartado “Vocación de margen” comienza con una mención de la novela *Los Maletines* de 2014, para referir que Méndez Guédez posee representaciones enfocadas en lo urbano. Por lo tanto, existe un interés por reformular los espacios de Caracas.

Según Gomes, este autor presenta dicha ciudad de forma caótica, desastrosa y violenta: “Méndez Guédez se convierte con esta novela en un empedernido investigador de la basura y el magma caraqueños entendidos como síntomas del mal social inventariado e incorporado siempre con cuidado y naturalidad en la trama” (2017, p. 197). En ciertas obras se muestra el deterioro social que en los últimos años ha predominado en Venezuela, más específicamente en Caracas. Por medio de personajes marginados y

absurdos se representa la decadencia urbana. La visión negativa, grotesca y degradada de la ciudad es una de las características que le atribuye Miguel Gomes a la narrativa de Juan Carlos Méndez Guédez. Además, esta perspectiva también se encuentra relacionada con los conflictos políticos de Venezuela. En la novela mencionada por Gomes, *Los Maletines* (2014), el argumento gira alrededor de los negocios ilegales manejados por funcionarios del presidente Hugo Chávez Frías. Estos personajes obtienen una imagen de delincuentes corruptos asociados a dicho gobierno.

Por otra parte, se establece que este escritor no solo radica sus historias en Caracas, ya que también posee una perspectiva alejada geográficamente: “Lo que no obsta para observar que el aire «global» de la obra no le impide exhibir un eje de inquietudes absolutamente local” (Gomes, 2017, p. 196). La narrativa de Méndez Guédez se sitúa en espacios lejos de Venezuela, como por ejemplo en la obra *Chulapos Mambo*, donde se relata la historia de venezolanos viviendo en Madrid. A pesar de la distancia territorial, trata asuntos sociales del país. En dichos relatos se encuentran generalmente personajes inmigrantes o que están en proceso de migración.

Debido a las referencias anteriores, destacamos que este novelista orienta sus obras a temas de hechos sociales y políticos que transcurren en su época. Pedro Vargas, en “La lógica cultural y campo literario durante el llamado “auge editorial” en Venezuela” propone que, durante los años 2005 y 2008, cuando Méndez Guédez crea varias de sus obras, existió una gran producción editorial. La literatura en esta etapa estuvo enfocada en temas sobre el gobierno y se consagró de forma exitosa gracias al incremento editorial y el interés comercial de los libros: “De distintas maneras, la política, la polarización política —para ser más justo— había logrado ocupar la escena cultural venezolana y el campo específico de la creación intelectual y literaria” (Vargas, 2013, p. 159). A partir del siglo XXI se explora de forma amplia diversos niveles de temáticas políticas en la creación literaria. Estos tópicos se radicarón en la mayoría de los ámbitos culturales, pero se destacó en el auge de la narrativa nacional.

La abundante comercialización en el mercado editorial impulsó a muchos escritores a obtener un mayor reconocimiento gracias a sus novelas referentes a asuntos del país. En consecuencia, durante el periodo de gobierno de Hugo Chávez, según propone Vargas, el Estado también se sirvió de la literatura para propagar ideologías políticas y controlar de cierta forma las esferas culturales. Por lo tanto, la producción literaria estuvo relegada a una función propagandística. Posteriormente ese aspecto

cambia cuando los autores venezolanos procuraron una ruptura con el monopolio editorial:

Cuando se trata de pensar en la literatura en el mercado y se afirma —como pareciera suceder en el caso del “auge editorial” venezolano— que en este ámbito se puede ser libre y escapar de los “compromisos socialistas” exigidos por el gobierno; cuando, en definitiva se afirma el mercado como espacio postpolítico. (Vargas, 2013, p. 165)

Los novelistas buscaron en el mercado editorial una narrativa con un espacio para reflejar las circunstancias del país y que al mismo tiempo pudiese ser comercializable. En este proceso entendemos que los proyectos escriturarios hacían de la literatura un lugar para reconstruir el panorama contemporáneo nacional donde se pudiera tratar temas sociopolíticos sin estar comprometidos por un partido en específico o con el gobierno actual. En el auge editorial los tópicos de las obras tenían cierta libertad para proponer un mensaje más allá de las propagandas políticas.

La narrativa de estos escritores creaba códigos con los que se pudiera identificar el público lector. El objetivo era lograr un cuestionamiento o asimilación del proceso político y social que estaban atravesando simultáneamente (Vargas, 2013). El llamado auge editorial tuvo la intención de crear un espacio para hablar sobre la política del país, pero no de forma directa, sino por medio de una literatura con referentes de dichas circunstancias. Cabe destacar que las obras de este auge editorial no tenían afiliación a partidos políticos específicos, ni intentaban dar mensajes propagandísticos como en el caso de las producciones del gobierno. El propósito era gestar en la narrativa un medio de expresión que hablara de las consecuencias sociales debidas a la crisis política.

La literatura de este periodo no pretendía aleccionar o comunicar un mensaje, tampoco ser testimonios fidedignos de la supuesta realidad venezolana, como se intentó con las novelas decimonónicas:

... es una dimensión de la escritura y de la literatura que, aunque se asume sin compromisos políticos, vuelve su mirada hacia el debate político y se inserta como un enunciado más de los que se sirve el público masivo para construir su presente; un [sic] escritura y una literatura que, al desplazarse de los marcos institucionales tradicionales y optar por el mercado, termina por escamotear el principio autonómico de organización del campo. (Vargas, 2013, p. 169)

Los referentes políticos y sociales poseían un carácter más sugerente en estas narraciones. El propósito era mostrar de cierta forma los sucesos que vivía la sociedad venezolana contemporánea. Por medio de lo simbólico se expresaban dichos hechos para hacerlos llegar de manera amplia a un público consumidor de literatura. Según el autor, estos intelectuales no solo tenían una intención estética con sus obras, también pretendían traducir y exponer su presente, específicamente los problemas que atravesaba y que aún hoy en día atraviesa Venezuela.

Durante la primera década del siglo XXI los autores creaban un espacio para comprender los sucesos políticos y sociales del país y al mismo tiempo construir los referentes para plasmarlos en sus textos. Podemos ubicar a Juan Carlos Méndez Guédez en este contexto, ya que reflejaba en sus cuentos o novelas temas referentes al país. En la novela *Tal vez la lluvia*, el personaje principal regresa a Venezuela luego de muchos años de ausencia. A medida que transcurre el relato notamos como se vislumbra un cambio negativo en la sociedad.

Pedro Vargas proponía que estos escritores intentaban crear un discurso que diera indicios de lo que acontecía en su sociedad. Méndez Guédez posee el aspecto anterior en sus narraciones. En las obras, el núcleo de la composición son sucesos personales, por ejemplo, el de un venezolano que regresa a su nación y se reencuentra con su mejor amigo de infancia como en *Tal vez la lluvia* o la de dos venezolanos en Madrid que se asocian con un español para ganar dinero, como ocurre en *Chulapos Mambo*. El desarrollo de las obras se basa en dichas historias, pero estas últimas poseen relaciones evidentes con las circunstancias políticas o son consecuencias, ya que han marcado de forma contundente a los personajes.

Este escritor posee una poética que refleja de forma sugerente las circunstancias sociales del país, desde las crisis económicas hasta los conflictos ideológicos. El tema más recurrente, sin embargo, es sobre la migración venezolana. Dicho suceso se ha visto en aumento los últimos veinte años en consecuencia de las disputas del gobierno. Juan Carlos Méndez Guédez se encuentra, junto con otros escritores, en una especie de literatura donde se recrean historias alusivas a los migrantes, sus viajes o procesos de adaptación al nuevo entorno. Diversos críticos presentan estas obras como una narrativa enfocada al problema de la diáspora venezolana.

La autora Luz Marina Rivas en su trabajo titulado “¿Irse o quedarse? La migración venezolana en la narrativa del siglo XXI”, propone que existe un imaginario narrativo donde los personajes enfrentan un proceso migratorio, la toma de decisión para dejar el

país o no, y el cuestionamiento de aquellos motivos que los impulsan a abandonar el lugar de origen. Según Rivas, estas interrogantes surgen como consecuencia de diversos factores:

... la inseguridad personal por la falta de control del hampa, que en la última década ha cobrado más de 150.000 víctimas; la violencia política expresada en discursos radicales que dividen al país en oficialistas y escuálidos (nombre dado por el presidente a sus opositores), la famosa lista Tascón, que comprende los nombres de los firmantes en pro de un referéndum presidencial, recogidos por el diputado oficialista Luis Tascón que cerró las posibilidades de trabajar para el Estado y sus contratistas a todos esos firmantes; las amenazas a la propiedad privada expresadas a través de expropiaciones y anuncios de leyes que limitarían la disposición de los bienes; el cierre de numerosas empresas privadas, etc. (Rivas, s.f., p. 2-3)

Las causas nombradas por la autora son los principales motivos de la migración. Debido a lo anterior, en la literatura contemporánea se gestaron tópicos recurrentes como la diáspora, las vivencias en el extranjero o conflictos con la misma identidad y costumbres para adaptarse a una sociedad distinta.

Luz Marina Rivas expone que la tendencia a enmarcar historias de inmigrantes poseía un antecedente en la narrativa venezolana: “Desde el famoso poema de Vicente Gerbasi, “Mi padre, el inmigrante” (1945), pasando por las novelas *La última cena* (1987) (...) los inmigrantes representados eran extranjeros llegados a Venezuela, que se asentaban en el país y echaban nuevas raíces en él” (s.f., p. 3). El foco principal de estas obras eran los personajes que provenían de diversas partes del mundo y comenzaban una nueva vida en el país. En el siglo XX, los inmigrantes mencionados eran mayormente europeos que visualizaban al país como un lugar de inicio y posibilidades para asentarse. Este centro temático cambia como consecuencia de los conflictos sociales, políticos y económicos que hemos mencionado. Los venezolanos, en las narraciones, son ahora los que buscan otro lugar para establecerse.

En cuanto a la manera estética de construir estos relatos sobre el éxodo, la autora establece que los escritores tienden a experimentar distintos estilos:

... la literatura venezolana reciente proyecta un imaginario signado por el desencanto y la incertidumbre y cómo la propia visión de los personajes sobre sí mismos comprenden estrategias de supervivencia que otros estudios han caracterizado como caribeñas, que incluyen la improvisación, las salidas del pícaro y el presentismo. Las formas de representación varían desde el humor y la parodia, hasta el sarcasmo y la tragedia. (s.f., p. 1)

Por los factores anteriores se gesta una perspectiva diferente de los comportamientos o acciones de los emigrantes. Los aspectos negativos de la diáspora también son representados de forma humorística. Un ejemplo es Juan Carlos Méndez

Guédez con la mayoría de sus personajes burlescos y absurdos. Más adelante expondremos dichas características satíricas en la narrativa de este autor, al igual que en el tercer capítulo analizaremos como emplea dicho estilo para representar a los migrantes.

Para Luz Marina Rivas, la narrativa de la diáspora se centra en la interrogante de irse o quedarse. Por lo cual, se presenta generalmente un sentido de incertidumbre y fracaso, debido a que los proyectos o planes de los personajes siempre se ven influenciados negativamente por obstáculos sociopolíticos. Los relatos pueden girar en torno a la toma de decisión de la ida; la adaptación al nuevo territorio; las diferencias ideológicas con la nueva cultura; las causas políticas y el panorama nacional. Todos estos tópicos, según Rivas, tienen como punto de partida un país en deterioro.

Para recapitular lo que hemos expuesto hasta ahora, entendemos que, en el siglo XXI, parte de la literatura venezolana estuvo atravesada por temas políticos y sociales debido a las tensiones y crisis de esta misma índole. Dentro de dichas cuestiones, destacamos que el gran auge migratorio se ha vuelto un referente constante en la narrativa contemporánea. Rivas propone que la interrogante principal es la de pensar en abandonar el país o quedarse para enfrentar el deterioro y la crisis actual: “Estas ficciones no se plantean tanto la vida más allá de las fronteras, sino el intersticio entre un espacio y otro, éste que ya no pertenece, y aquel, que nunca nos pertenecerá” (s.f., p. 10). Los relatos conllevan un tono reflexivo, de búsqueda del desapego nacional y las consecuencias que trae el éxodo.

Mireya Fernández Merino es otra autora que también establece ciertas consideraciones sobre las propuestas literarias que plantean la migración venezolana y latinoamericana. En su trabajo, “El extranjero de las mil caras. Su representación en las literaturas del caribe y sus diásporas”, se enfoca en la figura del migrante como eje principal de esta narrativa: “los viejos criterios que definían al extranjero en la antigua Grecia proyectan su contenido sobre el sujeto ajeno a nuestro entorno” (Fernández Merino, 2011, p. 67). Como primera máxima entendemos que el extranjero se visualiza como un ente externo y diferente a la sociedad en la que se encuentra. La mirada que la cultura predominante mantiene generalmente hacia el migrante tiende a ser de exclusión, prejuicio y crítica. Por lo tanto, se evidencia la xenofobia y la discriminación en muchos de estos relatos.

La autora expone que existen ciertas discrepancias entre la cultura predominante, representada por la nueva sociedad, y la cultura extranjera representada por el inmigrante. Las disimilitudes entre estas dos fuentes hacen que la figura del extranjero sea vista a partir de un “yo” y “los otros”. El “yo” en este caso es el agente externo a la población predominante: “Los autores construyen la imagen de un yo caribeño que se reconoce y reafirma a partir de su diferencia. Las obras se convierten en depósitos narrativos de imágenes y creencias que dan testimonio del conflicto existencial fuera de las islas” (2011, p. 72). Los relatos se sirven de las disparidades de los extranjeros para representar esta figura. Dichas diferencias varían desde el color de piel hasta los modismos, pasando por las costumbres culturales, las creencias, etc. Estos son atributos que hacen notar la condición de extranjero y, en la mayoría de las ocasiones, generan un rechazo por parte de “los otros”.

Los estereotipos toman un papel importante al momento de reflejar las diferencias que resaltan a los personajes inmigrantes:

La autora se apropia de los clichés que describen a las sociedades caribeñas desde la sociedad del norte: islas dominadas por las figuras del patriarca y del dictador, donde la fogosidad engendra el machismo y la sumisión femenina. La imagen contrasta con la no menos estereotipada de los norteamericanos, descritos como fríos anodinos, poco dados a los afectos. La autora se ríe con picardía de los autoimagotipos y los heteroimagotipos, al tiempo que denuncia su estrechez y permanencia, cuando emplea y desmonta de forma simultánea las imágenes encasilladas de una y otra sociedad. (Fernández Merino, 2011, p. 73).

Mireya Fernández Merino toma como ejemplo a una novelista que emplea este recurso para enfatizar el carácter de extranjero. El contraste de comportamientos, pensamientos y habla, encuadran los parámetros de un inmigrante latinoamericano en la narrativa. Otro ejemplo de esta tendencia es el escritor Juan Carlos Méndez Guédez en su obra *Chulapos Mambo*. El novelista construye a los personajes a partir de ciertos estereotipos para identificarlos como venezolanos migrantes y mostrar la perspectiva de los españoles hacia esta figura extranjera. En el último capítulo de análisis desarrollaremos este aspecto.

