

Lo grotesco en el cuento Ursula de Felisberto Hernández

Glenis Cainarillo

*Universidad del Zulia. Postgrado de Humanidades.
Maracaibo, Venezuela.*

Resumen

Lo grotesco en su totalidad se opone a la representación de lo bello y rompe con las órdenes que llevan al cuerpo a una dependencia inmediata a la medida. Luego lo grotesco se ha convertido en una expresión estética de: lo feo y de la materialidad del cuerpo. En este sentido este estudio desde una perspectiva narrativa estableció la relación de las matrices: el deseo, la mirada, la esperanza, el recuerdo del cuento de Ursula, de Felisberto Hernández, con lo grotesco. Cabe destacar que en el cuento se plasma la temática de lo grotesco a través del paralelismo de una mujer llamada Ursula con una vaca. De dicha narrativa se puede extraer el conocimiento de un cuerpo Hiperbólico que se asimila a una estética que no tiene equilibrio espacial, ya que pasa del extremo de la deformación de la belleza que luego genera casi la imposibilidad de representación real del cuerpo. En la temática se citarán a los autores: Kayser Wolfgang, Paz Octavio, Molina Juan, Díaz Orozco, Bravo Víctor y otros. En conclusión puede afirmarse que la matriz principal del deseo puede relacionarse con el cuerpo Hiperbólico de Ursula y otras categorías como la mirada, la risa, el recuerdo y la esperanza.

Palabras clave: Grotesco, cuento Ursula, hiperbolismo, cuerpo.

Grotesqueness in the Story "URSULA" by Felisberto Hernández

Abstract

Grotesqueness in its totality is opposed to the representation of beauty, and breaks away from the orders that make the body an immediate dependent of the measure. Then grotesqueness is converted into an aesthetic expression of what is ugly and the materialness of the body. In this sense the present study establishes, from the narrative viewpoint, the relationship of the matrices: desire, glances, hope, and memory in the novel, *Ursula*, by Felisberto Hernández. In relation to what is grotesque. It is important to point out that the story presents the theme of grotesqueness through a parallelism between a woman named Ursula and a cow. From this narrative we extract the knowledge of a hyperbolic body that assimilates an esthetic that has no spacial equilibrium, since it passes from one extreme of the deformity of beauty to the other, generating the almost impossibility of representation of a true body. In this theme authors several authors (such as Kayser Wolfgang, Paz Octavio, Molina Juan, Díaz Orozco, Bravo Víctor and others) are cited. In conclusion, it can be affirmed that the principle matrix of desire can be related to the hyperbolic body of Ursula and other characters as well, such as look, laughter, memory and hope.

Key words: Grotesque, the novel *Ursula*, hyperbolism, body.

Introducción

Lo grotesco sobrepasa el tiempo y el espacio para no acotar la medida y ocupar hasta un límite extremo. Muestra un cuerpo paradójico que se intensifica en el instante mismo en que niega su gravitación real.

En este orden, el cuerpo grotesco pasa a un plano real, pero también tiene la capacidad de negarlo y en esta elección crea los mundos imaginarios e inciertos.

Esta investigación está estructurada primero en resaltar los antecedentes desde el siglo XVII, que muestran lo grotesco como expresión estética.

En este sentido, también se destaca que la imaginación de lo grotesco siempre se opondrá a la representación de la belleza y romperá las órdenes que llevan al cuerpo a una dependencia de la medida.

Al respecto, igualmente se plasma, el cuerpo como el límite real del

existir, siempre ha sido búsqueda de la perfección y belleza.

La realidad del cuerpo es, una imagen en movimiento a la medida y una superficie cerrada y sin órganos.

El cuerpo que pasa los límites y con su desbordamiento hiperbólico rompe la proporción para afirmarse en la fealdad.

Finalmente lo grotesco también se analizará a través del cuento "Ur-sula" de Felisberto Hernández, donde se relacionarán las categorías como: la mirada, la risa, el recuerdo, la esperanza y el deseo.

Lo grotesco. Antecedentes

Lo grotesco se ha convertido en una expresión estética desde el siglo XVIII. Fue utilizado para señalar una especie determinada de ornamentación desarrollada principalmente por pinturas Italianas del renacimiento bajo el dominio de pinturas de grutas antiguas.

