



Sátira híbrida y sujeto menipeo: la literatura cubana y latinoamericana actual

José Ramón Vilahomat

Hendrix College
vilahomat@hendrix.edu

[Localice en este documento](#)

Resumen: Este artículo considera una nueva tendencia de la literatura latinoamericana actual que parodia los géneros menores como la ciencia ficción, el policial, y otros bajo una actitud mental satírico-menipea. Partiendo de los estudios de Mijail Bajtín, Northrop Frye y con el beneficio de estudios posteriores como los de Joel C. Relihan y Carter Kaplan considero la sátira menipea como un instrumento de análisis sobre los procesos del lenguaje y las narrativas construidas. Teniendo en cuenta también al crítico Nestor García Canclini, el artículo postula tres formas híbridas para esta actitud mental como son la sátira menipea distópica, la sátira menipea épica y la sátira menipea histriónica. Esta última, que coincide con el protagonista de la neo-picaresca se usa para analizar tres

textos claves de la literatura cubana actual: *Cocuyo*, *El color del verano* y *El rey de la Habana*.
Palabras clave: Literatura latinoamericana, Literatura Cubana, Nuevas tendencias en la literatura, Sátira menipea

Abstract: This article considers a new trend in contemporary Latin-American literature that parodies minor genres such as science fiction crime fiction and others, under the mental attitude of Menippean satire. Taking into consideration the studies of Mikhail Bakhtin, Northrop Frye, and with the benefit of new approaches such as those of Joel C. Relihan and Carter Kaplan I consider Menippean satire as instrument of analysis on the process of language and narrative constructs. Keeping in mind the studies of Nestor Garcia Canclini on hybridism the article postulates three hybrid forms for this mental attitude, such as Dystopic Menippean satire, epic Menippean satire and histrionic Menippean satire. The latter, which coincides with the main character of the neo-picaresque novel, is used to analyze three key texts of contemporary Cuban literature: *Cocuyo*, *El color del verano* y *El rey de la Habana*.

1- Introducción

Cada vez más obras literarias en América Latina se conforman a una tendencia que usa la estructura de los llamados géneros menores con una actitud mental que puede reunirse dentro de los recursos de la sátira menipea (SM) o, según el crítico canadiense Northrop Frye, la anatomía (2000: 311-12) [1]. Es un fenómeno estético (y una posición filosófica) que se viene diversificando y profundizando desde los setenta y que ya cuenta con obras tan conspicuas como *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño, *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, *La leyenda de los soles* de Homero Aridjis, “El orgasmógrafo” de Enrique Serna, *El rey de la Habana* de Pedro Juan Gutiérrez, *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo y *Havana Heat: A Lupe Solano Mystery*, de Carolina García-Aguilera entre otras. Como señala James López, pionero de esta línea teórica, en el nuevo panorama de la literatura “se habla de la nueva novela histórica, de la neo-policíaca, de la ciencia-ficción y literatura fantástica, de la neo-picaresca, novela testimonial, crónica urbana...” (López 2006: 1) [2]. Esta eclosión de variaciones genéricas, que responde a las necesidades miméticas de un mundo que ha rebasado la era post-industrial, incluye en general todo un espectro de formas que vuelven a la narración de eventos, y mirándolo desde cierto ángulo, al sentido clásico de la escritura.

Los temas marginales, la oralidad y las estructuras eclécticas que comenzaron a abrirse brecha en la etapa posterior al *boom* se han asentado como literatura canónica y desplazado a asuntos serios relacionados con la contaminación ambiental, la decadencia de occidente, la corrupción administrativa, la represión política e ideológica, el neoliberalismo, la inmigración, el tráfico de drogas, la violencia doméstica y una desilusión ante los peligros que amenazan a la civilización actual [3]. Lo que comenzó entonces como carnavalización con los novísimos, ha devenido actitud distópica.

Veo tres causas fundamentales de esta diversificación genérica en su inicio. La primera es la obligada competencia que impuso la avalancha editorial del *boom* latinoamericano a autores jóvenes que nacieron a la escritura con un gusto y una masa de lectores creados por las grandes obras y los innumerables experimentos de la época. La segunda causa tiene relación con el espíritu posmodernista, donde el

escritor no era un auténtico testigo de la vida al estilo de Balzac, Tolstoy o Pérez Galdós. Convencido de la ineficacia de las metateorías y meta-literaturas y frustrado por los fallidos intentos modernizadores en la región, el escritor “post-boom” se armaba de sentido común para observar la realidad con otros ojos y enfocar los temas desde una axiología individual.

