

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

EN LA SABANA VIVIMOS. ANÁLISIS DEL HUMOR Y LA IRONÍA PRESENTES
EN LA OBRA *TÍO TIGRE Y TÍO CONEJO* (1945), DE ANTONIO ARRÁIZ.

Trabajo de Grado para optar al título de Licenciado en Letras.

Br. Mariana Zambrano

Tutor: Dr. Víctor Alarcón

Caracas, junio 2016



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
 Urb. Montalbán - La Vega - Apartado 20332
 Telf.: (0212) 407-44-44 Fax: 407-43-49
 Facultad de Humanidades y Educación
 Escuela de Letras

Período: 201610
 NRC: 11791

ACTA DE TRABAJO DE GRADO

Caracas, 29 de Julio de 2016

Los suscritos profesores: Víctor Alarcón Bermejo, Lizette Martínez Willet y Carlos Sandoval Rodríguez, integrantes del jurado calificador del Trabajo de Grado intitolado "En la sabana vivimos. Análisis del humor y la ironía presentes en la obra Tío Tigre y Tío Conejo (1945) de Antonio Arráiz", elaborado por la bachiller Zambrano Chinchilla, Mariana Aurora, cédula de identidad N° 20826943, para optar al Título de Licenciado en Letras, certifican que, habiendo examinado dicho trabajo, consideramos que es merecedor de la calificación de

Excelente

Observaciones:

Es una tesis que cumple con los requerimientos académicos de un Trabajo de Grado y que analiza de manera pertinente el objeto de estudio.

Víctor Alarcón Bermejo
Tutor(a)

Lizette Martínez Willet
Jurado



Carlos Sandoval Rodríguez
Jurado

Secretaría General
c.c. Escuela

Aprobación del tutor

Quien suscribe, Prof. Víctor Alarcón, C. I. 17.312.576, en su carácter de Tutor(a), hace constar que ha revisado debidamente el Trabajo de Grado titulado EN LA SABANA VIVIMOS. ANÁLISIS DEL HUMOR Y LA IRONÍA PRESENTES EN LA OBRA TÍO TIGRE Y TÍO CONEJO (1945), DE ANTONIO ARRÁIZ, elaborado por el/la bachiller Mariana Zambrano, C. I. 20.826.943, y considera que dicho Trabajo reúne los requisitos y méritos suficientes para ser sometido a la presentación pública y evaluación por parte del jurado examinador que se designe.

En la ciudad de Caracas, a los _____ días del mes de _____ de _____.

(FIRMA DEL TUTOR)

Víctor Alarcón

ÍNDICE

| | PÁG. |
|---|------|
| AGRADECIMIENTOS | 6 |
| RESUMEN ANALÍTICO | 7 |
| 0. INTRODUCCIÓN | 8 |
| 1. ANTONIO ARRÁIZ, MÁS QUE UN POETA | 14 |
| 1.1. HOMBRE, VIDA Y LITERATURA | 14 |
| 2. LA VENEZUELA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX | 20 |
| 2.1. DE GÓMEZ A LA DEMOCRACIA | 20 |
| 2.2. FORMACIÓN DEL VANGUARDISMO LITERARIO EN HISPANOAMÉRICA. | 30 |
| 2.3. LA FORMACIÓN DE LA VANGUARDIA VENEZOLANA: LA GENERACIÓN DEL 28 Y VÁLVULA | 34 |
| 2.4. ÁSPERO COMO UNO DE LOS EXPONENTES DEL VANGUARDISMO LITERARIO | 41 |
| 3. DE LA RISA A LA IRONÍA | 47 |
| 3.1. BAJTÍN Y SU HISTORIA DE LA RISA | 47 |
| 3.2. RISA, HOMBRE Y SOCIEDAD | 55 |
| 3.3. NACIMIENTO DEL HUMOR Y SU SIGNIFICADO | 59 |
| 3.4. LOS GUIÑOS DE LA IRONÍA Y EL HUMOR | 62 |
| 4. TÍO TIGRE Y TÍO CONEJO | 71 |

| | | |
|------|---|-----|
| 4.1. | LA RIVALIDAD ETERNA | 71 |
| 4.2. | LA SUPUESTA INGENUIDAD DEL EMISOR | 76 |
| 4.3. | LA TIRANÍA DEL <i>ALAZON</i> | 85 |
| 4.4. | LA CARNAVALIZACIÓN COMO ESTRATEGIA HUMORÍSTICA | 90 |
| 4.5. | ANIMALES SOCIALES | 93 |
| 5. | CONCLUSIONES | 100 |
| 6. | REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 104 |

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a Dios por haberme dado la fuerza y la paciencia necesarias para culminar este proyecto.

Mis más sinceros agradecimientos a mi familia. Mi madre, María Chinchilla, sabía desde un principio que esta sería mi carrera. Mi padre, Onnis Borrero, me apoyó en todo momento. Mis hermanos, Arturo y Angélica, despertaron mis ganas de estudiar y salir adelante. Mi abuela, Aurora, a pesar de la distancia, siempre estuvo pendiente de mí.

Mis más sinceras gracias a Leinys Parada, Valeska Valera, Fabiola Coss, Manuel Eduardo Muñoz, Jessica Aranguibel, Gabriela Romero y Jessyca Rivero. Sin saberlo, fueron parte importante de esta tesis.

A todos mi más grande aprecio.

RESUMEN ANALÍTICO

Tío Tigre y Tío Conejo (1945), de Antonio Arráiz, es un libro de cuentos que rescata a algunos personajes de la tradición oral y los inserta como representantes de los miembros de la sociedad venezolana de mediados del siglo XX. Tío Tigre representa al tirano, su fuerza bruta y su insensatez. Por su parte, Tío Conejo es el alegre carpintero que siempre trama un ardid para ridiculizar a su adversario. Para Juan Liscano, Arráiz no solo inserta una interminable pugna en su obra, sino que también manifiesta esa concepción venezolana intelectual que condenaba a la violencia como medio de crecimiento y ascenso al poder. El autor, usando el humor y la ironía, toma la figura del dictador Juan Vicente Gómez, líder político de nuestro país entre los años 1908-1935, y la disfraza bajo la apariencia de Tío Tigre, déspota de la sabana. Las sucesivas contradicciones que desencadenan la apariencia del mandatario y sus acciones, serán captadas por el receptor gracias a los guiños y las pistas, dejados por el narrador, para insinuar el mensaje transliteral propio de la ironía. A pesar de que la referencia más cercana a la obra es la dictadura gomecista, los cuentos trabajados mantienen una importancia de carácter universal que exploraremos a lo largo de la tesis. De igual manera, las conclusiones aquí expuestas resaltarán esta idea con respectivos ejemplos de la obra.

Palabras claves: Tío Tigre, Tío Conejo, Venezuela, sociedad, humor, ironía, universal, narrativa.

0. INTRODUCCIÓN

Plasmar la realidad de un país en una obra literaria es un trabajo complicado. Antonio Arráiz logró no solo representar algunas situaciones sociales y políticas de la Venezuela de la primera mitad del siglo XX, sino que le dio un matiz especial con el uso del humor en *Tío Tigre y Tío Conejo* (1945).

En el primer capítulo de esta tesis revisamos la biografía y el trayecto literario del autor. En la medida en que conocemos sus primeros pasos, con obras como *Áspero* (1924) y *Parsimonia* (1932), nos damos cuenta del aprecio que tenía por su país. Participa en los eventos de la semana del estudiante de 1928 y, debido a ello, es encarcelado por Juan Vicente Gómez al igual que muchos otros jóvenes y líderes de la época. Su experiencia en la cárcel se recoge en *Puros hombres* (1938) (cf. Juan Liscano, 1984). Adquiere también, con el transcurso del tiempo, un carácter de maestro que lo lleva a escribir un libro, en apariencia ingenuo, titulado *Tío Tigre y Tío Conejo* (1945). Esta obra, protagonizada por personajes tomados de la literatura oral, describe escenas donde un líder domina la sabana y será un astuto animal quien se enfrente a él.

Para indagar en el contexto que rodeó los cuentos de Arráiz, estudiamos una parte del pasado histórico de nuestra nación. En el segundo capítulo indagamos sobre la Venezuela de principios y mediados del siglo XX. Nuestro país cae bajo el gobierno dictatorial de Cipriano Castro de 1899 a 1908. Su compadre, Juan Vicente Gómez, lo desplaza y gobierna por más de veinte años. La represión que creció en la nación trajo como consecuencia muchas revueltas estudiantiles y otros tipos de manifestaciones en contra del régimen.

En 1922 hace su aparición el petróleo. La consecuencia de esto debió ser el desarrollo de la nación, pero en realidad nada más benefició a un pequeño grupo. No hubo esperanzas de surgimiento para aquella población que carecía de buena posición social y económica. Por su parte, el *boom* petrolero fue aprovechado por compañías extranjeras gracias a las libertades que el presidente les otorgó. Como veremos, algunos grupos aprovecharon el surgimiento económico para beneficiar al sector cultural.

La dictadura de Gómez se mantiene por 27 años. Los opositores a su régimen eran encarcelados. Muchos políticos y dirigentes estudiantiles, entre los que se encontraba Antonio Arráiz, fueron reclusos en cárceles como La Rotunda. No existía libertad de prensa; aquel que escribiera en contra del tirano era privado de su libertad y el periódico donde publicaba probablemente era cerrado. La educación carecía de recursos y lugares donde ejercerse, ya que el presidente mandó a cerrar varias universidades. Escasez, hambre, presos, analfabetismo y miseria fueron los frutos que dejó este gobierno.

Con la muerte de Gómez, Venezuela tomó otro rumbo. Los presos salieron de las cárceles. Se logró el derrumbe de La Rotunda. El presidente, Eleazar López Contreras, mantuvo un gobierno menos rígido que el de su predecesor. Permitió, a su vez, la libertad de prensa, las artes y la educación.

Por su parte, otro hombre que dio ejemplo de fraternidad fue Medina Angarita. Permitió la existencia de algunos partidos políticos (cf. Morón, 1984) y gobernó, al igual que su antecesor, sin perseguir a la prensa. Grandes escritores pudieron manifestar sus ideas sin miedo a ser condenados o censurados por ello.

La aparición del petróleo en Venezuela trajo grandes cambios, no solo a nivel económico, sino también a nivel cultural. En la literatura se desarrolla una nueva forma de expresión, de la cual Antonio Arráiz mantuvo un rol importante con su primer poemario *Áspero* (1924). Esta obra funcionó como el punto de giro entre el conocido postmodernismo y el vanguardismo venezolano (cf. Osorio, 1985: 139-140). Para muchos críticos el joven poeta estaba trayendo a la poesía nacional un nuevo mensaje, con un nuevo estilo y una forma audaz (cf. Medina, 1981). Los versos trajeron, no solo un particular encanto, sino también la unificación de nuestra realidad y poesía. En otras palabras, se instauraba en una tradición de ruptura con lo que se conocía. Su obra propone un lenguaje más directo, dejando así, el uso de la retórica clásica y modernista para reflejar una realidad nacional más sincera.

La llegada de Arráiz termina de consolidar el vanguardismo venezolano. Para ello, la formación y la aparición de la conocida generación del 28 son fundamentales en el desarrollo de la literatura nacional (Cf. Osorio, 1985). Es cierto que la vanguardia llegó a muchos países latinoamericanos, pero en cada uno de ellos se adaptó según las necesidades y el contexto de cada sociedad. En el caso de venezolano salen a la luz revistas como *Élite* (1925) y *válvula* (1928) de la mano de autores y críticos como Arturo Uslar Pietri, Pío Tamayo, entre otros. Su principal objetivo, aparte de manifestarse en contra de la dictadura, era formular una renovación en las artes nacionales a través de un espíritu de búsqueda.

La tensión y la preocupación dominaron a nuestro país en todas las áreas que pudiesen existir: sociales, culturales, económicas, políticas, educativas y más. Una vez que Gómez muere, Venezuela entra en un estado de desconcierto. Se

vivía con tranquilidad, pero la imagen del difunto caudillo aún pesaba sobre cada individuo. En este esquema se inserta *Tío Tigre y Tío Conejo*, obra de apariencia sencilla con un trasfondo crítico e irónico.

Herramientas como el humor, la risa y la ironía serán, por tanto, nuestros temas a desarrollar en el capítulo tres. En principio se entiende que la risa funciona como un medio consolador de temas difíciles o controversiales. No se trata de juzgar la existencia de un suceso, sino de hacerle frente y superarlo en la medida en que lo empequeñecemos frente a nosotros. El hombre, alejado de su estado animal, es más consciente y tiene el privilegio de evaluar el mundo cuando ríe. Este elemento funcionó como un medio que usaba el pueblo para distraerse, pero una vez que accede en la literatura canónica su importancia cambia de manera radical. El individuo comienza a estudiar sus distintas facetas gracias al nuevo estilo de conciencia que encarnaba la risa. Luego, el carnaval pasa a ser la máxima expresión de este fenómeno y libera a la comunidad de sus miedos más profundos.

La risa será entendida por Bergson como un hecho contradictorio. En la medida en que el ser humano se siente superior a los demás no se da cuenta de su propia miseria. Esta confrontación constante es parte esencial de la risa y del individuo. De ahí que las carcajadas nazcan de él y no de los animales, ya que el primero, en la medida en que se ve reflejado en el otro, se da cuenta de su verdad.

Una vez que la persona reflexiona sobre por qué ríe, entra en un estado de conciencia en el que se sabe superior y es capaz de tolerar los problemas y defectos de la vida. Esto se logra desde el análisis externo de las situaciones, es

decir, en la medida en que el hombre no se deje llevar por emociones puede encontrar las soluciones pertinentes. El humor, por lo tanto, funciona como uno de los estados de reflexión del ser humano.

Por su parte, la ironía nace de la creencia de que existen diversas percepciones de un mismo hecho y todas son válidas. La verdad no es igual para todos, por lo tanto, la ironía es contradictoria. Cada ser percibirá las cosas de formas distintas y expresará sus concepciones de la manera que mejor le convenga.

En el mundo literario, el autor entiende que una de las mejores formas de manifestar ideas es mediante el juego con el lector, a modo de confidencialidad. Para lograr esto deja mensajes entrelíneas o guiños que llamaremos también mensaje transliteral. Para entender la evolución de todo un contenido será fundamental tener presente la importancia de la significación y la simbolización. Desde luego, para que esto penetre en la conciencia del receptor, será vital la existencia de diversos grupos discursivos, sin estos el mensaje no podría calar con claridad.

Arráiz presenta en sus cuentos a dos personajes rivales: Tío Conejo y Tío Tigre. Más allá de eso, cada uno de ellos mantiene a su alrededor una cantidad importante de seguidores y aduladores que apoyan o se oponen a sus ideas. El felino intenta, a toda costa, dominar la sabana. Por su parte, el roedor no descansará hasta acabar con los planes de su enemigo y ponerlo en ridículo.

Arráiz presenta a dos animales, no solo con intenciones distintas, sino también con capacidades que se mantienen en constante pugna. Tío Conejo es

extremadamente vivo y Tío Tigre es escaso de inteligencia, característica que lo llevará a pasar las peores humillaciones ante la sabana.

El escritor expone una sociedad dividida entre la burguesía (militares, ministros, oligarcas, etc.) y la clase humilde (profesores, carpinteros, obreros, estudiantes, etc.) encabezada por el vivo conejo. Antonio Arráiz tuvo la inteligencia de agrupar, de una manera simpática, una colectividad y sus costumbres bajo la sombra de la fauna venezolana.

1. ANTONIO ARRÁIZ, MÁS QUE UN POETA

1.1. HOMBRE, VIDA Y LITERATURA

Tanto la vida como la obra de Antonio Arráiz parecen haber estado orientadas por una sola cosa: Venezuela.

El escritor nace el 27 de marzo de 1903, en Barquisimeto, estado Lara, donde vivió los primeros años de infancia. Sus padres fueron el doctor Juan Arráiz y Concepción Mujica de Arráiz.

En su juventud tuvo dos grandes sueños: ser actor y aviador. Para realizar sus anhelos viajó a Estados Unidos en 1919, con tan solo 16 años de edad. En medio de esa aventura, el joven lee y se hace conocedor de la poesía de Walt Whitman. Sin embargo, tras no haber logrado sus metas en el norte, regresa en 1922 a Venezuela.

Conoció a Luis Enrique Mármol poco tiempo después de volver a su país. Compartió con el conocido escritor no solo el gusto por la esgrima, sino también por la poesía. De esta forma, el futuro poeta comienza un camino donde vida y literatura se funden en una misma dirección o, como lo entendieron Orlando Araujo y Oscar Sambrano Urdaneta, se vieron “comprometidas en un mismo boleto de destino” (1975: 7).

En 1924 publica su primer poemario, *Áspero*, con el cual se convierte en uno de los pioneros en romper con el canon modernista y, a su vez, en predecesor del vanguardismo en la literatura venezolana:

Venezuela vivió entre 1924 y 1930 un momento de intensa renovación y ruptura con el pasado. Inició la rebelión Antonio Arráiz (...), en 1924, con un libro de versos titulado *Áspero*, cuyo

contenido pretendía barrer con los resabios postmodernistas, las idealizaciones novecentistas, los malabarismos preceptivos y las motivaciones sentimentales y dulzonas (...) Además introducía (...) el versolibrismo en nuestra poesía (Artículo de *Zona Franca* citado por Nelson Osorio, 1985: 139).

La innovación de Arráiz en la poesía y su vinculación con la vanguardia serán temas que profundizaremos en los próximos capítulos. Por lo pronto es importante considerar lo que decía José Ramón Medina (1980) sobre Arráiz, indicando que existía en la escritura del poeta un carácter renovador:

... había algo más profundo y revolucionario en la actitud del poeta: su rechazo categórico a las formas usuales de la lírica tradicional; su definitivo y revolucionario concepto de la poesía, que naturalmente debía chocar y agredir a los poetas instalados en la herencia consagrada de los predecesores. Eso que con tanto acierto, ha calificado Uslar Pietri «como una típica irrupción de barbarie sana y arrolladora». La antipoesía de la poesía tradicional (1980: 68).

A partir del rechazo de las formas tradicionales, cosas de gran valor comienzan a tomar vigencia con este primer libro que prevalecerán a lo largo de los trabajos de Arráiz: el estudio y la dedicación a su tierra. En principio lo hace desde el enfoque general del continente americano y, posteriormente, con la mirada en la propia Venezuela. Esto podemos notarlo con mayor precisión en uno de sus poemas, “América”:

Canto a mi América virgen.
Canto a mi América India
sin españoles y sin cristianos.
Canto a mi triste América (Arráiz, 1987: 5).

En *Áspero*, el poeta realiza un trabajo distante de las formas clásicas con el fin de adentrarse en la perspectiva de lo propio, introduciendo así una percepción cabal de la imagen del hombre y del continente americano. Este punto de vista lo

defiende y fundamenta Uslar Pietri en el prólogo de la primera edición del poemario:

Este libro forma parte del alma venezolana para la generación que hoy está empezando su tarea en nuestra divisoria. Está íntimamente mezclado con todos los presentimientos, las nociones y las intuiciones que nos han llevado al concepto de ser americano»...«Pocos libros como éste han tenido una importancia mayor en la orientación de la conciencia de un grupo de hombres que a su vez han influido en la orientación de la conciencia colectiva (Uslar Pietri citado por Liscano, 1966: 10).

Una vez que Arráiz mantuvo la mirada fija en lo autóctono, en la propia tierra, pudo elaborar una concepción propia del mundo dentro de su obra. El escritor siente un cariño por su gente, su cultura y su continente. La unión de estos es el resultado y la base de sus poemas, sus novelas, sus ensayos y sus cuentos. Como ejemplo de esta mirada podemos considerar otro poemario de Arráiz, *Parsimonia* del año 1932, donde encontramos unos versos que están inspirados en su interés por Venezuela:

Quiero estarme en ti, junto a ti, sobre ti, Venezuela,
pese aun a ti misma.
Quiero quedarme aquí, firme siempre,
sin un paso adelante, sin un paso hacia atrás.
He de amarte tan fuerte que no pueda ya más,
y el amor que te tenga, Venezuela,
me disuelva en ti.
Quiero ser de ti misma, de tu propia sustancia,
como roca;
o quizá echar hondas, infinitas raíces,
enterrarme los pies
como árbol
y plantarme en ti, de tal modo
que no me conmuevan (Arráiz, 1987: 57).

En los versos observamos que no sólo se trata de una referencia al país, sino que prevalece una mirada personal del escritor, donde los sentimientos por Venezuela son de gran relevancia. Oscar Sambrano Urdaneta y Orlando Araujo

comentan que Arráiz sentía “optimismo y devoción” (1957: 101) por su país. Dicho interés —según la crítica— movió al escritor a una misión que comprometiera a todo un grupo, es decir, sentía que su trabajo debía enmarcarse dentro del interés colectivo. Esto fue motivado, en parte, por las experiencias que vivió Arráiz alrededor de los años treinta, hechos que influyeron de manera notable en su literatura. Toda la obra de Arráiz, toda su concepción del ser venezolano está estrechamente ligada a su vida. El poeta comenzó a transmitir dichas ideas y sentimientos en *Áspero*. Ya indicaba Juan Liscano que:

Los temas fundamentales que inspirarán la obra poética ulterior de Antonio Arráiz y, en cierto modo, sus artículos y ensayos, novelas y cuentos están condensados en las 40 composiciones aurales y augurales de *Áspero*. Ellas fijarán su actitud ante la vida y ante la patria permanecerá fiel a esa intuición primera de su americanidad y de su vitalidad (...) Rara vez un poeta ha sido fiel a su poesía, a las intuiciones iniciales de su espíritu y de su emoción vital (1966:15).

