

Del buen y del mal humor en *Salomón de Gustavo Luis Carrera*

María del Rosario Jiménez
 Universidad Central de Venezuela

Fecha de envío: 3 de octubre de 2023

Fecha de aprobación: 13 de noviembre de 2023

Resumen

Este texto aborda la complejidad que genera el modelo de narración oral en la novela *Salomón*, de Gustavo Luis Carrera, publicada en 1993. El humor es clave en ella. Por ello, partimos de un esquivo esquema del chiste que inserta Greimas en su Semántica Estructural y de la poética del efecto dirigido al receptor que Poe elaboró en "La Filosofía de la composición". Esta novela tiene como marco un velorio, locación y situación narrativa central. Explora las emociones ambivalentes del duelo. Está ambientada en el velatorio del compadre del protagonista, Basilio. Se representa un momento de tristeza y melancolía, pero también de celebración de la vida y de la memoria del difunto. El narrador de la novela, *Salomón*, es un contador de oficio. Sus relatos, que a menudo son humorísticos, ayudan a crear un ambiente de alegría y esperanza en medio de la tristeza. El humor, en esta novela, es un mecanismo de defensa que ayuda a los dolientes a enfrentar la pérdida y a recordar al difunto con cariño. Sin embargo, el humor no es el único elemento presente en la novela. La novela explora la tensión entre estos dos elementos, el humor y la melancolía, para ofrecer una visión compleja y matizada del duelo. *Salomón* es una novela que ofrece una mirada profunda y conmovedora al duelo. A través de la narración oral, la novela explora las emociones ambivalentes de este proceso, mostrando cómo el humor y la melancolía pueden coexistir y complementarse.

Palabras claves: humor, melancolía, el chiste, el cuento oral

Of Sense of humor and mood in *Salomón*, by Gustavo Luis Carrera Abstract

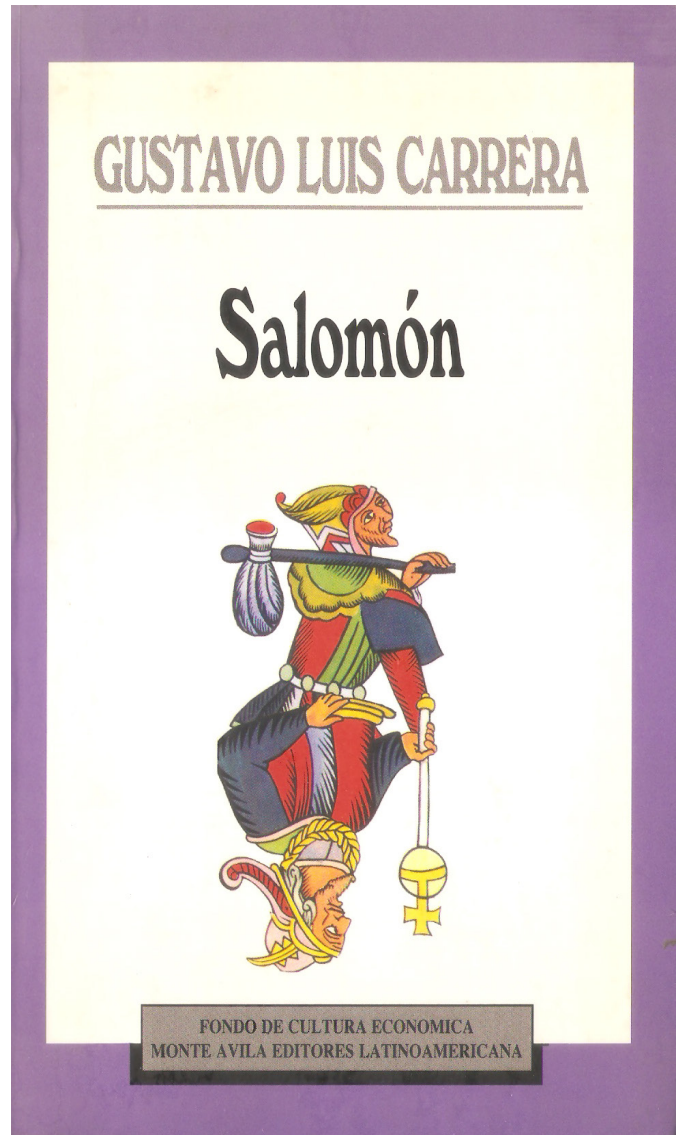
This text deals with the complexities generated by the oral narrative model of the novel *Salomón*, by Gustavo Luis Carrera, published in 1993. Humor is key in this work. For that reason, we part from a succinct scheme of the joke, coined by Greimas in his Structural Semantics, and from the poetics of the effect aimed to the receiver proposed by Poe in *The Philosophy of Composition*. This novel takes place in a wake, which is the central location and narrative of the story. It explores the ambivalent emotions of mourning. It is set in the wake of the main character's compadre, Basilio. A moment of sadness and melancholy is represented, but also one of celebration of the life and memory of the deceased. The narrator of the Novel, *Salomón*, is a storyteller by trade. His tales, which are often humorous, help to create an ambient of happiness and hope in the midst of sadness. Humor in this novel is a defense mechanism that helps the mourners to face the lost and to remember the deceased with affection. However, humor is not the only element present in the novel. It also explores the tension between both elements, humor and melancholy, in order to portray a complex and nuanced vision of mourning. *Salomón* is a novel that offers a deep and moving perspective of mourning. Through oral narration, the novel explores the ambivalent emotions of this process, exposing how humor and melancholy can coexist and complement each other.

