

1991

## Función y mecanismos del humor en *La era imaginaria* de René Vázquez Díaz

Elena M. Martinez

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

---

### Citas recomendadas

Martinez, Elena M. (Otoño 1991) "Función y mecanismos del humor en *La era imaginaria* de René Vázquez Díaz," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 34, Article 11.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss34/11>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).

## **FUNCION Y MECANISMOS DEL HUMOR EN LA ERA IMAGINARIA DE RENE VAZQUEZ DIAZ**

**Elena M. Martínez**  
Baruch College (CUNY)

**L**a función del humor en la novela *La era imaginaria* de René Vázquez Díaz, es rebajar el discurso alto, oficial y dismantlarlo de su poder serio, autoritario y persuasivo. El humor en la novela funciona como rebelión contra la autoridad y el sentimentalismo — el tono de seriedad es característico del discurso oficial — a la vez es una negación de la implantación de jerarquías: previene que la novela establezca centros ideológicos de autoridad. El discurso humorístico es altamente dialógico pues conlleva dos significados, dos discursos.

En *La era imaginaria* el humor se crea por medio de la descripción de los personajes, la conjunción de personajes que no tienen mucho en común o que se oponen porque su representación física, moral o ideológica encierra disparidades; por medio del discurso que los personajes portan (ya sea a nivel ideológico o lingüístico) o por las disparidades ideológicas o lingüísticas que el discurso del narrador presenta.

Los personajes que producen un efecto más humorístico, ya sea por las descripciones que el narrador hace de ellos, por las situaciones en que se ven involucrados o por el discurso que portan son: Yoya, Mediopeje, el hijo mayor de ambos, Romo y Cecilia. Los nombres de los personajes pueden crear un efecto cómico por las asociaciones que se expresan o que están implícitas y que el/la lector/a descubre. Muchas veces éstos aluden y subrayan lo que el personaje posee en exceso o, por el contrario, se refieren a alguna carencia. También puede aludir a alguna asociación que el/la lector/a lleve a cabo. Ejemplo de esto es el nombre del marido de Yoya, Mediopeje, que remite a Mediope(n)e, (Medio) (pez) o también puede remitir a la frase “peje gordo”, / equivalente de aquél que tiene autoridad; y Mediopeje carece de autoridad y es descrito como muy flaco. El uso de “medio” en su nombre remite a la idea de que está reducido que carece de algo; él es flaco, esa falta de similitud entre el

nombre o la asociación que se pueda hacer, esa disparidad crea la comicidad. El nombre de su esposa, Yoya, si bien es el apodo de Yolanda también es una amalgama del nominativo del pronombre personal de primera persona y número singular Yo y Ya (adverbio con que se denota el tiempo pasado o cuando se usa en presente haciendo relación al pasado; también connota finalmente, últimamente o luego, inmediatamente). Esta última acepción denota o está asociada con la prontitud, la rapidez con que Yoya lleva a cabo las acciones. Su nombre (Yo-Ya) encierra un monologismo: las dos sílabas del nombre expresan el monologismo de su persona ya que al invertir las sílabas el significado se mantiene: Ya-Yo. El yo instala siempre un centro, un discurso centralizado.

El nombre de otros personajes también tiene efecto cómico. Repelo está asociado con la carencia de pelo, repelar: tirar del pelo o arrancarlo; cercenar, quitar o disminuir. La pareja de Pirulí y Gavilán combina, primero, un cubanismo que designa un caramelo muy dulce, de muchos colores y que evoca en el/la lector/a debilidad; Gavilán: ave del orden de las rapaces, se asocia con fuerza. La pareja está formada por dos personajes que parecen contrarios y que, por lo tanto, su asociación resulta incongruente y dispar. En este caso los adjetivos se usan para desconstruir el clisé sobre las relaciones homosexuales ya que el primero, supuestamente, débil, frágil, resulta el más fuerte de los dos.