En 1938 publica *Puros hombres* obra en la cual, haciendo uso de la prosa, expone lo que fue estar encarcelado. El interés por este asunto de la prisión se puede explicar por el confinamiento que sufrió durante su juventud en la cárcel La Rotunda, del año 1928 hasta 1935, por su participación en la semana del estudiante. La represión estudiantil fue dictada por el entonces presidente Juan Vicente Gómez. Arráiz fue liberado, al igual que muchos otros escritores y presos políticos, tras el fallecimiento del mandatario en 1935, gobernante que ha permanecido por más tiempo en el poder (1908-1935).

Arráiz, después de ser puesto en libertad, no estuvo conforme y trabajó, así como en *Puros Hombres*, en un volumen de cuentos que, tras la máscara de la inocencia, revelaba la lucha de dos modelos sociales, *Tío Tigre y Tío Conejo*

(1945). Este libro, no solo rescata personajes del folklore tradicional y algunas historias de la narrativa oral, sino que emplea un estudio y trabajo particular, que analizaremos con detenimiento en próximos apartados.

La predilección que sentía Antonio Arráiz por Venezuela no se estancó en su mera idealización, sino que también contaba con un motor que lo impulsaba a ir más allá de la crítica o descripción de crudas realidades. En 1940, ya de edad madura, se dedicó a escribir bajo una perspectiva más pedagógica —originada por el hecho de trabajar para niños y jóvenes— en la obra *Culto bolivariano*, la cual consistía en rescatar y organizar ideas de El Libertador y la importancia que, según el propio Arráiz, tenía esta figura en nuestro país. A partir de este trabajo, más allá de ser un escritor, pasó a convertirse para muchos en un maestro:

Culto Bolivariano era el primer fruto de un hombre dotado de extraordinaria intuición pedagógica, cuya vida y vocación eran, en el fondo, las de un maestro (Araujo y Sambrano Urdaneta, 1975: 131).

Bajo esta nueva conciencia literaria, Arráiz se adentró de lleno en el mundo de la enseñanza. Conoció aquel don de la educación que nunca creyó poseer. Comenta Luis Eduardo Egui, quien trabajó con él en *Mi primer libro de Venezuela* (1948) y *Mi segundo libro de Venezuela* (1955), que Arráiz “parecía haber nacido maestro” (Egui citado por Sambrano Urdaneta y Araujo, 1975: 134) y que, al momento de adentrarse en el mundo de los niños, había dejado con facilidad el uso de aquella prosa altisonante que lo había caracterizado por tantos años. Esto ya se vislumbraba en obras como *Puros hombres* y *Tío Tigre y Tío Conejo*, en donde colocó la figura del maestro dentro de los personajes buenos y honrados.

Antonio Arráiz, mediante sus cuentos, novelas, fábulas y textos de enseñanza primaria, demostró aquel enorme cariño que sentía por su país. Aquellas torturas y represiones por las que pasó, no fueron más que ejemplos de aquella “madurez sabia y amorosa” (Araujo y Sambrano Urdaneta. 1975: 7) de un hombre digno. La importancia de su legado debe seguir manteniéndose en nuestra literatura.

2. LA VENEZUELA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

2.1. DE GÓMEZ A LA DEMOCRACIA

La Venezuela de principios del siglo XX estuvo gobernada por Cipriano Castro hasta el año 1908. Con tal mandatario, el país cayó en dictadura “desde un primer momento” (Morón, 1984: 307). El presidente colocó a sus fieles amigos —que lo ayudaron en las invasiones desde Táchira—, como miembros del primer gabinete. Él encarceló en La Rotunda a todos aquellos hombres que estuvieron en contra de su régimen —conocido también como Restauración. Entre los encarcelados se encontraron intelectuales y periodistas redactores del diario *El Tiempo*. Los estudiantes también se vieron afectados por el régimen ya que, por oposición al militarismo, fueron expulsados de las Universidades y estas se clausuraron tiempo después (1901). Como consecuencia, Venezuela se ve sumergida en guerras y confrontaciones. Tras la liberación y posterior encarcelamiento de José Manuel Hernández, alias “El Mocho”, el país se sumerge en una revuelta de caudillos —*revolución Libertadora*— que culmina en 1903.

El caudillismo, a su vez, fue posible por el estado de atraso de la población. En Venezuela el analfabetismo no se ha vencido, como no se ha vencido en ningún pueblo hispano, e impone su carga retardataria en el proyecto moral del país. La población escasa en un vasto país agrario, analfabeta y arisca, fue propicia a la revuelta armada... (Morón, 1984: 307).

Posteriormente, surgen reclamos desde el extranjero por incumplimiento de los pagos de la deuda externa. El presidente ordena la suspensión de las actividades de la empresa ferrocarrilera alemana y las actividades de la compañía de telégrafo francesa con el objeto de seguir sustentando guerras internas. Lo único que no combate el presidente es el atraso del desarrollo nacional. La

economía de Venezuela se sustenta en la poca exportación del café y ganado, manteniéndose así como una nación estrictamente rural.

En 1904, Castro impone una reforma constitucional para poder reelegirse en un período presidencial que culminaría en 1911. Sin embargo, los conflictos externos siguen prevaleciendo y atemorizando a la nación hasta después de 1905. Su compadre y vicepresidente, Juan Vicente Gómez, de igual forma, mantiene diferencias con el presidente y planea tomar el mando.

El conocido general Juan Vicente Gómez se apoderó de la presidencia de Venezuela a finales del año 1908¹. Un mes después de que su gran amigo Castro se viese en la necesidad de abandonar la nación por motivos de salud. Gómez, como jefe encargado, aprovecha la ausencia del mandatario y, en compañía de sus allegados, se traslada a Caracas para tomar el poder por la fuerza. Hombres y mujeres se sintieron admirados por el acto y la osadía del andino, llegando incluso a considerar que se producirían, en el país, grandes cambios.

En los primeros años de mandato, el país parecía estar dominado por la paz y el orden. Se institucionalizó al ejército y se sanearon las arcas públicas. Después de la aparición del petróleo se hicieron llegar a todos los cantones la organización estatal, modificando la constitución y permitiendo la implantación de la industria petrolera en condiciones onerosas para Venezuela. Estas mejoras hicieron posible que el gobierno cancelara la deuda que la nación arrastraba desde la guerra federal.

¹ Uno de los motivos que enemistó a Gómez y Castro fue la mala relación que mantuvo este último con los Estados Unidos. Cuando Gómez asume la presidencia se encarga, principalmente, de establecer cercanías y convenios con países poderosos como EE.UU.

El pago de la deuda pública merecía, en efecto, calurosos elogios —sobre todo por las amenazas a la soberanía nacional a que podía dar pretextos aquella deuda— si no se hubiera logrado esa cancelación extremando hasta el hambre las necesidades del pueblo, y sin reducir en nada el escandaloso aprovechamiento de los favoritos (Mijares, 2004: 209).

Los logros fueron conseguidos bajo la censura y el odio hacia muchos venezolanos. Estos respondían a la tiranía mediante diversas manifestaciones, pero ninguna tuvo éxito. Bajo dicho régimen se castigaba a los rebeldes y sospechosos con la cárcel y, si esto no parecía ser suficiente, se le acompañaba con la tortura:

Y las más crueles represiones no se empleaban sólo para atemorizar a «los políticos», o a los que quería calificar como tales la suspicacia oficial; a la menor posibilidad de alteración del orden público, violentos reclutamientos arrancaban de las ciudades a millares de infelices, con el solo objeto de que el brutal espectáculo sirviera de amonestación (Mijares, 2004: 205).

Tales hombres no iban al ejército. Todo funcionaba como una excusa para ocultar que ellos eran llevados, junto con los criminales, a hacer trabajos en las carreteras. Muchos murieron por el hambre y el maltrato al que fueron sometidos. Con esto, el gomecismo consiguió la construcción de grandes vías como la de Caracas-La Guaira (1910). De igual forma, otros hombres fueron engañados y humillados. Aquellos que del reclutamiento militar iban a las filas, en realidad fueron reducidos al cargo de capataces sin sueldo de las haciendas del “déspota” (Mijares, 2004: 206).

El dominio de Gómez dura hasta 1935. Es cierto que, durante ese largo período, el General no siempre ejerció el poder de la República, sin embargo —y como señala Augusto Mijares— “se le consideraba invariablemente «el jefe único»,

según la denominación que usaban los mismos encargados del poder” (2004: 205).

Mientras se desarrollan las revoluciones soviética y mexicana, y otras naciones intentan rescatar la estabilidad social abatida por la Primera Guerra Mundial (1914-1918), en Venezuela apenas se vislumbró un distanciamiento de la vida rural por la que estuvo sometida durante el siglo XIX. El país se insertó en las nuevas formas de vida y pensamiento originadas en occidente después de la industrialización del siglo XVII, pero en materia económica fue a principios del siglo XX que se observaron mejorías, gracias a la aparición del petróleo en manos de fuerzas extranjeras:

Al imponerse el petróleo durante las cuatro últimas décadas, la estructura económica del país se cambia; la economía agraria desaparece como renglón importante (...) Estos pocos datos ya sirven para darse idea de la influencia del petróleo: presencia de un poderoso capitalismo concentrado en manos extranjeras y en las de pocos venezolanos; capitalismo que ha permitido el incremento [sic] del comercio a base de un renglón máximo de exportación —petróleo— y una importación numerosa que se refiere especialmente a artículos de lujo y consumo (Morón, 1984: 324).

En Venezuela, el crudo hace su primera manifestación en el período de 1917-1918, teniendo más relevancia el año 1922 con la aparición del pozo Los Barrosos del estado Zulia. Este hecho consolida a Venezuela como país petrolero. Las compañías multinacionales de Estados Unidos llegan al paraíso venezolano de Gómez, el cual tiene la política de permitir que los otros realicen y controlen las actividades económicas del territorio nacional. Por lo tanto, serán esas compañías extranjeras las que, en principio, redacten las leyes y normas que controlarán la explotación petrolera y, desde luego, se convierten en los centros de mayores

ingresos en el territorio nacional. Se consigue la sustitución del sector agricultor por el minero como fuente principal de ingreso. Esto último generó, a su vez, grandes ganancias de tipo comercial y el surgimiento de nuevos sectores o clases sociales:

... cambiando esencialmente la fisonomía y correlación de las clases y capas tradicionales de la sociedad venezolana, ya que al mismo tiempo que debilita ciertos sectores fortalece otros y abre paso al necesario surgimiento de sectores nuevos. Concretamente este hecho se traduce en el fortalecimiento de una burguesía y una pequeña burguesía urbanas, y en un significativo crecimiento de las capas medias y el proletariado (Osorio, 1985: 22).

La estructura social cambia de forma radical. Los hombres del campo van a las ciudades a trabajar como obreros en los distintos sectores de la explotación. Políticamente, los grandes dirigentes temen perder la aceptación del ciudadano común y se ven en la necesidad de atraer su atención desde las organizaciones partidista. Sin embargo, el hecho que marca un antes y un después, a partir del desarrollo petrolero, es el surgimiento de los nuevos sectores sociales. Serán estas nuevas familias y, sobre todo, sus hijos, los que determinen eventos importantes y trascendentales dentro del marco histórico nacional y cultural en los próximos años.

Guillermo Morón dividió estas clases en cinco grupos. La primera responde a “una aristocracia del dinero” (Morón, 1984: 327) que estuvo formada por aquellos descendientes del grupo mantuano y por los hijos de inmigrantes que eran capaces de obtener riquezas de forma personal. El segundo grupo es de “una clase militar ilustrada” que estudió en institutos internacionales, sobre todo norteamericanos, interesado en la política y destrezas democráticas. La tercera

pertenecía a un sector popular que estuvo consciente de su poder y, a su vez, estuvo preocupada por las consignas realizadas en favor de los derechos democráticos. La cuarta respondió a aquellos intelectuales “clase intelectual” que no tuvieron asociación política, pero sí una gran influencia moral y se mantuvieron al tanto del desarrollo cultural; fue una colectividad “encaminada por canales universitarios y disciplina científica, con especial sensibilidad para la política nacional por encima de los partidos”. Por último, tenemos a la “clase media trabajadora” que siempre quiso una transformación de la ciudad y el campo.

Toda la riqueza que alcanzó el Estado estuvo estrechamente relacionada con la economía generada por el crudo. El gobierno, sin embargo, no supo organizarse ni motivarse en función de un completo desarrollo nacional. A pesar del surgimiento y comercialización del crudo, Gómez hizo de Venezuela uno de los países más atrasados del continente:

Ya todo [*sic*] Venezuela es petróleo. No petróleo sembrado y transformado en cosechas y en fábricas, como pudo y debió ser. Sino petróleo desbordado como creciente, que arrastra casas, plantas, ganado... (Uslar Pietri citado por Morón, 1984: 328).

La época de dictadura del gomecismo fue contemporánea con otros regímenes tiránicos desarrollados en Latinoamérica, como en Perú con Augusto B. Leguía; Cuba con Gerardo Machado; Honduras con el presidente Tiburcio Carías; Nicaragua también se vio fuertemente perjudicada tras el mando —y bajo el respaldo Norteamericano— de Adolfo Díaz. Incluso, la dictadura de Gómez hizo que Venezuela fuera merecedora del calificativo “La Vergüenza de América” (Salcedo-Bastardo, 1996: 373). El gobierno usó, como amparo de su poderío, tres

palabras claves que englobarían los deseos del presidente: “unión, paz y trabajo”. Estas fueron entendidas por el ciudadano común, gracias al incumplimiento del gobierno, como: “Paz en los cementerios. Trabajo en las carreteras y unión en las cárceles” (De Pedro, 1975).

Con la consabida «paz» —tema favorito y común de todas las tiranías—, la «unión» y el «trabajo», hace el lema de su opresión. A fuerza de terror, encarcelando treinta y ocho mil venezolanos —sin contar los «reclutados» para la tropa y para sus fincas—, no pocos de los cuales son encerrados por más de veinte años silencia toda crítica; elimina físicamente a sus opositores (Salcedo—Bastardo, 1996: 373).

El encarcelamiento fue otro de los tantos temas que circularon en Venezuela durante el gomecismo. Aquellos hombres que hacían uso de su voz y habilidades en la escritura para censurar al gobierno, se les castigó con el encarcelamiento o el destierro: “fueron las medidas tomadas como seguridad para la *Paz* pregonada” (Morón, 1984: 319).

Las cárceles más importantes, para ese momento, fueron la del castillo Libertador ubicado en Puerto Cabello; la de San Carlos en Maracaibo; la de las Tres Torres del estado Lara; y la de La Rotunda ubicado en Caracas. En estos lugares, se les obligó a los presos formar parte de los obreros que construían las carreteras del estado sin recibir a cambio algún tipo de gratificación. Este ambiente se transformó en la nueva gran aula de más de doscientos estudiantes universitarios que se manifestaron en 1928 en contra de la tiranía. Entre estos jóvenes estuvieron personajes como Antonio Arráiz, Jóvito Villalba y Rómulo Betancourt, quienes usaron la cárcel para mostrar las negligencias de los dirigentes y seguidores de la dictadura y, con más ahínco, de su propio cabecilla.

Los roces que presentó el Estado con la educación no solo se centraron en el ámbito universitario, sino que se extendió a todos sus niveles. A pesar de la gran entrada económica que tuvo el país, el gobierno no hizo nada para promoverla o mejorarla. El presidente ordenó, para el año 1912, la clausura del *alma matter* de Caracas y no apoyó las instituciones educativas de forma estructural o financiera. Gómez vio la enseñanza del pueblo como un enemigo, como un árbol que lo opacaría con su sombra. Mantuvo a gran parte de la población en la ignorancia: “Para 1935 sólo diez de cada cien habitantes de Venezuela sabían leer y escribir” (Salcedo-Bastardo, 1996: 431). Los periódicos dejan de circular al poco tiempo de salir impresos porque se temía al cultivo del pensamiento. El gomecismo nunca invirtió en “la instrucción más del 6.4 por ciento del Presupuesto Nacional” (Salcedo Bastardo, 1996: 443). Esto trajo como resultado no solo el decaimiento de la alfabetización, sino que un solo estudiante se graduaron para 1932 y para el último año de gobierno del déspota (1935) lograran obtener el título de docente sesenta hombres.

Tras la muerte de Gómez, el pueblo se manifiesta en las calles sin ningún tipo de temor. Se nombra como nuevo presidente al general López Contreras por ser el siguiente al mando después del fallecido presidente y por sus buenas relaciones con el ejército y el gobierno Norteamericano. Los exiliados comienzan a retornar al país y, de igual forma, los presos políticos y estudiantiles son puestos en libertad. Se abre paso a la libertad de expresión y se crean grandes cantidades de periódicos, revistas y publicaciones de toda clase. Contreras ordena la demolición de una de las estructuras que fue símbolo aterrador del gobierno

anterior: la cárcel La Rotunda. El gobierno comienza a trabajar para mejorar el estilo de vida del venezolano. Para el momento, López Contreras fue el primero en presentar al país un diagnóstico de su situación y, a su vez, manifiesta un programa ordenado que posibilita un restablecimiento en todos los sectores.

El período de 1936-1941 trajo, de forma general, cuatro² logros importantes que abrirán paso al aire democrático en nuestro país. En principio, el gobierno de López Contreras trabajó, más afanosamente, en el culto al Libertador. Esto se instauró con la finalidad de transmitirle al individuo una conciencia nacionalista, inspirada en el pensamiento democrático de Simón Bolívar. La ideología también funcionó como un mecanismo para que alejara a los venezolanos de aquellas corrientes ajenas a la democracia, como el nazismo, comunismo o fascismo. En segundo lugar, se logra una transición presidencial sin ningún tipo de violencia, “que se había hecho tradición en el país” (Morón, 1984: 333), y funciona como un ejemplo de país civilizado. Por otro lado, tanto la prensa como la educación tienen garantías, permitiéndoles exponerse de forma libre y sin tener que temer a la persecución. Se establece, en última instancia, un régimen jurídico que garantizara los procedimientos de la vida pública de forma legal:

² El gobierno de Eleazar López Contreras trajo al país la estabilidad económica, política y social que la nación necesitaba. El historiador Guillermo Morón explica que en líneas generales las acciones que tomó el presidente desde el inicio dejaron resultados gratificantes. En principio, el período presidencial de 1936-1941 dejó un saldo “positivo” (Morón, 1984; pág. 335), la oposición logró crearse y consolidarse bajo los regímenes de legalidad y, uno de los acontecimientos más impactantes, fue la elección de un nuevo presidente bajo las leyes de la constitución. López Contreras explicó, a modo de síntesis, su gobierno: «Inicié mi gobierno dando libertad a millares de presos políticos (...) autoricé el regreso a la Patria de todos los exiliados (...) autoricé la libertad de prensa y de palabra (...) Puse todo mi empeño en establecer un sistema totalmente distinto al régimen desaparecido, con todas las ventajas y privilegios de un gobierno democrático» (López Contreras citado por Morón, 1984; pág. 336). Con esto, podemos entender el por qué se le otorgó el distintivo de el “fundador de la democracia contemporánea en Venezuela” (Morón, 1984; pág. 335).

Los venezolanos se acostumbraron a pensar por su cuenta; una oposición quedó formada, para llamar la atención sobre los errores del gobierno; una convivencia y una conciencia ciudadana empezaron a tomar relieve (Morón, 1984: 335).

Ya aproximándonos a la mitad del siglo XX en Venezuela, vislumbramos el cambio de política y de conciencia nacional. Entrado el año 1941 se elige un nuevo presidente de forma democrática, según los dictámenes de la constitución del momento. Medina Angarita fue, al igual que su antecesor López Contreras, un símbolo de honestidad. La libertad se convirtió no solo en un lema, sino en una realidad para aquella Venezuela que estaba a punto de culminar su ruralismo. No existían presos o exiliados políticos y se hizo público el decreto que dictaminaba que cualquier venezolano que se encontrara fuera de su país y con ansias de regresar podía hacerlo sin temor a ser perseguido. Tanto López Contreras como Medina Angarita gobernaron “sin presos políticos, ni expulsados, ni perseguidos en ninguna forma” (Mijares, 2004: 215).

Se hace una reforma petrolera para el año 1942, con la que se garantiza a la nación mayor participación en la explotación petrolera. El progreso económico comienza a sentar bases sólidas y, de igual forma, el venezolano común ve los frutos de ese nuevo sistema. El presidente no dejó de cumplirle al país con temas como la convivencia cívica y una mejor forma de vida para todos los sectores sociales.

2.2. FORMACIÓN DEL VANGUARDISMO LITERARIO EN HISPANOAMÉRICA

La Primera Guerra Mundial dio paso a una nueva época conocida, convencionalmente, como “Edad Contemporánea” (Osorio, 1988: X). A su vez, dentro del mundo artístico y literario surgen diversos movimientos, conocidos como *ismos*, acaecidos durante el primer decenio del siglo XX. El movimiento fue acreditado con el “nombre colectivo” (Verani, 1995: 9) de Vanguardismo. Antes de la Primera Guerra Mundial proliferan dichas tendencias: el cubismo pictórico para 1907 y el futurismo en 1909, son las más relevantes. La finalidad de tales innovaciones se reducían a “la renovación de modalidades artísticas institucionalizadas” (Verani, 1995: 9). A partir de este momento, el arte comienza a tener un carácter cuestionador con respecto a la tradición anquilosada y propone expresarse a partir de una nueva sensibilidad que tendrá sus repercusiones en diversos países y culturas. Gracias a los aportes de los avances tecnológicos, la rapidez de hechos históricos y el desorden social, el mundo artístico desarrolla cambios de forma radical.