Keywords: Humor, Melancholy, Joke, Oral Tale.

Introducción anti-académica por presumir de personal

En "Anticuento para una anti-novela. De cómo conocí a *Salomón*" (Carrera, 1996: 23), el autor biográfico narra cómo fue tentado por el sereno secreto de *Salomón Rivas*, referente extraliterario epónimo de su producción narrativa:

Allí me esperaba, sin proponérselo, sentado frente al mar, bajo una mata de ponsigué, con un vaso de agua de coco fortalecida, al viento



de sus cabellos blancos, vestido con un kimono japonés, contemplando la distancia. Lo veo y le digo a mi esposa: "Así quisiera pasar yo las tardes después de mi jubilación". Eso me obligó a conocerlo; para saber el secreto que le permitía entregar, risueño, sus tardes a la contemplación del mar, señalado por la sorpresa de una extraña vestimenta.

Me reveló su secreto; y yo me dije: "Ya hay novela".

El secreto, según deduzco del resto del anti-cuento referido y de toda la anti-novela que nos proponemos enfocar, estaba en “las más remotas fuentes orales de eternidad del ingenio” (ibíd.: 25) que, textualizadas en el género literario de la narración tradicional, constituyeron para Salomón un lúdico, didáctico y radiante código de convivencia y de supervivencia. Quien se ha ganado la vida “por lo menos” como “albañil, panadero, dependiente de tienda, ayudante de farmacia, pintor, billetero y jugador”, respira “llevando la vida en la punta de la lengua”, porque narrar bien no es la profesión alternativa, sino la profesión que posibilita negociar un cuento a cambio de una nutritiva enseñanza según los términos contractuales del maestro cocinero Marcel, que encalló para siempre en La Guaira: “Salomón, échame un cuento y te enseño a hacer plato” (Carrera, 1993: 52, 14 y 125).

Los alumnos del mismo autor biográfico tuvimos no sólo el privilegio de conocer hace más de quince años el secreto del Salomón histórico cuya comprobada existencia comienza en Cumaná hacia 1916, sino su proceso de transfiguración en instancia narradora y narrativa durante uno de esos fines de semestre con los que El Profesor (con mayúscula) solía endulzar por anticipado sus rigurosas correcciones del trabajo final. En ese grato intercambio de ideas en torno a la *tabula* de una *cathedra* informal, Gustavo Luis Carrera nos refirió con ojos chispeantes la seductora personalidad “no de un pícaro, sino de un sobreviviente por la palabra y la risa: destino de pueblo y fe de vida” que por aplicarse a sí mismo el sentido colectivo de los cuentos que echaba, es decir, que por vivir del cuento y dentro del cuento para resolver con éxito cualquier situación límite, merecía un lugar dentro de la serie narrativa escrita. Total

Dicen que la primera conversación entre un hombre y otro fue contar un cuento. El primero necesitaba contarle al segundo lo que le acababa de ocurrir. Y el segundo ganó dos cosas: se hizo dueño del cuento que le contó el primero y comprendió que sus experiencias también eran cuentos para ser contados (167).