La cuestión del rechazo hacia la figura del inmigrante que planteamos, también es expuesta de forma inversa en ciertos relatos: “La imagen del extranjero que arriba desde lugares lejanos, su negación a integrarse a la sociedad receptora apegándose a su herencia cultural” (Fernández Merino, 2011, p. 71). El factor diferencial entre inmigrante y

residente se marca no solo por la negación de “los otros” con esta figura. El extranjero posee costumbres e ideologías apegadas por las que se rehúsa a acoplarse a las normas de la nueva sociedad. Este componente reafirma su papel de forastero, sus diferencias y potencia el rechazo.

Fernández Merino expone que los autores de una supuesta narrativa de la diáspora se encargan de relatar los viajes de desplazamientos migratorios. Estos relatos representan las circunstancias que atraviesa la figura del extranjero al enfrentarse a una nueva cultura. Otro componente de estas construcciones es enmarcar las diferencias culturales e ideológicas que posee el inmigrante para reafirmar su carácter externo.

En términos generales, la autora plantea dos perspectivas distintas: “La imagen del extranjero asume múltiples caras en la producción literaria del Caribe. El compromiso social de los escritores, la búsqueda de legitimación y el reconocimiento de quienes habitan en estas sociedades, les impone una relectura de la historia” (2011, p. 81). Los novelistas utilizan tanto la visión de la cultura dominante, como la del extranjero para construir la imagen de esta última figura. La literatura de la diáspora se gesta a través de las características que los escritores le atribuyen a la imagen del migrante. Estos personajes han abandonado por diversos motivos su lugar de origen, lo cual, permite plantear múltiples situaciones donde se demuestran las circunstancias sociales que han atravesado.

Entendemos que Juan Carlos Méndez Guédez forma parte de esta narrativa enfocada al éxodo latinoamericano, específicamente con el caso de Venezuela. Debido a lo anterior, continuaremos exponiendo algunas de las consideraciones de esta tendencia literaria del siglo XXI. Raquel Rivas Rojas atribuye, en su artículo “Ficciones diaspóricas: identidad y participación en los blogs de tres desterradas venezolanas”, causas políticas a la migración venezolana que han inspirado relatos sobre el éxodo:

Frente a la política oficial empeñada en denigrar y excluir a los cientos de miles de desterrados que ha generado el régimen de Chávez, se ha venido configurando una fuerte corriente discursiva que aspira a hacer visible la pertinencia y la beligerancia de esos venezolanos que quieren seguir ejerciendo sus derechos políticos y culturales desde el destierro. (2014, p. 228)

Esta tendencia narrativa se ubica durante el periodo presidencial de Hugo Chávez Frías. En dicho tiempo se ha visto un gran incremento de emigrantes venezolanos y se les

implica una relación con la crisis sociopolítica y la inestabilidad económica que presenta Venezuela durante este periodo.

Según Rivas Rojas, en esta corriente literaria, se alteran los conceptos de identidad nacional: “cuando se trata de hacer visible un grupo caracterizado por su ausencia física del territorio de la patria el problema se redobra. Sobre todo si de lo que se trata es de dibujar los contornos de una identidad disuelta” (2014, p. 228). Toda representación de un grupo o comunidad determinada debe seguir parámetros para identificar sus características, es decir, un conjunto de creencias, ideales, lenguaje, costumbres, etc. La dificultad surge cuando se gesta una narrativa dirigida a un grupo de personas que han abandonado el lugar de origen de todas estas características. La autora argumenta que se necesita redefinir estos parámetros, ya que existe una fragmentación de la identidad nacional de los migrantes.

El mecanismo que se emplea para crear dichas representaciones parte de una dualidad entre lo típico nacional y lo externo: “Construir un discurso de reconocimiento, que genere una marca al mismo tiempo local el acento venezolano y global donde quiera que esté, parece ser al menos una de las tareas abordadas en algunas de estas bitácoras del destierro” (Riva Rojas, 2014, p. 230). Esta tendencia narrativa alude a los elementos nacionales, como lo es el lenguaje, la vestimenta, las tradiciones, etc., para reposicionarlos dentro de un espacio geográfico distinto al original. El objetivo es utilizar tanto los aspectos locales como los universales para lograr otro proceso de identificación del personaje extranjero. Este recurso permite diferenciar al migrante en su nuevo contexto territorial.

La memoria es el medio por el cual muchos autores refieren elementos del país de origen, ya que físicamente los personajes se encuentran alejados de él:

La nación, en estos textos posliterarios [*sic*] que están armando un mapa del destierro venezolano, puede ser reconstruida en una memoria selectiva, que convenientemente olvida o reformula un pasado fragmentario. El lugar de origen no requiere lealtades absolutas, porque es un resto que puede evocarse a voluntad, una ruina que puede dejarse en el olvido, como se deja abandonado un equipaje innecesario a la orilla del camino. Pero también es posible insistir en evocar un pasado común para establecer el contraste entre el antes y el ahora, para construirse un lugar en el mundo en el que el origen tenga un peso específico pero no determinante y el derecho a opinar, a reclamar, a participar en el horizonte cultural de la nación no sea confiscado por la distancia. (Rivas Rojas, 2014, p. 231)

Los proyectos escriturarios contemporáneos que reflejan a los personajes emigrantes emplean el recuerdo como herramienta para traer a colación imágenes de Venezuela y de las circunstancias que vivieron dichas personas. Se podría pensar que el único objetivo de este aspecto es el uso de la nostalgia y el apego a la tierra abandonada, pero en muchas ocasiones no es necesario tener un sentimiento de afiliación a esta concepción del país. En la obra *Chulapos Mambo* de Juan Carlos Méndez Guédez se visualizan escenarios donde la memoria de los personajes se utiliza para recordar sus orígenes. El tono de estos pasajes, sin embargo, no posee sentimentalismo ni arrepentimiento, más bien, es absurdo y desinteresado.

Para establecer las últimas consideraciones sobre esta literatura, mencionaremos otro trabajo de Raquel Rivas Rojas titulado “Ficciones de exilio o los fantasmas de la pertenencia en la literatura del desarraigo venezolano”. La autora también argumenta que en la historia literaria de Venezuela existen antecedentes de un imaginario de viajes de migración. Debido al clima político de los últimos veinte años, se ha tenido que retomar y redefinir nuevas concepciones de dicho fenómeno. La narrativa se convierte en una manera de reproducir los sucesos de Venezuela durante este periodo. La gran producción literaria contemporánea está compuesta por voces intelectuales que tratan de asimilar y mostrar las diferentes consecuencias y realidades que enfrenta la población gracias a la decadencia política, económica y, por consiguiente, social. Rivas Rojas aporta que este es un proceso creativo reciente que apenas se está construyendo.

Por otra parte, la autora establece que la máscara y el disfraz se encuentran en la narrativa de la diáspora. Son otros métodos para la imagen del inmigrante:

Los disfraces son para el desterrado lugares fluctuantes donde reconstruir una identidad siempre huidiza. Y el trato con la lengua extranjera, su uso y abuso, es a veces una forma de personificación, de máscara, de ensayo identitario que puede funcionar bien unas veces y fracasar estrepitosamente otras. (s.f., p. 14)

Esta tendencia consiste en camuflar u ocultar los rasgos distintivos que identifican a los personajes con su país de origen. Se crea una nueva identidad influenciada por las costumbres de la nueva sociedad que habita, como por ejemplo la imitación del acento. También puede producirse un rechazo hacia las mismas personas de su comunidad para integrarse a la actual. La negación y el disfraz como recursos para adaptarse al nuevo entorno quedan en contraste con el aspecto que mencionamos anteriormente en el trabajo

de Mireya Fernández Merino, donde los inmigrantes, por lo contrario, descartan acoplarse y exaltan sus características nacionalistas.

El principal motivo para exponer todas estas consideraciones acerca de la narrativa contemporánea que representa historias del éxodo, es que Juan Carlos Méndez Guédez se ubica, por dichos críticos, en este proyecto. Rivas Rojas contextualiza a este escritor junto con otros autores venezolanos como Miguel Gomes, Eduardo Sánchez Rugeles y Liliana Lara: “Entre el desarraigo renuente de los textos de Juan Carlos Méndez Guédez (...) se abre el abanico de posiciones que los escritores venezolanos están construyendo más allá de las fronteras nacionales” (Rivas Rojas, s.f., p. 17). Dentro de la poética de Méndez Guédez se encuentran constantemente temas relacionados con los venezolanos que buscan construir su vida en otros lugares. La autora destaca el cuento “El último que se vaya” de la antología *La bicicleta de Bruno y otros cuentos*. Este relato, según Rivas Rojas, posee un estilo que exagera lo absurdo. Esta característica la utiliza Méndez Guédez para narrar como todos los habitantes, inclusive los edificios, van abandonando progresivamente el país hasta dejar al narrador solamente.

Para Raquel Rivas Rojas, esta historia breve enmarca la concepción de la literatura contemporánea enfocada en la diáspora:

El tono apocalíptico de este cuento delimita el territorio imaginario de la clase media venezolana de los últimos diez o quince años. El deseo de escapar parece aquí devorarlo todo y la pertenencia se vuelve una idea imposible. Las escenas de abandono que Méndez Guédez lleva al extremo en este relato parecen presidir y servir de punto de partida para toda la narrativa del desarraigo que están elaborando los escritores venezolanos asentados fuera de las fronteras nacionales. (s.f., p. 5)

La característica que se resalta del novelista es el sentido desmesurado y absurdo en sus representaciones. Méndez Guédez plasma en su relato la idea de una población que ha comenzado a deshabitar el país hasta que queda vacío y el narrador busca la forma de apagar las luces para poder irse también. Este tópico continúa con un imaginario de personajes migrantes que buscan nuevas oportunidades en diferentes países debido a los problemas sociopolíticos de Venezuela.

Con respecto a los demás elementos de la narrativa de Juan Carlos Méndez Guédez, entendemos que su foco principal son los conflictos sociales y políticos, especialmente los relacionados con la diáspora. Miguel Gomes propone que la manera más común del novelista para plantear dicha problemática es a través de lo cómico: “Lo

que presta más personalidad a *Los Maletines*, no son solo en el conjunto de lo publicado por su autor sino de la producción contemporánea de otros venezolanos, es la sabiduría con que lo espantoso y la comicidad se dan de la mano” (2017, p. 199). Por medio de imágenes burlescas y satíricas se plantea en la novela un suceso de corrupción y fraudes por parte del gobierno de Hugo Chávez. Este aspecto cómico, según Gomes, se le atribuye a una influencia del estilo picaresco que permite plasmar personajes del margen o afectados por los conflictos sociales.

Otra autora que establece ciertas particularidades sobre las obras de Méndez Guédez es María Teresa Vera Rojas en su escrito “Relatos de desamor y desarraigo. Apuntes de una lectura de la literatura del exilio venezolano contemporáneo”. Vera Rojas expone que *Una Tarde de campanas* muestra una visión distinta para la literatura de la diáspora latinoamericana:

La relación con las ficciones de la nación y las representaciones del pasado no se definen por el apego o a la tierra, sino justamente a partir de los ensayos de desapego y desarraigo de sus personajes con respecto a las estrategias simbólicas de reconocimiento nacionales con las que la ficción venezolana tradicionalmente ha tabulado el terruño. (Vera Rojas, 2012, p. 19)

El escritor representa personajes inmigrantes sin rasgos de apego o nostalgia hacia el país que dejaron. El elemento del desapego lo mencionábamos con el trabajo de Raquel Rivas Rojas, que lo estableció como una particularidad de la narrativa de la diáspora contemporánea. Por lo tanto, la característica que también predomina en la poética de Juan Carlos Méndez Guédez es la construcción de un discurso sin emotividad nacionalista por parte de los migrantes en sus relatos.

Vera Rojas propone analizar varias de las obras del escritor para comprobar que en la narrativa de Méndez Guédez los personajes están desarraigados, lo cual plantea una visión particular sobre la situación de los migrantes y los conflictos sociales de Venezuela: “En este sentido, quiero demostrar cómo estas experiencias encauzan las emociones que definen la identidad de los sujetos y su relación de desidentificación y disidencia con la nación y sus ficciones nacionales” (2012, p. 197). La autora menciona que los personajes de Méndez Guédez, a través de sus historias personales, muestran una falta de apego o extrañamiento hacia Venezuela.

A diferencia de otros escritores que buscan reivindicar la identidad nacional, Méndez Guédez canaliza por medio de historias personales una perspectiva diferente del

imaginario de los migrantes. El objetivo no es perpetuar un sentimiento nacional. Este autor plantea diversas situaciones particulares de sujetos con un pasado vinculado a problemas políticos del país. La visión se vuelve más sugerente, lo que permite al lector interpretar los sucesos de la diáspora, pero no se le presenta directamente un mensaje aleccionador con significado nacional. El novelista plantea las historias migratorias y sus consecuencias sin influencias de un sentido patriótico o conmovedor. Méndez Guédez utiliza este método para proponernos otra visión de hechos sociopolíticos a través de personajes cómicos.

Con o sin desarraigo, uno de los recursos para mostrar las referencias nacionales es la memoria selectiva: “En esta novela, como en las otras que aquí referiré, el pasado es un relato, una construcción narrativa que adquiere significado justamente en la organización del tiempo de la narración” (Vera Rojas, 2012, p. 200). Como mencionábamos en las páginas anteriores, un factor en común en las obras de Méndez Guédez es el uso de los recuerdos para construir la identidad de un personaje. A través de las memorias, el lector puede entender de donde provienen, sobre su familia y cuáles son sus motivaciones o propósitos. La autora toma como ejemplo *Retrato de Abel con isla volcánica al fondo*, *El libro de Esther* y *Tal vez la lluvia*. En dichos relatos los protagonistas recurren al recuerdo para señalar como eran sus vidas en su lugar de origen, es decir, Venezuela. De igual forma, este método muestra los motivos por los que dejaron el país.

Con respecto a *Chulapos Mambo*, resaltamos que la característica anterior es empleada de forma constante. Henry y Simao son los venezolanos que se encuentran como extranjeros en Madrid. Ambos sujetos traen a colación momentos de su infancia, adolescencia y adultez, también muestran las condiciones en las que vivían y varios sucesos importantes para explicar su migración. Lo anterior permite visualizar un panorama más amplio de estas figuras y su identidad pero, al mismo tiempo, es un recurso para reflejar una visión de Venezuela. La autora plantea que se construye una perspectiva del país por medio de las visiones de los personajes: “consiguen hacer de la memoria personal y de las reinterpretaciones del pasado las únicas herramientas posibles a partir de las cuales sostener la identidad y cuestionar las certezas con las que se han construido las fabulas de la nación” (2012, p. 199). En las narraciones se encuentran, de forma parcial, los sucesos relevantes que dan indicio de circunstancias sociopolíticas.