La forma del italiano grotesco, aún no se tiene seguridad que fue introducida en castellano a fines del siglo XVIII por L.F. Moratín. Hasta entonces se utilizaba la forma grotesca a veces brutesco, ésta etimología popular inspirada por los animales que acostumbraban representarse en la ornamentación mencionada.

Pero como concepto estético de lo grotesco según Kayser "ha tenido

que padecer hoy por su vinculación a lo burlesco y a lo cómico vulgar" (Kayser, 1992:512).

Lo citado lleva a pensar que un cuerpo que rompe con la medida y la proporción para pasar a la fealdad, y al negar las nociones de lo verosímil desencadena en lo burlesco, en la risa y en lo cómico vulgar, es una forma aniquiladora de la realidad.

Luego se mezcla el dominio de lo inanimado como punto de inicio en lo grotesco a través de la ornamentación "grotesca" o "grutesca" de lo vegetal, de lo animal y de lo humano. Más tarde son títeres, muñecos y diversos monstruos sonámbulos o animales fantásticos, los motivos preferidos de la creación grotesca.

No hace mucho tiempo ha vuelto a ser descubierto lo grotesco por la investigación y entendido por la interpretación literaria como tal elemento propio.

En el Prólogo de Cromwell, de 1827, señala Víctor Bravo que "de allí se deriva, para la modernidad, la convicción de una expresión estética de lo feo, de lo grotesco, de la materialidad de lo corporal (Bravo, 1993:105).

Lo dicho se da, porque en el mencionado Prólogo de Cromwell, lo bello es visto en su simetría absoluta y armonía con el organismo, lo feo no se armoniza con el ser humano, sino con toda la creación.

El cuerpo en la antigüedad era objeto de veneración. Así se puede ver en las líneas de Octavio Paz, cuando dice: "en la antigüedad la mujer podía ser objeto de veneración o deseo, no de amor, diosa o esclava, objeto sagrado o utensilio doméstico, madre o cortesana, hija o sacerdotisa, ni siquiera su cuerpo era suyo (Paz, 1971:14)".

Se puede ver en las indicadas palabras que la mujer era vista como un objeto sagrado o esclava, ella no podía decidir por sí misma sobre su cuerpo.

La mujer empieza una lenta reconquista de sí misma, más tarde, el cristianismo le dio alma y libre albedrío, ya que no libertad corporal.

Así la visión moderna se enfrenta a esa coacción que tiene en el pecado al cuerpo de la ética medieval, ya que la belleza física no va más allá de la piel. El cuerpo femenino será el cuerpo de la sexualidad.

La imaginación de lo grotesco

La categoría de lo grotesco, en su totalidad, se opondría a la siempre representación de la belleza y como correlato negativo de lo bello. Lo grotesco rompe con las órdenes que llevan al cuerpo a una dependencia inmediata la medida, al espacio y al tiempo.

El cuerpo grotesco sobrepasa en el tiempo y el espacio para no acatar la medida y al ocupar hasta un lími-

te extremo, niega las nociones de lo real. "Lo grotesco nos muestra un cuerpo paradójico que se intensifica en el instante mismo en que niega su gravitación real" (Molina, 1998:37).

Lo expuesto anteriormente refleja que lo grotesco en su primer momento, pasa el cuerpo a un plano real, pero también tiene la capacidad de negarlo y en esta selección crea los mundos imaginados, inciertos.

El horizonte de lo grotesco no debe ser pensado como correlato negativo desde el cual puede tener otras maneras de belleza. Así como la concepción "carnavalesca", tal como ha sido estudiada por Bajtin. Para el cuerpo grotesco es una visión festiva de la corporeidad. Esta afirmación de Bajtín nos lleva a ver lo grotesco dentro de un mundo luminoso que cubre la piel de belleza y que expresa el delirio del cuerpo que se extiende al goce.

Díaz Orozco dice que: "son dos las corrientes de pensamiento que explica lo grotesco: la apocalíptica y la carnalesca" (Orozco, 1999:20).

Así, la apocalíptica hace sentir el hombre en un constante agobio por su fin.

Al respecto, el objeto de trabajo de Kayser sobre lo grotesco tiene como punto de partida lo demoníaco.

Kayser nos presenta el verdadero sentido de la ambivalencia grotesca. Según él "La ambivalencia se desprende de la aparición de un mundo

distanciado, en donde las cosas conocidas y familiares pueden revelarse extrañas o siniestras" (Díaz, 1999:25).

Ese mundo distanciado que expresa Kayser que lo grotesco se transforma en otra realidad que se construye delimitada a lo social e individual.