Bajo un nuevo escepticismo teleológico, quizás heredero de la línea de Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández, Virgilio Piñera, Nicanor Parra el escritor actual enfoca su mirada a los particulares para discernir su verdad, más allá de las construcciones discursivas que lo sumergen en pertinaces mitos intelectuales. Ahora se narra la saga propia desde una actitud relativista, instrumental; en detrimento de la mirada romántica. Es como si la solidez del modernismo se hubiera fragmentado inicialmente en la digitalización, la cuántica de los géneros y la fractalidad de la mirada posmoderna; y ahora se adaptara a responder a un mundo relativista, sin referentes y en fase de transición. Para tales objetivos, los géneros menores son sumamente apropiados, puesto que entregan una estructura fácil de decodificar como bien nos enseñó Cervantes con su parodia de las novelas de caballería, y como supo explotar Borges en sus ficciones.

Una tercera causa de la utilización paródica de los géneros menores es el estado actual de globalización del mundo y las artes. Ya no es “raro” ver textos que presenten un detective privado en Argentina de origen alemán, o un inmigrante norteamericano retirado en una recóndita ciudad de México; como tampoco es raro construir narrativas de ciencia ficción en escenarios como Buenos Aires, Ciudad de México o Santiago de Chile.

Vivimos en un mundo interconectado, donde los géneros que antes eran propios de una literatura de entretenimiento, en un sistema de mercado avanzado como el de Alemania, Inglaterra, Francia, o Estados Unidos (donde estos géneros surgieron) son ahora apropiados por países marginales y economías emergentes. John Clement Ball, en su estudio sobre los diferentes “*modes of satiric oppositionality in postcolonial novels*” demuestra la índole paródica de este mecanismo (2003: 6) [4]. Ricardo Piglia también ha reconocido la importancia del género policial y su origen y desarrollo en el mundo occidental (*Ricardo Piglia: Conversación en Princeton* 1998: 11; “Conversación con Ricardo Piglia,” *Serie Valoración Múltiple* 2000: 19-20).

Los géneros menores entran en crisis en las sociedades industrializadas, espoleados por las variantes de la realidad virtual, el Internet y el filme “show”. En cambio, encuentran terreno fértil para su transformación en América Latina. La propia globalización de las virtudes y calamidades de países industrializados son ahora parte del panorama latinoamericano. Al compartir los mismos problemas en la esfera social, económica y política, los países en vías de desarrollo adoptan las mismas formas de expresión artística, esta vez desde la perspectiva e ideología del otro. La carga irónica de compartir las calamidades, sin haber llegado a la modernización, convierte a estas estructuras en formas retóricas autoreflexivas.

El exilio, como subproducto de la globalización, desmonta los discursos indentitarios y trae a los países latinoamericanos escritores nativos formados en el primer mundo con su carga de desarrollo socioeconómico y su práctica literaria de géneros propios de estados con sólidas clases medias. Las novelas detectivescas de Leonardo Padura Fuentes, el género negro de Ricardo Piglia; así como las novelas de ciencia ficción de Homero Aridjis, entre otros, son formas importadas, no autónomas, en su estructura básica, que en nada responden a las bases socioeconómicas de los países donde se producen, pero que funcionan efectivamente para un receptor entrenado por la informática de un mundo desarrollado.

2- Sátira Menipea: hibridismo literario

Este fenómeno de apropiación genérica, como ha sucedido con casi todas las corrientes literarias del continente, ha sufrido un proceso de hibridación que lleva la impronta de las peculiaridades topológicas, ideológicas y estéticas del medio en que se han gestado. Si como dice Néstor García Canclini: “La fluidez de las comunicaciones nos facilitan apropiarnos de elementos de muchas culturas, pero esto no implica que las aceptemos indiscriminadamente...” es de esperar que en la literatura, los mecanismos de apropiación también estén sujetos a esa estrategia general de adaptación y reajuste (2005: XV). Ahora, dice Canclini: “Los coroneles que no tenían quien les escribiera llegan con sus novelas al cine, la memoria de los oprimidos y desaparecidos mantiene su testimonio en desgarrados cantos roqueros y videoclips. Los dramas históricos se hibridan más en movimientos culturales que sociales o políticos con los discursos de hoy” (2005: XVIII).