Méndez Guédez presenta en sus relatos vínculos entre el pasado y el presente de sus personajes, ya que las acciones actuales se relacionan con sucesos ocurridos en

Venezuela. Según Vera Rojas, esta estrategia construye la identidad de las figuras como inmigrantes: “dichas formas se definen por la emergencia de imaginarios fracturados y subjetividades desterritorializadas y errantes, que ocupan escenarios fronterizos y desarticulan los límites de los discursos que tradicionalmente han construido las cartografías y los imaginarios de la nación venezolana” (2012, p. 197). Debido a que los personajes se encuentran lejos de su lugar de origen, se busca otra manera de reconfigurar su relación con el país. Esa forma es a través de la memoria. En *Chulapos Mambo* los recuerdos permiten esclarecer las causas de la migración de los venezolanos e incluso como eran sus vidas en esa época. Sin embargo, no se busca recuperar símbolos o significados patrióticos, ya que el interés es mostrar un panorama alterno de los hechos o problemas políticos.

Vera Rojas desarrolla brevemente otro punto sobre los textos de Méndez Guédez, el cual señala su estilo como humorístico: “en la novela *Tal vez la lluvia*, publicada en Barcelona en 2009, la improductividad del matrimonio llega a rozar los límites de lo paródico para narrar justamente la imposibilidad del regreso y la desmitificación del exilio” (2012, p. 208). La autora encuentra en las obras del escritor una característica paródica. Por ejemplo, la novela que menciona en la referencia, donde el protagonista regresa a Venezuela luego de muchos años y se encuentra con su mejor amigo de infancia, este le pide casarse con él para poder huir del país y vivir en España. Como mencionaba también Miguel Gomes, Méndez Guédez atribuye elementos risibles y absurdos a sus personajes para abordar los temas relacionados con circunstancias sociales y conflictos del gobierno.

Al plantear una narrativa donde se representen los viajes de migración o la vida de los inmigrantes en la nueva sociedad, este escritor toma en cuenta diversos factores indispensables para construir la identidad del personaje extranjero. La primera es el desenvolvimiento en el sitio de llegada, su enfrentamiento con la cultura dominante y los recuerdos del lugar de origen: “aquellos que a partir del viaje han tenido que aprender a habitar entre dos países y en la encrucijada afectiva que supone lidiar con el presente y sobrevivir al recuerdo en geografías diferentes” (Vera Rojas, 2012, p. 200). La autora explica el conflicto emergente entre figuras que intentan sobrellevar su situación en otros países y la superación de su vida pasada.

En las obras de Méndez Guédez sobre la diáspora, existe una dicotomía entre el proceso de cambio y adaptación de los emigrantes y la sensación de desarraigo. Debido a lo anterior, surgen temas como los que hemos explicado en páginas anteriores, es decir,

el rechazo hacia su país, deseo de pertenecer a la nueva cultura o negación al nuevo entorno, problemas de discriminación y xenofobia. Estos son algunos de los aspectos que se plantean comúnmente los autores que desarrollan el imaginario de la migración en sus obras.

Los temas anteriores son evidenciados también por Patricia Valladares-Ruiz en su artículo “Narrativas del descalabro: El sujeto migrante en dos novelas de Juan Carlos Méndez Guédez”. Valladares-Ruiz (2012) propone que se resaltan figuras alienadas y marginadas en el imaginario narrativo venezolano del nuevo milenio. Lo anterior, se refleja a través de relatos distópicos como los de Juan Carlos Méndez Guédez, donde se revelan múltiples alegorías sociopolíticas. La autora analiza dos novelas del escritor que hemos mencionado anteriormente, *Tal vez la lluvia* y *Una tarde con campanas*. En dichos relatos establece que la existencia de los personajes migrantes está marcada por diversas circunstancias violentas. Estos sucesos se vinculan con las condiciones sociales y los conflictos políticos.

Como mencionamos con Pedro Vargas, los referentes sociopolíticos en las narraciones de esta época son de carácter sugerente. Patricia Valladares-Ruiz destaca que, en estas dos novelas, no se menciona directamente a Venezuela o a figuras gubernamentales específicas:

“La otra ciudad” [sic] está en un país que nunca llega a nombrar el narrador. De “aquel país” [sic] sabemos que está bajo el mando de un militar megalómano, cuyo sistema represivo es—junto con la precaria situación que enfrenta la familia—una de las principales razones que llevan a la familia de José Luis a emigrar. (2012, p. 391)

En *Una tarde con campanas* se menciona que el país de los inmigrantes está asociado a un gobierno dictatorial. La autora resalta que, para no utilizar el nombre de Venezuela, se remplaza por un referente indirecto como “aquel país”. De la forma anterior, Méndez Guédez atribuye como principal motivo de la diáspora, los conflictos políticos.

Valladares-Ruiz también plantea que los personajes de estas dos obras aluden, por medio del recuerdo, a hechos sociopolíticos. La intención es resaltar que a pesar de que estos eventos transcurrieron en sus vidas anteriores, aún los perjudican en su presente. Según la autora en la novela *Tal vez la lluvia*, Méndez Guédez hace un tratamiento político más atrevido y constante a comparación de sus otras obras:

Adolfo se topa con un país tomado por asalto y en el que muchos de los referentes de su juventud han sido eliminados bruscamente. El “régimen” [sic] de un militar innombrable funciona como el origen y destino de todos los contratiempos de Adolfo durante su breve estancia en Caracas. Incluso, el mismo motivo de su viaje (la herencia que le dejara su abuela) le es arrebatado por un aparato legislativo que controla la propiedad privada. (Valladares-Ruiz, 2012, p. 397)

El protagonista se encuentra en Venezuela y es afectado directamente por el gobierno actual del país. Los fragmentos que aluden a los conflictos políticos son sugerentes al igual que en las otras novelas, pero en este caso transcurren en el presente de los personajes. La autora expone que en la narración varios de los amigos de Adolfo han sido desterrados, perseguidos o asesinados por el mandatario actual, también que su herencia no podrá ser cobrada porque el gobierno invadió la propiedad. Las acciones que giran alrededor del protagonista son consecuencia o derivan de la crisis sociopolítica.

Valladares-Ruiz establece que el escritor plasma, en ambas novelas, diversas denuncias políticas. Méndez Guédez logra lo anterior a través de imágenes del mandatario en sus propagandas políticas o en sus programas de radio, también alude a los largos discursos presidenciales y la violencia militar respaldada por el gobierno (Valladares-Ruiz, 2012). La autora establece que por medio de estas construcciones, en la ficción del escritor, se distorsionan los sucesos históricos del país: “Todas estas alusiones vinculadas al “ámbito de lo real” [sic] funcionarían como herramientas de legitimación de eventos ficticios; articulando, en consecuencia, una retórica de lo testimonial que se apoyaría en la recreación literaria de lo verosímil” (2012, p. 398). Los asuntos sociopolíticos referidos en ciertas novelas de Méndez Guédez, se extraen de hechos históricos de Venezuela. Dichos sucesos son recreados a través de construcciones paródicas o humorísticas que reconfiguran los tópicos críticos que denuncia el escritor.

En *Chulapos Mambo* se encuentran los referentes indirectos que la autora menciona en las dos novelas anteriores. En lugar de “El mandatario” o el gobernado innombrable que aparecen en *Una tarde con campanas* o *Tal vez la lluvia*, en *Chulapos Mambo* se nombra a “El comandante” para aludir al presidente de la época Hugo Chávez Frías. De igual manera, todos los hechos políticos con los que se vinculan los protagonistas como protestas, persecuciones, tratos ilegales y revueltas, son parte del imaginario que reconstruye el escritor para evidenciar las problemáticas relacionadas al gobierno de Venezuela.

La autora Valladares-Ruiz propone que los relatos de Méndez Guédez representan el éxodo como solución o evasión a los conflictos sociopolíticos del país. La diáspora que realizan los personajes es resultado de los problemas económicos y sociales de un gobierno violento y opresivo, pero estos últimos factores negativos también se encuentran en el nuevo contexto territorial. En las dos novelas que Patricia Valladares-Ruiz analiza en su trabajo, resalta que los personajes migrantes atraviesan constantemente situaciones como el desempleo o trabajos ilegales, una vivienda precaria, pobreza y discriminación por parte de los residentes. La vida social de estos individuos está condicionada por la figura de inmigrantes que representan en la narración.

La autora extrae de *Una tarde con campanas* fragmentos donde la discriminación hacia los extranjeros es evidente:

Si como hemos visto el protagonista *Una tarde con campanas* participa más activamente en su entorno social (debido a su proceso de escolarización y su relación con otros niños del vecindario), esta situación no lo exime de ser objeto de ataques racistas. Así ocurre cuando José Luis, al demostrar cierta torpeza como jugador de fútbol es insultado por sus compañeros: “Comenzaron a reírse de mí. Todos se burlaban. Uno de ellos, creo que el dueño del balón, me gritó que yo era un *mulato bruto* [sic] y aunque lo de mulato no lo entendí lo otro era más fácil” (123, el énfasis es mío). En la misma línea, también se reseña la visión que algunos personajes españoles tienen del país de origen del narrador como un lugar selvático y apartado de todo vestigio de civilización. (2012, p. 393)

Los insultos y rechazo social son parte de los elementos que conforman la representación de la figura del migrante en los relatos de Méndez Guédez. Según la autora, se compone por el pensamiento irracional y degradante de los residentes sobre el lugar de origen de los inmigrantes, ya sea por su ubicación geográfica, la política o las condiciones económicas. De igual forma, Valladares-Ruiz resalta que en *Tal vez la lluvia* el protagonista que regresa a Caracas y es la esperanza de su amigo para una vida estable en el exterior, también vive en condiciones de pobreza extrema en España.

Esta autora propone que un factor común, en los relatos de la diáspora de Méndez Guédez, es el tratamiento de la vida precaria de los venezolanos migrantes y los motivos sociopolíticos de su éxodo:

Tanto *Una tarde con campanas* y *Tal vez la lluvia* se suman a otras narrativas que también hacen referencia—de manera directa o velada—al actual escenario político venezolano (...). En el caso de los textos de Méndez Guédez, la coyuntura política contribuye a la fractura de los

personajes como consecuencia del control del libre ejercicio de la individualidad. Así mismo, este rasgo propicia el abandono del lugar de origen. (Una tarde con campanas) y, como veremos en la segunda parte de este estudio, entorpece el retorno al hogar (Tal vez la lluvia). (2012, p. 393)

La diáspora en estas historias, según Patricia Valladares-Ruiz, no se propicia por un motivo personal u oportunidad laboral en una nueva sociedad, sino que se instala en la búsqueda y el escape de un sistema opresivo. A pesar de habitar un nuevo lugar los personajes extranjeros tampoco encuentran un estatus estable que permita sobreponerse de las situaciones extremas que han pasado, ya que el constante rechazo, xenofobia y condiciones miserables de vida y trabajo condicionan su nuevo entorno. En *Chulapos Mambo* se encuentran estos factores, ya que la figura del migrante se vincula con ciertos hechos violentos del gobierno de Venezuela que generaron la causa principal de su posición extranjera en España. Por consiguiente, es lo que trae como consecuencia todos los conflictos que hemos mencionado.

Juan Carlos Méndez Guédez a lo largo de su trayectoria literaria se ha inscrito dentro de una narrativa enfoca en el éxodo. Dicha corriente se gestó durante estos últimos veinte años. Para algunos críticos como Pedro Vargas, en esta etapa la producción editorial venezolana ha estado fuertemente relacionada con temas políticos y sociales, debido a los conflictos relacionados con el gobierno de Hugo Chávez Frías. Este auge editorial creó un espacio para reflejar el caos político del país, pero sin referencias directas. Las imágenes podían ser de carácter sugerente en las narraciones, ya que no se pretendía constatar una realidad fidedigna ni exacta de los sucesos o comunicar un mensaje aleccionador. La manera de exponer dichas referencias sin ser el tópico central, es a través de las historias personales o acciones absurdas de los personajes, pero que al mismo tiempo guardan una especie de relación con Venezuela.

Debido a lo anterior surgen autores como Méndez Guédez que crean un imaginario relacionado con los sucesos sociopolíticos del país sin necesidad de mencionar el nombre en la historia, como es en el caso de *Chulapos Mambo*. Gracias a los referentes indirectos y los relatos del pasado de los personajes inmigrantes, se vislumbra un panorama alterno de dichas circunstancias. Gomes establecía que este novelista propiciaba en sus narraciones una visión urbana, grotesca y degradada, también una evidencia del deterioro social por medio de figuras del margen, por ejemplo, los migrantes. Para ciertos autores, como Mireya Fernández Merino, Luz Marina Rivas,

Patricia Valladares-Ruiz y Raquel Rivas Rojas, estos relatos tienen como objetivo la representación de la figura del extranjero y sus experiencias en dicho rol. El motivo principal es denunciar las circunstancias a las que se someten en los nuevos territorios y su relación con la identidad nacional a pesar de la distancia geográfica.

Como hemos reiterado, el foco de esta corriente es el migrante como personaje central. Por lo tanto, establecimos ciertos parámetros que los autores anteriores otorgaban a dicha figura. En el caso de Juan Carlos Méndez Guédez mencionamos que los estereotipos, debido a las diferencias de raza, lengua o costumbres, son característicos en sus personajes extranjeros. Son vistos usualmente con ciertos prejuicios que conllevan al rechazo de la nueva comunidad.

Miguel Gomes presenta que Méndez Guédez plantea los problemas sociopolíticos a través de lo cómico. De esta forma, el novelista elabora el discurso del migrante. El factor de lo absurdo, lo satírico y lo desmesurado se encuentran en dichas figuras marginadas para acontecer las circunstancias tanto negativas como positivas de su vida. Por otra parte, Juan Carlos Méndez Guédez utiliza como recurso constante la memoria selectiva. Este método permite referenciar aspectos del pasado de los personajes y compararla con el presente en el extranjero. Los recuerdos dejan visualizar de forma parcial o sugerente sucesos o conflictos sociopolíticos del lugar de origen. Lo anterior se debe a que estos hechos condicionan el carácter migrante, es decir, son la causa o el motivo principal por lo que estos sujetos emigraron y tienen que buscar en la actualidad la manera legal o ilícita de sobrevivir en su nuevo entorno.

El discurso paródico de este escritor permite que a través de la figura del migrante se aborden temas controversiales como la xenofobia o los hechos políticos impactantes de una sociedad. Debido al aspecto anterior, el sentimentalismo o apego nacional quedan relegados al carácter humorístico y absurdo de las obras. Por consiguiente, se logra reconfigurar el imaginario del éxodo venezolano y elaborar una denuncia de dichas circunstancias. Nuestro objetivo en el siguiente capítulo será precisamente analizar el carácter carnavalesco en la novela *Chulapos Mambo* (2011), para comprobar el replanteamiento y la crítica del novelista, sobre la situación sociopolítica de los migrantes venezolanos.