El personaje más humorístico es Yoya, lo que resulta muy interesante pues ella es la portadora del discurso oficial. En el pueblo de Villalona Yoya viene a ser una metáfora “del super yo”. Vázquez Dfáz usa el humor con el propósito de rebajar y desmitificar el discurso oficial, edificante y dogmático que ella representa<sup>1</sup>. Si la revolución y el carnaval invierten las jerarquías sociales, Vázquez Dfáz, por medio del humor, invierte en el discurso literario las nuevas jerarquías que la revolución establece. Bakhtin habla de la inversión de jerarquías que se da durante el carnaval:

Another essential element of the carnival was a reversal of the hierarchic levels: the jester was proclaimed king, a clownish abbot, bishop, or archbishop was elected at the “feast of fools,” and in the churches directly under the pope’s jurisdiction a mock pontiff was even chosen (*Rabelais and His World*, 81).

El narrador dice que Yoya antes habría sido una prostituta y ahora es la jefa del comité (63). Este enunciado tiene un carácter altamente dialógico: por un lado contiene un comentario sobre la asignación de puestos a personas sin educación pero, por otro lado, presenta las posibilidades que la revolución ha abierto para la clase popular.

El personaje de Yoya resulta humorístico porque gasta mucha energía física y poca mental y nuestra risa expresa la superioridad que sentimos frente a este personaje<sup>2</sup>. Frente al héroe serio no nos reímos, sino que sentimos admiración; es el placer estético de identificación con un héroe. Al cambiar al héroe serio en cómico hay dos aspectos fundamentales, dependiendo si la comicidad surge de la degradación de un ideal heroico a su opuesto o la

elevación de lo humano. Si uno entiende el héroe cómico como una degradación de un modelo de perfección o ideal esto corresponde con la tradición de la parodia, el pastiche y la sátira. Vázquez Díaz toma al personaje que tiene más poder, que representa a la autoridad en el pueblo, es decir, un personaje que esperaríamos que suscitara otro tipo de identificación con el/la lector/a y es a ése al que precisamente rebaja, lo cual confirma el postulado de Jauss que el héroe cómico no es cómico en sí sino sólo cuando es visto en relación con ciertas expectativas y precisamente, niega esas expectativas. Jauss señala (desde el punto de vista de la estética de la recepción) un par de funciones en el humor del personaje: lo que el héroe revela a través de la comicidad de la contra imagen puede ser recibido como divertido y, por lo tanto, es un descanso de la tradición como una protesta, una crítica al discurso autoritario pero hecho de una forma segura porque ha sido hecho a través de la comicidad. Según Freud lo que tienen en común todos los métodos cómicos, la caricatura, la parodia, es el degradar la dignidad de los individuos al dirigirse la atención a las debilidades que comparte con todos los humanos. Al poner a Yoya, quien es una especie de héroe en el pueblo, en posición cómica, se destruye la admiración que podemos sentir por un personaje “tan perfecto”, tan sacrificado, tan trabajador. El humor, si bien destruye la distancia admirativa, impide que el/la lector/a sienta compasión por ella. El/la lector/a no se siente inferior a Yoya (por todas las buenas características) pero tampoco se siente superior: el personaje por medio de la comicidad cobra una dimensión más humana, sirve como antídoto contra la seriedad y mantiene el balance en el acto estético, y en la recepción del personaje. La catarsis que experimenta el/la lector/a a través de la risa supone una economía emocional.

James Sully en *Essay on Laughter* señala los siguientes como motivos de risa: lo raro, lo curioso (esto siempre tiene que ver con un lugar específico), las deformidades físicas (que un cuerpo normal puede imitar), los vicios, el automatismo, la obscenidad y los juegos de palabras<sup>3</sup>. Bergson, por su parte, afirma que el cuerpo humano, las actitudes, gestos que parecen mecánicos causan la risa y los movimientos resultan cómicos cuando nos recuerdan los de una máquina. La idea de Bergson es que el automatismo muestra rigidez mental, según él: “Any incident is comic that calls our attention to the physical in a person, when it is the moral side that is concerned”<sup>4</sup>. Yoya no se puede reír de sí; nos reímos de ella y no con ella. El uniforme militar de Yoya funciona como una metáfora de su rigidez mental. El uniforme, de una sola pieza, que no se quita nunca — incluso se lo deja puesto para tener relaciones sexuales — muestra la imposibilidad de cambio o de transformación del personaje y a la vez parece ser una máscara, que la cubre, y que oculta su sexualidad. Este personaje aparece desprovisto de toda sexualidad y supone un espacio de ruptura con la “estética femenina” tradicional.