Será por eso que el autor implícito de *Salomón* siempre pide respetuosamente permiso: “si tú me lo contaste, yo puedo contarlo” (73).

Además, no sólo nos refirió en ese fin de semestre la función de “exemplum” medieval que los relatos experimentados y recreados tenían para Salomón también supimos del miedo ante el tropiezo con fenómenos racionalmente inexplicables que su apacible conocido podía vencer interpretándolos como pautas para el mejor tránsito del hombre en esta vida real. De ahí que el encuentro tormen-

tosamente radiante con El Rey Sabio en la perspectiva legendaria donde se juntan el mar y el arcoiris, fuera tratado en la novela como un simbólico modelo especular que le permitió al personaje Salomón, en trascendente dialógica de relatos tradicionales, asimilar la astuta equidad del soberano para desenvolverse en el reino de este mundo. Y será por eso que dicha sabiduría también mereció la escritura en un misterioso volumen de tapas negras y lomo rojo, pero menos tangible y más inaccesible que la edición de Monte Avila; *El Libro de los Libros* (del Rey Salomón).

Introducción académica por presumir de aparato crítico

La novela de polifonía extra e intertextual llamada *Salomón* potencia (y de hecho ya ha generado) suficientes enfoques críticos, sobre todo en lo que respecta a su discurso, inseparable del juego jerárquico de narradores; pero por lo pronto tan sólo nos aproximaremos a “la vivencia de la gracia y de la risa adoptadas en tanto formas de ratificación de la defensa de la vida como camino abierto” (Carrera, 1996: 25), en cuanto forma literaria de superar el trabajo mental de duelo para que no derive en el estado patológico de la melancolía (Freud, 1981, II: 2091 y sig.). Porque el siguiente axioma existencial dictado por Salomón entre dos relatos humorísticos contados en el velorio de un amigo entrañable resume una colectiva posición ante la vida desde la cual el humor no solo contrarresta, sino que neutraliza y supera los estados depresivos:

Contar cuentos en los velorios es encontrar la manera de no estar hablando todo el tiempo de la muerte, o más bien de mentarla distrayéndose, sin pensar mucho en ella y sin que ella piense mucho en uno. Si te pones a ver, la muerte se respeta porque sí, y burlarse de ella es el modo de aceptar su miedo (61).

Por lo tanto, el objetivo de nuestra texto consistirá en indagar cómo se manifiestan en la novela *Salomón* los estados de ánimo que los significados etimológicos de *umorem* (cualquier líquido del cuerpo) y de (*bilis* negra) fueron adquiriendo en Occidente para designar las naturalezas opuestas del temperamento de cada individuo y las respectivas reacciones ante las correspondientes percepciones del mundo: “buen humor” y “mal humor”, si consideramos que la “propensión a la tristeza” o la “tristeza nostálgica y suave”, como los diccionarios definen actualmente “melancolía”, se atribuían a un humor del cuerpo tan negativo como la “bilis negra”, causante, además, de la cólera, el resentimiento y el rencor. Desde el siglo XVI se empleaba en Inglaterra la palabra “humor” para calificar “la especial alegría que produce en el espíritu el observar el mundo y

la humanidad desde un punto de vista estrictamente personal y pretendidamente objetivo”, y un siglo más tarde, en Francia, la acepción positiva de “humor” (“buen humor”) convivía con el antónimo peyorativo de “mal humor” (*Enciclopedia Larousse*, 1969, 5: 850).

En una versión más contemporánea, Pedro León Zapata nos ha proporcionado (desde su particular discurso iconoclasta y efectista, por lo tanto, humorístico) algún marco teórico para valorar esta dicotomía perceptiva:

El humorismo es una forma de pensar; hay gente que piensa de ese modo, como hay gente que piensa de un modo catastrófico, hay gente que piensa de un modo apocalíptico, hay gente que es absolutamente seria, es decir, que casi no piensa, y hay gente que tiene ese modo especial de enfocar la realidad, distorsionado, seguramente equivocado, paradójico, inexplicable, indefinible, que se llama humorismo. (3-8-1985).