Esa posición anti-utópica (o más bien distópica), que privilegia lo cultural como experimento a la agenda como militancia, tiene más de fenomenológica y de descriptivismo wittgensteniano, que del anterior neodarwinismo y del materialismo dialéctico. A esta posición filosófica le aviene la parodia, el carnaval y el plurilingüismo narrativo. Un ejemplo de esta hibridación es la aparición por entregas, en el periódico “La jornada” de México, de la novela a cuatro manos entre Paco Ignacio Taibo II y el Subcomandante Marcos, *Muertos Incómodos: falta lo que falta*. Esta novela, iniciada por un líder insurgente zapatista lleva la insurgencia militante al plano de la literatura, al punto de ser publicada por la Editorial Planeta en mayo de 2005.

El empeño investigativo de este artículo, entonces, es precisamente revisar cómo se ha dado la hibridación de las formas estructurales de la SM y su plasmación mediante los géneros menores en la literatura cubana contemporánea, usando como ejemplo tres textos fundamentales: *Cocuyo*, de Severo Sarduy, *El rey de la Habana* de Pedro Juan Gutiérrez y *El color del verano*, de Reinaldo Arenas [5]. Es decir, aunque estas obras comparten características pertinentes con la actual tendencia en América Latina, tendencia definitivamente marcada en países como Argentina, Colombia, Chile y México, también muestran diferencias pertinentes que vale la pena revisar.

El presente estudio une dos conceptos fundamentales. Uno es el concepto de la SM; y el otro es el concepto de la insularidad del sujeto de representación y su capacidad de negociar un hibridismo genérico, para entrar en una modernidad cultural *in absentia* de una modernización socioeconómica. Según Néstor García Canclini, en América Latina ha ocurrido “un modernismo exuberante con una modernización deficiente” (2005: 65; 70; 92). El sujeto menipeo insular al que me refiero es escéptico, cínico en muchos casos, pero se apropia de un poder mimético desde la carencia.

Siguiendo una de las tipificaciones del crítico canadiense Northrop Frye en *Anatomy of Criticism*, considero aquí la SM, pues, como un concepto doble. Por un lado es una actitud mental, un instrumento intelectual de disección y análisis (2000: 309, 10). Por otro lado, la SM es “the name of a form” (2000: 310) [6]. Desde mi punto de vista, la SM como actitud mental es una especie de supra-género que conecta la obra literaria con un periodo estético y con todo el tejido semiótico que la precede y la trasciende. El espíritu satírico es cíclico en la historia de la humanidad y se da en momentos de inflexión, de crisis que prefiguran cambios importantes. Es también una forma de exégesis epistemológica que duda de la capacidad del discurso

para producir sentido. Es un gran incendio que lo arrasa todo, para comenzar de nuevo.

Según Carter Kaplan:

...Menippean satire is most intentionally and overtly the great human tradition of literary inquiry. Menippean satire is the phenomenon of language inquiring into itself. Menippean satire is the process of language inquiring into a multitudinous, manifold reality. Embracing a broadened program of synoptic inquiry, Menippean satire is a practice whereby a spectrum of particulars, facts, and perceptions of events are brought together to form a uniquely comprehensive and yet particular view of reality. But above all, Menippean satire patterns the process called ‘the shock of the familiar’”. (2000: 30) [7]

Las obras que me sirven de ejemplo, para desarrollar este artículo, hacen precisamente eso, entregarnos una visión de la realidad comprensiva y peculiar a partir de una observación de elementos específicos por parte de las voces estructuradoras de los textos. En unos casos son personajes como Cocuyo, con sus propias acciones, los que entregan esta visión y en otros, narradores omniscientes como el de *El Rey de la habana*.

En todo caso, pienso que los tres ejemplos que utilizo son representativos de una literatura mayor, donde se pueden incluir obras como *Habanecer*, de Luis Manuel García, los cuentos de Rolando Sánchez Mejías, la ciencia ficción de Daína Chaviano, las novelas policíacas de Leonardo Padura Fuentes, las narraciones esperpénticas de Ezequiel Vieta, textos de Virgilio Piñera o de Guillermo Cabrera Infante en mayor o menor medida, las parodias bufonescas de Rogelio Saunders, las fábulas de Roberto Uría, y las novelas policíacas de Carolina García Aguilera. Toda esta literatura, de una u otra manera presenta un sujeto “decentrado”, escéptico, menipeo que se vale de la sátira y parodia los subgéneros, para apuntar a un desorden social con una mezcla de fantasía y moralidad [8].