3. *Chulapos Mambo*: migrantes, humor y crítica

Chulapos Mambo es una novela escrita por Juan Carlos Méndez Guédez, publicada en el año 2011. La trama se ubica en la ciudad de Madrid y el argumento se centra en tres historias principales. Primero está la historia de Alejandro, un millonario español que proviene de las Islas Canarias y dueño de una marca de ropa. La segunda es la de Simao, un inmigrante venezolano de origen portugués que por conflictos políticos tuvo que dejar el país y terminó en quiebra. El último personaje principal es Henry, un escritor de origen venezolano también, que trabaja para el gobierno y fue enviado a una conferencia de novelistas, pero por su ambición decidió quedarse en el país para ser un intelectual reconocido.

Estas tres historias que parecen no tener nada en común, a lo largo de la narración se unen. Alejandro, para poder estar con su amante, contrata a Simao para que tenga relaciones sexuales con su esposa. Simao acepta a cambio de un puesto como gerente en una de las tiendas de Alejandro, pero por problemas de eyaculación precoz no logra realizar el trabajo. Por lo tanto, este personaje le pide ayuda a Henry, quien acepta ya que cree que la esposa de Alejandro es una editora importante que va a leer su libro. Los personajes principales se relacionan para alcanzar algún interés individual. Muchas de las acciones giran alrededor de los planes absurdos y deshonestos que idean para conseguir sus objetivos. Podemos destacar que muchas de estas situaciones deplorables a las que se someten se deben a su estatus de inmigrantes.

Henry y Simao son las dos figuras extranjeras que representan a los migrantes venezolanos del siglo XXI. El primero, a pesar de haber llegado a España en condición de invitado, decide no regresar a Venezuela con la idea de convertirse en un gran escritor. Busca en Madrid oportunidades de trabajo y realización que, en su nación de origen, no conseguirá. En medio de la trama ocurre un suceso político por el cual Henry es tildado de traidor y se cancelan todos sus recursos, lo que trae como consecuencia que su estado de permanencia en el país se vuelva precario. Por otra parte, Simao ha estado largo tiempo residenciado en Madrid, viviendo en un pequeño departamento con siete miembros de la familia, ya que su situación es de extrema miseria. Este personaje se somete a diversos trabajos denigrantes, como espantar a una vieja de su departamento arrojándole excremento o aceptar tratos deshonestos para poder darle de comer a su familia. De igual

forma, se narra como este venezolano tuvo que abandonar el país debido a disputas políticas y sociales que arruinaron los negocios de su padre.

La novela se caracteriza por sus elementos risibles debido al comportamiento absurdo y cómico de los personajes. A través del humor, esta obra muestra, de forma constante, las diversas circunstancias que pasan los venezolanos en el extranjero. Dichas escenas constan de rechazo social, discriminación y condiciones de vida de baja calidad. Por lo tanto, mediante las construcciones cargadas de comicidad también se gesta una visión crítica del éxodo vinculado con diversos hechos sociopolíticos de Venezuela. En este capítulo extraeremos ciertos fragmentos de la novela *Chulapos Mambo* para analizar cómo el autor utiliza los mecanismos de la carnavalización para exponer los problemas de los migrantes venezolanos del siglo XXI.

En nuestro primer apartado establecimos que la carnavalización, según Bajtín, engloba mecanismos como la risa, la parodia, el humor, el realismo grotesco, la comicidad, etc. Mediante esos elementos se evoca al desenfreno, los excesos y lo absurdo. Debido a lo anterior, se crea un contexto donde es permitido replantear asuntos sociales y reconstruirlos desde otra perspectiva crítica. En *Chulapos Mambo* existe un ambiente cómico debido a las acciones y pensamientos disparatados, y muchas veces irracionales, de los personajes. El exceso de bebida, comida, referencias sexuales y lenguaje vulgar, son algunas de las características carnavalescas que se reflejan en la narración.

Esta novela de Juan Carlos Méndez Guédez también construye escenarios que dan un panorama de la vida del venezolano extranjero. Por lo tanto, procederemos a analizar varios pasajes de la obra que permitan demostrar dicha visión social del inmigrante a través de los mecanismos carnavalescos. Para lograr lo mencionado, tomaremos como foco central estos elementos de la carnavalización: el realismo grotesco, la parodia, el banquete, el humor y lo cómico. También mostraremos fragmentos que formen parte de las características de la literatura de la diáspora y la poética de Méndez Guédez en relación a los aspectos cómicos de *Chulapos Mambo*.

Este trabajo no pretende indagar en todas las construcciones humorísticas o carnavalescas del libro, ya que únicamente nos incumben aquellas escenas que reflejen los conflictos sociopolíticos de los migrantes venezolanos mediante dichas. Los extractos del libro serán divididos en el orden de los elementos que ya mencionamos. Profundizaremos en cada uno de estos fragmentos dependiendo del mecanismo para finalizar con una perspectiva global del funcionamiento de la carnavalización en la obra.

El propósito será demostrar como a través de este método se logra una crítica hacia la situación política y social del país y sus migrantes.

En primer lugar, nos referiremos al aspecto grotesco. Como mencionamos en el primer capítulo, este elemento tiene que ver con las representaciones ligadas a los excesos, excreciones y rasgos sobresalientes que provienen del cuerpo humano. Este aspecto muestra de manera desmesurada la naturaleza biológica de las personas, que generalmente está censurada. En *Chulapos Mambo*, las imágenes sexuales, escatológicas y desagradables son frecuentes, pero destacamos que existen diversas partes donde estos escenarios grotescos se vinculan con la vida de los inmigrantes.

El personaje de Simao tiene como deber espantar a la única inquilina de su edificio. Todos los días debe trazar planes que molesten, fastidien o atenten contra la estabilidad física y emocional de la anciana. Uno de los métodos para espantar a la señora es a través de elementos grotescos:

Luego le pedí a mi padre que me prestase a Tarzán y lo llevé para que dejara algunas cagarrutas frente a la puerta de Mary Carmen. Me pareció que el trabajo debía ser un poco más esmerado, así que tomé las cacas de perros y dibujé en el suelo el nombre de la anciana y lo taché con una equis. En unos segundos un millón de moscas se posaron sobre las letras. (2011, p. 198)

Simao utiliza el excremento del perro para degradar a la anciana. El personaje, no conforme con dejar las heces, manipula esta sustancia fétida como si fuera pintura. El uso de excreciones y fluidos del cuerpo logra rebajar y desagradar a la inquilina, pero al mismo tiempo se vinculan con la misma degradación de Simao. La labor diaria del personaje lo mantiene en contacto habitual con estos métodos grotescos, es decir que, no solo degrada a la residente, sino que su oficio para ganarse la vida lo rebaja a él también. El autor busca de cierta forma vincular lo grotesco con las circunstancias denigrantes de los extranjeros. En este caso, el trabajo del inmigrante permite a su vez discriminar a la española.

El rebajamiento o la degradación por medio de elementos escatológicos son típicos de la carnavalización. En la siguiente cita se presenta, de forma inversa, otro ejemplo de las consecuencias del empleo de Simao:

Me colocaba allí todas las madrugadas y desde las doce hasta las cuatro soltaba toneladas de Heavy, aunque en días especiales podía regalarle algo de Cage o de Schönberg. Alguna vez Mary Carmen aparecía y me lanzaba

baldes de orina, pero con el tiempo tuve la agilidad de esquivar aquellos baños sulfurosos. Lo normal es que sólo se escuchasen sus aullidos desesperados y sus oraciones para espantar mi asedio.

—Demonio, hijo de puta, sudaca cabrón —rugía la señora. (2011, p. 103)

Como establecimos en el primer fragmento, Simao degrada a la anciana, pero esta al desquitarse de igual forma se realiza un doble rebajamiento. En este caso la señora logra su cometido al arrojarle orina a Simao. En el primer capítulo resaltábamos que era típico del carnaval lanzar excreciones a las personas, ya que eso permitía ponerlos en contacto con estas sustancias naturales del cuerpo como tradición de la celebración.

Por otra parte, el autor al emplear el insulto “sudaca cabrón”, hace alusión a un término muy propio de los españoles para referirse de forma despectiva y denigrante a los sudamericanos. Esto enseña cómo la sociedad predominante rebaja a los extranjeros por medio de una jerga inapropiada.

El lenguaje familiar, como propusimos en el marco teórico, se compone por insultos, groserías y términos vulgares. El propósito de estas expresiones es poner en el mismo estatus social a las personas o también denigrarlas y rebajarlas. En la obra constantemente se emplea un vocabulario soez entre los personajes, pero en especial para discriminar a los inmigrantes. En el pasaje anterior la española califica a la figura extranjera como “demonio”, “hijo de puta” y “sudaca cabrón”. En el contexto de la carnavalización estos términos son muy recurrentes para enmarcar elementos del realismo grotesco, enfatizarlos y lograr el efecto degradante, como en el caso de la anciana y Simao.

En continuación con la idea del rebajamiento a través de aspectos escatológicos, resaltemos esta cita:

En ese momento el hombre dio tres pasos adelante, se colocó a su lado y aplastó una caca de perro gigante en el asiento del copiloto. Alejandro quedó mudo. Miró y miró hasta percatarse de que una roca pastosa ensuciaba su coche. Retrocedió con el Ferrari, tomó impulso y trató de atropellar al hombre, pero éste se echó a un lado y le dio a una de las puertas con el mazo de madera. Sería cabrón, este hijo de puta.

Alejandro marcó el número de la policía. Buscó con la mirada al hombre y descubrió que había desaparecido. Era normal. Esos venían de países donde se hacía magia negra, seguro conocían modos de esconderse en el tronco de un árbol. Aunque la verdad sea dicha, ese miserable era bastante rubio. Lo más probable es que fuese producto de alguna de esas mezclas insólitas que, como leyó Alejandro en Internet, terminaban debilitando la capacidad racional de los personajes. (2011, p. 75)

Alejandro es el personaje de clase alta que denigra de forma cruel a los inmigrantes latinos, pero al momento en que Simao restriega un pedazo de excremento en su auto, rebaja el estatus elevado de Alejandro a uno inferior y desagradable gracias al mecanismo grotesco. Con respecto a lo simbólico, en el apartado resaltamos que el Ferrari representa el elemento que posiciona en un nivel superior a Alejandro, ya que es un objeto costoso, de lujo y llamativo. Simao que representa una clase inferior en la comunidad por su condición extranjera y marginada, utiliza un elemento natural del cuerpo humano, como las heces, para corromper de forma inmediata el símbolo de riqueza de Alejandro. Tanto Alejandro como Simao quedan al mismo nivel y ocurre la inversión de valores por medio de lo grotesco. Al tener contacto con esta excreción, el personaje español queda humillado y desciende al nivel de la tierra por el inmigrante que tanto ha insultado.

Podemos ver nuevamente que Méndez Guédez entrelaza el aspecto grotesco con una nueva evidencia del pensamiento discriminatorio y estereotipado del español, ya que refiere una menor capacidad racional por parte de los extranjeros gracias a su origen o mezcla de razas. Como establecía Patricia Valladares-Ruiz al analizar las obras de Méndez Guédez, el rechazo que proporcionan la sociedad a los migrantes venezolanos en las narraciones, se exagera al atribuirle propiedades sobrenaturales o ridículas al territorio de origen. En el fragmento anterior, Alejandro rechaza al extranjero que lo ha agredido y le atribuye su escape a la posible magia negra que se hacía en su país.

De esta parte de la historia resaltamos también el uso de lenguaje familiar como “hijo de puta” y “cabrón” para denigrar a Simao. A través de insultos, groserías y discriminación, el autor resalta la forma en que Alejandro rechaza al personaje extranjero, pero a través del elemento grotesco Simao logra de forma astuta rebajar al residente español.

Lo escatológico no es el único medio por el cual el autor utiliza el rebajamiento. Para retomar la idea de reflejar los trabajos y circunstancias deplorables de los extranjeros a través de lo grotesco, destacamos el siguiente extracto de la narración como parte de dicha crítica:

Willy los llevó a ambos a una cama en la que se agitaba una rubia espectacular a la que sodomizaban por turnos un enano y un atleta de dos metros de altura.

—Muy bien, cuando yo les haga una señal cada uno de vosotros debe eyacular sobre la actriz. El que lo haga mejor queda contratado como doble.

(...)

"Se excitó mucho al imaginarse firmando ejemplares de su novela en

una feria del libro. Podía distinguir claramente los rostros de los centenares de personas que aguardaban para que él estampase unas frases cariñosas: "A Ainhoa, por esos ojos suyos, tan verdes, tan hondos, estas palabras que transformarán su vida". Mantuvo una concentración absoluta; debía coordinar el tiempo para eyacular solo en el momento en que se lo indicasen. "Puedes hacerlo, Henry, vamos, tú puedes, tú eres el mejor, machaca a Saúl, machácalo, húndelo, espera un poco, relájate, no te apures, controla el tempo, no te apures, adormécete un poco, piensa en la poesía de Góngora, piensa en las novelas de Carpentier, aguanta, aguanta".

Willy hizo un gesto con sus manos, Henry se puso alerta, cogió impulso y se derramó sobre la espalda y la nuca de la rubia. Un estallido volcánico, un océano que sorprendió a la propia actriz.

Henry sintió que su rostro enrojecía de felicidad. Miró a Saúl; miro el semen que su rival había lanzado en las nalgas de la chica: un pequeño charco, una insignificante mancha. (2011, pp. 262-263)

En esta parte ambos personajes compiten para conseguir el trabajo debido a que están en bancarrota. El oficio consiste en ver quién eyacula más sobre la actriz porno. Henry al lograr el objetivo y ganarle a Saúl Junco, alcanza cierta sensación de superioridad y logra rebajar a este último personaje por medio de la satisfacción sexual.

En el fragmento existe una narración sobre la masturbación de los dos personajes para conseguir el éxito. Según Bajtín, al estar en contacto con los órganos reproductores y los fluidos que emanan de él, se elimina la concepción cerrada y hermética del cuerpo para pasar a una abierta y libre de rigidez. En *Chulapos Mambo*, el elemento del coito se concibe de forma natural y exagerada en ciertas ocasiones. El autor relata sucesos de orgías, pornografía o adulterio. Un ejemplo es cuando la amante de Alejandro lo incentiva a tener relaciones con un gran danés y modelos fisicoculturistas al mismo tiempo. El tema de la fornicación deja de ser inhibido y pasa a otro nivel de significación, como en este pasaje, un posible trabajo estable para los extranjeros. Henry, al estar en contacto con su cuerpo y el placer de la masturbación, consigue un sueldo estable para salir de la quiebra y vencer a su enemigo.