Yoya parece ser un personaje que se ve atrapado en su momento histórico y no puede transgredirlo, el narrador nos dice: “Más que sacada de la vida diaria,

Yoya parecía un ser de fábula... De tan arraigada que estaba en el espacio y el tiempo históricos, era como si hubiera en ella un reducto de algo imaginario" (62)<sup>5</sup>. Este enunciado une, fusiona dos conceptos que supuestamente diferentes: tiempo histórico y tiempo imaginario. Y define uno por la relación que tiene con el otro. La palabra fábula es uno de los términos de más amplio significado en la lengua. En griego se complica por el uso de tres vocablos: "mythos", "logos", "ainos". Los tres con el sentido básico de la cosa dicha, pero con una serie de connotaciones como: palabra, historia, cuento, obra de ficción, historia de niños, leyenda, discurso, adivinanza.

La fábula es una composición literaria, generalmente en verso, en que por medio de una ficción alegórica y de la representación de personas y de personificaciones de seres irracionales, inanimados o abstractos, se da una enseñanza útil o moral<sup>6</sup>. Aristóteles sitúa la fábula en la retórica y no en la poética. En el libro II, 20 de la *Retórica* analiza los medios de persuasión y los divide en dos formas: los ejemplos y los entimemas. Los ejemplos pueden ser paralelos históricos o paralelos inventados. Entre los inventados coloca a las parábolas y a las fábulas. Yoya como personaje de fábula es portadora de un discurso persuasivo (la retórica es la facultad de conocer en cada caso aquello que puede persuadir). La vida de Yoya, como la fábula, contiene una enseñanza, es decir, tiene un esquema retórico. La fábula es un relato ficticio pero presentado como si fuera real. Hay dos cosas que Yoya comparte con la fábula: el deseo de persuadir y la conciencia de ser real. La fábula como medio retórico se ha usado ampliamente en Hispanoamérica para hacer una crítica política. Tanto la fábula, como el epigrama, la sátira y la comedia han servido para presentar una crítica social<sup>7</sup>. El narrador al decir que Yoya es un personaje de fábula nos recuerda, por un lado, el carácter de crítica social de este género y, por otro, el carácter persuasivo de Yoya. En *La Fábula Hispanoamérica* Mireya Camurati estudia la crítica política que encierran las fábulas y estudia cómo muchas de ellas muestran los procedimientos deshonestos que practican los gobiernos y los gobernantes (como el de aplicar las leyes según su conveniencia). En el capítulo IV de *La era imaginaria* el narrador nos comunica que el pueblo se queja de que Yoya como administradora de la tienda del pueblo, obtiene una ración mayor que el resto. Pero Vázquez Díaz se cuida de instalar un discurso persuasivo en esta dirección y presenta inmediatamente otra versión de Yoya. El discurso de Yoya es un discurso persuasivo pero que, precisamente, pierde su efecto al ser rebajado por los mecanismos del humor. El discurso edificante y persuasivo de Yoya sufre una transformación y la seriedad del mundo se convierte en un universo irónico.

La acentuación de alguna característica física o la disparidad entre alguna característica del personaje, la acción que lleva a cabo y el lugar donde sucede son motivos de risa. Este es el caso de Romo cuya calvicie se acentúa por las maniobras que lleva a cabo para ocultarla:

Pero Romo, como tantos otros calvos, vivía espantado ante el hecho inapelable de su calvicie y no se conformaba con su destino y se disfrazaba. Diariamente se entregaba, con dolor placer-masquista, a las minuciosidades de un peinado difícil que consistía en aprovechar eficientemente el cabello reminiscente en algunas partes de su cabeza, para cubrir otras ya desérticas (127).