En Hispanoamérica, los *ismos* dejaban de lado aquellas propuestas tradicionalistas, “el uso racional del lenguaje, la sintaxis lógica, la forma declamatoria y el legado musical” (Verani, 1995: 10) propios del Modernismo. Dichas tendencias tienen sus orígenes en la Europa que, a principios del siglo XX, fue víctima de innumerables guerras, revueltas, cambios y avances que funcionaron como ejemplo de renovación, no solo para las sociedades de dicho continente, sino también —y sobre todo— para Hispanoamérica.

Las manifestaciones del vanguardismo no funcionaron como simples productos y expresiones artístico-literarias surgidas en paralelo con las guerras desarrolladas en Europa, sino que conforman —dentro de la Hispanoamérica de posguerra— esa desesperada búsqueda de renovación originada tras el decaimiento del Modernismo y su estética. Dichos movimientos llegaron con más ahínco durante la segunda mitad del siglo XX. De igual forma se amoldaron a las diversas circunstancias sociales y culturales de cada país y no fueron simples imitaciones de una moda europea.

La segunda década del siglo XX es un período clave e imprescindible para comprender el desarrollo actual de las letras latinoamericanas. Es la década en la que se descarta la suntuosa retórica preciosista del modernismo y se sientan las bases para una ruptura total con el pasado artístico inmediato; a partir de ella, las modalidades literarias dominantes reconocen la raíz común. Son los años del lanzamiento de manifiestos, de proclamas y de polémicas violentas, de una intensa búsqueda de originalidad, de insurgencia expresiva y formal que estalla en realizaciones que transforman radicalmente el curso de las letras continentales (Verani, 1995: 10).

Es importante acotar que este movimiento surge a través de diversas formas de expresión de los nuevos sectores emergentes y dominantes de las sociedades. Por un lado, recordemos que en Europa, estas se habían desarrollado poco antes de las guerras que asolaron al continente, como La Primera Guerra Mundial (1914-1918). Por ejemplo, el primer manifiesto del futurismo italiano expuesto en 1909, el expresionismo alemán de 1911 y, en la literatura, el cubismo de Guillaume Apollinaire de 1914, por mencionar algunos. A su vez, los movimientos tienen la función de responder a las nuevas situaciones desarrolladas en dicho continente: cambios económicos y sociales, decaimiento de las

tradiciones artísticas, entre otras. Por su parte, en el terreno del arte, el vanguardismo hispanoamericano tuvo gran relevancia al responder, críticamente, a la superación del movimiento modernista, como señalamos anteriormente.

Esto genera, por lo tanto, que dichas vanguardias mantengan características propias de la sociedad en la que se establecieron y formaran parte “de nuestro propio proceso cultural” (Osorio, 1988: XXVIII). Podemos observar que la llegada de los *ismos* a Hispanoamérica no fue una coincidencia, sino que responde a sentimientos comunes de las naciones y su ambiente artístico. Se trata, por un lado, de enfrentarse a las hegemonías imperantes y de cuestionar la tradición literaria del Modernismo. Osorio lo resume de la siguiente manera:

[L]as expresiones más importantes del vanguardismo hispanoamericano tienen sus raíces estético-ideológicas en un proceso propio de cuestionamiento crítico, tanto de la tradición literaria (el Modernismo) como de la realidad inmediata (la hegemonía oligárquica), proceso que se vincula al ascenso de nuevos sectores sociales en América Latina... (1988: XXVIII).

Esas mismas clases que se estaban generando respondían, de igual forma, como oposición ante la oligarquía. Se conformaron por diversos sectores y fuerzas sociales: burguesía industrial, burguesía mercantil y, desde luego, ese proletariado urbano que se estaba gestando en las ciudades. Esta misma pluralidad de sectores emergentes reemplazaba en mayor cantidad a las clases dominantes. Surge, a su vez, una renovación del sistema ideológico y de las instituciones que lo mantenían. Como consecuencia de esto se generan diversas respuestas, críticas y manifestaciones, un tanto contradictorias, dentro del mundo cultural. Un ejemplo de esto lo vemos en la conocida Reforma Universitaria del año 1918. Se tiene la gran necesidad de suplantarlo el viejo código literario, pero lo que se logra

no es una unidad, sino un gran “abanico de búsquedas” (Osorio, 1988: XXIX) que elabora una multiplicidad de respuestas ante los cambios de diversos sectores: político, económico, social y cultural. En el área cultural será el Vanguardismo una de las soluciones más radicales y directas ante la crisis.

Para 1920 observamos que la función del vanguardismo no radica en mejorar las normas artísticas literarias vigentes, sino de dar también nuevas propuestas. En pocas palabras, rompe con los moldes vigentes.

[E]ste intento de superación (por lo menos en su primera etapa, es decir, en el segundo decenio del siglo XX), no logra cristalizar en una verdadera alternativa, en una propuesta poética de negación y ruptura, sino más bien en una readecuación; en una “reforma” más que en una “revolución” poética (Osorio, 1988: XV).

El vanguardismo hispanoamericano surge con el ocaso del Modernismo. Es cierto que sus manifestaciones son el resultado y la respuesta de una situación internacional. Sin embargo, no podemos limitar al vanguardismo hispanoamericano y sus vertientes como prácticas simples y desprestigiadas que copian una moda europea. La Vanguardia debe adecuarse a un perfil propio, es decir, a una realidad, situación y nación concreta. A su vez el “Vanguardismo hispanoamericano debe ser estudiado desde un conjunto continental y no como manifestaciones aisladas” (Osorio; 1985: 77). Son las respuestas artísticas particulares de una misma época. A su vez habría que agregar el comentario que realiza Javier Lasarte con respecto a este tema:

Habría que manejar la posibilidad de considerar la vanguardia no sólo como un movimiento, sino como una época (posmodernista, de entreguerras) en la que se despliega un conjunto de

proposiciones, de las cuales la vanguardia propiamente tal es sólo una parte... (Lasarte, 1995: 100).

A diferencia de otros países del continente, que presentaron manifestaciones tanto de tipo social como cultural durante el primer decenio del siglo XX, en Venezuela ocurre lo que Nelson Osorio ha catalogado como “retraso cronológico” (1985: 89). Nuestro país responde a su realidad social, política e histórica de forma más pausada y menos radical con el paso del tiempo. México, para el año 1910, presentaba manifestaciones y revueltas por la revolución. Argentina, por otro lado, presentó la conocida Reforma Universitaria en 1918, en Córdoba, con el objeto de tener una nueva concepción de la cultura y el arte. En 1928, en Venezuela se generan dos movimientos diversos, por un lado tendremos a la juventud venezolana levantándose en contra del régimen y, en el área artístico-literaria, el desarrollo de una nueva forma de expresión.

2.3. LA FORMACIÓN DE LA VANGUARDIA VENEZOLANA: GENERACIÓN DEL 28 Y VÁLVULA

Ya para 1925, Venezuela mantiene un sistema económico capitalista gracias a la aparición del petróleo. De igual forma, el sector cultural estaba tomando gran fuerza gracias a *La Trepadora* (1925), de Rómulo Gallegos, y a *La Torre de Timón* (1925), de José Antonio Ramos Sucre.

La revista *Élite* también será conocida para el mismo año. Al principio era considerada la “tribuna de expresión y punto de encuentro de los espíritus renovadores y poetas de la vanguardia” (Osorio, 1985: 143). Ella abarcó las décadas del 20 al 30 y se convirtió en una de las más importantes de la literatura

venezolana, pero devino, con el tiempo, en un medio de lectura ligera. Con esta revista se comienzan a estudiar obras como la de Antonio Arráiz y José Antonio Ramos Sucre por su carácter ruptural con las formas clásicas: “*que (...) demanda un esfuerzo desautomatizador de los hábitos de lectura*” (Osorio, 1985: 144). A partir de aquí, la literatura venezolana tendrá, para aquellos que quieran entenderla, un carácter analítico más profundo ya que, como indicaba Paz Castillo con respecto a la obra de Ramos Sucre: “*El arte no se ha hecho para los que no quieran tomarse el trabajo de entender*” (Paz Castillo citado por Osorio, 1985: 144; cursivas en el original). Ya para el tercer número de *Élite* se cuenta con la participación de Arturo Uslar Pietri que trae a jóvenes escritores como Felipe Antonio Massiani, Pío Tamayo, Miguel Otero Silva y otros. Junto a ellos trabajarán los de la generación anterior: José Antonio Ramos Sucre, Jacinto Fombona Pachano, Pedro José Sotillo y Antonio Arráiz, por solo nombrar algunos. Estos hombres fueron no solo los intelectuales que se oponían a la dictadura de Gómez, sino los que estaban consolidando la renovación, el cambio y la trascendencia de la literatura venezolana, renovación conocida con el nombre de vanguardismo. Los nuevos escritores estarán propensos a la realización de manifiestos y proclamas y, como ejemplo de esta nueva tendencia en Venezuela, veamos algunos aforismos de *Granizada*, de Ramos Sucre, obra que consigue plasmar una queja a la burguesía a través del “humor crítico” (Osorio, 1985: 145):

La vida es un despilfarro (...)
La urbanidad consiste en el buen humor (...)
Los apellidos ilustres son patente de corso (...)
Los burgueses se caracterizan por el miedo de aparecer como burgueses (...)

Los escritores se dividen en aburridos y amenos (...)
Enamorarse es una falta de amor propio (...)
Un hombre se casa cuando no tiene otra cosa de qué ocuparse...
(Ramos Sucre citado por Osorio, 1985: 145-146).

Existe en el ambiente un repudio a la burguesía, al dominio absoluto, al mal manejo del poder y a la censura. Se cuestionan, por otro lado, las normas clásicas de la poesía, la métrica y las palabras ostentosas. Por esta causa, la juventud se verá en la obligación de contestar y renovarse ante la historia y el arte.

El grupo “Seremos”, formado en 1925, pretendía renovar no solo la literatura, sino tener participación activa ante la realidad que vivía el país, sobre todo para 1928. Pero, antes de ahondar en ese tema, consideramos necesario delimitar cuáles fueron esas renovaciones artísticas que insertaron estos nuevos escritores en la literatura del momento. Tal es el caso del uso del verso libre, el cual fue defendido por todos los vanguardistas de momento. Miguel Otero Silva, que para aquella época contaba con tan solo 17 años, hace uso de esta técnica y de “un lenguaje despojado de retórica” (Osorio, 1985: 155). No era aceptado que un escritor intentara parecerse a otro o imitara su estilo, aun si éste era un poeta extraordinario. La vanguardia estaba vinculada por un “espíritu de búsqueda” (Osorio, 1985: 155).

1928 es un año cumbre en la historia de nuestro país. Para este período se desarrollan en la nación más hechos dignos de mención por su importancia e influencia en acontecimientos posteriores relacionados en los ámbitos político e histórico. El 5 de enero se publicó la primera y única edición de la revista *válvula*, respaldada por escritores del momento como Arturo Uslar Pietri, José Antonio Ramos Sucre, Miguel Otero Silva y Antonio Arráiz. Posteriormente, la semana del

estudiante, desarrollada en febrero, traerá como consecuencia no solo la revuelta de los jóvenes universitarios, sino el encarcelamiento de miles de hombres por varios años. Las manifestaciones que se generaron fueron protagonizadas no solo por individuos comunes, sino también por líderes y, con más relevancia, grandes intelectuales.

El estallido que provoca un cambio de conducta y conciencia nacional se genera con el movimiento estudiantil surgido en febrero del año 1928. Debemos recordar, ante todo, que estos jóvenes no son los frutos de la clase media dominante, sino precisamente los hijos de aquel sector social que comenzaba a emerger paralelamente con el desarrollo del petróleo y que se vio fuertemente interesado en el desarrollo cultural e intelectual de la nación.

[N]o son los típicos 'hijos de la Oligarquía agraria', pero tampoco son el pueblo o el proletariado llegado a la universidad. Son la manifestación del nacimiento de un nuevo estrato social medio urbano-petrolero... (Sosa citado por Osorio, 1985: 93).

Los jóvenes se manifestaron en el Panteón Nacional en celebración del carnaval caraqueño de aquel año. Usaron versos que expresaran su crítica directa a la política vigente. Esto causó, a su vez, grandes expectativas en el público presente, sobre todo en la colectividad universitaria, ya que los líderes fueron aquellos hombres amantes de las letras: Pío Tamayo, Jóvito Villalba. El segundo comenzó el acto con un discurso único, conocido como “Canto a la libertad”. Él — para aquel entonces— llamó a la libertad recordando al Libertador; condenó la tiranía por la que tantos años habían sido reprimidos, no solo ellos como

estudiantes, sino todos los venezolanos. El poeta hace un llamado a la cordura, al raciocinio y a no decaer ante el duro camino que les espera por delante:

Sentado estás, como te vio Martí, en la roca de crear. Con la federación de estudiantes, con esta fiesta de la primavera universitaria, con el reinado de esta reina integral (...) con todo eso, Libertador, volvemos propicio al surco para que hagáis en él otra vez tu arraigo de futuro [...] Habla, ¡oh! Padre, ante la universidad, porque solo en la universidad, donde se refugió la patria hace años, puede oírse otra vez tu admonición rebelde de San Jacinto (Villalba, 2016: 02).

Luego, como consecuencia de esta insurgencia universitaria, no solo son encarcelados los líderes, sino que también “[e]l resto del estudiantado protesta y se entrega solidariamente a la policía” (Morón, 1984: 323). Más de doscientos hombres fueron apresados ese día y puestos en libertad posteriormente. Esto hizo que el gobierno mostrara las grietas que durante tanto tiempo había tratado de ocultar. Los jóvenes no se detuvieron ante la opresión y la censura y, como consecuencia, se les encarceló tiempo después en la peor prisión de todas, La Rotunda. Sus celdas se convirtieron en nuevos salones de clases para el colectivo juvenil. Fueron ejemplo de lucha y resistencia —por varios años— ante la tiranía del déspota. Las revueltas no dejaron de generarse en las calles como formas de manifestaciones ante el encarcelamiento de los universitarios y, como telón de fondo, el mundo del arte y la literatura entraba en una nueva etapa de renovación.

No podemos olvidar que la generación del 28 se vio fuertemente relacionada e influenciada por su antecedente, la generación del 18, la cual sentó las bases de la crítica del mundo artístico-literario vigente. Igualmente, los movimientos surgidos durante dicho período forman parte de la expresión nacional del fenómeno mundial venido a Hispanoamérica, el Vanguardismo. Esto no quiere

decir que en todas las naciones y territorios las respuestas del suceso cultural hayan sido las mismas, sino que sus movimientos muestran particularidades o, como lo describe Osorio, son “las condiciones propias en que se vive este proceso en el país” (1985: 90). Esta noción responde al ámbito artístico-literario que comienza a tomar relevancia en Venezuela.

El avance de nuestra literatura da sus primeros destellos a partir del año 1910, pero sentará sus bases en 1928, tras la primera y única publicación de la revista *válvula*.³

Entre el año 1910 y 1930 con diferencias de fechas, dimensión o matices, el proceso de renovación en la literatura venezolana cumple con casi todos los requisitos que se fijan en el resto del continente: recepción de las vanguardias europeas, polémicas de prensa entre viejos y nuevos, antecedentes, revistas de nuevos talentos, manifiestos y textos renovadores (...) Baste con recordar que, aunque con anterioridad la palabra “vanguardia” ha resonado en distintos medios públicos, la expedición oficial de su inequívoca carta de ciudadanía se produce apenas en 1928, cuando aparece el único número de la revista *válvula* (Lasarte, 1995: 103).

Por su parte, los vanguardistas venezolanos, en este caso los miembros de la revista *válvula*, consideraron que la frase eslogan de la tradición “Nihil novum sub sole” era un tanto anticuada y que, en cambio, ellos estaban dispuestos a trabajar en función de encontrar nuevas formas de manifestación:

Sabemos que la rancia tradición ha de cerrar contra nosotros, y para el caso ya esgrime una de esas palabras tuyas tan pegajosas: Nihil novum sub sole. Como luchadores honrados nos gusta conceder ventaja al enemigo; aceptamos a priori que no haya nada nuevo, en el sentido escolástico del vocablo, pero en cambio, y quien se atrevería a negarlo, hay mucha cosa virgen que la luz del sol no ha alumbrado aun. ¡Queda en pie la posibilidad del hallazgo! (*válvula*, 2011: 40).

³ Recordemos que los mismos escritores y editores de la revista consideraron que su nombre debía conservar las minúsculas en todas sus letras, precisamente por su carácter rupturista.

Las obras de tales artistas dejan de responder a dichos cánones establecidos dentro de cada nación. Los hechos acaecidos durante la dictadura de Juan Vicente Gómez fueron primordiales para la toma de conciencia nacional. A pesar del distanciamiento temporal de la formación de la vanguardia europea en relación con la venezolana, ésta no dejó de insertarse y de renovarse según sus propias necesidades, es decir, funcionó según un “principio evolutivo inmanente” (Osorio, 1985: 78), respondiendo al avance que se originaba dentro de los nuevos sectores sociales y a las limitaciones impuestas por la dictadura. Recordemos que en países como México y Argentina la vanguardia se da de forma más radical por el hecho de mostrar en su política condiciones favorables, de igual forma en su sector económico e industrial.

En Venezuela, la transformación literaria no solo respondió al área de la poesía, sino que también tuvo sus repercusiones —con posterioridad— en el cuento, la novela y el ensayo. Sus temas se vieron fuertemente relacionados al “trasfondo social” (Medina, 1981: 139). El cuento se convierte en un género en ascenso dentro de la narrativa venezolana:

Y el tono exaltado, el entusiasmo por dirigir ideológicamente los problemas sociales, toma asiento en el nuevo estilo. La poesía lírica y la tendencia social en la narrativa se manifiestan con incontrastable fuerza. El cuento se revela como un instrumento de acción y de combate, y alcanza, desde entonces, extraordinaria significación en el ámbito general de toda nuestra literatura (Medina, 1980: 171).

Los escritores que fueron parte de aquella generación del 28 y su revuelta no se desligan de sus ideales, trabajando de forma comprometida desde diversos géneros literarios. Tal fue el caso de escritores como Miguel Otero Silva, Arturo

Uslar Pietri y, en este caso particular, Antonio Arráiz, escritor que no se desligó de esa renovación y búsqueda de la identidad nacional y la conciencia social.

2.4. *ÁSPERO* COMO UNO DE LOS EXPONENTES DEL VANGUARDISMO LITERARIO

Dos años después del reventón petrolero el nombre de Venezuela vuelve a tomar relevancia, pero esta vez dentro del ámbito literario. El conocido escritor Andrés Eloy Blanco se hace ganador del primer lugar del concurso promovido por La Real Academia Española, con su obra *Canto a España*. Para el mismo año surgió en Venezuela una obra de carácter renovador, distinta de otros poemarios por su estilo y contenido. Estamos hablando de *Áspero*, de Antonio Arráiz, publicado en 1924.

Ese primer poemario de Arráiz funciona como el punto de enlace entre la generación del 18 y la del 28 y, a su vez, como la unión donde convergen el post-modernismo y el vanguardismo. En otras palabras, el escritor da un paso adelante hacia el prevanguardismo literario. Los jóvenes, que buscaban nuevas formas, siguieron la obra de Arráiz como uno de los primeros ejemplos que vislumbraba sus anhelos en cuanto a la renovación literaria venezolana:

...ellos serán los editores del único número de la revista de vanguardia *válvula* (...) ellos se agruparán después, hacia 1930, en torno a la revista *Elite* e impulsarán de manera irreversible la renovación de nuestras Letras y modos de pensar... (Liscano, 1966: 11).

Áspero, dentro del marco histórico, social y político en el que se desarrolló, fue influenciada por dos fenómenos de carácter social y artístico. Así lo explicó Arráiz Lucca en el prólogo a la *Obra poética*, de Antonio Arráiz:

...la expresión del descontento de la mayoría a través de la minoría estudiantil y la aparición de un tono, un estilo, unas ideas que iban por caminos opuestos a la Venezuela de entonces (Arráiz Lucca, 1987: VII).

A Arráiz se le considera un poeta de grandes condiciones. Trae al mundo de las letras venezolanas un mensaje nuevo, rotundo y audaz; por la forma y contenido de su poesía. Es quien libera al verso, de forma agresiva, de aquellos cánones restrictivos y, con esto, se hace ejemplo a seguir para las generaciones futuras. Los nuevos y jóvenes escritores ven a *Áspero* con entusiasmo, ya que aspiran renovar de igual forma las letras venezolanas y el pensamiento de su generación. Ya señalaba Liscano que en aquella época existía en Latinoamérica un aire de cambio e insurgencia en cuanto a la forma y contenido de la literatura:

En el sur, Fernán Silva Valdez, Emilio Oribe (...) Oliverio Gironde reaccionaban contra el post-modernismo (...) El ultraísmo y el creacionismo eran adaptados a los temas criollos, por el grupo «Martín Fierro» de Buenos Aires (...) Alberto Hidalgo rompía con moldes tradicionales, Vallejo ahondaba en su tristeza india, Juan José Tablada introducía formas exóticas con sensibilidad moderna. En general, «la inteligentzia» latinoamericana se conmovía (...) con el reflujó de las tempestades provocadas por el dadaísmo, el futurismo, el cubismo, el ultraísmo que, en Europa, coincidieron con la Primera Guerra Mundial (Liscano, 1966: 12).