Este fragmento de la novela es de carácter grotesco, pero a su vez incita la risa en el lector ya que hace referencia a aspectos sexuales de forma exagerada. Según lo que expusimos en el primer capítulo, dicho tratamiento evoca la risa escandalosa: "Las creaciones fabulosas, los seres cuya razón, cuya legitimación no puede extraerse del código del sentido común, con frecuencia excitan en nosotros una hilaridad loca, excesiva, que se traduce en desgarramientos y desternillamientos interminables" (Baudelaire, 1989, p. 34). Traemos a colación esta cita para recordar lo que establecía Baudelaire sobre la comicidad. Las representaciones anormales, deformes

caricaturescas incitan la hilaridad al vincularlas con los aspectos grotescos. En este caso, el elemento sexual se llevaba cabo por un enano, un atleta, una actriz porno y se adicionan los dos inmigrantes que luchan para ver quién eyacula más.

Gracias a la risa que provocan estas escenas se crea un espacio sin tabúes ni dogmas. Según Bajtín, estas imágenes también retoman el significado vital y desafiante de recrear escenas sexuales. Por lo tanto, el autor desde lo referente a las necesidades fisiológicas exageradas y exuberantes, replantea cómo los extranjeros, por necesidad laboral y de supervivencia, recurren a trabajos poco usuales o denigrantes para la sociedad, como la industria pornográfica.

Además del tema laboral, se evidencian las condiciones de vida que pasan los inmigrantes venezolanos. En el siguiente pasaje, se retoma el aspecto sexual y, por ende, risible:

Accedieron. Vi cómo se colocaron de espaldas para observar un programa de concursos y aunque los tenía tan cerca que hubiese podido tocarlos, Yasleitizi y yo pudimos amarnos en silencio, casi sin movernos. Lo único incómodo fue que Tarzán no nos quitó la vista ni un segundo. Movía la cola, bostezaba.

Al fondo me pareció que también mamá nos contemplaba con ojos miopes. Me resultó un poco incómodo, pero al final seguí adelante. Cuando alcancé el orgasmo me puse a tararear una pieza de Tchaikovsky para que mis jadeos no molestasen a la familia, pero Yasleitizi fue menos sutil y gritó papi papi papi catorce veces y se le puso el rostro colorado.

Mi madre apretó los párpados para mirarnos mejor justo en ese momento. Qué espanto. Este hacinamiento y este tedio terminarán por acabar con nosotros. (2011, p. 130)

En esta parte se narra como Simao, debido a las precarias condiciones en las que habita, tiene que satisfacer las necesidades sexuales frente a su familia. El elemento grotesco se muestra con el relato del coito. Como lo mencionamos, dicha acción era de carácter natural y renovador en el carnaval, pero en esta escena es perturbada gracias al estilo de vida de este sujeto. El autor plantea que el estatus de extranjero condiciona hasta el aspecto erótico del personaje, por lo que ser inmigrante disminuye, inclusive, ese referente natural.

Como último apartado relacionado con el realismo grotesco, el escritor propone no solamente el elemento del rebajamiento, sino el de la renovación y la nueva vida:

Esa noche, Henry escuchó una serie de ruidos inéditos: primero los resortes de la cama de sus padres, luego una hilera de gemidos, succiones, toses, frases sueltas, salivazos

(...)

Como cabe suponer, esos descubrimientos alejaron la naciente pareja, que permaneció unida únicamente por ese compromiso que había surgido entre ellos: una hipoteca de cuarenta años que sólo podían pagar manteniendo unidos. Pero la noche en que el Comandante apareció en la televisión diciendo que su gobierno sería la unión inédita de revolución y milicia; y sobre todo, que su gobierno asumiría las deudas contraídas por cualquier persona que pudiese demostrar que había votado por él, la pareja comprendió que las reconciliaciones siempre eran posibles.

A Henry le parecieron esos gemidos la señal de un nuevo tiempo. Logró sentirse feliz, esperanzado, al ver que sus padres eran capaces de expresar algún tipo de emoción, distinta al qué bueno que viniste / limpia el jardín / déjanos dinero / cambia los grifos del baño / pinta la casa, Henry. Y a pesar de que sólo deseaba escribir, Henry se implicó paulatinamente con el Movimiento y el Proceso. Porque algo que era capaz de hacer que sus padres se desnudaran para copular tenía que ser algo bueno. (2011, p. 236)

Este fragmento relata, por medio del recuerdo de Henry, el momento histórico cuando “El comandante” tomó el poder en Venezuela. En sintonía con este suceso importante, se expone que los papás de Henry, al escuchar la noticia, mantuvieron relaciones sexuales luego de mucho tiempo. De igual forma, se menciona como este suceso representaba el inicio de una nueva etapa. Debido a lo anterior, el aspecto renovador del elemento grotesco está presente en la escena. El acto sexual que retoman los padres de Henry hace alusión al hecho histórico que comenzaba en ese momento en el país. El nuevo ciclo presidencial que en un futuro traería los problemas económicos, sociales y de éxodo masivo, el autor lo enmarca con el coito.

Hasta ahora hemos expuesto citas relacionadas con los elementos escatológicos y desagradables del realismo grotesco. Podemos visualizar como Méndez Guédez los utiliza constantemente para vincularlos con el rebajamiento y las malas condiciones de vida de los inmigrantes. Por otra parte, las imágenes también remiten a los excesos y la satisfacción sexual. El foco central de dichas escenas es mostrar un panorama deplorable de la vivencia extranjera. El siguiente mecanismo se relacionaba también con lo grotesco y es el banquete medieval.

Este acto era representado por la ingesta excesiva de bebidas y alimentos alrededor de una mesa para conmemorar un acto importante o planear acciones futuras. En dicha celebración los estatus sociales eran eliminados: “Es conveniente señalar que el trabajo y el comer eran colectivos; que toda la sociedad participaba en ellos por igual” (Bajtín, 1998, p. 253). Retomamos esta cita para resaltar el aspecto igualitario. En *Chulapos*

Mambos se visualizan constantemente que los tres personajes principales se reúnen alrededor de la comida: “El mesonero les ofreció como postre unos trozos de mango. Los tres aceptaron encantados. Era curioso, pero durante unos segundos parecieron unidos por el sabor de la fruta. Como si ese fuese el único nexo posible entre ellos” (Méndez Guédez, 2011, p. 218). Con esta referencia, destacamos el elemento de igualdad característico del banquete carnavalesco. La distinción entre clases o entre residente y extranjeros se elimina momentáneamente durante la ingesta.

Al momento de engullir un alimento por el que mantienen un gusto en común, el centro de atención pasa a la comida y se transforma en elemento mediador entre los personajes. En la novela se resaltan constantemente la discriminación y diferenciación entre los inmigrantes y los residentes. Las características del banquete permiten al autor entablar un contexto igualitario para que los planes y negocios entre los personajes se lleven a cabo.

A continuación, expondremos otro fragmento que refleja aspectos del banquete medieval:

Simao lo miró sin expresión en el rostro, como si su piel fuese una piedra. Los siguientes segundos apenas mudó esa expresión mientras escuchaba como debía convertirse en el amante de la esposa de Alejandro y convertirla en una muy feliz y ocupada mujer.

Devoró cinco o seis raciones de jamón mientras escuchaba los detalles iniciales del plan. (Méndez Guédez, 2011, p. 139)

Como establecimos, los personajes principales se reúnen en torno a la comida como punto de inicio para los futuros planes y acciones que permitirán el desarrollo de la narración. Los encuentros alrededor del festín permiten entablar los tratos entre estas figuras. Destacamos también que en las escenas relacionadas con comida se frecuente la mención a que los personajes inmigrantes engullen de forma desmedida los alimentos. Así se resalta las condiciones de pobreza y hambre.

El comportamiento decoroso y comedido que se lleva generalmente en los festines, queda exento en el banquete medieval. Al ingerir comida de manera apresurada se evocan imágenes desagradables y grotescas, pero en este contexto dicha ingesta desmesurada resalta un carácter vital e indispensable. Los inmigrantes en situaciones precarias de vida buscan formas de supervivencia y por consiguiente alimento, como por ejemplo en la siguiente referencia:

Pasamos frente a varios restaurantes y yo me detenía a mirar el menú de cada sitio. Henry no pareció comprender la indirecta. Me dijo que le gustaba dar un paseo para desentumecer los músculos antes de continuar escribiendo (...).

Hablé de las maravillosas costillas de cordero que servían en un lugar que hace esquina con Alaya. Henry continuó caminando. Llevaba en la mano un libro y me lo regaló: Los cien años de Artemio. Yo prefería un cocido, un asopado, un arroz con costra. (Méndez Guédez, 2011, p. 79).

El personaje de Simao es el extranjero que lleva más tiempo como residente en España y su condición económica y de vida es inestable. En la narración esta figura propone insistentemente que Henry lo invite a comer cuando lo acompaña por la ciudad. De igual manera, cuando se reúne con Alejandro ordena comida de forma desesperada y guarda un poco para llevársela a su familia como una especie de botín anhelado. El alimento para las figuras extranjeras significa un símbolo de sobrevivencia y búsqueda constante, es decir que, la característica positiva del banquete medieval se replantea también en la cultura migrante como una celebración de la vida y la supervivencia diaria.

Hasta ahora hemos analizado el realismo grotesco y el banquete se vinculan con la situación deplorable de los extranjeros, gracias al contexto del carnaval. En los siguientes fragmentos también relacionaremos el aspecto anterior del migrante con el mecanismo de la parodia. Este elemento era propuesto, según Bajtín (1998), como la construcción de un mundo al revés. La parodia efectúa una burla intencional al invertir los significados de un discurso en específico. En *Chulapos Mambo* encontramos dicha mofa para abordar aspectos sociopolíticos:

Una tarde en la que no tenían conferencias ni otros compromisos, un Comité de Apoyo al Proceso les pidió que ofrecieran una charla sobre la participación de los escritores en programas de alimentación alternativa. “No comprendo”, dijo él, “Quieren que contemos si ayudamos en los cultivos de lechugas que están haciendo en los antiguos campos de golf, o si participamos en los programas de cuidado de gallinas ponedoras que hay sobre los techos de los barrios pobres. (Méndez Guédez, 2011, p. 92)

En esta parte de la obra, Henry, el personaje afín al gobierno, recuerda como eran las campañas políticas. Se expone de forma absurda la manera en que mezclaban los talleres para los escritores con la siembra de lechugas. El oficio abstracto, intelectual y sublime como el del escritor lo igualan a la labor terrenal de la cosecha y el campo, sus significados se replantean y se ponen al mismo nivel para realizar un rebajamiento de los autores del país. De igual forma, cuando se presenta como mediocre un asunto o cosa

respetable, lo risible de la parodia surge y se realiza una degradación (Bergson, 1986). En la cita se menciona cómo el proyecto político pretende que los autores vigilen gallinas ponedoras en los barrios. Por lo tanto, Méndez Guédez utiliza la degradación y el rebajamiento de la figura del escritor relacionado con el gobierno del país, para mostrar y ridiculizar dichos aspectos.

La parodia efectúa una burla al degradar los valores de un discurso, en el pasaje anterior se pudo evidenciar cómo el autor ridiculiza el sistema político y sus programas culturales. De igual manera, los valores de la imagen del inmigrante son reformulados en la narración:

↓Es algo inofensivo. Lo hacen para gastar energías. Tienen sol de verano doce meses al año y eso les da mucho vigor, y como no realizan mayores esfuerzos intelectuales, durante el día gastan fuerzas de esa manera. En la noche es distinto: bailan mambos y se emborrachan. Así pueden dormir bien. Bailan y bailan con tambores, caen embrutecidos de alcohol y hablan de mujeres a las que no llegan a conocer porque siempre se están emborrachando. No te preocupes. (Méndez Guédez, 2011, p. 184)

En este fragmento se exterioriza la mentalidad estereotipada y discriminadora del personaje español hacia los inmigrantes, específicamente, los latinos. Debido a su descripción se configura una perspectiva negativa, irracional y llena de excesos de estos sujetos, ya que se les atribuye una imagen de individuos torpes y alcohólicos por el clima tropical. Se crea una burla que invierte el discurso de esta figura.

Gracias al contexto paródico se replantea un tema generalmente sensible, como los estereotipos hacia los forasteros. Lo anterior, se debe a que crea un tono risible que permite mostrarlo desde otra perspectiva. Freud establecía que los temas controversiales y de carácter serios podían ser parodiados, debido a que se invertían sus valores y los rebajaban: “Parodia y travestismo obtienen el rebajamiento de lo sublime de otra manera (...) sustituyendo las personas sublimes o sus exteriorizaciones por unas de inferior nivel” (1975, p. 101). En este caso, la discriminación hacia los extranjeros se construye con una exageración y burla debido al clima y su supuesto comportamiento salvaje.

Bergson también establecía que “[s]i transponemos lo solemne al tono familiar, se tiene la parodia” (1986, p. 104). Retomamos que la parodia se encarga de tomar los valores altos y rebajarlos para burlarse de un discurso o una persona. En el siguiente fragmento podemos vislumbrar lo anterior:

Encendió la televisión y también navegó por las páginas gubernamentales de su país. En efecto, el Comandante estaba rodeado y había lanzado un discurso en el que afirmaba que moriría antes de entregar el poder al demonio de la oligarquía, a la vez que ordenaba con voz firme que una fila de tanques del ejército aplastara y disolviera la marcha de opositores. En la calle, los periodistas afirmaban que se respiraba una normalidad completa; y sólo al fondo se veían ambulancias recogiendo cuerpos que sangraban en el piso de una forma bastante normal. Henry se emocionó con esas palabras de resistencia, pero diez minutos después, desde el mismo lugar en el que había hablado el Comandante apareció un grupo de militares y civiles diciendo que habían intentado solicitar la renuncia y la redención del Presidente, pero que había sido imposible alcanzarlo cuando justo a la medianoche salió descalzo, envuelto en la bandera como si fuese una batola hindú y dando alaridos para que pensasen que era una abuelita con ataque de nervios. Henry se mordió los nudillos. Los tipos que aparecían en la tele pedían a las personas que si encontraban en la calle a hombres descalzos los retuvieran porque en caso de ser el antiguo gobernante debía ser juzgado por diversos crímenes y corruptelas. Un civil calvo y con una corbata de colores opacos mostró a las cámaras las botas presidenciales y dijo que las utilizarían para identificar al Comandante mediante el sistema de ir probándolas en los pies de los centenares de oficiales que habían huido. (Méndez Guédez, 2011, pp. 186-187)

Este apartado paródico permite replantear la perspectiva de un acontecimiento sociopolítico. En la cita se relata un hecho ocurrido en Venezuela con un discurso e imágenes exageradas y absurdas. Al mencionar que los periodistas afirmaban una total calma cuando se podían visualizar cadáveres o heridos de gravedad, cambia el sentido de lo que definen por “normal” y se contradice por la descripción del ambiente caótico. Por otra parte, comparar al Comandante con una abuelita con ataques de nervios, ridiculiza y rebaja su imagen, también al atribuirle un comportamiento irracional y alarmante. En la parte final del fragmento podemos captar una referencia al cuento de *La Cenicienta* de Charles Perrault, ya que aluden al mismo método para encontrar al comandante, es decir, probar las botas en cada uno de los oficiales sospechosos. Al exponer este importante hecho político con dichas imágenes cómicas y absurdas, se invierte el sentido serio y grave por uno risible para lograr reconfigurar la visión del suceso.