En otros momentos el humor surge de la disparidad entre la acción y la descripción del personaje, es decir, la acción que realiza se engrandece y la persona que la realiza se rebaja o disminuye. La potencia sexual de Mediopeje se exalta mientras que su físico se disminuye. El narrador dice que “Yoya siempre encontraba tiempo para los desbordamientos del hombrecillo” (68). O cuando de ella después de dar detalles de la robustez de su cuerpo se dice: “Tenía los ojos cerrados y la boca entreabierto, una gotita de baba le corría por la comisura de los labios y su respiración se había hecho más pesada” (70). O cuando al describir al Doctorcito dice:

... gobernando con responsabilidad meticulosa y con semblante de niño prodigio, llevaba unos pantalones cortos a cuadros de matices sobrios, una camisa blanca y gorra gris de larga visera. Parecía un pichón de turista norteamericano de la clase media, a punto de llamar a un camarero y solicitar una coca cola en medio del mar<sup>8</sup> (202).

Un mecanismo muy antiguo para crear un efecto humorístico es el de las parejas disparejas o pares serio-cómicos. Está presente tanto en obras literarias como en géneros populares. En *La era imaginaria* las parejas más obvias son las de Yoya y Mediopeje, y Romo y Cecilia, las cuales son incongruentes.

La pareja de Yoya y Mediopeje resulta dispar. Mientras que Yoya aparece arraigada en la historia (como dice el narrador); Mediopeje aparece al margen de ella. En la características de la pareja se opera un proceso de rebajamiento; las de Yoya, paradójicamente, se aumentan para rebajarla; proceso similar pero opuesto: sus características y proporciones, tanto físicas como morales se aumentan; las de Mediopeje se disminuyen. Los teóricos del humor han apuntado que las deformidades físicas (el exagerar una parte del cuerpo o la obesidad) producen risa; esto es, lo que se añade siempre produce más risa que lo que falta. También los vicios y las deformidades morales: borrachera, estupidez, violencia de carácter tienen efecto cómico. El efecto de ambos, ya sea como individuos o pareja es humorístico. Hay una inversión en el par cómico de Yoya y Mediopeje — algo que va en contra del horizonte de expectativas de un/a lector/a de una sociedad patriarcal — o un/a lector/a tradicional, quien esperaría que Mediopeje tuviera el poder, la autoridad y no viceversa. Así la pareja muestra cómo la revolución ha permitido la inversión de roles, pero en vez de presentarlos de una manera seria, lo cual correría el riesgo de crear un discurso cerrado y dogmático, lo hace a través del humor. Mediopeje y Yoya son una construcción híbrida, de términos que se oponen. En

esta pareja como en la de Sancho y Don Quijote se da la comicidad porque los personajes usan formas contrastantes para interpretar la realidad: el criado la sabiduría práctica; el amo la caballerescas; Yoya es práctica; Mediopeje es contemplativo. Las descripciones de los personajes que forman una pareja se contraponen. Los discursos aparecen uno después del otro. Yoya es: activa, fuerte, trabajadora, práctica, rápida, decidida. Mediopeje en cambio: “el modesto Mediopeje era más bien taciturno, y dado a delectarse en la contemplación de cosas sin importancia” (64). Más adelante el narrador concluye que Yoya es “Un globo verde en ignición constante” (64). La palabra globo remite a la idea de un cuerpo gordo, desproporcionado, el cual parece ser una cosa, y según Bergson cada vez que una persona nos da la impresión de ser una cosa nos reímos. Más adelante durante la fiesta de recibimiento del hijo de Yoya se dice que ella era “el bombo” y Mediopeje “el redoblante” (233). El narrador describe a Yoya exaltando lo que hay en ella de vieja e inmediatamente pasa a describir a Mediopeje con las características de un niño:

¿Se estaría poniendo vieja? ¿Yoya la vieja? Sonrió levemente, se movió, el sillón traqueó y Mediopeje dio una vuelta morosa en la cama. Bajo el remendado mosquetero, la respiración de Mediopeje era una solfa discontinua, que pasaba por compases de garrañosos ronquidos. Yaciente y manso, la edad del hombre parecía retroceder, convirtiéndose en un niño dentro de su piel curtida y fibrosa como la yuca (65).