Lo grotesco funciona transgrediendo un referente real y deformando objetos, situaciones o personas que forman parte de lo conocido.

Para Bajtin, "lo grotesco no está separado del resto del mundo, no está aislado o atado ni es perfecto (Molina, 1998:21).

Entonces la realidad de ese mundo grotesco no forma parte de otra imaginada.

Bajtin refiere la ambivalencia como rasgo indispensable de lo grotesco. En este orden él regula con la ambivalencia un rasgo que en realidad conserva el sentido juguetón de la carnavalización con lo opuesto a lo apocalíptico.

El carnaval según Bajtin es el triunfo de una especie de liberación transitoria, que dejaba a un lado las diferencias jerárquicas de las fiestas, estableciendo la igualdad transitoria entre individuos.

El cuerpo

El cuerpo si bien es el límite del real existir, siempre ha sido búsqueda de perfección y belleza. Desde

que el ser humano está ubicado en el universo con su reconocimiento de lo real y de lo imaginario ha mirado con énfasis de relegación el punto de vista de la corporeidad. En ningún sitio de la cultura occidental, el cuerpo es la superficie del ser, siempre ha sido reproducción de un signo de inspiración para el deseo.

Al respecto, Octavio Paz, dice que "la realidad del cuerpo es una imagen en movimiento fijada por el deseo" (Paz, 1969:23).

Así la mayoría de los seres humanos no tienen conciencia plena de su cuerpo, excepto cuando éste les molesta y adolecen de inexpresividad corporal, más aún, manifiestan rigidez, como consecuencia de un encadenamiento de hábitos fijados por la cultura de nuestro medio, ello no quiere decir que la mayoría de los seres no sientan, pero se halla coartada su actitud para manifestarlo corporalmente.

Esta situación ha impulsado a la búsqueda de técnicas, como la expresión corporal y lo más eficaz por construir en sí misma un lenguaje. Este logra la integración de las áreas físicas, afectivas e intelectuales del ser humano.

De hecho "Freud comprueba que el cuerpo puede ser un lenguaje" según Roland (Roland, 1980:35).

El modo de asentar el cuerpo tiene que ver con el medio físico ambiental, ya que éste se extiende a re-

flejar según la disposición y distribución del espacio ambiental.

Eugenio Trías dice, que "la arquitectura y el urbanismo producen un genuino diseño del cuerpo y de sus modos específicos de ocupar el espacio en reposo o en movimiento (Trías, 1991:57).

Esto refleja que el interior de una casa debe tener un diseño que invite al relajamiento, deseo y comodidad del cuerpo.

Para el punto de vista de occidente el cuerpo debe ser delgado, apegado a la medida, cerrado y sin órgano, ésta es la imagen de la belleza corporal que le gusta a ese mundo. El cuerpo al cerrar sus orificios rebasa la apetencia, el deseo.

Superficie y profundidad

La realidad del cuerpo es una imagen en movimiento, preferiblemente para occidente debe ser delgada y apegada a la medida y una superficie cerrada y sin órganos.

El cuerpo al cerrar sus orificios pasa de la descorporeización en cuanto permite al cuerpo el acceso a lo bello como a lo social, supera los instintos, la apetencia, el deseo y sobre todo la producción de flujos.

Es así precisamente, cuando el cuerpo pasa a un plano de encierro interno, porque actúa en función de sí mismo del ocultamiento de su sexo, es

difícil entonces un deseo exasperado, sino un movimiento del cuerpo.

Lo señalado se puede apreciar en las líneas de Octavio Paz, cuando dice "es amor frenético, deseo exasperado infinitamente paciente por fijar no al cuerpo, sino al movimientos del cuerpo" (Paz, 1969:23).

Lo dicho refleja que el cuerpo es paciente ante el deseo, pero no al movimiento. Un cuerpo que resista al deseo exasperado debe ser descorporeizado, bien por lo social o belleza. Así como lo dice Víctor Bravo: "la descorporeización es el acceso a lo social, así como a la belleza. La coacción sobre lo corporal, el deseo de su supresión, ha sido característica de la cultura occidental" (Bravo, 1993:102).

La superficie entonces se desprende de la apariencia para introducir en la gruta del cuerpo que se revela desbordante y se derrama por sus orificios.