Arráiz se inserta precisamente en esta nueva tendencia artística que irrumpe con los cánones tradicionales de la poesía. Para Liscano, *Áspero* debía ser considerado como “el primer ensayo afortunado de unificación de nuestra poesía y de nuestra realidad” (Liscano citado por Medina, 1980: 66). La literatura nacional del siglo XX está bajo la influencia del modernismo y del neo-romanticismo. Por lo tanto, nuestro escritor:

...no era creacionista, ni ultraísta. Probablemente no estaba ni siquiera enterado de las lucubraciones de esas capillas literarias. Si alguna ubicación se le debe dar, es la de un neo-romántico, influenciado por el modernismo, aunque reacciona contra él, es decir, un americano genuino, lleno de ritmos y de nociones culturales dispersas, conocedor de Darío, pero consciente de que los tiempos requieren otro canto, sin por eso olvidar el del maestro (Liscano, 1966: 12-13).

Desde el punto de vista personal de Arráiz, su obra no obedece a una toma de conciencia meramente estética, sino que funciona como una noción trascendente. Dentro del poeta surgen formas de una revolución vital para manifestar una poesía un tanto contradictoria. Esto quizá fue originado por las lecturas que llegaron a conmoverlo durante esa etapa de búsqueda que vivió en Estados Unidos, siendo uno de sus escritores favoritos el poeta Walt Whitman. A su vez, también se hizo lector de Homero, Búfalo Bill y *El libro de la selva*. De ahí que su poesía sea versátil, pero fuerte. Arráiz se ubicó en una tradición que no incluía a ninguno de los poetas de su contexto. Como temas de sus poemas usó la sed, el trabajo y el hombre. Él, “magro y ascético” (Freites citado por Medina, 1980: 69), se alzó como un profeta para cantar con voz de torrente a la América india y virgen. Usó un lenguaje nuevo, fuerte y primitivo, estilo que lo hizo ser catalogado de “imperfecto y potente” (Freites citado por Medina, 1980: 69).

En líneas generales se exponía que la obra era distinta, revolucionaria y, desde luego, antiretórica. El mismo Julio Garmendia consideró que la obra de Arráiz hacía uso del español como si fuese una “*lengua extranjera*” (Garmendia citado por Osorio, 1985: 138; cursivas en el original), pensamiento que fue motivado por el impulso que tuvo el escritor de “inquietar a muchas inteligencias conservadoras en materia de arte” (138). De igual forma, Arturo Uslar Pietri

comentó que tal poemario no podía funcionar como ejemplo para aquellos estudiantes que estuviesen interesados en la métrica. *Áspero* era una obra distinta porque, en su época, respondía con tonos diversos a los que se estaba acostumbrado. Tanto su concepción, como la temática y la expresión, iban en direcciones opuestas a la tradición porque se trataba de un nuevo estilo que irrumpía con las normas conocidas. Esto lo podemos observar en un fragmento de

La reina india:

Tendrá la piel oscura,
tendrá los ojos negros,
tendrá el cabello negro,
tendrá los senos duros,
tendrá las manos largas
y yo la llamaré:
Mi reina india (Arráiz, 1987: 9).

De igual forma, otro de los tantos poemas que conserva este tono americanista con una forma antiretórica es *La raza:*

Mi voz es la voz
que hace tiempo resuena en América.
Hace tiempo. Hace siglos.
Resuena en los montes,
y en los llanos verdes,
y en las selvas vírgenes,
olorosas a ritos sagrados,
a príncipes raros, a oro,
a fieras de largos aullidos,
a leyenda, a ignoto...
La voz que hace tiempo
Resuena en América (Arráiz, 1987: 37).

Efectivamente, existía dentro del entorno literario un velado o vislumbrado impulso de renovación. Arráiz lo lleva desde una perspectiva más venezolana, es decir, trabajó un lenguaje que respondía a lo autóctono sin dejar de hacer uso de un lirismo puro y fuerte.

... su identificación con el ser americano, con el poder mágico del mito americano, con el espíritu tutelar del mundo americano, como una forma expresiva y auténtica de la realidad venezolana... (Uslar Pietri citado por Medina, 1980: 68).

Por eso, su poética no deja de ser precisa y categórica. De ahí que al poeta se le considere prevanguardista. *Áspero* —como indica Arráiz Lucca— logra señalar “el antes y después de la poesía venezolana” (1987: VIII).

A parte de las lecturas que hizo Arráiz durante su juventud y que llegaron a influenciarlo, es importante recordar que éste fue discípulo del poeta Luis Enrique Mármol y seguidor de Ismael Urdaneta. Del primero no es posible establecer una influencia directa pero sí del segundo, ya que ambos mantienen y comparten un tono cercano y un modo de decir bastante similar: “Urdaneta, impenitente viajero, hacía una poesía desenfadada, cotidiana, prosaica a veces, unos escasos años antes de *Áspero*.” (Arráiz Lucca, 1987: IX).

El poemario de Arráiz, como hemos estado señalando, contiene dos influencias. Una responde al carácter meramente estético. La otra, por su parte, contiene una significación histórica que no podemos ignorar. Y cuando hablamos del sentido histórico, no solo hacemos referencia al gobierno de Gómez, sino también a los movimientos históricos y artísticos desarrollados en el primer decenio del siglo XX a nivel internacional. Es aquí en donde toma vigencia e importancia el vanguardismo literario en Latinoamérica.

Vanguardistas o no (...), asombra comprobar la intención de las obras principales publicadas entre 1928 y 1935. Esa intención descansaba sobre una base de identificación nacional y americana

que se manifestaba diversamente (Liscano citado por Lasarte, 1995: 106).

No podemos considerar a *Áspero* como una obra meramente vanguardista porque dicha corriente no había tenido apogeo en aquella época de 1924. Sin embargo, dicha corriente logró incubarse en otros países del continente como México y Argentina. Gracias a estas cercanías con la vanguardia, Arráiz se incluye como uno de sus participantes. Ya señalaba Osorio:

... por ser un libro agresivamente antirretórico y a contrapelo del engolamiento enfático de la estética dominante, esta obra (...) cumple entonces una función fertilizadora importantísima para la renovación de la lírica venezolana del período (1985: 140).

Arráiz y *Áspero* funcionan, entonces, como detonantes de algo más grande y trascendental para los años siguientes. Hablamos de la conocida generación del 28. Aquella que, no solo concibió un cambio de conciencia nacional, sino que también creó una conciencia estética dentro del mundo de las artes. A partir de esta generación se instaura en Venezuela, de manera propia, el vanguardismo literario.

3. DE LA RISA A LA IRONÍA

3.1. BAJTÍN Y SU HISTORIA DE LA RISA

Es necesario mirar al pasado para entender la trascendencia de un elemento tan propio del hombre como lo es la risa. Hemos considerado aproximarnos a su historia a través de la obra de Mijail Bajtín: *La cultura popular en la Edad Media y El Renacimiento* (1965).

Uno de los conocidos filósofos de la antigua Grecia, Aristóteles, consideraba que la risa tenía relevancia, ya que era un medio de expresión particular del hombre (Bajtín, 1974: 66). Además, se entendía que era de un carácter tan elevado que estaba bajo el dominio de los dioses del Olimpo. La idea está reflejada en uno de los fragmentos de *La Ilíada*:

Sonrióse Hera, la diosa de los niveos brazos; y sonriente aún, tomó la copa doble que su hijo le presentaba. Hefesto se puso a escanciar dulce néctar para las otras deidades, sacándolo de la crátera; y una risa inextinguible se alzó entre los bienaventurados dioses al ver con qué afán les servían en el palacio... (Homero, 2007:36)

Los romanos heredaron de los griegos no solo su mitología, sino también la concepción de la risa, la cual será fundamental para la futura sociedad y literatura europea. Por ejemplo, una de las épocas en la que esta se verá con más notoriedad será durante el Renacimiento y su literatura, ya que, según nos cuenta Bajtín, se consideró como “un medio consolador de temas controversiales” (Bajtín, 1974: 65), entre los que destacaban los referentes a la vida y la muerte. Con esto entendemos por qué se le atribuye una distinguida relevancia en la vida humana. Si la comparamos con “el punto de vista serio” (Bajtín, 1974: 65), nos damos cuenta de que la primera no es de menor importancia ya que tiene la capacidad de

captar “ciertos aspectos excepcionales del mundo” (Bajtín, 1974: 65). Una de las maneras más efectivas que encontró el Renacimiento para expresar el mundo mediante la risa, fue a través de la práctica literaria y los juicios teóricos que sobre ella se hacían. Un ejemplo de esto lo vemos en el “Libro Cuarto” de *Gargantúa y Pantagruel* (1552), de Rabelais, donde se trata la teoría usada por Hipócrates. Este último manifestó, mediante su personaje Demócrito, que la risa era “una visión unitaria del mundo, una especie de institución espiritual para el hombre iluminado y maduro” (Bajtín, 1974: 66).

Sin embargo, la relevancia no hubiese tenido tanta notoriedad sin el carácter ritual de las tradiciones y manifestaciones culturales provenientes de la Edad Media, que fueron la base de la cultura cómica popular. Como bien sabemos, al principio, la risa solo funcionaba como un medio que usaban las personas del pueblo para distraerse. Esto se debía a su desprendimiento de las esferas oficiales y de la literatura canónica:

Al vedar a la risa el acceso a los medios oficiales de la vida y de las ideas, la Edad Media le confirió, en cambio, privilegios excepcionales de licencia e impunidad fuera de esos límites: en la plaza pública, en las fiestas y en la literatura recreativa. Con ello la literatura medieval se benefició amplia y profundamente (Bajtín, 1974:69).

Era un acto que le garantizaba al hombre aquella tranquilidad que siempre se avecina después de las tempestades. Le ayudaba a entender que todo problema tiene solución.

La trascendencia se da en el momento en que logra desprenderse de la cultura popular para insertarse en la gran literatura. Este hecho se consumó durante el Renacimiento. La cercanía con la conocida cultura popular se originó

por la adquisición de la lengua vulgar por parte de los sectores oficiales. Esto trajo como resultado que las líneas fronterizas que separaban una cultura de otra, fueran apenas perceptibles.

Bajtín (1974:70) comenta que fue precisamente a partir del escritor Rabelais que el tema de la risa adquirió más notoriedad, ya que el autor trabajó a individuos de la sociedad y sus formas de expresión desde una perspectiva que los acercaba a los estudios humanistas. Se estaba englobando al hombre y sus diversas facetas, como la ciencia (o medicina) y la política, a partir de un nuevo instrumento de manifestación:

En otras palabras, la risa de la Edad Media, al llegar El Renacimiento, se convirtió en la expresión de la nueva conciencia libre, crítica e histórica de la época (Bajtín, 1974:70).

Durante la Edad Media, una de las celebraciones más importantes fue la conocida Fiesta de los Locos, la cual le daba paso a la bufonería “que es la segunda naturaleza humana” (Bajtín. 1974: 72). El aspecto burlón acercaba al hombre a la alegría y al carácter renovador, tanto corporal como espiritualmente:

La risa y el aspecto material y corporal, como elementos «degradantes» y regeneradores cumplían un rol muy importante dentro de las fiestas celebradas dentro o fuera del radio de influencia de la religión (...) Además, la risa y el principio material y corporal estaban autorizados en las fiestas, los banquetes, los regocijos callejeros y los lugares públicos y domésticos... (Bajtín, 1974:76-77).

La cultura popular, bastante extensa y variada, surge y evoluciona fuera de la conocida “esfera social oficial de la ideología y la literatura seria” (Bajtín, 1974: 69). Ella, como cultura no oficial, se conoció también por su radicalismo. A pesar de estar distante de las instituciones legales, la plaza pública y la literatura

recreativa le confirieron un lugar esencial para darse a conocer. A la risa se le otorga una importancia trascendental y positiva, ya que es símbolo de lo que está por llegar. Más adelante se dirá que “concreta la esperanza popular en un porvenir mejor, en un régimen social y económico más justo, en una nueva situación” (Bajtín, 1974: 78). En líneas generales, observamos que aquel aspecto burlón era la esencia que prometía la renovación de la felicidad. Se trata de hacer una inversión del orden permitiendo que la clase más baja se sintiera parte de la sociedad, de igual forma, aquellas personas que contaban con más privilegios económicos no se sentían ajenas a las fiestas. Se buscaba la integración en función de un futuro en el cual prevaleciera la igualdad que, a fin de cuentas, es aquello que representan las ceremonias populares. En estas manifestaciones, el pobre se disfrazaba como el rico y se sentía como él.

La risa, al distanciarse del mundo oficial de la Edad Media, se consolida por sus propios medios, logrando ser independiente del poder de las jerarquías. A partir de aquí, se inserta en la columna principal de la cultura cómica popular. Respondió a sus necesidades a partir de aquella visión “corporal y material” (Bajtín, 1974: 79) que funcionó como una contracara de la institución religiosa y solía coincidir, también, con aquel levantamiento de la abstinencia alimentaria y sexual que se generaba en días de celebración. Ella simbolizaba “el aspecto festivo del mundo” (Bajtín, 1974: 80), la libertad transformada en alegría.

Las fiestas populares sufrieron condenas y censuras varias veces; la más antigua fue la del siglo VII, pronunciada por el concilio de Toledo. Para 1540, Francia no solo heredó dichas celebraciones carnales sino que también las

usó con el objeto de volver a rescatar la risa de sus raíces y “tradición ritual” (Bajtín, 1974: 75) en la medida en que se nutría de su contexto.

La figura del burro se rescató por su importancia simbólica en estas festividades, ya que era considerada como inferior y porque mantenía “un sentido degradante (la muerte) y regenerador” (Bajtín, 1974: 75).

En las fiestas de los locos y las del asno, la risa siempre tenía un rol primordial, tanto fuera como dentro de las celebraciones religiosas, “sobre todo las fiestas que, al revestir un carácter local, habían absorbido ciertos elementos de las antiguas fiestas paganas” (Bajtín, 1974: 76) que terminaban en actos de embriaguez y glotonería. Aquí la alegría festiva se exponía en banquetes, regocijos callejeros y lugares públicos.

Uno de los elementos primordiales de la risa festiva fue darle paso a la inversión de los valores. Tal es el caso del disfraz, que se entendía entonces como una renovación, no solo de la ropa, sino de la propia personalidad. A su vez, la elección de un papa de la risa, un obispo, un abad y un arzobispo, ejemplificaban este cambio para conseguir la renovación personal.

Por su parte, en el carnaval era importante jugar con aquello que se tenía. Aquí, la misa mantenía otra concepción igualmente trascendental que dictaba que el individuo podía imponer “la *victoria del miedo* haciendo uso de la comicidad. Aquello que se teme puede convertirse en un «alegre espantapájaros»” (Bajtín, 1974: 86):

El infierno carnavalesco es la tierra que devora y procrea (...) la victoria sobre la muerte no es solo su eliminación abstracta, sino también su destronamiento, su renovación y alegre transformación... (Bajtín, 1974: 87).

Durante la Edad Media, surge también una literatura que no pudo desligarse, como es obvio, del influjo de la risa, las fiestas populares y la inversión del orden, propios de este tipo de celebraciones:

La literatura paródica de la Edad Media es una literatura recreativa, escrita en los ratos de ocio y destinada a leerse durante las fiestas, circunstancia en la cual reinaba un ambiente especial de libertad y licencia (...) Estas parodias estaban también imbuidas del sentido de la sucesión de las estaciones y de la renovación en el plano material y corporal... (Bajtín, 1974: 79).

Para esta literatura no existen límites. Sus autores consideraron que todo en el mundo, lo visible y perceptible, era propenso a suscitar risa. Cualquier cosa o persona puede despertar la comicidad. Esta toma una relevancia y universalidad tan importante como lo serio porque es parte de la historia y de la concepción de mundo:

La burla medieval contiene los mismos temas que el género serio (...) no está orientado hacia un caso particular ni parte aislada, sino hacia lo universal e integral, construye un mundo propio opuesto al mundo oficial (Bajtín, 1974:83).

A partir de esto, entendemos que la importancia universal de la risa radica en esa llama de libertad que despierta y reconforta al ser humano. Se convierte en “un arma de liberación en las manos del pueblo” (Bajtín, 1974: 89), quien será el que rompa las cadenas de las doctrinas para abrir paso a la libre manifestación y proliferación de ideas.

Recordemos que, para aquel entonces, se veía la figura de Dios no solo con respeto, sino también con terror. La risa era usada, por lo tanto, como un arma de defensa contra el miedo provocado por la iglesia. Terminaba siendo “una victoria sobre el miedo moral que encadenaba, agobiaba y oscurecía la conciencia

del hombre” (Bajtín, 1974: 86). Le devolvía al individuo su conciencia y le ofrecía una visión de realidad distinta:

La comicidad medieval, al desvelar el temor al misterio, al mundo y al poder, descubrió osadamente la verdad del mundo y del poder. Se opuso a la mentira, a la adulación y a la hipocresía (Bajtín, 1974:87).

Por su parte, durante el Renacimiento esta comicidad era considerada un medio trascendental y fundamental de la literatura. Su concepción cambia, nuevamente, durante los siglos XVII y XVIII, cuando se considerará inferior. El propio Bajtín nos aclara esta perspectiva:

La risa no puede expresar una concepción universal del mundo, solo puede abarcar ciertos aspectos *parciales y parcialmente típicos* de la vida social, aspectos negativos (...) de allí que la risa ocupe en la literatura un rango inferior (...) que describe la vida de individuos aislados y de los bajos fondos de la sociedad; la risa o es una diversión ligera o una especie de castigo útil que la sociedad aplica a ciertos seres inferiores y corrompidos. Esta es, esquemáticamente, la actitud de los siglos XVII y XVIII ante la risa (Bajtín, 1974:65; cursivas en el original).

Esta actitud se consolidó a partir de la filosofía de Descartes, la cual consideraba que una de las mejores formas de expresión era la racional. Ella era nueva concepción del mundo que se distanciaba, hasta cierto nivel, de la iglesia y el feudalismo, pero mantenía un tono de seriedad y respeto.

La risa, en este momento, adquiere un carácter opositor ante el nuevo régimen. Las novelas y diálogos pertenecientes al género burlesco fueron usadas, por algunos escritores, como un medio contra el nuevo orden dominado por la monarquía absoluta. Sin embargo, este elemento, al no poder ubicarse más allá

de los límites oficiales, no se propagó por la cultura popular. Solo se internó en la corte, con nuevos estilos e interpretaciones:

Los géneros [relacionados con la risa] tuvieron un cierto carácter opositor, lo que facilitó la penetración de la tradición cómica grotesca. A pesar de todo (...) no fueron más allá de los límites de la cultura oficial, razón por la cual la risa y el grotesco se degradaron y se alteraron al penetrar en este medio (Bajtín, 1974: 95).

Bajtín comenta que “[e]l espíritu popular utópico y la nueva concepción histórica comienzan a desaparecer” (1974: 96) porque dejan de ser accesibles a todos:

El campo de la risa se restringe cada vez más y pierde su universalismo. Por un lado, se asimila a lo típico, lo general, lo banal; por el otro se confunde con la inventiva personal, o sea que es utilizado contra una persona aislada. La individualidad histórica universal cómica carnavalesco se vuelve más y más incomprensible... (Bajtín, 1974:106).

Con todo lo que hemos indagado nos preguntamos: ¿Qué papel ha venido desempeñando la risa a lo largo de la historia? La respuesta parece obvia: la risa funciona como un medio particular del ser humano que le permite manifestarse con libertad. Responde como un mecanismo trasgresor, ya que ataca de manera directa a las pesadas costumbres y a las inflexibles leyes sociales. Libertad, trasgresión y alegría se convierten, así, en las funciones perennes de los textos vinculados a la risa a lo largo de la historia. Sin embargo, nos quedan más dudas, sobre su importancia en el hombre y en la sociedad.

3.2. RISA, HOMBRE Y SOCIEDAD

En principio, la risa es considerada como un acto reflejo propio del ser humano. Bergson indica que inclusive: “Muchos han definido al hombre como «un animal que ríe»” (1986: 15). Para ejemplificar este hecho podemos usar una breve referencia del autor de *La risa*:

Un hombre que va corriendo por la calle, tropieza y cae; los transe[ú]ntes ríen. No se ríen de él, [a] mi juicio, si pudiesen suponer que le había dado la humorada de sentarse en el suelo. Se ríen porque se ha sentado en contra de su voluntad... (1986: 19).

La involuntariedad del acto llama la risa del espectador. Por otro lado, ¿qué ocurre con el hombre que ha caído? Este no se ríe porque, precisamente, se considera inferior a los demás. El individuo se ha vuelto “invisible para sí mismo” (Bergson, 1986:24-25) y “visible a todo el mundo” (Bergson, 1986:24-25). Para clarificar este punto, es necesario entender que el hombre, de forma natural, tiene un estado de conciencia que le permite considerarse como un ser superior. Sobre este aspecto, Baudelaire mantiene la siguiente postura:

En el hombre se encuentra el resultado de la idea de su propia superioridad; y, en efecto, 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, miseria infinita respecto al Ser Absoluto del que posee la concepción, grandeza absoluta respecto a los animales. La risa resulta del choque perpetuo de esos dos infinitos (Baudelaire, 1988: 28).