Cocuyo, el protagonista en la novela homónima de Sarduy, es el niño marginal que pasa de sus familiares exóticos a los avatares de la adolescencia desprotegida en los márgenes sórdidos de una ciudad decadente. En el texto hay cuadros de costumbres que enfocan lo particular desde una mirada desautomatizada y parodian el género costumbrista. Esta mirada se puede detectar en descripciones como la que sigue: “Las tres cabezas, vueltas al unísono hacia el deslizamiento de Cocuyo con orinal y todo, eran como bruñidas esculturas de nácar y aluminio: diosas, por supuesto; hadas no creo; en todo caso, señoras benefactoras de los pobres, o bien artistas célebres aunque honestas” (Sarduy 1990: 13). Existe en este caso un doble discurso que apela al costumbrismo como estructura de la narración, pero desacredita la utilidad de ese propio discurso al parodiarlo. De esta manera se desautoriza el costumbrismo como posibilidad mimética.

Es propio de la SM el abroquelamiento y la complejidad ilusoria (saturación) de los textos para demostrar la ineficacia del lenguaje de reflejar comprensivamente la realidad o desvelar una posible verdad absoluta. En este sentido, *Cocuyo* es una obra de varios niveles discursivos. Existe un nivel simbólico que parodia el *Apocalipsis*, sobre todo al final de la obra que anuncia el regreso de un ser diabólico y lleno de odio: “Se juró volver para exterminarlos a todos” (Sarduy 1990: 209). Y existe otro nivel alegórico que asocia a los personajes con cuerpos celestes, como enanas blancas, cometas (como es el caso del propio Cocuyo) y otros.

Esta representación de cuerpos celestes permite otra lectura de la totalidad del texto que diagrama una replica del universo. Es una representación bufonesca del delirio de grandeza de la isla que se repite, por ejemplo, en el *Color del verano* cuando ésta sale a la deriva por el océano. Ahora bien, la complejidad total del texto, uniendo instancia simbólica y la alegórica nos da la comprensibilidad de la SM. Esta complejidad funciona como la propia parodia del modo científico, que es una característica inherente a la anatomía definida por Northrop Frye. Según el crítico canadiense: “The Menippean satirist, dealing with intellectual themes and attitudes, shows his exuberance in intellectual ways, by piling up an enormous mass of erudition about his theme or in overwhelming his pedantic targets with an avalanche of their own jargon” (2000: 311) [9]. Sarduy, a través de la retórica, ha construido su propio discurso científico. La propia teoría que desarrolló el autor sobre el neobarroco es su más comprensiva parodia. La retórica, como instrumento indispensable de la sátira puede competir con cualquier construcción lingüística posible.

Cocuyo, como actitud satírico menipea, no sólo parodia al discurso científico a través de un protagonista retardado y opera un revisionismo histórico apoyado en el modo costumbrista; sino que, por un lado, muestra una complejidad estructural tan diversa que actúa como un “contra-discurso”. Este “contra-discurso” hace evidente en la superficie su falta de sentido común. Se asienta en una analogía que compara la realidad con el discurso que se trastoca y acompleja, tratando de reflejarla. Se crea así una disolución aporística discursiva que desautoriza la función mimética del lenguaje, atacando la retórica verdad oficial. Por otro lado, existe una visión totalizadora, dada a través del recorrido espacial y temporal de los personajes, y a través de las distancias astrológicas con la que los compara. Esta visión sirve para dar el sentido de *catascopia* (o visión desde arriba) propio de la SM.

En el *Rey de la Habana*, el protagonista es un joven marginal que vive el presente lo mejor que puede, en una atmósfera sórdida de prostitutas, borrachos y tarados. Parece no haber encontrado otra solución a su vida que reírse de su entono y sacar provecho; pero detrás de su alegría transpira el desasosiego y la degradación humana. A él, al menos lo distingue su capacidad de observación y su juicio. Es una especie de pícaro moderno, que haciendo uso de su habilidad social para sobrevivir, nos pasa por delante la radiografía de un sistema que ha asfixiado las utopías [10]. El ojo narrativo nos lleva por una topografía “objetual,” llena de subproductos del desecho humano: una azotea puerca, tablas podridas, pedazos de latas, trozos de cabillas, alambres, cubos (Gutiérrez 2000: 9). Estos objetos son signo de un mundo contaminado, producto de la sobrepoblación y la pobreza. Hay una combinación en el pícaro de sentido apocalíptico y de cinismo resignado.