Fundamentados en Freud, una sola objeción le haríamos a esta polaridad: “ese modo especial de enfocar la realidad” no es “distorsionado” ni “equivocado, pues ante la pérdida de un “ser amado o de una abstracción equivalente: la patria, la libertad, el ideal, etc.”, la reacción natural del duelo evita su tendencia patológica respondiendo con un “alegre estado de ánimo, por los signos de descarga de la alegría y por una intensa disposición a la actividad, caracteres (...) que constituyen la antítesis de la depresión e inhibición, propias de la melancolía” (1981, 11: 2091 y 2098). Sin embargo, y porque llegamos a Freud transitando las trochas abiertas por el referente literario Salomón, suscribimos con Zapata que la gente seria no piensa, ya que la elaboración de un relato humorístico requiere, desde el ángulo literario, tanto gasto psíquico como lo necesita el trabajo del duelo desde el ángulo afectivo, aunque la transición “al estado de alegría” represente una compensación económica de dicho gasto. Sucede generalmente que el que elabora, recrea o narra una situación humorística para distraer o bloquear la melancolía, le está ahorrando un dispendio psicológico a sus receptores afectados por el mismo duelo. En este sentido. *Salomón* es una novela bien seria y bien pensada: de los cuarenta y seis relatos orales, tradicionales o contingentes que pudimos “encuadrar” dentro del texto del narrador escritural, veintitrés contienen algún efecto humorístico, aunque sea muy diluido entre sus otros posibles sentidos evidentes. Salomón no sólo asumió el trabajo del duelo; como receptor re-cre-a-ti-vo de una narración oral colectiva, le ahorró el gasto psíquico (Freud: 1973) al amplio espectro de sus narrarios.

Entonces, desde la estructura y la luminosidad semiótica que estos veintitrés cuentos humorísticos irradian para eclipsar parcialmente “el sol negro” de la depresión y la

melancolía, estableceremos, entre todas las posibles, dos de las isotopías que consideramos más importantes en la novela. Para ello nos basaremos, por una parte, sobre el esquivo esquema del chiste que inserta Greimas en su *Semántica Estructural* (1976: 107-109 y 139-142) y sobre la poética del efecto dirigido al receptor que Poe elaboró en “La Filosofía de la composición” (1970: 1463 y sig.), por la otra.

Las pérdidas de Salomón y sus “cargas verbales”

El comienzo de la novela nos descubre las primeras pérdidas relativas que al nacer enfrenta el protagonista: la del padre y la del sustento básico:

Mi mamá contaba que cuando yo vine al mundo la familia no era familia ni era nada, porque papá no se sabía dónde andaba y ella no trabajaba sino lavando ropa de la calle y haciendo conserva de coco y delicada de guayaba que yo salía a vender.

“-Eso era una pobreza demasiada...” (13).

Sin embargo, la novela está instalada en el velorio, a la vez marco, locación y situación narrativa central. Pero no es el velorio de cualquiera: “Basilio y yo fuimos como hermanos y eso es lo que importa” (15), aunque más adelante Salomón le comente a su interlocutor-narrador: “Como te digo, mi mamá no se murió de repente, pero ese golpe creo que ha sido la mayor desgracia que he vivido hasta ahora” (53-54). Estas y las pérdidas de Sara y de Isolina (27 y sig.; 229 y sig.) parecen ser las más decisivas, tanto en los afectos inconscientes como uno en la memoria verbal (consciente) del protagonista.

Retomemos ahora la definición y las posibles consecuencias del duelo descritas por Freud:

El duelo es, por lo general, la reacción a la pérdida de un ser amado o de una abstracción equivalente: la patria, la libertad, el ideal, etc. Bajo estas mismas influencias surge en algunas personas, a las que por lo mismo atribuimos una predisposición morbosa, la melancolía en lugar del duelo. Es también muy notable que jamás se nos ocurra considerar el duelo como un estado patológico y someter al sujeto a un tratamiento médico, aunque se trata de un estado que le impone considerables desviaciones de su conducta normal (1981, II: 2091).