El hombre siempre se ha encontrado en medio del juego de dichas nociones, en la mitad de la grandeza y la miseria. Por este motivo, el medio que difunde esta realidad contradictoria es el elemento de la risa, que tiene la misma naturaleza. Esta responde a la realidad ambivalente de un individuo inestable. Por

un lado enmarca la seguridad del que ríe, el espectador, y, por el otro, debilita al protagonista de la escena:

Cierto es que si queremos ahondar en esta situación encontraremos en el fondo del pensamiento del que ríe cierto orgullo inconsciente. Es el punto de partida: *yo* no me caigo; *yo*, camino derecho; *yo*, mi pie es firme y seguro. No sería *yo* quien cometiera la tontería de no ver una acera cortada o un adoquín que cierra el paso (Baudelaire, 1988: 24; cursivas en el original).

Por esta misma razón, toda cosa o hecho que llame a la risa del espectador es porque responde al hombre. Bergson lo entendía así: “[n]o hay nada cómico fuera de lo que es propiamente humano” (1986:14). Por ejemplo, según Baudelaire, los animales que generan más la risa son aquellos que tienen rostros serios “como los monos y los loros” (1988: 28). ¿Por qué ocurre esto? Porque, ciertamente, el hombre se ríe de lo que se parece más a él: “[l]o cómico, la potencia de la risa está en el que ríe y no en el objeto de la risa” (Baudelaire, 1988: 28). En otras palabras, el ser humano siempre está riéndose de sí mismo:

... pues si algún otro animal o algún objeto inanimado lo consigue es por algún parecido con el hombre, por el sello que el hombre le imprime o por el uso que el hombre hace de ello (Bergson, 1986:15).

A partir de este desvelamiento de la verdad, se podría agregar que la risa contiene una fuerte carga emotiva y no es así. Es un elemento que está acompañado de la insensibilidad ya que “su medio natural es la indiferencia. La risa no tiene mayor enemigo que la emoción” (Bergson, 1986: 15).

Bergson ejemplifica su teoría aconsejándonos que imaginemos que en una pista de baile hemos quitado la música. Todos los bailarines serían ridículos. El espectador al ver esta escena reiría con estruendo. ¿Por qué motivo? Porque se

ha quitado el sentimiento, que es propio de la música. “Lo cómico, para producir todo su efecto, exige como una anestesia momentánea del corazón. Se dirige [a] la inteligencia pura” (Bergson, 1986: 16). Esta razón es la que genera en el hombre la noción de superioridad. Pero la risa también debilita a quien es el centro de burla. En sí, reírnos es un acto que deviene del distanciamiento que nosotros, como hombres, sentimos hacia la emoción. Nos colocamos encima de ella y atendemos a nuestra mera inteligencia, gozando de las situaciones que vemos u oímos como si nos fuesen ajenas, porque verdaderamente lo consideramos así. Por ejemplo, al quitarle la música a un baile, estamos quitándole la emoción y eso provoca que nosotros, como espectadores del evento, nos distanciamos de éste.

Para Bergson, los temas relacionados a la vida pertenecen, en igual medida, a la risa y a lo cómico. La rigidez del hombre que lo separa de la sociedad, puede ser cuestionada con un gesto, porque es importante saber que la risa no es más que el castigo de tal actitud.

Baudelaire considera que lo cómico es “la potencia de la risa”. Se trata de la “creencia de la propia superioridad” (Baudelaire, 1988: 28) y considera, al igual que Bergson, que la humanidad toma tales conductas como cómicas, porque responden a una “*imitación entremezclada de una cierta facultad creadora, es decir, de una idealidad artística*” (Baudelaire, 1988: 34).

Ya hablamos de que parte de la esencia de la risa radica en su sentido contradictorio. Sin embargo, existe otro atributo más obvio, aunque menos estudiado, que es su importancia dentro de la sociedad:

Para comprender la risa hay que reintegrarla [a] su medio natural, que es la sociedad, hay que determinar ante todo su función útil,

que es una función integral (...) La risa debe responder [a] ciertas exigencias de la vida en común. La risa debe tener una significación social (Bergson, 1986: 18).

El sistema que restringe al hombre es la misma sociedad. Aquella a la que Bergson llegó a calificar como un ser vivo es la que habita diariamente en todos los hombres (1986: 58). En el momento en que llegamos a comprender esto, observamos que la risa tiene la capacidad de educar a los individuos. Por ejemplo, este instrumento puede funcionar como una especie de espejo que, al reflejar las malas conductas y vicios, los erradica generando conciencia. Estas ideas, probablemente, pueden ser muy obvias vistas de esta forma, pero si las estudiáramos representadas en un individuo —haciendo uso de la inteligencia pura— nos haría “esforzarnos por parecer lo que debiéramos ser” (Bergson, 1986: 28) y nos haría comprender que no queremos vernos como aquel hombre vicioso o malo:

Lo que la vida y la sociedad exigen de cada uno de nosotros es una atención constantemente despierta que discierna los contornos de la situación presente, y es también cierta elasticidad del cuerpo y del espíritu que nos mantenga dispuestos a adaptarnos a dicha situación... (Bergson, 1986: 29).

El hombre siempre se ha encontrado en un constante juego entre lo que Bergson ha calificado como “[t]ensión y elasticidad” (Bergson, 1986: 26). La sociedad ataca esta conducta, pero no de forma violenta, sino haciendo uso de otro medio que, de igual forma, pueda trasgredir. Aquí es donde lo cómico toma el poder, porque tiene la capacidad de combatir aquellas actitudes menospreciadas y conseguir ese estado de serenidad que el hombre necesita.

Cuando vemos una actitud “inconsciente, e incluso inmoral” (Bergson, 1986: 27) se llama al perfeccionamiento del espíritu y de las acciones humanas. A partir de aquí, comprendemos que la risa tiene la facultad de criticar y castigar la naturaleza propia del hombre.

3.3. NACIMIENTO DEL HUMOR Y SU SIGNIFICADO

Desde el principio, el humor ha funcionado como un medio por el cual se pretende resaltar los defectos de alguna persona. Si bien es cierto que este no tiene su apogeo en la sociedad greco-romana, parece imposible negar que sus antecedentes provengan de ahí.

Conocemos bien que Sócrates usaba sus métodos de reflexión para atrapar al otro y dejarlo al desnudo, evidentemente, exponiendo una reflexión, no solo al emisor principal, sino a todos los demás oyentes. Su discurso era irónico porque podía corregir y educar en la medida en que demostraba que la sabiduría no parte del alarde de conocimientos, sino de la humildad del desconocimiento. También, lograba dejar en claro que él sabía más que todos los demás, al decir que no sabía nada.

Para el historiador húngaro Arnold Hauser, lo que se originó en la Edad Media no es algo más que una comicidad “*tosca*” y una sátira “*agresiva*” (Hauser, 1974: 317). La conciencia que se toma durante el Renacimiento no llega a ser tan exigente. El humor es algo que nace después de todo esto. El mismo Hauser señaló que antes del “manierismo” no existe alguna cosa en la literatura occidental a la que pueda atribuírsele el humor como elemento. Durante este período

artístico es que logran consolidarse la tragedia y el humor, ya que ambos guardan una relación bastante estrecha:

La tragedia resulta de la condición insoportable de la existencia de un mundo que se ha vuelto incomprensible, inaccesible y extraño, por lo que el héroe lo abandona. El humor se conforma con la alienación que la tragedia es incapaz de aceptar, pero no por ello depende menos que la tragedia de dicha alienación, expresando ambos el sentimiento vital de una generación presa en más redes... (Hauser, 1974:318).

Muchos vieron en el humor una actitud de flexibilidad y tranquilidad que generaba conciencia. A su vez, era una especie de postura ante la vida. Uno de los que defendió dicha noción fue Kierkegaard, señalando que, dentro de los estadios del hombre, el humor solo era superado por la concepción divina:

En el humor (...) se manifiesta un sentimiento cuasi-religioso: una comprensión piadosa del curso del mundo y una profunda simpatía por todo lo que es humano. El humor puede descubrir los peores defectos de una persona y, sin embargo, disculparla, puede incluso amarla y, en ciertos casos, loarla y alabarla... (Kierkegaard citado por Hauser, 1974: 319).

De igual manera, Schopenhauer entendía que este elemento, además de ser el reverso de la ironía,⁴ dejaba en evidencia un mensaje que, tras el velo de la aparente diversión (Hauser, 1974: 317), no dejaba de ser serio y contundente.

Para que el humor logre su cometido necesita mantener un balance de diversas percepciones: sensatez o seriedad, y divertimento o encanto. Es decir, su lugar de partida será siempre el control de ambos polos.

De igual forma, este instrumento llama al distanciamiento, ya que su propia naturaleza es ver todo desde el desapego. Esto no quiere decir que deje de ser

⁴ El estudio de la ironía lo realizaremos con más detenimiento en los próximos apartados de este capítulo.

exacto, todo lo contrario, su ubicación le permite apreciar los extremos. El hombre que entienda el humor y lo practique, más que entender las diferencias, podrá tolerarlas, quitándole importancia a los elementos negativos:

Tener humor significa en el sentido corriente de la expresión, mantener las distancias, tener sentido de la proporción, ver las cosas en la perspectiva exacta (...) no perder la cabeza bajo el peso de los golpes del destino, en caso de infortunio pensar que Dios aprieta pero no ahoga y que todo puede arreglarse todavía. Humor significa no exagerar la importancia de una mala experiencia, de una ofensa, de una injuria, de un daño (...) en una palabra, humor significa tener en cuenta en todo tanto lo bueno como lo malo, reconocer siempre la justificación de los diversos puntos de vista, decir a la vez sí y no. El humor expresa una actitud dialéctica, un punto de vista flexible, susceptible de evolución, rectificable en todo momento (Hauser, 1974: 318-19).

Por lo tanto, aquella risa de la Edad Media tiene su madurez en esta etapa de la historia, la cual funciona como otro medio de reflexión del hombre. Todo esto como consecuencia, claro está, de la intelectualidad surgida durante el Renacimiento, que permitía el estudio, no solo individual, sino dentro de la colectividad.

Aquel “cómico absoluto” (Baudelaire, 1988: 35) del que hablaba Baudelaire, nos dice que el humor prepara al hombre no solo para conocerse a sí mismo, sino para ver sus miserias y las del mundo que le rodea. El ser humano se ríe del transeúnte que ha caído al suelo porque se encuentra también como miembro de una colectividad, que está fragmentada. En pocas palabras, se trata de una “humanidad caída” (Baudelaire, 198: 35). Ese individuo debe distanciarse de sus propios sentimientos, no solo para entenderlos, sino para aceptarse como parte de un todo que debe seguir adelante.

3.4. LOS GUIÑOS DE LA IRONÍA Y EL HUMOR

Para hablar de ironía es necesario recordar que dicho término tiene sus raíces en la antigua sociedad griega, ya que en el teatro cómico existieron dos personajes conocidos como *alazon* y *eiron*, los cuales representaban no solo la dualidad del término, sino también la confrontación entre lo que es la astucia y la ingenuidad:

Es en este choque tan primario entre presunción y astucia, entre ingenuidad y disimulo, donde cabe ver el origen de toda ironía. Los griegos tenían para designar a esos dos personajes que he descrito los nombres de *alazon* (αλάζων) y *eiron* (ειρων), los cuales dieron rápidamente, por derivación natural, los términos *alazoneia* y *eironeia*. Así el primer[o] pas[ó] a significar toda aquella actitud vanidosa, y en el fondo estúpida, de quien finge unas aptitudes que está muy lejos de poseer, mientras que el segundo (...) indicó a partir de aquel momento el talante de alguien que, en apariencia desvalido, esconde su juego y, por miedo de sinuosas, estratagemas, se sale con la suya... (Ballart citado por Alarcón, 2015: 68)

En el teatro griego, era común ver a estos dos personajes discutiendo sobre algún tema de la cotidianidad. El *alazon* siempre demostraba una absurda confianza que era ridiculizada por la astucia del *eiron*. Por su parte, el espectador debe entender que la enseñanza de estas obras no se limitaba a defender los ideales de un personaje, sino a entender y aceptar la realidad tal y como es.

¿Qué es lo primero que pensamos al escuchar una frase irónica? Tal vez que pretende enunciar lo contrario de lo que realmente quiere decir. Entendemos que con la ironía disfrazamos una crítica sobre un asunto concreto. Sin embargo, de acuerdo con los fines de nuestra investigación, conviene ampliar este concepto para considerar, posteriormente, los distintos aspectos que la caracterizan.

En principio, Víctor Bravo cataloga la ironía como un tropo, esto significa: “«decir lo contrario de lo que se quiere dar a entender» o «decir una cosa para dar a entender otra»” (Bravo, 1997: 10). Sin embargo, esta expresión no parece ser suficiente para explicar todo lo que abarca.

La ironía no solo manifiesta una contradicción, sino que es un ejemplo de que la vida está cargada de situaciones que son incomprensibles para el hombre. De ahí que no pueda entender todo aquello que le rodea o “si solo percibe fragmentos, no podrá expresarse de otra manera: a través de fragmentos” (Alarcón, 2015: 86). Todas estas vicisitudes las conoce y domina el ironista y, a partir de ahí, no solo trabaja en función de que el otro también se informe sobre la verdad de los hechos, sino que quiere que las acepte:

... tener sentido común es dar por sentado que las afirmaciones formuladas por ese léxico último bastan para describir y para juzgar las creencias, las acciones y las vidas (...) El ironista, en cambio, piensa que nada tiene una naturaleza intrínseca, una esencia real... (Rorty citado por Bravo, 1997: 87).

Octavio Paz (1974) considera que, a pesar de que este tema se ubica dentro de un conjunto de incongruencias y diferencias notables, siempre dependerá del contexto en el que se desarrolle: “[la ironía] pertenece al tiempo histórico, es la consecuencia (y la conciencia) de la historia (...) La ironía muestra que, si el universo es una escritura, cada traducción de esa escritura es distinta” (Paz, 1987: 67).

Durante la Modernidad, la ironía funcionó como una perspectiva diferente de las tantas que se originaron en un mundo rodeado de guerras, revoluciones y manifestaciones artístico-literarias:

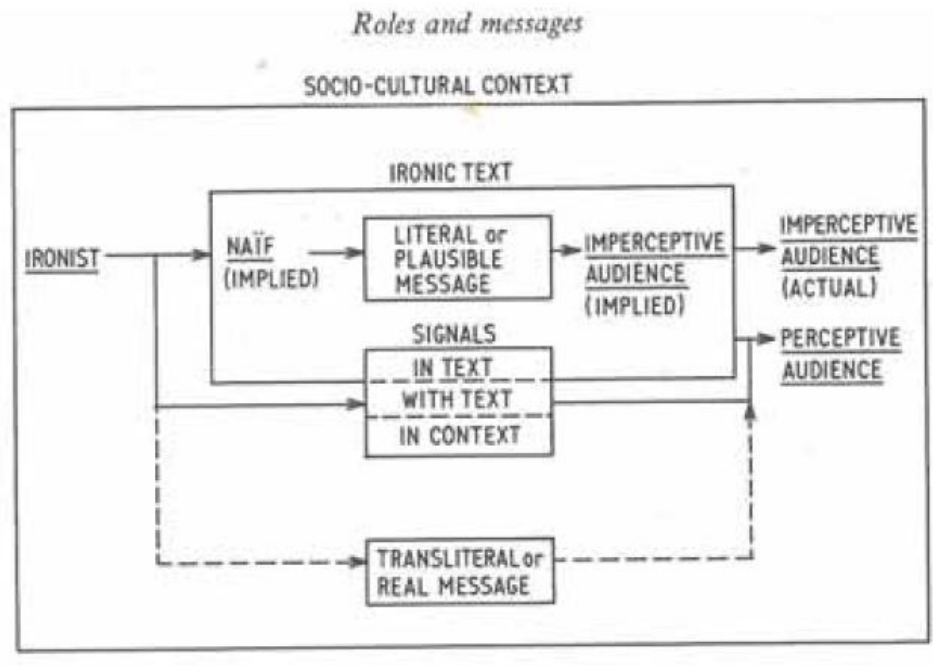
El pensamiento crítico de la modernidad, que hemos denominado «conciencia irónica», pues su fundamento es la percepción de lo dual, se despliega, con diferentes modalidades y características por casi cinco siglos, y en el siglo XX entra con las revoluciones del siglo... (Bravo, 1997: 138).

Por ello se entiende que el mirar irónico “está más en el ojo de quien expresa o quien interpreta un discurso que en el discurso mismo” (Alarcón, 2015: 66).

Algunos escritores modernos trabajan por mantener aspectos formales en sus obras. Sin embargo, otros resaltan códigos que ocultan un mensaje que el lector debe descifrar como parte del juego interpretativo y de confidencialidad entre él y el autor:

...cuando un autor moderno pretende ser irónico lo hace plagando su discurso de guiños que el lector debe captar y, más aún, evitando el uso de giros desgastados o autorizados por la academia... (Alarcón, 2015: 101).

Muecke usa un término bastante particular al momento de trabajar la ironía y es el de “transliteral or real message”, que surge gracias a esos “guiños” que menciona Alarcón. En el siguiente cuadro podemos observarlo:



(Muecke citado por Alarcón, 2015: 109)

El emisor ironista transmite un mensaje concreto al público. Si observamos con detenimiento podemos descubrir que en dicho texto están las señales, gestos y guiños que ubican al lector, no solo en el escrito mismo, sino en un contexto determinado y relacionado con su realidad, al mismo tiempo que plantea ese emisor ingenuo que Muecke ubica en su cuadro. Es decir, vemos un mensaje literal y otro entre líneas. El llamado “translitera l or real message” es aquel que, aparentando ser ingenuo, le da al mensaje una reformulación de sentido que se “funda en su relación con lo real” (Bravo, 1997: 93):

Signals may be part of the text (e. g. contradictions and exaggerations) or may accompany the text (e.g. gestures). Alternatively or additionally the ironist may be able to rely upon his audience's having the same values, customs or knowledge as himself⁵... (Muecke citado por Alarcón, 2015: 109).

⁵ Traducción propia del inglés: “Las señales pueden ser parte del texto (contradicciones o exageraciones) o pueden acompañar al texto (gestos). Adicionalmente o alternativamente el ironista puede confiar en que su audiencia tiene sus mismos valores, costumbres y conocimientos”.

Linda Hutcheon, de igual forma, acepta esta condición de la ironía y su mensaje transliteral y las cataloga como herramientas que, tras la apariencia elogiosa, terminan censurando una conducta:

Su burla puede, pero no necesariamente, tomar la forma habitual de expresiones elogiosas empleadas para implicar un juicio negativo; en un nivel semántico, esto requiere el despliegue de alabanzas manifiestas para encubrir una latente censura burlona (Hutcheon, 2016: 42).

El lector o intérprete del mensaje es el elemento clave en este acto de comunicación irónica. Sin embargo, al considerar lo que manifestó Octavio Paz sobre la fragmentación de la realidad, afirmamos que tendrá más relevancia la interpretación que cada hombre le dé a la obra. Para ello, es necesario mirar el estudio que realiza Todorov sobre el humor, los aspectos particulares que este mantiene y la importancia de la figuración y simbolización que deja en evidencia, una vez más, su semejanza con el mensaje transliteral.

Todorov explica que para hablar de humor es necesario entender algunos “aspectos particulares” de dicho discurso, ya que no cree poseer la información global de las propiedades lingüísticas de aquellos enunciados productores de humor. Sin embargo afirma que, en un pequeño fragmento de *El orador* de Cicerón, se agrupan algunas características relevantes sobre el tema:

En suma, engañar a los auditores, ridiculizar los defectos de sus semejantes, burlarse de los propios, recurrir a la caricatura o a la ironía, emitir falsas frases ingenuas, destacar la torpeza de un adversario... éstos son los medios para excitar la risa... (Cicerón citado por Todorov, 1991: 310).

El autor agrega que, si existen dos relatos sobre un mismo tema, estos jamás serán idénticos. Cada uno explica “el universo mismo del libro” y su transformación (1991: 98), la cual depende de la psique de cada lector.

El proceso de asimilación del texto se explica a partir de cuatro niveles: en principio está el relato del autor y el universo imaginario evocado por él; luego, el universo imaginario construido por el lector, que culmina con el relato que este hace de la lectura del texto. Esta evolución, de un punto a otro, se origina por dos aspectos que no se pueden desligar y Todorov los denomina como significación y simbolización:

Los hechos significados son *comprendidos*: para ello es suficiente que se conozca la lengua en la cual fue escrito el texto. Los hechos simbolizados son *interpretados*, y las interpretaciones varían de un sujeto a otro (Todorov, 1991: 98).

Para encontrar un enunciado humorístico, es necesario hacer uso de la contradicción, la cual siempre lleva al lector a buscar una segunda interpretación. Esta consiste en la afirmación simultánea de dos significados opuestos “*X es A y no A, o p y no p*” (Todorov, 1991: 313). La contradicción puede ocurrir de forma evidente y, también, entre dos enunciados en los cuales el primero de ellos va a proponernos una idea (inferencia) y el segundo se apartará de ellos para darnos una visión distinta (afirma):

Cualquiera que sea la forma de la contradicción, su efecto es siempre parecido: ella lleva al auditor a rechazar el sentido superficial y a buscar un segundo sentido: es decir, a postular, a través del humor, un trabajo de simbolización... (Todorov, 1991: 315).