Otra pareja dispar que provoca un efecto humorístico es la pareja de Cecilia y Romo. Cecilia, exceso de actividad y sensualidad, la apoteosis de la vida, y Romo, de apariencia lastimosa (al no aceptar su calvicie se hace un tipo de peinado que le da una apariencia deplorable). Romo, al saber que Cecilia lo engaña, exhibe actitudes que provocan la risa y que además evocan las del celoso extremeño de Cervantes.

El personaje de Yoya y el del hijo mayor no son dialógicos; es decir, su carácter no es dialógico (en el caso de Yoya porque representa el discurso oficial, unilateral, y en el de su hijo porque representa el discurso técnico). Yoya está encerrada en su tiempo histórico y la única manera que el autor puede darle una dimensión dialógica es a través de la risa, es decir, que Vázquez Díaz dialogiza a estos personajes a través del humor. Lo mismo pasa con su hijo, a quien no le interesa ningún aspecto de la cultura ni la literatura sino se interesa únicamente por el discurso pragmático (recordemos: Repelo sale disgustado de la fiesta que le brindan en honor al hijo de Yoya porque se da cuenta que el muchacho es “monocorde”, es decir, monológico).

En la novela se nos cuenta la metamorfosis de Mediopeje, de alcohólico irresponsable a hombre comprometido, la cual pierde su carácter dogmático ya que por medio de la exageración con que se cuenta esta metamorfosis resulta risible e impide que se convierta en enseñanza moral. Y la metamorfosis por otro lado, supone un diálogo de dos discursos sobre el personaje: supone un

antes y un después<sup>9</sup>.

En *La era imaginaria* el humor es un recurso muy útil del que se vale Vázquez Díaz para desacralizar tanto la ideología dominante (revolucionaria) como la marginal, opositora y subversiva (contrarrevolucionaria). El humor vale para expresar las contradicciones humanas o contradicciones de una ideología. Los personajes más cómicos son Yoya y Romo. Ella, defensora de la ideología oficial y él, opositor. El narrador se vale de esta oposición de ideologías para impedir que se instale una ideología contrarrevolucionaria en la representación de Yoya; como antídoto a la formación de ese sentido, convierte a Romo en personaje humorístico también.

La comicidad también se da por medio de la contraposición de dos discursos: cuando sabemos que ha sucedido algo y la gente del pueblo cuenta una versión distinta. Este es el caso cuando Romo corre a Telesforo de la casa y el Abuelote recibe la noticia de que Romo había asesinado a Telesforo en plena calle, de dos puñaladas después de encontrarlo con Cecilia. O también cuando en torno a una situación hay dos versiones distintas: una la oficial y otra la subversiva. Mediopeje le miente a su esposa y los/las lectores/as tenemos acceso a la historia verdadera del incidente. La novela crea un efecto humorístico cuando el narrador yuxtapone dos discursos que se oponen sobre un personaje o al dar dos descripciones que contienen dos sentidos distintos, que se oponen. Este es el caso cuando describe a Yoya: “A ella le venían bien todos los adjetivos que exigían los nuevos tiempos: era combativa, honesta, trabajadora, militante, sacrificada, entusiasta y fervorosa” (62), y “En las malas lenguas, Yoya tenía fama de: mandona, dogmática, aprovechada, chivata y abusadora” (63).

Muchas veces se crea el humor por medio de una larga enumeración donde no hay contradicción, pero que une elementos que el/la lector/a no espera ver juntos y rompe nuestro marco de expectativas creando un efecto de sorpresa y comicidad; la conjunción dispar produce un efecto cómico.