El hiperbolismo

El delirio del cuerpo que se abre para comunicarnos el goce o el dolor, cuerpo que con su desbordamiento hiperbólico rompe con la medida y la proporción para afirmarse en la fealdad y al negar lo verosímil desencadenada la risa, cuerpo que al cortar las órdenes de nuestro mundo, echa a un lado la confi-

guración para entrar en las imprevisibles formas del horror.

Al respecto, señala Molina que "el hiperbolismo al quebrantar la medida, muestra un cuerpo que en su hazaña se extranjeriza, pues al romper las proporciones desborda la normalidad" (Molina, 1998:42).

Lo expresado plasma un rompimiento con el límite del cuerpo y éste pasa al extremo de la proporción.

El cuerpo desbordado en sus extremos que se pone en contacto con el mundo presupone un acuerdo con lo espacial de la realidad objetiva y al extenderse en el tiempo tendrá la imagen de la degradación.

No obstante el cuerpo hiperbólico se asimila a una estética que no tiene equilibrio espacial y pasa al extremo de la deformación de la belleza que luego genera casi siempre la imposibilidad de la representación de una recuperación de la existencia real del cuerpo.

Entonces, es difícil lograr que una medida rota y un desbordamiento vuelvan a su inicio y el cuerpo se vista con su traje efectista de la seducción y de la belleza.

Todo esto lleva a un cuerpo hiperbólico a revelarse con un caos desbordante que se derrama por sus orificios, este es el resultado de su abandono de la realidad de la belleza, así tendrá el plano estético de la imagen desproporcionada.

Relación de las matrices del cuento de Ursula con lo grotesco

Dentro el horizonte, en este caso en el cuento de "Ursula" de Felisberto Hernández, cuyo personaje centra, Ursula tiene un cuerpo que desborda en lo hiperbólico, éste nace de la desproporción de la piel que rompe la medida para afirmarse en la fealdad.

Es aquí, precisamente, donde Felisberto hace de Ursula una gorda que se extiende, que sale de sí, es decir vive y se desborda, esto se puede ver cuando Felisberto dice: "su cuerpo parecía haberse desarrollado como los alrededores de un pueblo" (Felisberto, 327).

La superabundancia que salía del cuerpo de Ursula se desbordaba por los orificios, así como su boca carnosa que pertenecía a su alrededores.

También se refleja en esta narrativa el cuerpo exagerado y las carnes pasando los límites del exterior y comparados con un animal, esto sucedía cuando Ursula caminaba y sus pantorrillas se rozaban y las carnes le temblaban y cuando corría parecía una vaca sacudiendo las ubres.

Esta categoría del cuerpo hiperbólico en el cuento "Ursula", Ursula pasa a un plano del encierro en sí mismo, ya que ella vivía como en un mundo distanciado. El distanciamiento para Raúl Ricoeur es "la degeneración que destruye la relación

fundamental y primordial que nos hace miembros partícipes de la realidad histórica que pretendemos establecer como objeto" (Ricoeur: 115).

El distanciamiento en un cuerpo hiperbólico es dado también por el temor al rechazo, ya que la esfera de lo estético lo introduce en la expresión de lo feo, entonces por los señalados motivos Ursula vivía distanciada. Esta categoría mencionada se revela en la siguiente cita que dice: "un pueblo por los cuales ella no se interesaba". "ella estaba únicamente en sus ojos azules" (Felisberto: 327).

Al respecto, la categoría del cuerpo hiperbólico al negar las nociones de lo verosímil desencadena la risa. Esta es para Octavio Paz "sátira, burla, acusa, pone el dedo en la llaga" (Molina, 1998:57). También según Octavio Paz "nuestras sensaciones e imaginaciones, pasan de la seriedad a la carcajada. El yo y el otro se funden y más el yo es poseído por el otro. La carcajada es semejante al espacio físico y Psicológico: reventamos la risa" (Paz, 1996:14).

Lo dicho lleva a pensar que el ser humano al ver un determinado objeto o individuo con actitudes fuera de la realidad, las sensaciones e imaginaciones pasan entonces de la seriedad a la carcajada. Así se observa en el cuento "Ursula", cuando Ursula a la hora de la cena venía con una

bandeja y tropezó con un aparador oscuro y el amigo del narrador soltó una carcajada.

El deseo es otra categoría que se encuentra en casi toda la representación del cuento "Ursula", éste se manifiesta cuando el narrador ve por primera vez a Ursula y él la veía llevar su cuerpo grande y le gustaba.