Como hemos mencionado, la parodia hace una burla a un tema serio, como por ejemplo un hecho histórico reflejado en el fragmento anterior. Además de sucesos, en la obra, también se tiende a ridiculizar la imagen de la figura del inmigrante:

Tomé un taxi. Recordaba que los enemigos del gobierno de nuestro país se reunían en un café cerca de Alonso Martínez a planificar sus eventos. Alguien me comentó que se veían en ese sitio todas las tardes para intercambiar planes, para conversar en murmullos y pensar lo que comerían cuando pudieran regresar a casa (...) En una mesa del fondo reconocí por

el acento a varios paisanos. Bebían cervezas en silencio, sin levantar el rostro de la espuma de sus jarras. Nadie hablaba. Nadie se movía excepto para beber otro sorbo. Creo que un grupo de acelgas podían parecer más animadas y menos tristes. Me acerqué sin que lo notasen. Durante media hora sólo se escuchó el ruido de las gargantas cuando se empinaban un buen trago. De repente un señor murmuró:

—Tengo una idea, hagamos una misa contra el Comandante y a favor de la paz.

Los demás siguieron con el rostro encajado en la mesa. Todos, menos uno de ellos que abrió la boca como para bostezar y dejó escapar unas palabras.

—Eso ya lo hicimos.

—¿Y una misa para rogar que los militares vuelvan a derrocar al Comandante y no regresen al poder a las pocas horas? —insistió el hombre.

—Eso también lo hicimos esta mañana. (Méndez Guédez, 2011, pp. 223-224)

Un tema recurrente y sensible con respecto a la migración venezolana, son las continuas protestas y campañas políticas en contra del gobierno en el extranjero. En esta escena se invierte por medio de la parodia el discurso y se pone en evidencia dichos manifestantes en el exterior para recalcar el constante fracaso y decepción a los que se enfrentan. La parodia en estos fragmentos invierte el valor serio de los opositores al gobierno para lograr una burla. El autor muestra al lector un replanteamiento del discurso y de las figuras ligadas a los asuntos políticos de Venezuela.

La doble intencionalidad de los mecanismos carnavalescos, como los que ya hemos visualizado, consiste en evidenciar un tema específico reconfigurándolo desde lo risible. Al igual que hemos analizado en la parodia, el humor y lo cómico también construyen representaciones con dos sentidos. Según lo que esclarecimos sobre el humor festivo en el carnaval, recordamos que posee un carácter reflexivo, ya que pretende evidenciar un mensaje final. En *Chulapos Mambo*, dicho mensaje de evidencia se vincula con la figura del inmigrante venezolano:

En el fondo yo había terminado de tomarle cariño: mi trabajo era espantarla de la casa de renta antigua en la que sus familiares y ella habían vivido durante cien años. Su trabajo era resistir y no devolver la casa al dueño del edificio que me había contratado. Cada quien estaba haciendo su tarea. (Méndez Guédez, 2011, p. 27)

En este fragmento encontramos que el personaje de Simao habla sobre su trabajo. Como lo mencionamos, esta labor consiste en espantar a una anciana del edificio donde reside. Al mencionar que adquirió afecto o cariño a ese empleo deshonesto, causa gracia en un primer nivel, pero comprendemos que es un signo de resignación hacia las labores

indignantes por las que tienen que pasar la mayoría de los inmigrantes, hasta que terminan por acostumbrarse y normalizarlo.

La cita anterior también la podemos vincular con lo que establecimos, según Todorov en el primer capítulo: “quisiera aquí examinar en detalle una de las figuras más frecuentes que nos conduce, en un enunciado humorístico, a buscar un segundo sentido: la *contradicción* (...) consistiría en la afirmación simultánea de dos opuestos” (1996, p.313). El trabajo de este personaje es de índole deshonesto e ilegal, pero por su condición de extranjero debe realizarlo, así que prefiere decir que le gusta. Entendemos que dos sentidos se contradicen al cambiar la percepción negativa de su trabajo por una agradable, incluso, le da una visión romántica y entrañable que evidencia más la oposición. Ambos significados contrarios se vinculan con un sentido de consuelo que hace más soportable las circunstancias del inmigrante o también evade dicha realidad repulsiva. Con este mensaje el autor nos remite a una reflexión sobre las necesidades precarias y humillantes de los extranjeros desde una perspectiva humorística.

Continuando con la doble intencionalidad del humor, entendemos que, en el siguiente pasaje, el autor expone otro panorama de la cotidianidad en la que permanecen algunos inmigrantes:

En la mañana el calor salvaje me sacó de la cama. Fui al baño para darme una ducha con ese hilo ferroso que cae desde nuestra ducha y al quitarme la ropa vi que sólo conservaba doscientos euros. Me vestí. Con toda calma tomé mi bate de béisbol y me coloqué en la puerta de la casa.
—Querida familia, por alguna confusión alguien tiene dos mil trescientos euros que me pertenecen. Los necesito para hacer unas gestiones —grité.
—Vete al carajo —gritó mi hermano con cara de ofendido. Alcé el bate y le machaqué el hombro. Lo escuché gritar. Lloroso e indignado se sacó del pantalón quinientos euros.
(...)
—Dile a tu mujer que me dé lo que ella sacó.
—Mi esposa sería incapaz de meter su mano en tus calzoncillos.
Volví a golpearlo. La esposa de mi hermano me arrojó otros quinientos euros en la cara.
—Eugenio, mi amor, no te preocupes, lo hice con los ojos cerrados y casi no lo toqué cuando cogí los billetes. Además, pensaba comprarte unas bonitas camisas para que buscases trabajo —advirtió ella.
(...)
No era justo. Esas cosas no pasaban antes en la familia. Nos estábamos volviendo gente mala. (Méndez Guédez, 2011, pp. 107-108)

Esta parte de la narración propone de manera risible una situación donde la cuñada de Simao mete la mano por debajo de su ropa interior para sacar dinero y comprarle

camisas a su esposo. El aspecto que propicia la risa es la contradicción que genera la actitud de la esposa, ya que cometió un acto deshonesto al robar el dinero, pero le interesa más aclarar el pudor con que lo hizo al tocar los calzoncillos de su cuñado. Lo hilarante del personaje de la esposa parte de la contradicción entre el acto deshonesto, descarado y criminal de hurtar a su propia familia y el pudor con el que resalta que sacó los billetes de las partes íntimas de Simao. Este segundo acto queda en mayor relevancia que el primero donde se comete una traición. Con esta escena vemos reflejado el comportamiento inapropiado y deshonesto con el que convive la familia de Simao gracias a las pésimas condiciones en las que habitan. Nuevamente, lo que se nos presenta como un mensaje gracioso, deja una reflexión sobre los aspectos negativos de la vida de los extranjeros.

Méndez Guédez utiliza el humor para evidenciar las circunstancias de los inmigrantes por medio de la reflexión y el doble sentido. Dichas circunstancias también se asocian con los conflictos sociopolíticos de Venezuela. El autor de igual forma propone un panorama distinto de estos problemas con el mecanismo humorístico:

Supuso que podía colgar el nombre de Saúl en una de esas amenazantes listas de Internet donde aparecían los nombres de los traidores al Proceso. Eso puede servir, que se joda un poco más, que se asuste. Se conectó, pero vio que Saúl ya aparecía en esas listas. En una de ellas un grupo anónimo le pedía a Junco y a otras diez mil personas que abandonaran el país o no responderían por su seguridad. “Coño, pero si éste ya tiene años viviendo en España, qué desorden, amenazamos con expulsar a gente que ya vive afuera, hay que organizarse para hacer estas cosas. (Méndez Guédez, 2011, pp. 59-60)

Se muestra a través de Henry una de las formas de violencia y persecución política del gobierno de Venezuela hacia los opositores como Saúl Junco, el otro inmigrante. Los que participaban a favor de este gobierno tomaban tácticas como las del fragmento, es decir, amenazas de muerte, humillación pública, etc. El autor utiliza el tono humorístico del personaje, ya que se disgusta por la desorganización para amenazar y plantea que debe haber más orden para expulsar a los opositores. Este primer mensaje risible desemboca en la reflexión sobre la realidad de las amenazas y la persecución del gobierno. Por otra parte, el personaje de Henry que es absurdo y caótico se disgusta porque se plantea de forma desordenada el acoso e instigación por internet, por lo que exige orden cuando él no posee dicha cualidad. También se evidencia que no tiene conocimientos del régimen ni de su estructura cuando constantemente alega de forma apasionada que es un

revolucionario y está a favor del gobierno. Los aspectos anteriores gestan una comicidad por la incoherencia de esta figura disparatada.

El siguiente fragmento del corpus demuestra otra construcción humorística vinculada a una crítica hacia la situación sociopolítica venezolana: “Se le notaba ansioso por los problemas que tenía en su país (bueno, en el nuestro, ¿no? Porque los países son como enfermedades crónicas, a veces se mejoran, pero siempre siguen jodiendo)” (Méndez Guédez, 2011, p. 219). En la cita se compara de forma intencional dos aspectos diferentes, los problemas del país y una enfermedad crónica. El humor con doble sentido vincula estas referencias que parecen no tener similitud entre ellas y las une con una característica negativa e irónica sobre la vida. Debido a lo anterior, la risa que evoca el fragmento es reflexiva. Dicha comparación hilarante remite, en otro nivel de significación, a los constantes conflictos políticos que parecen nunca tener fin. A pesar de que los personajes inmigrantes se encuentren lejos del lugar de origen los persiguen las disputas del país, como una dolencia que no se cura. Al encontrar dentro de estos elementos diferentes algo en común como el sentido bajo y decadente de la vida y las enfermedades, se logra una construcción humorística por parte del autor.

En sintonía con lo que hemos expuesto sobre el doble sentido, en *Chulapos Mambo* se encuentran representaciones cómicas que cumplen con dicha finalidad enfocada a los temas de inmigración:

Cuando regresé al salón, Yasleitizi había lanzado al suelo a mi mamá y le hundía los tacones en la espalda. Le acaricié la cabeza a mi vieja: “Hay que tomarse la vida con calma”, le susurré. Luego le pedí que por favor dejase de discutir con mi esposa, no era natural que la odiase tanto.

 Mi padre siguió mirando el periódico con Eugenio.

 ↓No pierdan la vista de esa manera. En ningún lado van a encontrar el trabajo que ustedes quieren. No existen avisos que digan se solicita hijo de dueño de arruinados negocios de hostelería, o se solicita dueño de arruinados negocios de hostelería

 Mi padre me lanzó un zapato. (Méndez Guédez, 2011, p. 28)

Este fragmento es una evidencia cómica de la coexistencia familiar de los inmigrantes. Los personajes buscan trabajo, pero no consiguen nada que se relacione con su antigua profesión. Lo anterior, forma parte de las complicaciones con las que se enfrentan los extranjeros y el estado permanente de estancamiento. Según lo que proponíamos en el primer capítulo con Bergson, la rigidez es risible ya que contradice el sentido libre y cambiante de los seres humanos. En esta escena los personajes extranjeros

reflejan la rigidez por la imposibilidad de avanzar debido a que no han superado su vida pasada.

Por otra parte, gracias al espacio reducido que habita la familia de Simao la convivencia es difícil, por lo que terminan en peleas constantes y exageradas hasta volverse cómicas para el lector.

La comicidad se basa en imágenes disparatadas e inusuales. Los movimientos exagerados, como las peleas sin sentido del fragmento anterior, son ejemplo de dicho aspecto cómico. Según Bergson este mecanismo se basa en lo absurdo “Es una inversión muy especial del sentido común. Consiste en querer moldear las cosas de acuerdo con una idea que se tiene, en lugar de moldear las propias ideas de acuerdo a las cosas” (1986, p.149). Los personajes, en este caso, accionan bajo su propia manera de ver la vida, por lo que nos parecen absurdos:

En Sol me pidió todavía más velocidad. Apenas parecía coordinar sus palabras y las manos le temblaban. Cuando llegamos a la plaza Mayor y se enfundó el abrigo y la bufanda sus ojos parecieron vibrar dentro de su cara, luego abrió la boca y extendiendo los brazos lo vi desplomarse como un árbol viejo
“Así no me tomes fotos”, murmuró segundos antes de quedar completamente desvanecido. (Méndez Guédez, 2011, p. 32)

En este apartado, Simao acompaña a Henry a tomarse fotos, quien insistió en ponerse un abrigo de invierno, bufanda y guantes en pleno verano, por lo cual se desmalló. El comportamiento absurdo, a causa de una rigidez e idiotez del personaje por imponer su propio pensamiento, se refleja en el cambio rápido de ideas contradictorias, ya que intenta llevar a cabo la idea de una foto con un fondo invernal en Europa, cuando la realidad es que se encuentran con altas temperaturas climáticas. Henry no se preocupa por su caída, ni por el desmayo a causa del intenso calor, sino por no salir en las fotos de esa manera. En su propio razonamiento prevalece lo vanidoso del personaje por encima de su emergencia de salud. Por otra parte, podemos aludir al aspecto cómico de la caída que mencionaba Baudelaire. Causa gracia ver al otro caer por su propia torpeza y que no somos nosotros quienes caemos, esto provoca la risa maliciosa.

Gracias a la representación cómica de la cita, el autor puede destacar el aspecto diferente de esta figura, que según la literatura de la diáspora la identifica como el sujeto extranjero y propicia el rechazo en la nueva sociedad.

Además del comportamiento absurdo, existe la inconsciencia en las acciones y pensamientos del individuo. Como establecimos en el primer capítulo con la comicidad inconsciente de Bergson y lo cómico ingenuo de Freud, esta persona generará risa al no darse cuenta y evadir ese aspecto absurdo. En *Chulapos Mambo*, el autor construye sus personajes con esta característica:

Debía saludarlo. Conocía pésimas referencias sobre Junco. Las conocía muy bien porque era él mismo quien las había propagado. Era uno de esos podridos intelectuales que hablaban pestes del Proceso y del Comandante. Pero Henry tampoco podía olvidar que habían sido amigos alguna vez. “Quizás puedo hacerlo que recapacite, que comprenda que su lugar está al lado de nosotros, de los que queremos salvar al planeta entero”.

Henry sonrió de medio lado y extendió su mano.

—Qué sorpresa verte por aquí —mintió—. ¿Es cierto que ahora cantas en el metro?

Saúl Junco lo miró sorprendido, luego se echó hacia atrás, comprimió los labios. “Está emocionado de verme, después de todo, esos iniciales años de afecto...”, pensó Henry y cuando abrió los brazos para fundirse con su antiguo compañero, recibió un escupitajo en medio de la boca. (...)