Se crea efecto de comicidad cuando en un enunciado hay dos sentidos: uno alto y uno bajo que no tienen nada en común y al juntarlos se crea un todo cómico. Este es el caso cuando el narrador dice que el Tagirote había vendido papas fritas en París y servido de traductor en Gottemburgo (105). O cuando el habla popular entra y se intercala al discurso serio, éste es el caso cuando se incluyen expresiones populares o fragmentos de canciones populares: “suave que me estás matando” (168) o “lágrimas negras” (170). Cuando mezcla lenguas, la frase *Mutatis Mutandis* (frase en latín, lo culto) se asocia con lo popular: ritmo de rumba o cha-cha-chá (13).

Otro mecanismo que produce humor son las pequeñas desgracias (el baño de Yoya se destroza con la caída del aura tiñosa) o las obscenidades: se dice que Yoya y Mediopeje “no tendrán que cagar con el culo al aire” (71), como señala Kimmins: “Most laughter represents the relief from the restraints of ordinary life, and this includes laughter at what is lawless or obscene” (36).

Un mecanismo común que crea efecto cómico es el de la exageración. Bakhtin estudia la exageración en su ensayo “Rabelais in the History of Laughter”. La fiesta del hijo de Yoya, la bebida y la comida aparecen modestamente hiperbolizadas (la “comelata” que preparan para recibir al hijo mayor es un tipo de banquete rabelesano). Por medio del aumento o por medio de la reducción de forma exagerada, que en muchos casos se une con expresiones coloquiales como sucede cuando el narrador reproduciendo la voz del pueblo señala que Yoya tomaba más de la ración que le pertenecía: “Pero Yoya no recibía ni **un chicharo** más de lo que le correspondía” (69)<sup>10</sup>. O cuando el narrador dice que Romo no tenía la más mínima intención de perder **ni una pestaña** en la lucha... (131).<sup>11</sup>

Otro mecanismo para crear humor es el de aumentar los perjuicios o efectos de algo: cuando le dicen a la madre de Repelo que su hijo se había desangrado de una lesión en la vena yugular (85). Los/las lectores/as nos reímos porque sabemos lo que verdaderamente ocurrió y vemos cómo el pueblo transforma la situación. Otro ejemplo de exageración es cuando Mediopeje recuerda que su hijo mayor le había dicho que había computadoras que podían resolver **todas** las cuentas que se habían planteado en **todo** el mundo... (67)<sup>12</sup>. En muchos casos se une la enumeración y la exageración, por ejemplo cuando Romo dice: “maldito sea Fulgencio Batista, que te tuvo preso y no te descuartizó, que no te viviseccionó, que no mandó a enterrar tu cabeza en Consolación del Sur, tu brazo derecho en Jagüey Grande, tu torso en Mataguá, tu brazo izquierdo en Güira de Melena y tus piernas en Jimaguayú” (130).

Las comparaciones, símiles o metáforas dispares, son otro mecanismo que crean humor en *La era imaginaria*. Un buen ejemplo de esto es cuando Mediopeje piensa en su hijo mayor y en su estancia en la Unión Soviética: ... “una imagen neblinosa que mezclaba al Palacio del Kremlin, alteroso e inexpugnable, con la Iglesia de San Basilio, esta última **como un gracioso cake de merengues coloreados**” (67)<sup>13</sup>. Y también cuando el narrador al referirse a Mediopeje señala: “Al principio, la abstinencia había hecho que Mediopeje se moviera y actuase como si estuviera dentro de un aljibe sin miel” (68). O cuando de Federica en el velorio de Félix se dice que: “murmuraba cosas que nadie comprendía, frases atragantadas por el llanto y los suspiros. A veces sacudía la cabeza como negando algo con fuerza o gesticulaba **como espantando insectos**” (182)<sup>14</sup>. Y de Cecilia se dice: “...su jocunda personalidad tendía a verterse sobre el tapete de la vida como un vaso de aguardiente” (131).