Ese deseo del narrador lo llevaba a pensar en ese otro a quien le iría a entregar Ursula su cuerpo, ya que él la deseaba mucho.

El narrador del cuento de "Ursula", sentía por Ursula, el canto del amor que nacía en lo profundo de su ser, en ese deseo de amarla, de modelar su cuerpo, él vivía los momentos más agradables que un individuo puede tener.

El deseo lo señala Iris M. Zavala como "iconos del cuerpo, flotantes siempre, que aseguran asociaciones nómadas mediante cadenas metafóricas y metonímicas del mundo de las emociones" (Zavala, 1995:106).

De hecho, las líneas de Zavala, llevan a la persona que desea el cuerpo de otro a imaginárselo en un espacio donde puedan envolverse por el suave movimiento de la danza.

El narrador la desea tanto que llegó a pensar "no sé por qué tuve la idea de que Ursula entregaría su cuerpo como si él fuese un animal. Y se me ocurrió que si yo entraba en relaciones con él, amaría disimuladamente a una vaca".

Lo expresado por el narrador refleja el deseo que tenía por Ursula, no le importaba que fuera gorda como una vaca y por tanto, tampoco su gran barriga que desbordaba los extremos.

Se puede decir que en este mundo del deseo, entra la mirada como un juego entre los que desean amar sus cuerpos. Entonces en esos momentos de deseo del narrador hacía Ursula no había un medio de comunicación verbal entre ellos, por tanto la mirada sustituía sus palabras.

Así, la mirada de él operaba sobre el cuerpo grotesco de Ursula como sustituto de estar junto a ella y sus ojos actuaban como cómplices en aquel espacio donde rondaba el deseo.

La mirada según Juan G. Gelpi "es un medio de comunicación que no pasa por el intercambio verbal" (Gelpi, 1999:27).

Esto significa que la mirada se genera en un momento previo a un diálogo verbal íntimo, es decir, que las palabras no son articuladas sino mutuamente sentidas.

El narrador del cuento de "Ursula" deseaba tanto a Ursula que su mirada hacía su cuerpo grotesco no hacía cambiar sus sentimientos de deseo. Esto se revela en las siguientes líneas: "la primera vez que la vi caminar parecía que los muros estrechaban las calles para tocar su cuerpo" (Felisberto: 328).

Lo señalado, como dije anteriormente no le importaba la gordura de Ursula cuando la miraba, él solamente le interesaba el amor de Ursula, por lo tanto la miraba detalladamente.

La esperanza, es una categoría que entra en juego en el deseo, es una luz de espera por el ser amado. Esto se expresa en el cuento de "Ursula", cuando ella se despide y le contesta el saludo levantándole la mano al narrador, entonces él pensó: "todo va bien: ninguna sirvienta saluda así a su patrón" (Felisberto: 332).

Lo indicado, manifiesta el deseo amoroso del narrador hacía Ursula, cuando ella se despedía un instante para luego volver con sus servicios, de sirvienta. Ella hacía estos oficios, porque el narrador descubre la manera para que Ursula fuera hasta su casa y estuviera a su lado.

El recuerdo es otra categoría que está relacionado con el deseo, éste se puede observar en casi toda la representación del cuento de "Ursula" el la recuerda desde el primer día que la vio se fijó en su cuerpo grotesco que parecía haberse desarrollado como los alrededores de un pueblo. El no se desencantó de ella por tener un cuerpo tan gordo, sino que sigue pensando en ella y más aún cuando se despedía por las tardes de él.

El narrador recordaba cada noche con mayor deseo a Ursula, a tal punto que antes de dormir recordaba

todo lo que hacía en el día con ella. Una noche no pudo dormir el narrador recordando los momentos gratos que pasó junto a Ursula cuando la acompañaba a su casa, él le tomaba el brazo y procuraba quedarse con él. El último recuerdo que tuvo el narrador lo hizo con mucha alegría junto a Ursula, cuando mencionaron al padre de ella, a los dos no les importó ese recuerdo. En ese instante no existían ya los recuerdos, solo había una eterna sed de caricias y dulzuras que anudaban en el deseo amoroso.

El inicio y el cierre del señalado cuento forman un paralelismo, ya que hay dos líneas que nunca se encuentran, por un lado éstas representan el cuerpo de la vaca y por el otro el cuerpo de Ursula que es comparado con la vaca.