Para explicar la simbolización en el humor es necesario que este último busque un doble sentido (Todorov, 1991: 316). Ambos no se enmarcan dentro del mismo plano, sino que uno es dado de forma evidente “mientras que el otro, el sentido nuevo, se le superpone para dominarlo una vez terminada la interpretación” (Todorov, 1991: 316). Digamos que el primero está expuesto y el segundo es impuesto. Para que se dé una y otra interpretación es necesaria la aparición de dos contextos. Por un lado tenemos un sentido dado y, por el otro, se impone uno nuevo. A partir de aquí, se origina otro rasgo fundamental del humor que es “la importancia del orden de aparición de sus elementos” (Todorov, 1991: 318):

El orden de aparición del sentido expuesto y luego del impuesto (o si se prefiere, la sorpresa), contribuye con toda certeza a producir el humor, de igual modo que la contradicción, el doble sentido o los discursos tendenciosos y agresivos permiten engendrar el humor de manera automática... (Todorov, 1991: 319).

Con esto vemos cómo la contradicción, desde el inicio, ha sido la fuente y punto de enlace entre el discurso y el hecho. El primero, usando un tono de alabanza no busca enaltecer realmente a las grandes figuras, sino que quiere sancionarlas mediante la representación de sus acciones. El factor que siempre logrará diferenciar un discurso de otro será la sorpresa. A través de ella, el receptor podrá entender que el sentido impuesto (dado por el interlocutor) mantiene una carga contradictoria, porque no puede relacionar lo que escucha con las acciones que ve. Ese doble juego de sentido entre lo expuesto y lo impuesto es la esencia de discurso humorístico.

La realidad fragmentada que el hombre es capaz de percibir dependerá siempre del ambiente en el que se genere. Todo se conjuga: ingenuidad del emisor, guiños dejados en el mensaje y la percepción del receptor dependiendo del entorno. Con esto se consigue el mensaje transliteral.

Los discursos que se formen a través de la ironía dependerán del contexto. En este punto, al lector no le queda otra opción que considerar los múltiples significados e interpretaciones que se generan partiendo de un mismo hecho. Porque debemos recordar que la ironía es esa figuración en la que se expone el choque de significados opuestos.

En otras palabras, será en la diferencia donde pueda generarse el mensaje latente que conlleva toda comunicación irónica; pareciera que la ironía solo puede construirse como una reacción a lo ya dado, una respuesta, un diálogo agresivo con respecto al discurso central (Alarcón, 2015: 115).

Además, el discurso irónico posee un carácter transideológico. En principio debemos entender que algunas ideologías mantienen un carácter homogéneo falso y, a través de su quiebre gracias a la confrontación de realidades, aparece y domina la “heterogeneidad insoslayable” (Alarcón, 2015: 115). Por tal motivo, si la ironía parte de la dualidad, tiene como sustento diversas posturas dialógicas o “comunidades discursivas” (Alarcón, 2015: 115) que la ayudan a adaptarse a cualquier situación.

... sus diferencias pueden venir dadas desde la postura ante una orientación política, hasta la discusión sobre si la mejor manera de comprender el mundo es a través de la ciencia o la religión... (Alarcón, 2015: 116).

Dependiendo de la intención del autor se activará una postura u otra. Quedará por parte de receptor subvertir el mensaje literal para comprender a

fondo el mensaje o los mensajes transliterales de la obra. Porque es el individuo de una comunidad quien entiende y comparte la misma idea, si no existe el balance de posturas expuestas y experiencias o referencias cercanas, el mensaje no llega a su destino. Por eso el escritor no puede abarcar todas las creencias o todas las ideas, sino una sola. Debe escoger un fragmento de la realidad para atacarlo y generar conciencia. Para que el texto irónico sea digerible, el ironista debe dejar guiños o marcas que le permitan al lector la reflexión de las realidades, experiencias o verdades compartidas.

La ironía funciona entonces como un juego. Ambos miembros de la obra, emisor y receptor, deben entender, no solo sus posturas, sino también su activa participación. Si los mensajes expuestos son obvios o no están bien trabajados, se pierde el interés y reflexión del lector y, por lo tanto, la capacidad asertiva del ironista. De ahí la necesidad de que sean varios grupos discursivos que le den sentido al texto.

4. TÍO TIGRE Y TÍO CONEJO

4.1. LA RIVALIDAD ETERNA

Tío Tigre y Tío Conejo es una obra que se centra en dos personajes rivales de la tradición oral. Tío Tigre, por su carácter dominante, representa la fuerza bruta; y Tío Conejo, personaje astuto, es considerado pacifista. Ambos mantienen lo que Juan Liscano ha descrito como un “interminable pleito” (Liscano, 1984: 68):

Aquí Arráiz se deja ir a la moraleja pacifista. Le invade la lección galleguiana, la tradición intelectual venezolana de condenar la violencia como forma de ascenso político social... (Liscano, 1984: 68)

Arráiz ataca el dominio del poder mediante el uso de un instrumento particular que es el humor. Este funciona como un recurso que se inserta a lo largo de la obra y cuyo objetivo es subvertir la figura de un político. Se usa la risa para cuestionar un problema de carácter político-social, que tiene su referencia en el contexto histórico venezolano de principios del siglo XX.

Para entender el tema del poder en *Tío Tigre y Tío Conejo*, hemos considerado el ensayo *Antonio Arráiz: El arte de bregar* escrito por Rubén Darío Jaimes. El crítico venezolano indica que, más que una oposición de caracteres, los cuentos funcionan como un reflejo de la realidad venezolana:

...de un estado democrático frente al autoritarismo del caudillo, y ello en virtud de la deliberada intención del escritor de construir con elementos de la cultura popular una emblemática de los cambios políticos que esperaba la Venezuela de mediados del siglo XX, luego de la muerte de Juan Vicente Gómez, una sombra que todavía una década después del fallecimiento del dictador seguía pesando sobre el proceso político nacional... (2014: 165).

Después de la desaparición física de Gómez se manifiestan dos cuestiones interesantes. En principio, la imagen de este hombre seguirá vigente en el

pensamiento de los ciudadanos por diez años más. Por otro lado, se escribió en contra de él sin ese miedo a la censura o encarcelamiento. El ambiente político se relajó y los escritores pudieron expresarse con libertad. Prueba de esto fue Antonio Arráiz. Sus cuentos son elaborados con un tono irónico y humorístico que cuestiona la sociedad. Rescatemos lo indicado por Araujo y Sambrano Urdaneta:

... la obra es una peculiar historia humorística de algunos aspectos de la vida venezolana, trasladados a un mundo fabulado en el que cada animal asume la representación de un tipo de nuestra sociedad, conforme a su naturaleza, según su apariencia o de acuerdo con el valor que le da la tradición del pueblo (1975: 95) .

En la tradición oral, Tío Tigre y Tío Conejo se enfrentan siempre solos, uno contando con su incredulidad y el otro con su viveza. A diferencia de esto, Antonio Arráiz coloca a sus protagonistas en compañía de diversos “asesores, ayudantes, segundones...” (Araujo y Sambrano Urdaneta, 1975: 99) que los acompañan y apoyan en cada una de sus ideas. El felino viene siendo no solo el malo de la historia, sino el caudillo malvado o “temido” (Araujo y Sambrano Urdaneta, 1975: 99) de toda una comunidad. Por su parte, Tío Conejo, además de astuto, es la figuración de un “líder” (Araujo y Sambrano Urdaneta, 1975: 99) que se interesa en defender a sus iguales.

La mayor parte de esas consejas populares tienen por personajes a los animales, y presentan breves anécdotas ejemplares, en las cuales la astucia del débil triunfa siempre de la estúpida fuerza del poderoso, y de las que se desprende, como filosofía fundamental de la vida, la prédica de la desconfianza (Uslar Pietri, 1995: 223).

El escritor da un paso enorme en la creación de sus cuentos porque muestra no solo a los animales según caracteres morales, sino también como exponentes de dos grupos discursivos que están en constante pugna:

[Arráiz] fecunda sus predios literarios, tomando las aguas de riego del gran río popular y haciéndolas deslizarse por los canales cultos de su creación personal. Es así como Tío Tigre adquiere el carácter de «hombre fuerte», de «primera autoridad», indiscutida en el seno de la clase social donde se mueve, y Tío Conejo el de un modesto «carpintero» que, por su astucia y buena fe, se convierte en el dirigente máximo de la gente humilde (Araujo y Sambrano Urdaneta. 1975: 99).

El hecho de catalogar al tigre como el “caudillo temido” (Araujo y Sambrano Urdaneta, 1975: 99) nos hace relacionarlo de manera directa con la figura del fallecido dictador Juan Vicente Gómez. Las razones parecen evidentes una vez que conocemos la postura opositora de Arráiz, el contexto en el que se publican los cuentos, los diversos grupos discursivos que dominaron el contexto social, los cuales vemos en la obra y la fuerte crítica que realizan sus propios personajes. Gracias a los aspectos biográficos de su autor, conocimos que además de haber sido uno de los tantos encarcelados, Arráiz fue opositor a la dictadura. Por ello, elaboró una obra que, a partir de un hecho cercano, busca el equilibrio y la conciencia nacional:

... en relación con la necesidad de que su patria encontrase un camino firme y cierto hacia la estabilidad política de signo progresista, el afianzamiento de sus instituciones sociales y la derrota paulatina de las fuerzas bárbaras que tan oscuramente han condicionado su destino (Araujo y Sambrano Urdaneta, 1975: 101).

En este sentido, nos enfocaremos en la figura de Tío Tigre y la lucha existente entre dos grupos discursivos: “la burguesía criolla y el proletariado” (1975: 95), según las califican Orlando Araujo y Sambrano Urdaneta. Los primeros son los máximos exponentes de la riqueza económica que mantienen una relación estrecha con el capitalismo. Por su parte, Nelson Osorio ubica al proletariado en el

contexto de la dictadura de Juan Vicente Gómez y lo divide en cuatro clases: “la gran masa campesina”, “la clase media urbana”, “la incipiente burguesía industrial” y “los medianos y pequeños terratenientes, expropiados en beneficio de la familia gobernante” (1985: 60). Con un panorama como este, en el que un país se ve fuertemente fragmentado, no es raro encontrar una representación ingeniosa de dicha fragmentación en *Tío Tigre y Tío Conejo*:

[Arráiz] proyecta una sociedad en la que se hace referencia paródica de lo nacional en personajes y situaciones de un momento histórico cuyo referente fue la dictadura de Juan Vicente Gómez... (Rodríguez; 2012: IV).

El aspecto político fue un tema que afectó y preocupó a este autor. Cada historia muestra su interés por instruir a la colectividad, ayudándole a generar conciencia. Él, como hombre y escritor, dedicó sus esfuerzos para educar a los jóvenes sobre el porvenir de la nación a través de una obra aparentemente inocente.

El escritor habla desde una posición crítica al colocar a unos animales de la sabana como ciudadanos venezolanos. Se alude a seres poderosos (Tío Tigre, el coronel, entre otros) con la mirada puesta en sus vicios. Por otro lado, también se ven las virtudes de la nación, las cuales son representadas a partir de los animales trabajadores (Tío Conejo, El cucarachero, La Periquita Julieta y otros). Sambrano Urdaneta y Araujo mantienen la idea de que “suyo es el caso del escritor que no divorció su vida de su obra” (1975: 9). Por lo tanto, en la medida en que el escritor plasma sus experiencias y cuestionamientos, se ubica en la instrucción colectiva:

¿[Q]uién será el juez de un hombre que dedicó su obra entera al servicio de su pueblo, que soportó con entereza precisamente cuando la juventud exige las mayores libertades, siete largos años

en La Rotunda de Gómez y que cuando se hallaba metido en el cepo de tortura para obligarlo a delatar a sus amigos respondía cantando el himno nacional? (Araujo y Sambrano Urdaneta, 1975: 9).

La función de Antonio Arráiz no se limita a describir simples acciones o adornar oraciones con palabras pomposas. Su labor se centra en ser la voz de la conciencia histórica que advierte a los hombres del mañana sobre su futuro. El humor le permite a su lector asimilar las entre líneas de cada hecho. Pero será este un tema que trataremos con detenimiento en los próximos apartados. Por ahora, es importante entender que los cuentos son amenos por el hecho de utilizar la representación de personajes populares por la brevedad y el tono que mantienen:

[Antonio Arráiz] se ha atrevido a formar un hermoso libro de relatos en el que lo lírico y lo satírico se tejen, como en un todo verdaderamente popular (Uslar Pietri, 1995: 221).

Enemigo, caudillo, tirano y mandatario son calificativos que vinculan de forma directa a Tío Tigre y Juan Vicente Gómez. El primero de estos viene siendo la representación satírica del segundo, entrelazado por el contexto histórico, político y social del período dictatorial que abarca los años de 1908 a 1935. En los cuentos observamos que Tío Tigre siempre es ridiculizado por Tío Conejo, el humilde carpintero, debido a la ineptitud del mandatario y su poca inteligencia. El mandamás de la sabana busca la forma de atraparlo y humillarlo usando los planes que le son sugeridos por su grupo de aduladores. Una vez que lo aprehende y expone ante la sociedad, el sistema, que está bajo el dominio del felino, lo condena. Sin embargo, este no es el fin de la historia. El carpintero, aun teniendo el apoyo de aquellos animales trabajadores, no huye de su

responsabilidad ante la justicia, pero tampoco intenta tomar venganza contra su rival.

4.2. LA SUPUESTA INGENUIDAD DEL EMISOR

Antes de comenzar a leer los cuentos de *Tío Tigre y Tío Conejo*, el lector puede creer que estos están dirigidos a un público inocente. Una de las principales razones que lo condiciona a pensarlo está en el título que el autor ha escogido para su obra. Sin embargo, una vez que nos atrevemos a hojear las primeras páginas nos encontramos con un párrafo introductorio cargado de una compleja descripción de un aguacero:

LLOVÍA a torrentes. Gruesos goterones oblicuos, aplastantes y duros bajaban como escupitajos. Caía la lluvia sobre las laderas verdes, sobre los rojos cerros, sobre las vertientes húmedas, oscuras y apacibles, sobre las vegas juveniles y sobre las voluptuosas hondonadas. Las quebradas se hinchaban y empezaban a lanzar piedras a los transeúntes, víctimas de una súbita fatuidad. Al pie de los barrancos de color ocre se arremolinaba el barro espumoso, salpicado de envidia y movido de un incomprensible furor. Los peñones se lavaban la negra cabeza y aparecían brillantes, triunfales, deslumbradoramente limpios: sólo para ellos la lluvia era fiesta. En cambio, las débiles hojas se doblaban con aspecto lamentable: ya no soportaban más; y se miraban unas a otras con aire de desolación (Arráiz, 1995: 23).

Con una narración meticulosa y detallada el escritor comienza la primera historia. El manejo de la palabra recuerda al de la poesía vanguardista venezolana introducida por Arráiz en 1924. Nuestro emisor, tras una apariencia inocente, nos construye el escenario donde se desarrollarán las acciones. Además del tratamiento del lenguaje, llama la atención el discurso de los personajes, los cuales tratan, en su mayoría, temas políticos y sociales. Un ejemplo de esto lo

podemos ver en una disputa que tuvo Tío Tigre con la Periquita Julieta, maestra de escuela:

— ¿Noble...? ¿Noble...? Miren la bachillercita parangonándose conmigo (...) Una maestra de escuela, parangonándose con la autoridad... Enseñarles a deletrear a los mocosos y darles palmeta cuando se portan mal, y ponerse a cantar himnos todos juntos, como si uno solo no lo pudiese hacer mejor, ¿quién no es apto para semejantes bobadas? ¿Qué importancia tienen todas esas fruslerías, si se compara con la autoridad? Estar metido uno con las leyes y con los decretos y con las constituciones, y con el cumplimiento de las leyes, y con el principio de la autoridad... ¿Cree usted que es fácil ser político? Métase a política para que vea; para que tenga que estar hablando con los ministros, y con los secretarios, y con los consultores jurídicos, echando discursos en los parlamentos, y conferencias vienen y conferencias van, y después resulta que nada de eso sirve, porque viene el primer mequetrefe de los que están en el Congreso, que no tiene tres dedos de frente, y declara que eso es una medida antidemocrática, y van y se la rechazan a uno... (Arráiz, 1995: 57-58).

En el párrafo citado, observamos el autonombamiento del felino como “autoridad”. Más allá del oficio de Tío Tigre, conocemos la osadía que tiene de poner su trabajo por encima del de un docente. El narrador, mediante una aparente ingenuidad, revela la figura de un déspota en pleno acto de corrupción. La tarea del lector está en entender y analizar la fuerte crítica que se halla entre líneas, en cada historia.

Es importante considerar que este libro de cuentos, en general, nos habla del choque entre astucia y arrogancia. La primera está representada en nuestro *eiron*, Tío Conejo: aunque inocente y desvalido en apariencia, siempre logra traerle tranquilidad a los humildes. La segunda es resaltada por un personaje con las características del *alazon*, Tío Tigre: aunque vanidoso y con actitudes muy

elevadas nunca logra concluir sus planes. Cada historia que protagonizan, nos enseña el juego contradictorio de la ironía.

Tío Tigre no solo habla como un dirigente de la sabana venezolana, sino que, aprovechándose de dicha autoridad, amenaza e intimida a aquellos que lo contrarían:

—Pues bien, señorita Julieta —repitió, recalcando cada sílaba—. Para resumir lo que hemos conversado: lo que usted me ha contado es muy bonito, sí, señor. Pero resulta que este samán lo necesito yo, ¿me entiende usted? Este samán lo necesita la autoridad, y autoridad es autoridad, por más que pataleen. De manera que ya lo saben: para que lo vayan desocupando (Arráiz, 1995: 61).

Cada historia se desarrolla en una colectividad muy bien formada. Vemos personajes que representan desde grandes líderes políticos hasta humildes poetas. Sumado a esto, se aluden a diversos escenarios del sistema de gobierno como ministerios, congresos, secretarías, cárceles, policías, etc. Así, tenemos que los personajes son referentes de los grupos sociales que convivían en determinado momento del siglo XX de nuestro país. No puede parecer extraño que, tanto los seguidores del felino como los del roedor, mantengan diversas posturas políticas y sociales, si el escenario en el que se están desarrollando los obliga a ello. Un ejemplo de esto lo vemos en un grupo de zamuros que, por flojera al trabajo, prefiere pasar el tiempo divirtiéndose en compañía de sus amigos:

—No. ¡Qué va! ¿Quién se ocupa en fabricar casas con este sol que cosquillea en los ojos y que ensancha el corazón? Vámonos a jugar un buen partido de bolos a la orilla del río. Siempre hay tiempo para hacer las casas antes de que vuelvan las lluvias (Arráiz, 1995: 25).

Críticos y lectores de la obra de Arráiz la han catalogado como un libro de cuentos que trata “aspectos de la vida venezolana, trasladados a un mundo fabulado en que cada animal asume la representación de un tipo de nuestra sociedad” (Araujo y Sambrano Urdaneta, 1975: 95). Es decir, la mirada del lector descubre referencias directas al contexto político dictatorial de principios del siglo XX.

Además de que la obra contenga referentes a la tradición oral como Tío Conejo, Tío Tigre, La Cucarachita Martínez y el Ratón Pérez, existe una fuerte carga social, política e histórica venezolana que delimita el ambiente y las acciones de estos. Estas figuras concretan el pensamiento crítico del lector.

En cada historia existe un llamado a los valores humanos y al respeto mutuo, que viene dado por aquellos animales que conforman la clase media-baja de la sabana:

— ¿Y usted cree que es fácil enseñar a los niños? — se levantó de nuevo (...) Encárguese del alma de uno de estos niños, tan pequeñita, tan tierna, tan frágil que es como si se le fuera a quebrar a una entre los dedos (...) El alma de un niño es como un palacio encantado, ¿lo sabe usted? (...) Lleno de corredores, galerías, recintos cerrados, sitios recónditos y milagrosos (Arráiz, 1995: 58).

Por su parte, las malas costumbres están representadas por ese colectivo de animales que, a pesar de estar ubicados dentro de la clase alta, se encargan de criticar. Esto podemos verlo en el personaje de la Guacharaca, alta dama de la sociedad, que siente un terrible desprecio por aquellos que no tienen su mismo nivel económico. En el último cuento somos testigos de cómo ella y la Periquita

Julieta, al encontrarse en una acera estrecha, se niegan a ceder el paso a la otra para que continúe su camino:

— ¿Qué? ¿Humillarme yo delante de esa zarrapastrosa? Prefiero que me saquen una a una todas las plumas del vestido; y que me asen a fuego lento ensartada en una escarpia —contestó (Arráiz, 1995: 193).

Las narraciones que conforman los cuentos de *Tío Tigre y Tío Conejo*, en general, contienen fuertes críticas a la vida social y la confrontación que existía, durante esos años, entre la burguesía criolla y el proletariado.

A partir de los años 20, bajo el mandato de Gómez, logra consolidarse “una dictadura feudal” (Osorio, 1985: 60) que, mantenida por un ejército mercenario, representó la alianza de diversos sectores con poder económico. A su vez, el proletariado fue sometido por el despotismo de la dictadura y fue, al final de ese decenio, que logró superar y reemplazar las fuerzas sociales anteriores que dominaban el territorio.