Uno de los factores que genera estados melancólicos en el doliente con predisposición morbosa es el no saber exactamente qué es lo que se ha perdido o, si logra definir “a quién ha perdido” no reconocer “lo que con él ha perdido”

(Ibid: 2092. sub del autor). Atendiendo a la significación macrotextual de algunos relatos humorísticos recreados precisamente en el velorio, y alterando el proceso sistemático para demostrar nuestro objetivo, podríamos decir que los protagonistas del “Cuento del Hombre que se puso de Luto Durante Quince Años por la Muerte de su Perrito” (27) y del “Cuento del Gato llamado Mundo y de los Chicharrones Comprados en el Mercado” (61-63) sí supieron lo que habían perdido con el difunto: en el primer cuento, el cazador “cerraíto de negro”, con el perro perdió la caza y los billetes que el animal también solía atrapar; en el segundo, la viuda no lloraba por la muerte de su esposo, sino porque el Gato de cósmico nombre robaba los chicharrones recién comprados: “-¡Ah Mundo, que te los vas llevando de uno en uno!”.

Ahora bien, si el duelo no deriva en melancolía, es porque el paciente no puede desplazar saludablemente su pérdida (la “libido libre”, dice textualmente el psiquiatra de Viena) hacia otro objeto, en vez de retrotraerla al “yo”, como sucede en la melancolía. En este estado patológico, además, la identificación del yo con el “objeto abandonado” ocasiona que el propio sujeto se bifurque y se juzgue a sí mismo como el ser perdido y devaluado. En consecuencia, la pérdida de la autoestima es sintomática (1981, II: 2093-2095).

Pero lo que más nos interesa en la novela *Salomón* es el proceso de sustitución drenado a través de la carga verbal. En el proceso melancólico inconsciente, “o sea, en el reino de las huellas némicas de las cosas” se desarrollan “combates aislados”, es decir, contradicciones para “desligar la libido del objeto” mediante el odio y, a su vez, para evitar esta ruptura mediante el amor. Pero el trabajo de desligamiento que ejerce el duelo accede a la conciencia por “el camino normal a través del sistema *Preconsciente*” y facilita las cargas verbales expresivas del dolor, donde se puede racionalizar la pérdida comunicándola a los demás (ibíd: 2099. sub. del autor)

De hecho, mientras que Freud considera que “el duelo intenso” ocasiona además de la extrema minoración del yo, el “apartamiento de toda actividad no conectada con la memoria del ser querido” (ibíd: 2092), el velorio del compadre Basilio según Salomón potencia en equivalentes proporciones tanto la intensa memoria de sí mismo (en muchas jornadas y estancias “apartada” de la del ser querido), como la extensa (des)carga verbal (la novela tiene más de 350 páginas, si se cuenta el “Índice-resumen” que facilita la labor del crítico). Es decir, el duelo provoca en el protagonista una especie de profundo y amplio egocentrismo narrativo, que viene siendo para nosotros la definición psiquiátrica más acertada de toda autobiografía literaria.

Las pérdidas relativas del padre y del sustento fueron superadas desde pequeño por los innumerables “trabajos”

informales (y hasta ilegales, como el juego) que constituyen gran parte de las contingencias narradas, ya que en la medida en que solventaban la carencia económica, condujeron al personaje, por la vía de la de la responsabilidad afectiva, a sustituir el primer objeto perdido mediante su papel de proveedor y cabeza de familia. Y en esta positiva capacidad de supervivencia tienen mucho que ver las astutas pero francas soluciones textualizadas en los relatos orales.

También el sentido de estos relatos facilitan la sustitución de las mujeres “perdidas”, porque el efecto humorístico común a muchos de ellos se basa en la astucia de la infidelidad femenina. En *Salomón* se recrean, entre otros, “El Caso de una mujer y su marido, que eran morcilleros” (31-32) y “Zalahora” (51), que generan por parte del narrador oral resignados comentarios arquetípicos:

... ¿tú sabes lo que son las mujeres?; ¡las mujeres son seres perdidos! Mira, si una mujer dice “Voy a hacer esto”; más te vale prepararte para las consecuencias. La mujer, chico, es como el sapo: la pared no se quita de en medio, pero el sapo sigue dándole cabezazos. Lo que pasa es que ¿cómo hace uno en la vida sin esos seres perdidos? (27. sub. nuestro).