Esta comparación es irónica, en un principio al narrador le gustaba que Ursula se pareciera a una vaca, pero al final tal gusto desaparece y pasa a ser un susto, una ofuscación, tal sentimiento final se convierte en un extrañamiento, porque lo que le gustaba y deseaba, se convertía en un disgusto.

Lo señalado anteriormente puede representar la verdad con relación a los momentos finales de la vida, ya que Felisberto deja ver, que en estos no existe la felicidad. Así se puede observar, cuando el cuento señalado termina con la ofuscación del narra-

dor hacia Ursula. Entonces los momentos finales de la vida plenos de felicidad no existen para el autor, sino son abismales, que la muerte es lo que está al final de la vida.

Según Adan Schaff, la felicidad "resulta ser el estado de ánimo de un hombre que, por cualquier motivo experimenta una satisfacción interna" (Schaff, 1965:237).

Lo citado explica que el estado de satisfacción interno es la felicidad del hombre, por lo tanto en el nombrado cuento ésta no existe en su final, ya que el estado de ánimo del narrador era de insatisfacción, no se sentía con agrado.

Felisberto, con esta insatisfacción del narrador del cuento, quiere dar a entender como decía anteriormente que la felicidad no se debe dejar para el final de la vida, porque lo que hay en este fin es la muerte.

En la narrativa del cuento de "Ursula" se destacan varias figuras gramaticales, como los pronombres y sustantivos, amigo, amiga, abuelo, padre, niño, mujer, hombre, que sustituyen a los hombres de los personajes, solamente se menciona el nombre de Ursula.

El yo en este relato representa al narrador, en este ámbito pone en permanente cuestionamiento de identificación su identidad, solamente se sabe que ésta pertenece a un hombre y por lo analizado es la del autor.

La finalidad de esta investigación es crear una visión diferente sobre el análisis de lo grotesco, ya que éste se puede analizar con mayor precisión con la utilización de determinada obra en este caso, el cuento "Ursula" de Felisberto Hernández.

En la narrativa del citado cuento, se puede extraer de una manera muy

fácil el conocimiento de un cuerpo hiperbólico que se asimila a una estética que no tiene equilibrio espacial, ya que pasa al extremo de la deformación de la belleza que luego genera casi la imposibilidad de la representación real del cuerpo.

Bibliografía

- HERNÁNDEZ, Felisberto. *Ursula*. Biblioteca Ayacucho.
- KAYSER, Wolfgang. *Interpretación y Análisis de la Obra Literaria*. Editorial Crecos, S.A. Madrid. 1992.
- RECOEUR, Paul. *Hermenéutica*. Arco/Libros, S.L.
- PAZ, Octavio. *Conjunciones y disjunciones*. Editorial Joaquín Mortiz, S.A. México. 1969.
- MOLINA MOLINA, Juan. *Hendidura e Hipérbole del Cuerpo*. Editorial Venezuela, C.A. Venezuela. 1998.
- Biblioteca de Técnicas y Lenguajes Corporales, la expresión corporal. Editorial Paidós. Buenos Aires. 1979.
- ZAVALA, Iris M. El Bolero: el canto del deseo. Revista de documentación científica de la cultura. Edita: Editorial Anthopos, Barcelona (España) No. 166-167, mayo-agosto. 1995.
- SCHAFF, Adam. *Filosofía del nombre*. Editoruial Grijalbo, S.A. México. 1965.
- GELPI, Juan G. *El Bolero Poesía Popular Urbana*. Revista Mexicana de Cultura. Julio-septiembre. Editorial Coranto. México. 1999.
- DÍAZ OROZCO, Carmen. *Modernidades y Alteridad*. El techo de la ballena en la introducción artística y literaria venezolana. Editorial Venezuela, Mérida, Venezuela. 1999.
- MOLINA MOLINA, Juan. *Modernidades y lateridades*, Hendiduras e hipérbole del cuerpo. Correspondencia entre Botero y García Márquez. Editorial Venezuela, Mérida, Venezuela. 1999.
- BRAVO, Víctor. *Ironía de la literatura*. Dirección de Cultura de la Universidad del Zulia. Maracaibo. 1993.
- GORI, Rolan. *El cuerpo y el signo en el acto de la palabra*. Editorial Capelusz. Argentina, Bueno Aires. 1980.
- TRIAS, Eugenio. *Lógica del límite*. Ediciones Destino, S.A. Barcelona-España. 1991.