Un mecanismo que el narrador usa a menudo para crear humor es el de la disparidad entre el discurso y el momento en que se dice. Este es el caso cuando Yoya hace un discurso edificante después del accidente de Nicotiano y Repelo, cuando vuelan en el aura tiñosa y caen sobre la casa de Yoya y Mediopeje.

Otro mecanismo del que se vale Vázquez Díaz es la ironía. Tanto la ironía como la parodia pueden ser recursos muy útiles para impedir la reproducción de un mensaje de forma lineal y posibilitar la creación o pluralidad de sentidos. La

ironía supone el enfrentamiento de significados opuestos, es la negación de un significado definido, es decir, es algo que tiene otro significado. Implica una valoración negativa y una desmitificación del referente, consiste en la lucha de varias modalidades entre sí, supone un acercamiento y a la vez un distanciamiento — como el humor — provee varias perspectivas e impide que se instale un sentido único.

La ironía se crea en *La era imaginaria* casi siempre al contraponer el discurso oficial al discurso subversivo y los/las lectores/as tenemos acceso a ese discurso subversivo que se transforma. Vázquez Díaz presenta la disparidad entre el discurso y la ideología del personaje que lo porta; los/las lectores/as tenemos acceso a un discurso oculto, vedado. Este es el caso cuando Romo alaba a la revolución y se encierra en el baño, abre el grifo y empieza a decir improperios en contra del gobierno. También es el caso cuando Mediopeje encuentra unos cadáveres en el capítulo VII y oculta los detalles de los sucesos y, al llegar a la casa con una herida en la cabeza, dice que lo que sucedió fue que estando de guardia le asaltó la incertidumbre de si estaba dormido o despierto y para salir de dudas se golpeó la cabeza (102). El narrador parece acercarse al lector/a y contar una anécdota irónica, pues supone un discurso opuesto al oficial, y que invierte los postulados del discurso oficial. Cuenta la anécdota del Che Guevara cuando le explicaba a unos obreros que no entendía porqué ellos se quejaban de la ración de comida si él recibía la misma ración y para él era suficiente; hasta que se enteró que sí, que recibía una cuota especial (69). También hay ironía cuando Yoya cree que Pirulí está pasando una fase de la que saldrá hecho “un hombre”; los/las lectores/as sabemos que ha tenido una experiencia homosexual y en los parámetros de Yoya eso le aniquilaría su hombría. O cuando Pirulí le pregunta a Yoya si han buscado a Nicotiano en el Chalet de McCarthy y Yoya le dice que a ese lugar sólo va el loco Jesús. El/la lector/a sabe que Pirulí y Gavilán tuvieron su encuentro sexual ahí.

La disparidad entre el estilo o la educación del personaje y el estilo del discurso que presenta puede crear un efecto humorístico. Al igual que la disparidad entre un discurso alto, que contiene preocupaciones serias, trascendentales, de valor universal, y uno cotidiano, trivial. El coro de voces de mujeres que discuten sobre las posibles profesiones para sus hijos es ejemplo de esto: una dice que desea que su hijo sea ortopédico, otra dirigente del partido y la última dice que quiere que su hijo sea diplomático para que le traiga ropa bonita (194)<sup>15</sup>. Este es el caso del capítulo XIII en la reunión del padre de Repelo, el maestro y la directora; el niño dice que tiene hambre y el padre le dice que ya la madre está en la cola de las butifarras. Cuando se mezclan el lenguaje alto y el bajo o popular. En una frase o párrafo se usa una figura retórica que es considerada “alta” y se mezcla con una expresión coloquial: “Ambos comenzaban sus días muy temprano, y sin el buchito del negro abisinio era muy fácil arrancar los motores” (69).