En la cuarta historia titulada “Los flamencos”, se nos narra un episodio en el que Tío Tigre y sus seguidores organizan traer a la sabana un grupo inmenso de flamencos que pertenecen a una raza extranjera de gran prestigio, con el fin de que puedan establecerse y servir a las fuerzas militares de la nación. En medio de la discusión, se manifiestan diversos puntos de vistas, no solo para reafirmar que, en Venezuela, hace falta una mano externa, sino para cuestionar las aptitudes del venezolano:

—Lo que dice el Caricare es verdad: aquí nadie quiere trabajar — dijo con un bostezo el Caparro, que dormitaba en su butaca—. El venezolano es holgazán por naturaleza. Se tumba boca arriba a

esperar que los mangos le caigan en la boca, y cuando le apremia la necesidad prefiere morir de hambre a trabajar (Arráiz, 1995: 98).

Esta propuesta nos recuerda que durante el gobierno de Juan Vicente Gómez se realizaron grandes convenios con Estados Unidos. En este caso, es evidente que no se habla de Norteamérica, pero sí se alude al beneficio que le traería a la sabana mantener alianzas internacionales. Según la cita, el venezolano presenta una condición de holgazanería y flojera que es necesaria erradicar. Gómez, evidentemente, no expulsó a los ciudadanos de la nación, pero tampoco les concedió libertades en materia económica:

Gómez se entendió fácilmente con los países poderosos, de modo que las inversiones de capital extranjero, que cambiarán el aspecto del país, tendrán seguridad, sin tomarse muy en cuenta los intereses nacionales (Morón, 1984: 317).

Este tipo de relaciones nos demuestra que se dejaban de lado los intereses del país y se buscaba fortalecer la unión y acuerdos diversos con los extranjeros, excluyendo a la sociedad venezolana del desarrollo nacional:

—Todos los extranjeros lo son —informó la Guacharaca—. ¡Qué diferencia con los venezolanos! ¿Te imaginas, mi querida Pava del Monte, a un grupo de Morrocoyes desfilando por ese banco de sabana, a la luz de ese sol de atardecer, con la arrogancia con que lo hacen los flamencos? Verdaderamente, chica, yo te digo una cosa: hasta vergüenza le da a una muchas veces admitir que es venezolana (Arráiz, 1995: 105).

Este comentario casual alude a una concepción general que tenía el proletariado sobre la burguesía criolla. Recordemos la referencia cercana del siglo XX venezolano con la explotación del petróleo en manos de grupos extranjeros y de la oligarquía criolla. Se menosprecia al pobre por su carencia de estilo y por no concordar con aquellos estereotipos que, venidos del extranjero, generaban

anhelos en la población latinoamericana. Recordemos que toda moda propagada respondía a las tendencias europeas.

Por otro lado, vemos lo que es la forma de actuar de Tío Conejo, que hace lo contrario a su adversario. El animalito no tomará un palo y golpeará al felino para salirse con la suya. Será mediante el uso de la astucia que el indefenso animal pueda poner en su sitio al malvado líder:

—Compañeros monos titís —comenzó a hablar Tío Conejo—. Aquí venimos nosotros, el Pájaro Carpintero y yo, en la más importante compañía a que hubiéramos podido aspirar. Este es Tío Tigre, a quien todos ustedes conocen, notabilísimo personaje que se destaca sobre todos los pueblos de los animales. Disfrutar la hora de su amistad es asegurarse el respeto social y garantizarse con ello el tranquilo goce de una existencia acomodada. Estos caballeros que lo acompañan son los flamencos, distinguidos extranjeros en cuyas venas corre la más pura sangre azul, y los que han sido elegidos para desempeñar delicadas funciones de la policía rural (Arráiz, 1995: 118-119).

El ejemplo es claro. Tío Conejo trama algo. El lector no solo lo va a inferir por el discurso, sino también por las diversas situaciones en las que el roedor ha engañado a su adversario mediante su astucia. El uso de ciertos guiños discursivos, como la exageración en la frase “la más pura sangre azul”; y contradicciones como “delicadas funciones de la policía rural” forman parte de este juego confidencial entre emisor y receptor. A su vez, existen dos historias que, antecediendo a esta, demuestran qué tipo de jefe es Tío Tigre y su malicia: “El Pobre Cucarachero” y “La Periquita Julieta”. Por lo tanto, el discurso del pequeño animal, contradictorio, pretende despistar a su enemigo para que desconozca las acciones que se vienen en su contra.

Aquí, el mensaje transliteral toma fuerza. Hutcheon explicaba que toda alabanza ostentosa conlleva, en sí misma, a una censura. En este caso, el emisor le está indicando a la audiencia que no puede quedarse solamente con el discurso que Tío Conejo expone a los monos. El receptor, conociendo los abusos de poder y los insultos que Tío Tigre ha hecho en historias anteriores, debe quedarse con la duda, aunque no por mucho tiempo, de por qué el roedor está diciendo todo aquello. La interrogante desaparece rápidamente porque se conoce la astucia del pequeño animal. Esto lleva al lector a intuir que el conejo tiene un plan.

El pequeño animal informará, de una manera muy inocente, dos asuntos importantes. El primero refiere a que los flamencos contratados del exterior tienen el objeto de cumplir la nueva ley que ministros y miembros del gabinete han aprobado. El segundo, por su parte, es el vivo ejemplo de que encerrarán en la cárcel a aquellos que incumplan la nueva ley, como es el caso de Tío Conejo y del Pájaro Carpintero.

... se haga una choza o fundación, porque se lo llevarán preso con las manos atadas, como nos llevan a nosotros. El honorable Tío Tigre y sus dignos subalternos representan el imperio de esta ley (Arráiz, 1995: 119).

Tío Conejo lanza un gran guiño con este doble discurso. Por un lado halaga la figura del político tigre y, por el otro, informa de la terrible ley que este pretende fijar. Todo funciona dentro del juego irónico, donde el lector debe leer entre líneas lo que dice el emisor y los hechos resaltados.

El mensaje transliteral es expuesto: uno de los mandatarios y poderosos de la sabana, quiere que todos los animales sufran y no tengan donde vivir. Pero Tío Conejo no puede manifestarlo de forma directa, sino que lo disimula un poco

llamando a su rival “El honorable” y a sus seguidores “dignos subalternos” (Arráiz, 1995: 119). La conciencia del lector, al igual que la de los monos que rodean a los personajes en la historia, llega a su punto máximo de entendimiento y necesitan atacar al intruso, a la incongruencia, a lo ilógico que, en este caso, vendría siendo Tío Tigre:

[D]e alguna parte, de la izquierda tal vez, o de la derecha, o del frente, o de atrás, un gruesísimo proyectil vio zumbando por el aire, le pasó a un milímetro de la oreja y fue a aplastarse con breve chasquido contra un talud que le quedaba a la espalda (Arráiz, 1995: 120).

Del mensaje que transmite el conejo devendrán dos hechos. El primero será el ataque de los titís en contra de la tala y del felino. El segundo, por su parte, está en la carcajada que suelta el receptor al ver la humillación en la que caen todos los defensores de la ley. Causa risa ver que el felino cae en manos de Tío Conejo, que lo ha insultado sin groserías y lo ha humillado sin imposiciones. Aquí, el mensaje transliteral no solo habla del abuso de poder por parte de los políticos, sino también de las consecuencias que esto puede generar dentro de la sociedad.

La pieza clave es el receptor. Es él quien entiende los movimientos y la diversidad de mensajes que hace el narrador. De igual forma, la contradicción que se halla dentro de una obra de este tipo, hace un llamado a dejar de lado el sentido superficial y adentrarse en el mensaje humorístico, el cual siempre lleva un cuestionamiento, a la vez que libera el alma de todo lector astuto.

4.3. LA TIRANÍA DEL ALAZON

La figura de Tío Tigre es dominante e imponente. Es un político de la sabana venezolana que hará todo lo posible por llevar a cabo sus planes sin importar las consecuencias. Lo único que parece motivarlo es la posibilidad de aumentar su poder. Quiere ser un animal por el que todos sientan un gran respeto o, en su defecto, un gran temor. Su conflicto con Tío Conejo le desespera porque nunca ha podido engañarlo y este será el objetivo que lo lleve a realizar absurdos intentos que denigran su aparente majestuosidad:

—Hágase el enfermo, mi generoso jefe —le aconsejó [El Profesor Mochuelo]—. Hágase el enfermo y simule que está moribundo. Entonces mándelo llamar. Nada hay tan sagrado como la voluntad de un agonizante: ningún animal se atrevería a desobedecerla; y nada hay tan grato como presenciar el fin de un enemigo. Tío Conejo no dejará de acudir si usted lo llama en esta circunstancia, y entonces usted lo tendrá en sus manos (Arráiz, 1995: 138).

Una de las características principales que distinguen a Tío Tigre es su torpeza. Sus planes nunca son exitosos por la carencia de agilidad al momento de atrapar a su rival. En pocas palabras, es un animal con poca inteligencia y que siempre estará relacionado con la figura del *alazon*, porque mantiene “aquella actitud vanidosa, y en el fondo estúpida, de quien finge unas aptitudes que está muy lejos de poseer” (Ballart citado por Alarcón, 2015: 68).

Con ayuda de las acciones de Tío Conejo vemos a un político que queda humillado frente a todos. Veámoslo perfectamente en dos historias más: “El pobre Cucarachero” y “La Periquita Julieta”.

En la primera historia diversos animales de la sabana se reúnen para hablar del Cucarachero. Tío Tigre dirá que él no puede hacer ciertas cosas porque el

tiempo que tiene no le alcanza, pero el receptor deduce que el felino es flojo y carece de ciertas habilidades:

— ¿Dicen ustedes que sabe escribir poesía, y todas esas ridiculeces? — preguntó con afectada indiferencia, en tanto que jugaba con la gruesa leontina de oro que le cruzaba de un bolsillo al otro—. Pues yo consentiría en llevármelo, y darle habitación, comida y ropa limpia. Tal vez me sirva de secretario. Ustedes saben que a menudo me veo obligado a pronunciar discursos, dictar conferencias, contestar memoriales, y, francamente, entre las reuniones de gabinete, los consejos, las sesiones del parlamento y las continuas interpelaciones de estos endemoniados congregantes de ahora, que no tienen otra cosa mejor que hacer, no le queda a uno tiempo para detalles de redacción (Arráiz, 1995: pág. 33).

Tras una larga discusión, los miembros del gabinete concluyen que lo mejor para el cucarachero es trabajar como secretario de Tío Tigre. Con el tiempo, el Cucarachero deja de hacer lo que realmente ama, poesías y canciones, porque el trabajo con el jefe no le permite distracciones. En ese momento, Tío Conejo le da una maravillosa idea para engañar al dirigente de forma ingeniosa. Aprovechan la llegada de una hermosa visita, La Dama Viudita, para llevar a cabo los planes. El secretario se dispone a escribirle una carta a la bella hembra en nombre de su patrón y, con el consentimiento de este, las palabras leídas fueron:

Dama Viudita:

Hundido en el mar de mi alma miserable, entre tus manos, sangrientas lágrimas te imploran lástima. ¡Eres una sonrisa! Jamás tus labios entreabrirá más dulce palabra que la que sueño (¿inútilmente?) de tu bondad. Anonadada, espérala mi alma. Nunca te dará sin sabores mi pobre, enamorada vida; llena de males y destrozada, te aguarda. ¡Di que sí! Yo soy feliz, tú monarca: te ejecutaré sinfonías eternamente... Vanas sombras, torturas, disípalas!... ¿No podrás ser benévola? Mi alma ansía... ¡Perdona! Tus manos besa, mis pies van hacia ti, mis pensamientos te encadenan (Arráiz, 1995: pág. 41-42).

Sin embargo, como el poderoso animal era tan flojo y confianzudo, no fue capaz de revisar él mismo el contenido de la carta. El secretario aprovechándose de la poca agilidad de su jefe envió otras letras que dictaban:

Dama Viudita:

Hundido en el mar de mi alma, ¡miserable!, entre tus manos sangrientas, lágrimas te imploran. ¡Lástima eres! Una sonrisa jamás tus labios entreabrirá. Más dulce palabra que la que sueño inútilmente de tu bondad anonadada, ¡espérala!... Mi alma nunca te dará. Sinsabores, mi pobre enamorada, vida llena de males y destrozada te aguarda. ¡Di que sí yo soy, ¡infeliz!, tu monarca, te ejecutaré. Sinfonías eternamente vanas, sombras, torturas, ¡disípalas!... ¡No podrás!... Ser benévola mi alma ansía: perdona tus manos. Besa mis pies. Van hacia ti mis pensamientos: te encadenan (Arráiz, 1995: pág. 43).

El fragmento funciona para demostrar la ambigüedad y la contradicción característica del humor. La dama aludida se molesta por una carta que, en principio, tenía la intención de Tío Tigre de enamorarla. La Dama Viudita, evidentemente, se enoja con la grosera carta del felino, pero no le dice nada. Ella solo se va y no vuelve a ser nombrada en los cuentos. Sin embargo, será una humilde maestra la que encare a Tío Tigre.

En “La periquita Julieta”, segundo cuento, el dirigente máximo de la sabana tiene la intención de expropiar una escuela que está ubicada en un samán. Este árbol mantiene una posición estratégica y fundamental que le permitirá al felino lograr su máxima artimaña: atacar al toro Parapara.

— ¡Soberbio! —se decía—. ¡Pero que ni a pedir de boca! Por aquí desfilarán todos los animales que yo puedo desear, y los estaré esperando, oculto por el follaje. Ni lejanamente se imaginarán mi proximidad. Hasta el propio toro Parapara, con toda su sabiduría, es capaz de caer en esta emboscada. Él dice que le tengo miedo y que no lo podré ver nunca, que me faltan fuerzas, destreza, agilidad y astucia... Es lo que veremos ahora. No se percatará de

nada hasta que no sienta mi mordisco en el cogote (Arráiz, 1995: 55).

Uno de los personajes que sale a defender la escuela es la Periquita Julieta, maestra de la institución. Ella discute con el poderoso animal, pero no lo hace entrar en razón. Dominado por la rabia de que alguien se haya atrevido a responderle y negarle una solicitud, este pide ayuda a sus secuaces. Todos estudian diversas formas de quedarse con la escuela, pero solo encuentran que la vía más rápida y efectiva es la expropiación. Como es obvio, Tío Conejo presiente las acciones que tomará su rival y crea un ascensor en el árbol, objeto que relucirá la cobardía del mandamás:

Tío Tigre no estaba convencido del todo. Principió por dar dos o tres vueltas alrededor del aparato, olisqueándolo; por último se avino a entrar en él, mas, lleno de perplejidad y de suspicacia. Sus músculos temblaban cuando se dio cuenta de que la desconocida máquina despegaba de la tierra firme (Arráiz, 1995: 69).

Después de esta escena no nos sorprende lo que viene: el tigre cae al suelo y sale corriendo despavorido, gritándole a sus colegas que ya no hará ningún tipo de embargo. Tío Conejo logró su cometido, que más que evitar el hurto del samán, era poner, una vez más, en ridículo a Tío Tigre, su soberbia y su poder.

Las escenas en las que vemos a un jefe dominado por la rabia de haber sido humillado, aluden a la imagen referida por Bergson en la cual observamos a un hombre que, tras no haber detallado lo que tiene en su camino, tropieza con una piedra y cae al suelo. Tanto el felino como el transeúnte quedan expuestos ante la sociedad que los observa por su falta de agilidad. El espectador de ambas escenas, en ese justo momento, se siente superior a estas figuras porque piensa

que dichas circunstancias no podrían pasarle a él. Aquí el receptor se siente superior al personaje.

Hemos visto a un poderoso animal que no solo le grita a sus colegas, sino que también es capaz de tomar acciones en contra de sus enemigos. Aquellos que lo han expuesto al escándalo y la risa:

Me abandonas en este mismo momento mi casa, ¿lo oyes? ¡En este mismo momento! No quiero verte más, ni escuchar más de ti, ni saber de tu vagabunda vida. ¡Y que me caiga en la trampa de los hombres, y me aspen, y los inmundos perros me muerdan las narices, y los sucios muchachos de los hombres me escupan en la frente, si vuelvo a coger un secretario para que me haga las cartas! (Arráiz, 1995: 44).

Este personaje nos causa risa porque se le ha caído la apariencia que quería mostrar. Al principio parecía inteligente y calculador, pero fue ridiculizado. La burla y la degradación de esos valores que creíamos inamovibles es lo que causa gracia. Así como vimos con el *alazon*, hay una contradicción entre lo que tío Tigre aparenta ser y su verdadera esencia. Al no aceptar su realidad, esta conducta es censurada con la caída de un árbol o la vergüenza ante una hermosa dama.

El receptor ríe porque, como ser humano, mantiene una distancia de los sucesos narrados. Sin embargo, estas actitudes son el reflejo de su propia miseria. El mismo Baudelaire, en su momento, logró referirnos que la esencia misma del hombre radica en ser contradictoria (1988: 28). Por lo tanto, para aludir a esta confrontación debe usarse un medio que tenga la misma naturaleza: la risa.

4.4. LA CARNAVALIZACIÓN COMO ESTRATEGIA HUMORÍSTICA

Es necesario recordar que la carnavalización nació como un llamado a la colectividad durante la Edad Media. En esa época, las diversas clases sociales, en ciertos eventos que ya mencionamos, se reunían y realizaban juegos, rituales y ceremonias que, al ir en contra de las leyes, renovaban los caracteres espirituales y corporales de los hombres. Elevar los valores que estaban en contra de las doctrinas, cambiar las conductas firmes por gestos exagerados y usar una máscara para resaltar la esencia humana, fueron formas que el carnaval empleó para liberar al hombre de sus miedos por medio de la risa.

Cuando vemos que una obra, tras su apariencia tierna, desmiente y ridiculiza a un gobernante, sabemos que existe un juego de valores y un mensaje, que no deben ser tomados a la ligera. Recordemos que la risa se relaciona con el hombre para manifestar algunos elementos de la realidad humana, no para enfrentarla, sino para aceptarla.

En *Tío Tigre y Tío Conejo*, Arráiz coloca personajes perversos en el poder, los disfraza y los eleva para que el lector pueda ver cómo caen, logrando una liberación de espíritu en el lector. Cada historia funciona como una oportunidad en la que, introduciéndose en un mundo metafórico, puede relacionarla con su realidad o su pasado reciente.

En el último cuento de la obra, titulado “El toro Parapara”, Tío Tigre se está recuperando de otro humillante momento que le hizo pasar Tío Conejo. Sin embargo, les ha contado a sus aduladores que había tenido una batalla con el terrible toro Parapara. Las damas fueron las únicas en creer la historia. Al día

siguiente, El Coronel Caricare dejó en claro que él sabía que ese enfrentamiento nunca tuvo origen. Por tal motivo y a cambio de otros favores, el Tigre lo nombró general en brigada:

Tío Tigre propuso en gabinete que el Coronel Caricare fuese ascendido a general de brigada (...) por su lado el Caricare regaba a los cuatro vientos su opinión de que la proeza del compadre era una de las más grandes hazañas registrada en la historia de los animales (...) Los animales se hacían lenguas de la sinceridad con que reconocía los méritos a su rival en la carrera de las armas y ambos caudillos crecieron en prestigio popular (Arráiz, 1995: 177).

A partir de este momento y como consecuencia de todas las historias y humillaciones por las que ha pasado Tío Tigre, la sabana venezolana pasa a convertirse en un caos liderado por el irrespeto a las leyes y valores humanos. Aunque en la obra vemos animales, estos no son más que el reflejo del hombre y sus acciones en la sociedad.

Así como en la Edad Media se pudo utilizar la figura del burro para elaborar un estereotipo social, en esta obra ocurre algo similar con aquellos personajes tomados de la literatura folklórica. Tío Tigre, por ejemplo, uno de los personajes más polémicos y controversiales es merecedor de una estatua en la última historia “El Toro Parapara”:

Al día siguiente, sin que se levantase una sola voz en contra, el Parlamento votaba la estatua para el gallardo guerrero. Erigióse el monumento, y en su pedestal se puso con letras de oro:

*«A Tío Tigre, el invicto.
Por la hazaña de que dio ejemplo
ante el facineroso Parapara.*

LA PATRIA AGRADECIDA » (Arráiz, 1995: 176. Negritas en el original)

Se da el acto de la carnavalización en el momento mismo en el que el lector observa a diversos animales representando a los grupos discursivos venezolanos del siglo XX. Por su parte, la inversión de valores se origina cuando Tío Tigre consigue dominar a todos a raíz de tretas y mentiras, las cuales comienzan a crear angustia en los ciudadanos. Esto trae como consecuencia que se busque enjuiciar a Tío Conejo por ser un “traidor a la patria” (Arráiz, 1995: 179).

La llamada liberación de la opresión o firmeza social lleva a todos los seguidores del felino a tomar las calles para seguir abusando de un poder que es una mentira:

Venía, con su humilde y desteñido trajecito verde, la periquita Julieta (...) y por la misma acera iba la pomposa Guacharaca (...) En este sitio la vía se estrechaba mucho porque tenían en ejecución obras municipales, de suerte que dos animales no cabían por el pasadizo, y uno de ellos tenía que descender, para dar paso al otro (...) la Guacharaca avanzó en línea recta, y otro tanto hizo la Periquita, hasta que se encontraron ambas en mitad de la angostura. Entonces la Guacharaca contempló de arriba abajo a su rival, sin dignarse dirigirle la palabra; dábale a entender con sus ojos fulgurantes que a ella le tocaba la preferencia. Tan muda y arrogante como ella, la Periquita Julieta sostuvo su mirada, y no se movió (Arráiz, 1995: 192).