—Y parece que está lloviendo —comentó Henry a Simao limpiándose los dos salivazos de la cara. (Méndez Guédez, 2011, p. 44)

En esta parte se plasman las diferentes posturas políticas de Venezuela. Henry representa el lado que está a favor del gobierno de forma ciega y Junco es el que está en contra. La actitud absurda e inapropiada de Henry que genera tensión en la escena, se torna cómica cuando Saúl reacciona y le escupe en el rostro. En ese momento se utiliza el aspecto grotesco del escupitajo para rebajar al personaje de Henry y humillarlo, ya que lo pone en contacto con un fluido desagradable y natural del cuerpo humano. Al final, para evadir lo sucedido, Henry finge que en lugar de saliva le cayó lluvia. Este personaje adquiere un comportamiento cómico inconsciente para obviar la situación y adjudicar lo que ocurrió al clima, lo cual hace más hilarante al fragmento, en especial porque en ese momento se encuentra dentro de la tienda.

Es importante retomar un aspecto de la comicidad que establecimos de igual forma en el primer capítulo, y es el efecto de insensibilidad. En el carnaval cualquier tema, serio o sagrado, podía ser tomado de manera risible. Para Bergson (1986), lo cómico produce una momentánea anulación de los sentimientos hacia el foco de burla. Es similar lo que proponíamos con Freud: “Ahora bien, el desarrollo de afecto es la más intensa entre las condiciones que estorban la comicidad, y nadie le ha cuestionado ese valor” (1975, p. 209). Para que sea posible evocar la risa en estas representaciones, la emocionalidad es

un obstáculo y la forma de neutralizarla es por medio de lo burlesco. Por consiguiente, visualizamos que, en *Chulapos Mambo*, es posible ahondar en el tópico de la inmigración venezolana desde una perspectiva satírica:

Qué asco. De qué servía vivir en una de las calles más caras de Europa si cada tanto había que tropezar con estos esperpentos llegados de lejos. Tal vez debería llamar a la policía y denunciarlos por robo. Pero seguro los soltaban las pocas horas. Tan sencillo que sería habilitar aviones y limpiar esa basura, lanzarlos al mar, devolverlos a sus cayucos, regalarles un plátano y venga, a casa de nuevo, gilipollas. (Méndez Guédez, 2011, p. 45)

Alejandro al ver a Simao y Henry, expresa de forma cruel su pensamiento hacia los inmigrantes. El autor evidencia de manera cruda dicha mentalidad. Estos comentarios discriminadores, gracias al tono cómico de la obra, se justifican y más bien causan gracia. A pesar de los insultos y groserías dirigidas a la figura del extranjero no se hieren sensibilidades, ya que está bajo el contexto de la comicidad y se anula momentáneamente la susceptibilidad que puede causar dichas referencias irrespetuosas.

En continuación con la idea anterior, el siguiente pasaje también muestra una construcción cómica que anula lo sentimental:

—Oye, ¿te pasa algo? —le dijo el del bate de béisbol.

—No sé. Un malestar. Un calor muy fuerte en las piernas.

—Ah... —dijo el hombre dando golpecitos en el suelo con el bate— Es por los pantalones que llevas. En verano no se usa esa tela. Te estás cocinando vivo. ¿No eres de aquí, verdad?

—Tuve un bisabuelo vasco y otro extremeño, pero en verdad me siento heredero directo de la inconquistable raza de los incas, los aztecas y los...

—Ya, ya... —dijo el del bate— Reconozco tu acento, paisano. Yo al principio también me vestía de cualquier manera. Quitate esos pantalones y te sentirás mejor.

Henry hizo un gesto de asentimiento. Prefería no conversar demasiado con las personas de su país que vivían en España. El noventa y ocho por ciento eran traidores podridos oligarcas, blanda escoria poseída por la ignominia, la sodomía, el individualismo y el espíritu de la traición. (Méndez Guédez, 2011, pp. 18-19)

De esta cita destacamos varios aspectos. En primer lugar, Henry se muestra como extranjero gracias a su problema para adaptarse al clima y lo reafirma de manera cómica al expresarse exageradamente sobre sus orígenes precolombinos. De esta forma el autor reitera la característica de forasteros en sus personajes. Los insultos reflejados en esta escena son emitidos por el mismo inmigrante. Méndez Guédez plasma la perspectiva de

las personas a favor del gobierno de Venezuela y como ven a los migrantes venezolanos. Gracias al contexto cómico que opaca la emocionalidad en el lector, se puede dar otra visión del maltrato y xenofobia que experimentan los extranjeros.

A través de representaciones risibles evocadas por referencias cómicas, humorísticas y paródicas, el autor expone una perspectiva crítica sobre los inmigrantes venezolanos. En el siguiente fragmento encontramos varias características de los elementos anteriores:

Podría huir, comenzar en otro sitio, cambiarse el nombre y hacer negocios en unos de esos países con palmeras, desfiles militares cada día y presidentes eternos que gobiernan hasta su gloriosa muerte. Sí. Esa era la solución. Olvidar para siempre el amor de Minka. Irse al Caribe, asociarse con Willy y montar una productora porno con bellezas latinas que cobrarían una cuarta parte de las tarifas europeas. Sí. El hombre nuevo. Alejandro pensó que allí podría convertirse en un hombre nuevo. Un ático todavía más grande que el que había tenido aquí; y una Minka mulata que le cantaría canciones de protesta en el oído. Claro que sí. Siempre hay un lugar en el mundo donde refulge la esperanza; la posibilidad de un nuevo amanecer. Suspiró feliz y apretó las mandíbulas... (Méndez Guédez, 2011, p. 356)

Esta escena se sitúa en el cierre de la obra, cuando los tres personajes principales están huyendo de las autoridades por todos los fraudes e ilegalidades que cometieron a lo largo de la trama. Como solución, Alejandro, el personaje español, plantea huir hacia el Caribe y comenzar desde cero, ya que en ese lugar existirían nuevas oportunidades de vida para él. Este pensamiento construye de forma humorística la visión que muchos extranjeros poseen del tercer mundo. La risa reflexiva que evoca esta escena se debe al planteamiento de un panorama donde Venezuela y su gobierno son la opción ideal para habitar. Por otra parte, el lector puede entender que existe una referencia con tono de burla e ironía al invertir las circunstancias.

Lo anterior se debe a que el personaje español toma el papel de un posible migrante e idea un plan de viaje basado en lo que los mismos personajes extranjeros imaginaron cuando decidieron realizar el éxodo. Juan Carlos Méndez Guédez propone en esta escena una inversión humorística que vislumbra una parte del panorama sociopolítico de Venezuela y del migrante venezolano al momento de considerar una nueva vida en otro país.

Los mecanismos del carnaval permiten crear un marco donde cualquier tema serio puede ser abordado desde lo risible. En la obra, tópicos como los del éxodo venezolano se replantean gracias a este contexto que crea una licencia momentánea para invertir su

discurso. Por medio del método anterior, el escritor frecuenta representaciones asociadas con la literatura de la diáspora que contextualizamos en el segundo capítulo. El rechazo al migrante, las memorias de la vida pasada en el lugar de origen, la desterritorialización, etc., son algunos de los factores que encontramos en los siguientes fragmentos insertados bajo el panorama de una novela carnalesca: “Porque tiempo atrás nosotros fuimos una bella gente. Una familia sin historia, opaca, apacible, como debe ser. Mi padre, Simao Dos Santos, emigró al Caribe en 1950, en un viaje que lo llevó desde Oporto” (Méndez Guédez, 2011, p. 52). El autor recurre a la memoria de Simao para narrar su vida pasada antes de convertirse en inmigrante. Como establecíamos con Luz Marina Rivas (2011), este mecanismo nos permite indagar sobre la vida anterior de los personajes y saber los motivos por los cuales emigraron.

En este caso, Simao recuerda como era su familia y su estatus social antes de convertirse en extranjeros: “Tiempo después nos alcanzó la ruina. Ahora mi familia y yo vegetamos como ratas en un tugurio de la calle General Yepes” (Méndez Guédez, 2011, p. 57). En este contexto, emigrar y vivir en esas condiciones es sinónimo de algo malo y denigrante hasta el punto de semejarse a las ratas. El novelista plantea una perspectiva diferente de la situación de los inmigrantes por medio de la memoria y permite evidenciar una reflexión al respecto.

En relación con la idea anterior, no solo se plantea una imagen de la figura inmigrante. Méndez Guédez muestra a través del recuerdo un panorama de los conflictos sociopolíticos:

Semanas después ocurrió lo de los disturbios. Una protesta en toda la ciudad por el aumento del transporte público. Cerca del negocio de mis padres un montón de personas cerraron las calles y fabricaron barricadas. Yo continuaba tomado por la incomprensión y por las calumnias de mis compañeros. En la tarde escuche que los disturbios se extendían al país entero. Sentí que un barco crecía dentro de mí. Salí con una bandera a la calle y estuve deambulando un rato. Me coloqué junto a las personas de la barricada, las contemplé bostezar. Me subí a un coche. Al principio hablé con timidez, con voz suave luego subrayé que una protesta verdadera debía golpear directamente al Capital, a los explotadores, a los que con sus fortunas impedían el bienestar del pueblo. No tardé más de tres minutos en cerrar una linda pieza oratoria (...) No tardaron las personas más de dos minutos en escucharme y abalanzarse sobre los negocios de la calle (...)

Al principio, sin darme cuenta de lo que ocurría, me emocioné al comprobar que mis palabras se convertían en acción. Tardé un poco en comprender que la panadería de la que salían cajas y cajas de panes, sacos y sacos de harina, dulces con nata, pasteles, empanadas, era la nuestra. (Méndez Guédez, 2011, p. 83)

En esta parte de la narración, Simao relata a través de su pasado el suceso por el cual tuvo que emigrar. Debido a las protestas políticas y los saqueos, los negocios de sus padres cayeron en quiebra. Se evidencia un replanteamiento del hecho social por medio del recuerdo. El fragmento posee un sentido humorístico al evidenciar la contradicción de las acciones de Simao. Lo que en principio era una ráfaga de inspiración para reivindicar su imagen y dar un gran discurso revolucionario, desembocó en una protesta que afectó su estabilidad económica y laboral. Los actos de Simao se invirtieron en su contra y como consecuencia tuvo que emigrar.

Otro aspecto que visualizamos en la poética de este autor, es la falta de sentimiento nacionalista en sus personajes. Como establecimos en el segundo capítulo con la autora Vera Roja (2012), Méndez Guédez extrae de la figura del inmigrante el sentido patriótico:

Definitivamente, lo de la política había sido un error. Mejor aislarse por entero de ese mundo que él nunca había comprendido demasiado y que con tanta ingratitud lo estaba tratando ahora. Henry no comprendía demasiado su país; tampoco parecía interesarle descifrarlo. (Méndez Guédez, 2011, p. 234)

En este caso, el desarraigo hacia el lugar de origen se manifiesta al rechazar su gobierno. Por otra parte, se resalta la farsa que representa el personaje de Henry, ya que desde el principio presumía su cercanía a la revolución y fervor por el gobierno de su país, pero en realidad no comprendía el verdadero significado o implicaciones sobre dichos asuntos políticos. Para continuar con este planteamiento, el siguiente fragmento retoma el rechazo hacia la situación sociopolítica del país:

Creí recordar que en mi país el calor era diferente: una especie de ahogo líquido que solo te asaltaba si te ponías al sol.

Lástima que yo no pudiese sentir nostalgia por esas cosas. A veces, al reunirme con paisanos me sentía un monstruo porque no tenía la capacidad de ellos para sufrir por lo que nos había quedado lejos. Yo pensaba en mi ciudad y recordaba los negocios de mi padre soltando llamaradas. Me parecía difícil recordar eso con ternura, o suspirar por el olor a gasolina, por las vidrieras rotas, por aquellos amigos o vecinos que cargaban eufóricos cajas y cajas de la venta de pollos, del hotel, de todos los depósitos de papá. (Méndez Guédez, 2011, p. 307)

Comprobamos que el motivo del desapego al país de origen, en la narración de Méndez Guédez, es por los problemas políticos y sociales que incentivaron a los

personajes inmigrantes a abandonar su lugar de origen. Simao, al recordar aspectos que le remite al país, como el calor que hacía en su lugar de origen, no posee sentimentalismo. El personaje, asocia dicha sensación con las llamas provocadas por las protestas que acabaron con los negocios de su padre y los llevaron a la bancarrota. Al igual que en el aspecto cómico, las emociones que influyen la perspectiva del lector para conseguir el resultado risible, en estos fragmentos también son descartadas. La comicidad en estos personajes los exonera de una carga patriótica hacia su país.

El contraste entre el pasado y el presente en estos pasajes permite reconstruir el panorama de los inmigrantes en el extranjero. Sus motivos, las condiciones de vida y el rechazo que experimentan en la cotidianidad. En *Chulapos Mambo*, las imágenes de dicha figura se plantean para evidenciar su precariedad:

Desde el baño vi salir un hombre con el rostro hinchado por el alcohol. Lo escuche hablar por su móvil. Lloraba conmovido y parecía saludar a su hija. Mientras lloraba se tragó un par de pastillas y se fumó un porro gigante. Luego pareció conversar con la esposa, y sin dejar de decirle amorcito rico, murmuró que estaba ahorrando para traerse a toda la familia a Madrid. Colgó, se puso una camisa de seda y salió a la calle silbando. (Méndez Guédez, 2011, p. 227)

La cita muestra imágenes del arduo estilo de vida que llevan muchos inmigrantes, ya sea por la falta de empleo, la inestabilidad económica o, en este caso, la tristeza por la separación familiar que puede implicar ir en búsqueda de un lugar estable para residir. En la cita vemos como un padre de familia, que emigró a Madrid, intenta obtener la cantidad de dinero suficiente para reunirse con su esposa e hija. Méndez Guédez plasma, en el marco carnavalesco de su novela, panoramas de la vida problemática, hostil y deprimente de dichos personajes de forma sugerente.

A lo largo de este capítulo expusimos y analizamos diversos fragmentos que reflejaban elementos de la carnavalización representados en la trama de *Chulapos Mambo*. Con respecto al realismo grotesco hallado en la obra evidenciamos un vínculo entre las escenas escatológicas y el rebajamiento constante de los personajes extranjeros. En ciertos casos, esta figura también degradaba a los españoles como método de defensa a través de fluidos corporales desagradables, como la saliva, el excremento y la orina. El contacto recurrente de los inmigrantes con estos mecanismos grotescos también era motivado por los trabajos denigrantes debido a su estatus marginado, como por ejemplo Simao que arrojaba heces a la anciana de su edificio. De igual manera, la pornografía se

estableció como una labor a la que los extranjeros se sometían para sobrevivir en su nuevo entorno, como Henry y Saúl Junco para ganar dinero y salir de la bancarrota.

Imágenes del carnaval que representaban la naturaleza humana, como los actos sexuales y vulgares, son utilizadas frecuentemente en *Chulapos Mambo* para mostrar un panorama deplorable de las vivencias de los personajes. El acto de la reproducción o fornicación evidencian, en la obra, el sentido de desenfreno y libre albedrío por las constantes escenas de prostitución, adulterio, orgías y consumación sexual sin intimidad. El contexto de la celebración carnavalesca permite al autor crear una narración donde el sexo posee un sentido abierto y sin pudor.