Lo que hacía Salomón era contar chistes sobre lo que las mujeres inventan, porque “¡Lo que las mujeres no inventan, no lo inventa nadie!” (51), además de drenar su duelo a través de pausas advertidas y comprendidas por el interlocutor-narrador, como sucede en el episodio de Sara, y elegir el género adecuado para el evento afectivo: “Lo que te voy a contar no es un cuento; es *Isolina*” (229). En este último evento, el trabajo de duelo sustituyó la pérdida del objeto amado por una hermosa elegía en prosa. Por lo demás, y en afirmativa reacción ante la mala conducta que las mujeres modelan en los cuentos, no perdió oportunidad de “encuerarse” con cuanto chiste le pasó por delante.

Pero en la novela es la pérdida del Compadre Basilio el eje que centrifuga el positivo impulso vital con que el mismo Salomón aborda su evocación biográfica. En este sentido, el texto de la novela opone el duelo a la melancolía, cuando enfrenta y narra las consecuencias de las dos perspectivas dicotómicas: Basilio, curandero de espectaculares aciertos, muere de melancolía después de haber sido difamado por un representante de la medicina oficial, mientras que Salomón conduce saludablemente su trabajo de duelo reprochándose el no haber proporcionado a su amigo los consejos más idóneos.

<<-La tristeza no es buena amiga: ni siquiera te oye, ella es la única que habla >>. La cogió por ahí el compadre Basilio. Hasta llegó a decirme

que no lo visitara tanto, porque se me podía pegar su pena: < <Hombre en pena, es como muerto en pena: para nada bueno se le ve>>. Y le dio por estar solo, diciendo que la soledad podía ayudarlo a llegar a la verdad (208).

Los efectos, las isotopías y los narradores intradieгéticos

Para conseguir el “efecto de belleza” en “El Cuervo”, Poe eligió el tono que según la experiencia (¿su experiencia?) consideró como el más apropiado: tono de tristeza. “La belleza de cualquier clase, en su supremo desarrollo, invariablemente es motivo de lágrimas en el alma sensible. La melancolía convierte de este modo en el más adecuado de todos los tonos poéticos” (1970: 1468). Desde el punto de vista formal, parte de este efecto se conseguiría por un musical estribillo que reiterara en el receptor el melancólico tono del “never more”, pero la dificultad estribaba para el poeta en encontrar el automático emisor ficcional:

Entonces, casi de inmediato surge la idea de una criatura no razonable, pero capaz de hablar. En primer lugar, y del modo más natural, pensé en un loro, que sin dilación reemplacé por un cuervo, animal que siendo igualmente capaz de hablar iba más en consonancia con el tono elegido (1470).

En términos de disyunción isotópica, si usted coloca un cuervo graznando obsesivamente la pérdida de un objeto amado sobre el busto de Atenea, logra un efecto de tristeza; si coloca un loro gruñendo sobre un ataúd escatológicos irrepetibles, obtiene un efecto humorístico.

La estructura del chiste y de todo relato humorístico, apenas esbozada por Greimas, no difiere en nada del brusco contraste icónico y semántico que si le pudo presentar a Poe imaginándose a un loro cumpliendo las funciones de “El Cuervo”: a la primera isotopía del “relato-presentación” se le opone sorpresivamente una segunda en “el diálogo” que incorpora al relato un “término conectador común” para conjuntar y disyuntar simultáneamente las discordancias semánticas planteadas (1976: 107 y sig.).

Desde nuestro enfoque, resulta obvio entonces que en *Salomón* el “término conectador común” de su sintaxis narrativa es el velorio, pues éste, mediante apropiados efectos discursivos, conjunta y disyunta los semas del buen y del mal humor, es decir, las isotopías opuestas de la alegría y de la melancolía. Y el “Cuento del Gato llamado Mundo y de los Chicharrones Comprados en el Mercado”, (“cuento ele velorio” como narración intertextualizada pero fácilmente “ encuadernable” por el lector), representa este término conectador, articulando las dos isotopías. Podríamos pensar incluso que la novela *Salomón* viene

siendo la “expansión”, del cuento, o éste la “condensación” de la novela, si consideramos con Greimas que “el principio de equivalencia de unidades desiguales” (...) “ilumina el aspecto metalingüístico del funcionamiento el discurso, que parece ser desde entonces no menos importante que su aspecto propiamente lingüístico” (ibid: 111). Y dicho “aspecto metalingüístico” en el texto narrativo consiste en la significación global que inferimos gracias a la disposición estructural de sus unidades específicas según las convenciones que la competencia literaria del narrador necesite implementar.