Es evidente que todos los animales caen en la misma soberbia. El caos se ha apoderado de la realidad y parece imposible detenerlo. Sin embargo, estas actitudes nos causan gracia, porque de alguna manera relaja la presión en la que todos se ven envueltos.

Cuando el lector consigue un distanciamiento entre sus emociones y su razón, entre sus propios defectos y los del otro, es que puede comprender a los demás. Recordemos que Kierkegaard consideraba que, a través del humor, el hombre logra dos cosas que solo pueden ser superadas por el estadio religioso

(1974: 319). La primera de ellas responde al autodescubrimiento a partir de las conductas que ve en el otro y la segunda equivale al perdón de ellas. Porque no se trata de censurar o criticar, sino de avanzar mediante la aceptación de todo lo que es humano, sea bueno o malo.

Arráiz resuelve el conflicto cuando uno de sus personajes principales logra desligarse de ese caos, para tomar conciencia de sí mismo. Tío Conejo se marcha porque sabe que la mejor forma de acabar con lo que se ha vuelto una locura es distanciándose y dejando que cada quien vea por sí mismo lo que realmente es. Las bromas llegan a su fin y el lector ha logrado entender que la risa y el humor, además de divertir, siempre ocultan un mensaje pesado, una crítica a la realidad.

4.5. ANIMALES SOCIALES

Como hemos observado, Tío Conejo y Tío Tigre estarán rodeados de seguidores. Los protagonistas dependen de estos grupos para conseguir no solo sus objetivos personales, sino también la aprobación de sus hazañas con las que dominarán la sabana.

La referencia que esto mantiene con una nación parece innegable. Cada animal en la obra, que actúa y habla en ella, alude a dos grupos discursivos que se mantuvieron vigentes a principios del siglo XX: la burguesía criolla y el proletariado. Recordemos que Arráiz da un paso más en la elaboración de cada narración y no solo muestra defectos y virtudes, también refiere discursos de gran sentido social y político; exalta conductas que nos causan gracia por su referencia a la realidad y que ocultan una reflexión. Se transmite un mensaje que se

decodifica cuando conocemos a los diversos grupos discursivos, sus características y a sus integrantes principales.

Cada uno de los animales alude, bajo el uso de la máscara, a un referente humano del contexto social del siglo XX venezolano, bien sea un político, un obrero, una dama, un docente, etc. Recordemos que Bajtín veía en el acto de la carnavalización una liberación y purificación del espíritu del hombre, todo aquello que siempre había querido ser o todo aquello que siempre había querido expresar tiene un momento cumbre. A partir de esto, observamos que en *Tío Tigre y Tío Conejo* existe la representación de una comunidad, con reglas, sistemas y valores humanos, delineada por seres ajenos a estas conductas: los animales. Son los representantes del hombre que exponen una crítica de carácter político y social. Este último detalle es lo que permite el análisis minucioso del discurso y de los hechos de cada historia. Para que esto pueda darse, el receptor no solo debe entender a los personajes, sino también aceptarlos con sus defectos. De allí que la inversión de valores y el acto de la risa juegue un papel fundamental.

Es importante conocer entonces a los personajes más resaltantes. Entre los líderes de la burguesía tenemos animales que sienten un profundo rechazo por el pueblo. Les apasiona vivir rodeados de lujos y alardear de sus riquezas con personas cercanas a su clase y, por supuesto, no les gusta el trabajo. Las féminas de esta clase disfrutaban de los vestidos y perfumes caros. El parloteo es su mayor divertimento y más aún si se trata de hacerlo a espaldas del otro. Así tenemos a una elegantísima dama como “La Guacamaya Rosada”:

Se levantó con un movimiento de gentileza, se envolvió en su capa de maravillosos tonos azules, amarillos y rojos, y, dejando detrás

la estela de su elegancia, la embriaguez de sus costosos perfumes y el pasmo de la novedad de que era portadora, con aire de emperatriz subió la Guacamaya Rosada a su lujoso coche y se dirigió a su mansión... (Arráiz, 1995: 39).

Ella luce atuendos de última moda y siempre anda presumiendo de todo lo que tiene. Otra particularidad de esta clase, que vuelve a vincularla con la sociedad del momento, es la idea de que los venezolanos son inferiores y una incomodidad para ellos. Tal pensamiento lo vemos en Ña Guacharaca, hembra que le encanta hablar mal de los demás sin el más mínimo respeto:

—Esos zamuros serán siempre lo mismo: calaveras, vagabundos, seres sin fundamento, condenados a no tener jamás una posición decorosa en sociedad —apoyaba Ña Guacharaca—. Yo no me explico cómo es que todavía hay gentes que los saludan. Se necesitan no tener ni pizca de dignidad... (Arráiz, 1995: 25).

Uno de los grandes seguidores de Tío Tigre es el conocido profesor Mochuelo. Le encanta estar detrás de todos los planes que su jefe realiza y no le importa perjudicar a los demás una vez que abusa de su cargo:

La expropiación es un procedimiento legal por medio del cual se puede privar a una persona natural o jurídica de algo, cuando la posesión que esa persona ejerce sobre ese algo no armoniza con las exigencias de la utilidad pública. Se les quita el samán, sencillamente, y ni siquiera hay que darles una satisfacción (Arráiz, 1995: 62).

Esta burguesía también está conformada por personajes flojos como el Cigarrón. Aunque es un excelente compañero al momento de armar planes que desestabilicen a los demás, no le resulta grato el trabajo ni cumplir horarios:

— ¡Qué insensatez! No en vano lo llaman a usted también el Salvaje—comentó el Cigarrón—. ¿Y se puede saber, mi querido amigo, en qué ha gastado usted tan lastimosamente un tiempo que pudiera haber dedicado a gozar de las horas serenas de la ociosidad, o a frecuentar el dulce trato de las damas? (Arráiz, 1995: 99).

El mismo Tío Tigre es la cabeza de este grupo. Recordemos que siempre se muestra como un ser dominante que cree merecer elogios por parte de todos, sin que llegue a hacer algo realmente valioso:

—Pues bien, señorita Julieta —repitió, recalcando cada sílaba—. Para resumir lo que hemos conversado: lo que usted me ha contado es muy bonito, sí, señor. Pero resulta que este samán lo necesito yo, ¿me entiende usted? Este samán lo necesita la autoridad, y autoridad es autoridad, por más que pataleen. De manera que ya lo sabe: para que lo vayan desocupando (Arráiz, 1995: 61).

El proletariado también cuenta con sus representantes. A diferencia de los integrantes de la clase social anterior, estos son más sencillos en su forma de vestir, tal es el caso de la Periquita Julieta con su vestido “tan desteñido y tan gastado” (Arráiz, 1995: 6). Ellos están dispuestos a ayudar al otro sin importarles su nivel.

El Cucarachero, uno de los tantos humildes animales de este libro, se caracteriza por ser un gran poeta y amante de la escritura. Personaje que Arráiz no pudo obviar gracias a la fuerte relación que mantiene con aquellos líderes estudiantiles de la generación de 1928, de la que él mismo formó parte. Además de eso, es uno de los tantos representantes cultos que estarán al lado de Tío Conejo:

—Yo soy el cucarachero —dijo débilmente—. Canto al sol, a la luna, a las estrellas; a la tarde que se evapora sobre las colinas; a la mañana que abre los malabares y echa a volar las mariposas; a la noche que se desviste entre los bambúes, se contempla desnuda al fulgor de los luceros y se echa a nadar de bruces en el agua fría de las lagunas (Arráiz, 1995: 27).

Por su parte, la Periquita Julieta representa a todos esos maestros que formarán a las futuras generaciones. Ella alude, en cuanto al contexto histórico, a los tantos profesores que vivieron la censura de la enseñanza bajo la dictadura de Gómez. Recordemos que, a pesar de pertenecer a una clase humilde y de poseer una menuda apariencia frente a otros animales, no teme alzarse en contra de personajes autoritarios como Tío Tigre, convirtiéndose en la voz de la educación nacional:

— ¿Y usted cree que es fácil enseñar a los niños? —se levantó de nuevo—. Métase a maestro de escuela, si es que puede, para que vea. ¡Tome, tome! Encárguese del alma de uno de estos niños, tan pequeñita, tan tierna, tan frágil que es como si se le fuera a quebrar a una entre los dedos... (Arráiz, 1995: 58).

A esta breve lista se suma otro seguidor de la libertad, el Caballito del Diablo. Recordemos que los jóvenes, además de formar parte del nuevo grupo discursivo que surgió paralelamente con el petróleo, formaron parte de aquella rebelión de la generación del 28 en Venezuela. Así, no es de extrañar que este tipo de representantes tenga su referente en la literatura. Arráiz muestra al joven muchacho lleno de entusiasmo y fiel a los valores patrios:

—La revolución. Sí: la revolución. Hay que llegar a ella — repetía siempre el Caballito del Diablo, contemplándose de lado en un espejo de cuerpo entero que reflejaba su apostura marcial—. Si condenan a Tío Conejo, nuestro deber es recurrir a las armas y acabar, de una vez por siempre, con esta odiosa tiranía (Arráiz, 1995: 190).

Tío Conejo se posiciona como el representante líder del proletariado. No es solo su nivel económico lo que lo hace pertenecer a este grupo, sino sus ganas de trabajar en equipo y de animar al otro a seguir adelante. A diferencia de su enemigo, el tigre, utiliza su discurso y su habilidad como un arma para hacer un

llamado a la conciencia colectiva, que en medio de risas y bromas reflexiona sobre una realidad siempre latente en la sabana, la tiranía:

—Siempre se puede —fue la contestación de Tío Conejo—. Siempre se puede algo cuando se intenta. Tenemos la fuerza del débil contra la fuerza del fuerte: la fuerza del débil está en su propia debilidad, porque, en tanto que el fuerte se basa por sí solo, el débil se ayuda. Siempre se puede algo cuando anda de por medio la unión (Arráiz, 1995: 66).

Más allá del uso de la máscara y del disfraz en cada uno de los animales, debemos recordar que su finalidad es buscar una renovación. En el caso de la representación de seres que puedan generarnos temor, como un dictador, Arráiz lo que hace es exponerlos al ridículo, para que cause en el lector el efecto contrario. Por esta razón, Tío Tigre siempre se ve envuelto en las trampas que le coloca su rival. De esto también surge la inversión de valores que trae consigo la carnavalización y, más allá de que expone a un personaje a la risa, libera las tensiones que padece el receptor en su cotidianidad, porque los referentes que se mencionan tienen vigencia en el contexto que se lee. Por lo tanto, la risa y la carnavalización, como bien señaló Bajtín (1974:65), no pueden abarcar toda la verdad del mundo, sino una pequeña parte de ella. Aquí, el autor toma algunos referentes venezolanos y los enmascara en animales, para hacerlos llamativos al igual que sus acciones. Aquella burguesía déspota descenderá para convertirse en el “alegre espantapájaros” (1974:86) de aquella clase baja que tiene su momento cumbre en las pequeñas historias. Las conclusiones del receptor, por su parte, serán universales. En la medida que la obra le ayuda a neutralizar un inmenso temor: el del dictador que representa la muerte. Cuando disfraza y hace

risible esta figura llega a lo opuesto: la reafirmación de la vida, la justicia y la igualdad.

5. CONCLUSIONES

Las experiencias vividas por Antonio Arráiz en la Venezuela de mediados del siglo XX nutrieron, indudablemente, su obra literaria. Sustentaron más aún al pequeño libro de cuentos que tituló *Tío Tigre y Tío Conejo* (1945), espejo de una realidad nacional.

La interminable disputa de sus protagonistas no es más que la fiel representación de la ambigüedad de la ironía. Por un lado tenemos las diversas perspectivas de estos personajes centrales por el poder y la libertad. Tío Tigre representa a un ser que, a pesar de ser perverso, es dominado por su falta de inteligencia; Tío Conejo es el ejemplo de aquel que logra vencer gracias a su astucia. La obra no nos muestra el triunfo absoluto de alguno de estos personajes, sino la existencia de ambos para el equilibrio en la sociedad.

A pesar de que la referencia más cercana de los cuentos sea el dictador Juan Vicente Gómez, debemos entender que Arráiz critica y censura toda figura autoritaria mediante el uso del humor. Por ello enmascara al tirano bajo la personificación de Tío Tigre, aparente líder de la sabana venezolana. Su oponente, el conocido roedor, hace todo lo posible por demostrarnos lo inútil y abusivo que es su enemigo. El conejo no vendrá con un mazo para castigarlo, sino que lo expone al ridículo para que el malvado animal refleje su verdadera esencia y sea el mismo público quien lo censure.

Una de las intenciones de nuestro autor será generar un choque entre las contradicciones vistas, que no son más que las apariencias y las acciones del felino que nunca lograron coincidir. Se invierte la concepción de la figura de poder

para desvalorizar al representante más cercano que en este caso es, indudablemente, Gómez.

Además de la figura del tirano, la obra nos muestra una gran cantidad de grupos discursivos. Antonio Arráiz, usando la carnavalización, reconstruye la vieja relación entre el *alazon* y el *eiron* bajo las representaciones de Tío Tigre y Tío Conejo. A su vez también alude a los verdaderos entes o sectores sociales que comulgaban en la sociedad venezolana: burguesía y proletariado. Ambos aspectos le sirven al autor para criticar el poder.

Gracias al carnaval, el lector puede relacionar al felino con la figura del dictador. Recordemos que el humor, en compañía de la ironía, busca la degradación de valores. Se pierde el miedo a aquel individuo o cosa que nos espanta. De ahí que el *alazon* sea expuesto al ridículo, porque se busca concientizar que la astucia es más poderosa que la confianza. Cuando el lector entiende la propuesta de Arráiz, es capaz de entender, no solo el conflicto que preocupa a los personajes, sino que va más allá. Conoce y participa de los valores universales del hombre: justicia, respeto, dignidad, responsabilidad, paz, amistad, tolerancia, etc. Así mismo ocurre con los diversos grupos discursivos que están enmarcados en la obra. No solo vemos a una posible sociedad, sino que alude de manera directa a la Venezuela de mediados del siglo XX, sus conflictos y preocupaciones más importantes: el sector educativo está representado por personajes como la Periquita Julieta; el entorno cultural está liderado por el pobre cucarachero y el Caballito del Diablo; el ámbito social, por su parte, está encabezado por Tío Conejo, etc.

Por otro lado, es importante observar la participación que mantiene el receptor a lo largo de la obra. Recordemos que el título *Tío Tigre y Tío Conejo* funciona como un juego, un pequeño guiño a modo de mensaje ligero que deja el autor para el lector y este lo toma a modo de confiabilidad. Porque no está seguro de qué enfrentará. Una vez que lee y analiza los cuentos comprende su propia ingenuidad, no solo en el libro, sino ante el mundo que le rodeaba. Un solo fragmento de la realidad es suficiente para que comience el análisis introspectivo, característica propia del humor y la ironía. En el momento que ríe, se siente superior al resto, no por entender el hecho de la contraposición de caracteres entre Tío Conejo y Tío Tigre o por los ricos y pobres de la sociedad, sino porque logra aceptar la existencia de todos ellos y la de él mismo.

La esencia del mensaje se escapa una vez que nuestro emisor logra ver más allá de las meras descripciones y discursos expuestos. Recordemos la escena en la que Tío Conejo está hablando con los monos y le manifiesta un discurso con doble intención: alabar la figura del tigre e informar sobre la tala de árboles. Esta confrontación de ideas, incoherentes, hace posible la comprensión de la entrelínea. El roedor no cambia su percepción con relación a su adversario, sino que la disimula para que este caiga en la trampa. Nosotros, analistas de la obra, no somos engañados porque ya hemos visto el modo de actuar del pequeño animal y también porque nos consideramos superiores al mandatario. El autor busca, por lo tanto, que seamos entes activos y astutos dentro y fuera de la literatura. Nuestra práctica debe emplearse en la sociedad.

Los cuentos de *Tío Tigre y Tío Conejo* liberan nuestros miedos sociales, políticos y culturales. Nos purificamos una vez que la Periquita Julieta deja

tartamudo al mandatario, cuando el Cucarachero le hace pasar pena frente a una hermosa dama y lo abandona; nos reímos cuando el felino es engañado al momento de subir a un ascensor e, incluso, cuando los monos de la sabana lo persiguen para evitar la tala de árboles. De esta forma, los lectores de la obra nos sentimos superiores, en este caso, a Tío Tigre y representantes como él. Somos el hombre que se ríe de aquel que se ha caído por no ver la piedra en el camino.

El humor y la ironía no nos dan todas las respuestas y soluciones de la vida, pero hacen que llevarla sea un trabajo menos pesado. La obra analizada en esta tesis nos permitió apreciar un fragmento de la realidad venezolana del siglo XX y una forma de criticar la censura y el abuso de poder que la impregnó en un momento. Por su parte, en la literatura, estas herramientas discursivas necesitan un público más curioso, ese que no se conforme con la idea literal, sino que quiera escudriñar un poco más y ver a su alrededor, o en sí mismo, lo que percibe de la obra. Por ello, todos tenemos un poco de Tío Conejo y un tanto de Tío Tigre, a veces somos los astutos y muchas otras llegamos a ser los burlados. Pero la finalidad no es adoptar una única postura, sino mantener el equilibrio y aceptar ambas en nuestro mundo. El humor y la ironía son sinónimos de libertad.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alarcón, V. (2015). *Maneras de ver, maneras de transgredir. Tres modos irónicos en seis narradores latinoamericanos*. Tesis para optar al título de Doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona. [Trabajo sin editar]

Araujo, O y Sambrano, O. (1975). *Antonio Arráiz*. Caracas: Universidad Central de Venezuela-Ediciones de la Biblioteca.

Arráiz, A. (1987). *Obra poética. Antonio Arráiz*. Caracas: Monte Ávila.

Arráiz, A. (1995). *Tío Tigre y Tío Conejo*. Caracas: Monte Ávila.

AA. VV. (2011). *Revista válvula (1928). Edición facsimilar*. Mérida: Actual.

Bajtín, M. (1974). *La cultura popular en la Edad Media y El Renacimiento*. Barcelona, España: Barral.

Barrera Linares, L., Pacheco, C. y Sandoval, C. (coords). (2014). *Propuesta para un canon del cuento venezolano del siglo XX*. Caracas: Equinoccio.

Baudelaire, C. (1988). *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor.

Bergson, E. (1986). *La Risa*. Madrid: Austral.

Bravo, V. (1997). *Figuraciones del poder y la ironía*. Caracas: Monte Ávila.

Cicerón, M. (2013). *El orador*. España: Alianza.

De Pedro, M. [Director] (1975). *Juan Vicente Gómez y su época* [Video Documental]. Caracas: Bolívar Films.

Gallegos, R. (1985). *La Trepadora*. Caracas: Monte Ávila.

Jaimes, R. D. (2014). "Antonio Arráiz: el arte de bregar". En Barrera Linares, L., Pacheco, C. y Sandoval, C. (coords) *Propuesta para un canon del cuento venezolano del siglo XX* (pp. 163). Caracas: Equinoccio

Hauser, A. (1974). *Origen de la literatura y del arte modernos. Tomo I*. Madrid: Guadarrama.

Homero. (2007). *La Ilíada*. Barcelona, España: Brontes.

Hutcheon, L. (2016). *Ironía, sátira y parodia*. [Documento en línea]
Disponible: <https://es.scribd.com/doc/112209879/10/Ironia-satira-y-parodia>
[Consultado el 23 de enero de 2016].

Kipling, R. (1990). *El libro de la selva*. Buenos Aires: Editorial Atlántida.

Lasarte, J. (1995). *Juego y nación*. Caracas: Fundarte.

Liscano, J. (1984). *Panorama de la literatura venezolana actual*. Caracas: Alfadil.

Liscano, J. (1966). *Suma poética*. Caracas: Biblioteca Popular Venezolana.

Medina, J. (1981). *Ochenta años de literatura venezolana*. Caracas: Monte Ávila.

Mijares, A. (2004). *La evolución política de Venezuela 1810-1960*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.

Morón, G. (1984). *Historia de Venezuela. Tomo Nº 5*. Caracas: Britannica.

Paz, O. (1985). *Los hijos del limo. Vuelta*. Colombia: Oveja Negra.

Ramos Sucre, José. (1991). *La vida del maldito: antología poética*. Caracas: Fundarte, Alcaldía del Municipio Libertador.

Rodríguez, I. (2012). *Entre animales te veas. Estudio de Tío Tigre y Tío Conejo de Antonio Arráiz*. Tesis Doctoral de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador. [Trabajo sin editar]

Salcedo-Bastardo, J. L. (1996). *Historia fundamental de Venezuela*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

Osorio, N. (1985). *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela. Antecedentes y documentos*. Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la historia.

Osorio, N. (1988). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Todorov, T. (1991). *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Ávila.

Uslar Pietri, A. (1995). *Letras y hombres de Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Latinoamérica.

Verani, H. J. (1995). Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. En Verani, H. J. (comp.) *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)* (pp. 9-80). 3ª ed. México: Fondo de Cultura Económica.

Villalba, J. (2016). *Discurso de Jóvito Villalba en el Panteón Nacional (1928)*. [Documento en línea] Disponible en <http://www.anhvenezuela.org/pdf/textos%20historicos/010052.pdf> [Consultado el 23 de enero de 2016]