En asociación con las construcciones grotescas, también expusimos características del banquete medieval. Una de ellas fue el sentido igualitario al momento de ingerir alimentos en la novela. La condición de forasteros o residentes se ponía en pausa en estos fragmentos para dar inicio a los futuros negocios o planes entre los protagonistas. Por otra parte, resaltamos que la ingesta desmedida típica del banquete se relacionaba con los personajes extranjeros, ya que se exaltaba la pobreza y hambre que frecuentaban debido a su condición marginada, como es en el caso de Simao. De igual forma, el anhelo constante de alimentos para la sobrevivencia de la cultura migrante se vinculó con el sentido positivo de celebración en los banquetes, ya que la búsqueda y consumo de dicho elemento mantiene el ciclo de la vida.

En continuación con la idea anterior, se resaltó una descripción frecuente de las comidas y bebidas en la novela. Por otra parte, el consumo excesivo de alcohol y la embriagues que se detalla en los personajes, en especial al final de la novela cuando están recorriendo las calles, incentiva las acciones disparatadas e ilegales que se narran en la obra. Este aspecto también constata el sentido festivo, vicioso y de desenfreno típico en las celebraciones carnavalescas.

Con respecto a los fragmentos paródicos que efectuaban una burla intencional al invertir el significado de un discurso en específico, se evidenció una ridiculización de la imagen del inmigrante o de ciertos sucesos sociopolíticos importantes. La parodia característica de la novela sirvió como mecanismo para exponer los aspectos negativos que atraviesa el extranjero y también la concepción estereotipada y burlesca que poseen los residentes de esta figura.

Méndez Guédez muestra una perspectiva sobre el pensamiento xenofóbico hacia los sudamericanos, desde el insulto típico de los españoles, “sudaca”, hasta la atribución de baja capacidad racional y características agresivas por el clima y costumbres típicas

del país de origen. Por otra parte, no solo se parodió a la figura extranjera, también se hizo alusión a diversos hechos o características de la política venezolana. Representaciones de protestas, persecuciones o anuncios presidenciales, se degradaron debido a la inversión absurda de su discurso serio por uno hilarante. Gracias a este mecanismo carnavalesco se mostró un panorama exagerado y risible de la figura del inmigrante y los sucesos sociopolíticos, que contenía un mensaje crítico.

La doble intencionalidad de estos elementos evidencia un tema específico al reconfigurarlo desde lo risible. El humor y la comicidad presentes en la narración cumplieron con este aspecto. En el caso del humor carnavalesco, el autor construyó representaciones que guardan un sentido reflexivo bajo un aparente significado cómico. Hechos sociopolíticos, protestas en el extranjero, las condiciones negativas de vida de los migrantes, son algunos de los tópicos expuestos de forma humorística. Dichos asuntos se plasmaban a partir de contradicciones que desembocaban en una risa reflexiva.

Los temas serios o sensibles para la sociedad, como las consecuencias que conlleva la migración, son representados en la obra con un tono risible y ligero que permite al lector analizarlos desde otra perspectiva crítica debido al contraste de ideas opuestas. El fragmento donde Simao alega encariñarse con su trabajo denigrante o cuando promueve las protestas en su país para sentirse valorado y provoca la bancarrota de su familia, son ideas o acciones que se contradicen y generan un doble sentido en la construcción.

En este capítulo de análisis las imágenes cómicas se manifestaron de diversas formas, como a través de lo cómico inconsciente, las acciones torpes y el pensamiento absurdo de los individuos. En la novela de Méndez Guédez la construcción de los personajes parte de un contexto festivo, por lo tanto, estas figuras poseen una lógica inusual y caricaturesca para realizar sus planes. Las caídas, riñas, gestos grotescos y exagerados, configuran parte de la comicidad de la obra. También el aspecto de la rigidez y resistencia al cambio se evidencia en la trama, lo cual comprende, según Bergson, lo cómico. Henry presenta dicha característica, ya que se resiste a la adaptación de su nuevo entorno social.

Por otra parte, un aspecto determinante de la comicidad en *Chulapos Mambo* se encontró en la anulación momentánea de emociones para abordar temas negativos y serios como la discriminación, xenofobia y circunstancias desfavorables de los migrantes. Debido al pensamiento ridículo e irracional de los personajes que provocaba hilaridad, el autor construyó representaciones que evidencian acciones crueles y negativas que, sin el

contexto del carnaval, serían repudiadas. Los sicarios que contrata Alejandro para amenazar a sus enemigos o para golpear a un padre, el adulterio, el acoso a una anciana, las protestas políticas o la pobreza y el hambre de los inmigrantes, son ejemplos que se relatan y pierden su esencia emocional y seria, para visualizarlos desde un panorama cómico. Lo anterior, con respecto al tema de la diáspora y la vida de los extranjeros, crea una perspectiva neutra en el lector y permite una alternativa crítica.

En continuación con los elementos carnavalescos, se distinguió un uso frecuente de lenguaje familiar, es decir, insultos y vulgaridades. Las groserías y el habla coloquial entre personas de diferentes clases sociales permitió un relajamiento en la narración e incentivó el carácter igualitario entre los personajes. Dicho aspecto era típico en las festividades carnavalescas, tanto la nobleza como la plebe podían comunicarse entre ellos sin necesidad de formalidades, también el habla soez y vulgar era frecuente y estaba exenta de los tabúes sociales. Por otra parte, gracias a este mecanismo se resaltaron aspectos grotescos, insultos y burlas hacia la figura del inmigrante, ya que se hacían menciones a estos personajes como “sudacas cabrones”. El empleo constante de impropiedades permitió un contexto donde era risible y festivo insultar a esta figura. Las referencias negativas son parte del conjunto de características que emplea el autor para configurar la imagen del migrante en *Chulapos Mambo*.

Los estereotipos también sirvieron como elementos para rebajar, burlar y ridiculizar a la figura del extranjero. Este aspecto es de uso frecuente en la literatura de la diáspora en la que se inscribe la poética de Juan Carlos Méndez Guédez. Por medio de la visión estereotipada plasmó una representación del inmigrante en la obra. De igual forma, evidenciamos en el análisis recursos frecuentes como la memoria de los personajes. Esto se utilizó para entablar un panorama de la vida anterior al éxodo en comparación con la presente y para reflejar las causas del éxodo en consecuencia de los conflictos sociopolíticos de Venezuela. También se destacó una característica desinteresada e indiferente en ciertos casos con respecto a los asuntos del país. Lo anterior, contribuyó a reforzar el elemento cómico y absurdo en los personajes que anula el sentimentalismo del lector y genera el resultado risible.

Juan Carlos Méndez Guédez crea una narración con un sentido festivo donde se encuentran figuras que exceden los comportamientos disparatados y caricaturescos. Gracias a este contexto del carnaval se replantea el discurso de los inmigrantes en la novela, como su condición de vivienda, los trabajos deshonestos que consiguen, la discriminación, el deterioro personal y económico, entre otros tópicos. Entendemos que

mecanismos como la parodia, el realismo grotesco, el lenguaje familiar, el banquete, el humor y lo cómico, estructuran un sentido general en la obra para darle un carácter absurdo y risible. Debido a lo anterior, el autor consigue reconfigurar una perspectiva crítica de los asuntos pertinentes a la migración venezolana del siglo XXI atribuida a conflictos generados por el gobierno de esa época.

4. Conclusión

En nuestro Trabajo de Investigación nos propusimos analizar la obra titulada *Chulapos Mambos* escrita por Juan Carlos Méndez Guédez para demostrar una crítica sociopolítica por parte del autor hacia el asunto de la migración venezolana del siglo XXI. Dicha denuncia se estableció por medio de los mecanismos de la carnavalización expuestos por Mijaíl Bajtín. Por lo tanto, nos basamos en la teoría en cuestión donde se proponía que, gracias al tratamiento humorístico, paródico, cómico y grotesco, era posible replantear de forma festiva un asunto social de los seres humanos. El ambiente carnavalesco, según Bajtín, era capaz de profundizar en dichos temas al invertir su significado. Partiendo de esa idea, relacionamos lo que autores como Bergson, Todorov, Freud y Baudelaire, establecían respecto a los elementos de la carnavalización.

En el primer capítulo, donde se expusieron los postulados teóricos, encontramos como punto en común que dichos aspectos parten de un doble sentido para burlarse o profundizar de forma crítica un discurso determinado. Dentro del contexto de la carnavalización se crea un espacio libre de dogmas o convenciones sociales, donde el desenfreno y los excesos son típicos en la celebración. La comicidad, el humor y la parodia se centran en replantear desde lo hilarante un tema serio, ya sea rebajándolo, ridiculizándolo o reconfigurando sus valores y significados sublimes.

En *Chulapos Mambo* se relatan las historias cruzadas de Simao, Henry y Alejandro y cómo buscan alcanzar sus metas a través de acciones disparatadas y poco comunes. La obra se caracteriza por su tono cómico, ya que presenta argumentos absurdos, grotescos, exagerados, así como peleas, referencias vulgares y humor con doble sentido. Dos de los personajes principales son extranjeros en Madrid y deben acceder a negocios ilegales con Alejandro para obtener un status estable en la nueva sociedad. Por lo tanto, visualizamos diversas circunstancias que retrataban la vida de los inmigrantes. En la mayoría de las ocasiones, estas figuras son víctimas de discriminación, tratos indecorosos y trabajos denigrantes.

En el capítulo de análisis expusimos fragmentos de la obra donde el autor replantea de forma risible y absurda las precarias circunstancias de los extranjeros. De la misma manera, hace alusión a sucesos históricos y políticos en Venezuela sin necesidad de mencionar al país, ya que, por referencias indirectas y paródicas, el lector entiende a qué lugar se refiere el escritor. Debido a que las representaciones se reconfiguraban por

medio de los mecanismos del carnaval, como lo grotesco en los trabajos de los inmigrantes, las referencias sexuales y vulgares, la xenofobia y el rechazo de los españoles a través del humor, el autor plasma una perspectiva alterna del fenómeno de la migración y las consecuencias que conlleva el establecerse en un nuevo contexto social. Gran parte de las obras de este escritor se pueden clasificar dentro de la corriente narrativa moderna que se encarga de narrar los testimonios del éxodo latinoamericano. Según Vera Rojas (2012), Méndez Guédez forma parte de esta tendencia, ya que, como resaltamos en el capítulo dos, contribuye a evidenciar a través de su estilo cómico y sus personajes desarraigados, absurdos y humorísticos, las consecuencias de la diáspora que surgen por los problemas sociopolíticos durante el gobierno de Hugo Chávez Frías.

En *Chulapos Mambo* se propone una crítica de las condiciones deplorables y discriminantes que viven los personajes extranjeros como resultado negativo de enfrentamientos políticos, sociales y quiebre económico que atravesaron en su país de origen. La carnavalización presente en la obra produce un entretenimiento desenfrenado y cómico para reflexionar o cuestionar el discurso de la diáspora venezolana y la figura de los inmigrantes.

El objetivo de esta investigación fue analizar una novela de Juan Carlos Méndez Guédez que reflejara su visión satírica sobre la migración. Por lo tanto, planteamos una base teórica sobre los elementos de la carnavalización que emplea el escritor en la obra. De igual forma, expusimos los trabajos de diversos críticos e intelectuales contemporáneos para englobar las características y tendencias de la poética de este autor. Debido a los aspectos anteriores, podemos establecer que, en *Chulapos Mambo*, se compone una narración que representa, por medio de lo carnavalesco, un panorama alterno de los aspectos negativos de la diáspora. Gracias a este método paródico se evidencia la crítica de Juan Carlos Méndez Guédez con respecto al éxodo de Venezuela.

5. Referencias

Bajtín, M. (1998). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.

Baudelaire, C. (1989). *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: La balsa de la Medusa.

Bergson, H. (1986). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A.

Freud, S. (1975). *Obras completas Sigmund Freud*, tomo ocho: *El chiste y su relación con el inconsciente*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

Fernández Merino, M. (2011). “El extranjero de las mil caras. Su representación en las literaturas del caribe y sus diásporas”. En *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 1 (65-84). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Gomes, M. (2017). *El desengaño de la modernidad: cultura y literatura venezolana en los albores del siglo XXI*. Caracas: Abediciones.

Méndez Guédez, J. (2011). *Chulapos Mambo*. Caracas: Lugar Común.

_____. (2004). *Una tarde con Campanas*. Madrid: Alianza Editorial.

_____. (2009). *Tal vez la lluvia*. Barcelona: DVD Ediciones.

_____. (2009). “El último que se vaya”. En *La bicicleta de Bruno y otros cuentos*. Caracas: Ediciones B.

_____. (2011). *El libro de Esther*. Caracas: Lugar Común.

_____. (2011). *Retrato de Abel con isla volcánica al fondo*. Musa a las 9. Libro Electrónico.

_____. (2014). *Los maletines*. Madrid: Siruela.

Perrault, C. (2004). *La Cenicienta*. Buenos Aires: Colihue.

Rivas, L. M. (Sin fecha). “Irse o quedarse. La migración venezolana en la literatura del siglo XXI”. En *Academia* [artículo en línea]. Recuperado de: https://www.academia.edu/3860554/Irse_o_quedarse._La_migraci%C3%B3n_venezolana_en_la_narrativa_del_siglo_XXI [Recuperado el 13 de julio de 2020]

Rivas Rojas, R. (Sin fecha). “Ficciones de exilio o los fantasmas de la pertenencia en la literatura del desarraigo venezolano”. En *Academia* [artículo en línea]. Recuperado de: https://www.academia.edu/4689442/Ficciones_de_exilio_o_los_fantasmas_de_la_pertenencia_en_la_literatura_del_desarraigo_venezolano [Recuperado el 17 de julio de 2020]

_____. (2014). “Ficciones diaspóricas: identidad y participación en los blogs de

tres desterradas venezolanas”. En *Cuadernos de Literatura*, 18 (226-246).
Bogotá: Revistas Javeriana.

Todorov, T. (1996). "Palabra de humor". En *Los géneros del discurso* (309-320).
Caracas: Monte Ávila Editores.

Vera Rojas, T. (2012). “Relatos de desamor y desarraigo. Apuntes para una lectura de la literatura del exilio venezolano contemporáneo”. En *Academia*. Recuperado de:
https://www.academia.edu/5180000/Relatos_de_desamor_y_desarraigo._Apuntes_para_una_lectura_de_la_literatura_del_exilio_venezolano_contempor%C3%A1neo
o [Recuperado el 17 de julio de 2020]

Vargas, P. (2013). “Lógica cultural y campo literario durante el llamado “auge editorial” en Venezuela”. En *Mundo Nuevo*, 11 (155-176). Caracas.

Valladares-Ruiz, P. (2012). “Narrativas del descalabro: El sujeto migrante en dos novelas de Juan Carlos Méndez Guédez”. En *MLN: Modern Language Note*, 127 (385-403). The Johns Hopkins University Press.