El discurso humorístico de *La era imaginaria* es muy singular, no es como

el de otras obras del Caribe, pensemos en *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez, donde todo se echa a juego, a broma, a burla. Tampoco es como el humor de García Márquez que transforma lo trágico en broma. La transgresión del discurso humorístico de Vázquez Díaz parece ser menor: su mirada está dirigida a acontecimientos cotidianos, su humor consiste en la inclusión del humor del pueblo, la repetición de lugares comunes del habla popular cubana, el incluir muchos cubanismos y frases hechas. Pero usado de una forma muy inteligente: como sostén del universo dialógico, como mecanismo que impide que se instale un centro ideológico único y que, por el contrario, vehiculiza la pluralidad de sentidos y la confluencia de visiones e ideologías.

#### NOTAS

\* Este trabajo es parte de un estudio más detallado sobre la obra de René Vázquez Díaz que se publicará en la editorial Betania, Madrid.

1 Bakhtin afirmó lo siguiente: “Laughter is essentially not an external but an interior form of truth; it cannot be transformed into seriousness without destroying and distorting the very contents of the truth which it unveils. Laughter liberates not only from external censorship but first of all from the great interior censor; it liberates from the fear that developed in man during thousands of years: fear of the sacred, of prohibitions, of the past, of power” (Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, p. 94).

2 Según Freud el gastar mucha energía física y poca mental tiene un efecto humorístico. Ver “El humor”, *Obras Completas*, Tomo III, págs. 2997-3000.

3 Ver Kimmins, p. 85-86.

4 Citado en Kimmins, p. 45.

5 El énfasis ha sido añadido.

6 Diccionario de la Real Academia, p. 605.

7 Mireya Camurati señala: “Desde el momento en que se califica a la fábula como medio retórico, su utilización en el terreno político es obvia” (Mireya Camurati, *La fábula en Hispanoamérica*, p. 60).

8 El énfasis ha sido añadido.

9 Bakhtin observa lo siguiente: “Metamorphosis serves as the basis for a method of portraying the whole of an individual’s life in its more important moments of crisis:

for showing **how an individual becomes other than what he was**. We are offered various sharply differing images of one and the same individual, images that are united in him as various epochs and stages in the course of his life. There is no evolution in the strict sense of the word; what we get, rather, is crisis and rebirth". (Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination*, p. 115).

10 El énfasis ha sido añadido. Chícharo, guisante, garbanzo. Frases muy populares en Cuba: "dar o recibir un chícharo más", o "tirar un chícharo". Esta última equivale a llevar a cabo algún trabajo.

11 El énfasis ha sido añadido.

12 El énfasis ha sido añadido.

13 El énfasis ha sido añadido.

14 El énfasis ha sido añadido.

15 El énfasis ha sido añadido.

### OBRAS CITADAS

Bakhtin, M.M. *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Traducción de Michael Holquist y Caryl Emerson. Austin: Texas University Press, 1981.

\_\_\_\_\_. *Rabelais and His World*. Traducción de Hélène Iswolsky. Cambridge: The M.I.T. Press, 1968.

Bergson, Henri Louis. *Le rire; essai sur la signification du comique*. París: Presses Universitaires de France, 1975, c. 1940.

Booth, Wayne C. *A Rhetoric of Irony*. Chicago: The University of Chicago Press, 1974.

Camurati, Mireya. *La fábula en Hispanoamérica*. México: Universidad Autónoma Nacional, 1978.

*Diccionario de la Real Academia de la Lengua española*. Décimo novena edición. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 1970.

Freud, Sigmund. "El chiste y su relación con lo inconsciente", *Obras Completas*. Traducción de López Ballesteros. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973, págs. 1029-1129.

\_\_\_\_\_. "El humor", *Obras Completas*, Tomo III, págs. 2997-3000.

Handwerk, Gary I. *Irony and Ethics in Narrative*. New Haven: Yale University Press, 1985.

Jauss, Hans Robert. "On Why the Comic Hero Amuses", *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Traducción de Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982, págs. 189-220.

Kimmins, Charles William. *The Springs of Laughter*. London: Methuen and Co. Ltd., 1928.

Vázquez Díaz, René. *La era imaginaria*. Barcelona: Montesinos, 1987.