Por otra parte, desde el punto de vista de la semiótica cultural, la anécdota del cuento citado remite a la esencia ancestral y ambivalente de la risa popular manifestada en la plaza pública (y los velorios de muerto son un acontecimiento que la comunidad lleva a la plaza) tal cual como la concibe Mijail Bajtin:

... en las etapas primitivas, dentro de un régimen social que no conocía todavía ni las clases ni el Estado, los aspectos serios y cómicos de la divinidad, del mundo y del hombre eran, según todos los indicios, igualmente sagrados e igualmente, podríamos decir, “oficiales”. Este rasgo persiste a veces en algunos ritos de épocas posteriores. Así, por ejemplo, en la Roma antigua (...) durante los funerales se lloraba (o celebraba) y se ridiculizaba al difunto (1971: 11-12).

La risa que en el velorio del compadre Basilio produce este cuento no es más que el residuo del placer proporcionado por la participación no mediatizada con el ciclo de absorción y renovación de la naturaleza, textualizado literariamente en una “concepción estética de la vida práctica” caracterizada por imágenes corporales y materiales. Como principio, esta concepción es “universal y popular” y se opone “a toda *separación de las raíces materiales y corporales del mundo, a todo aislamiento y confinamiento en sí mismo, a todo carácter ideal abstracto o intento de expresión separado e independiente de la tierra y el cuerpo*. Absorción que la tierra hace del difunto, resurrección celebrada por la fecundidad de la tierra que “descompone” un cuerpo humano para transformarlo en el alimento cotidiano de los chicharrones que Mundo le roba a la viuda en el descuido inherente al “trabajo de duelo”. Estética “cósmica y universal” creada por “un pueblo que en su evolución crece y se renueva constantemente” (ibíd.: 23-24. sub. del autor). Moraleja de supervivencia: isotopía de la muerte, isotopía de la vida; isotopías disyuntas conjuntadas en la concepción estética de un Mundo llamado Gato.

Y el efecto discursivo más apropiado, tratándose de la

recreación literaria de un histórico echador de cuentos, no podía ser otro que la dialógica entre los discursos del narrador escritural y del narrador oral. La novela se emite desde las voces de dos interlocutores-narradores intradieгéticos moderados por un autor implícito que, como “la más alta instancia que interviene en toda obra literaria” (Márchese y Forradellas, 1986: 279) conoce no sólo la sintaxis sino el sentido y la significación simbólica que en “la plaza pública” se le otorga a la narración oral. Salomón, cuentero de oficio, evita contar en el velorio de su compadre chistes de loros porque éstos no están “en consonancia con el mía elegido” para el efecto ancestral y ambivalente que se busca producir.

Bibliografía

ALMOINA DE CARRERA, Pilar. El héroe en el relato oral venezolana. Caracas. Monte Ávila Editores, 1990.

BAJTIN, Mijail (1971) . La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais. Barcelona. Barral Editores.

CARRERA, Gustavo Luis (1993). Salomón. Caracas. Monte Ávila Editor Latinoamericana, 1993.

.(1996). “Anti-cuento para una anti-novela. De cómo conocí a Salomón. Anuario 7-8. Teoría de la novela venezolana. Caracas. Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Instituto de Investigaciones Literarias. 1996. p. 23-26.

FREUD, Sigmund (1981). “Duelo y Melancolía”. Obras Completas. Tomo II Madrid: Biblioteca Nueva.

GREIMAS, A.J. (1970). Semántica estructural. Madrid. Editorial Credos.

MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín. (1980). Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria. Barcelona. Editorial Ariel.

POE, Edgar Allan (1970). “La filosofía de la composición”. Obras inmortales. Madrid; Edaf. Ediciones..

ZAPATA, Pedro León. “Humorismo”. El Nacional 42 Aniversario. 3 de Agosto de 1985 (Vía Internet. Sin más datos).