Los seres que pueblan la obra comparten el mismo estatuto que los desechos. En una de estas escenas el narrador nos dice: “Ella era coja de la pata derecha y un poco fronteriza o tonta. No andaba bien de la cabeza. Desde niña. Quizás de nacimiento. Su madre vivía también con ella. Tendría unos cien años, o más, nadie sabía” (Gutiérrez 2000: 9). Este narrador ha escogido una topografía cruda y compatible que muestra una sociedad en quiebra económica y moral. Semejante a esos filmes apocalípticos a que nos viene acostumbrando *Hollywood*, parece que asistimos a un mundo posterior a una catástrofe, a un mundo, en definitiva, distópico.

Sin necesidad de hacer juicios ideológicos, el narrador describe elementos específicos de una realidad que constata. Estas descripciones acumulan una atmósfera contraria al discurso establecido en su entorno. Dicha sátira trata de devolvemos la capacidad de observar la realidad en sus elementos factuales, abstraídos de cualquier construcción lingüística precedente. Observamos una pretendida ingenuidad a ese respecto, en el personaje. Estos personajes ingenuos son también una característica de la nueva tendencia actual.

Estos son los casos de personajes inexpertos, aspirantes a llegar al reconocimiento, ingenuos muchas veces como en *Arráncame la vida*, aspirantes a artistas otras al estilo de *Los detectives salvajes*. También los hay periodistas como en *Plata quemada*, o fotógrafos y pintores como Bernarda y Juan de Góngora en *La leyenda de los soles*. Este personaje de mirada ingenua y no comprometida, como es el caso óptimo de Amalia en el cuento homónimo de la puertorriqueña Rosario Ferré, permite un discurso oral, sincero y una posición imparcial, que no comparte intereses con una ideología específica. A pesar de la edad o educación, son individuos de una capacidad inusitada para articular ideas desde la lucidez del sentido común. De esta manera, la expresión satírica se da libremente, sin caer en una crítica directa o en una tesis que busca esencias.

La actitud mostrada en *El rey de la Habana* nos recuerda la posición del narrador del *Cándido* de Voltaire, donde la pretendida ingenuidad contrasta con el contenido presentado y con la desconfianza, o pasiva aceptación de premisas incuestionables. En ambos casos se deja que el lector recupere el discurso y se cuestione la realidad particular que se le muestra superficialmente, sin definidas tomas de partido. El satírico es un escéptico que se limita a mostrarnos nuestras propias contradicciones, sin tomar posición. Su moralidad radica en desconfiar del “Orden” y así hacérselo entender, mediante la disyunción y ruptura de la lógica que se trueca por una filosofía del sentido común.

Para buscar apoyo en palabras de Carter Kaplan: “In post-modernism, Menippean satire is the revelation of what is already known” o lo que en otro momento citó como “the shock of the familiar” (Kaplan 2000: 33). Eso que es obvio, que se sabe, no necesita desarrollo ulterior, ni requiere la adopción de un discurso científico o de estructuras complejas para ser explicado. El satírico, al explicarlo por demasía, al abrumar al receptor con lo obvio produce un sentido de desilusión y desconfianza en el uso de la retórica que deviene empaque vacío e innecesario. La energía que reúne el receptor en decodificar un mensaje que ya era obvio desde su inicio, al ser desaprovechada en la interpretación del texto, se vuelca sobre la epistemología del texto mismo y de su relación con la realidad. *El Rey de la Habana* nos muestra un narrador demasiado estructurado y distante para el realismo directo que describe. Esto lo hace satírico-menipeo en estructura.

Más adelante en el mismo libro, la narración adquiere tonos que podrían sentirse como una parodia de la épica en estilo, aunque no en contenido. Observemos esta cita que está armada con ayuda de frases asociativas: “La vieja llevaba años sin bañarse. Muy flaca de tanta hambre. Una vida larguísima de hambre y miseria permanente. Estaba encartonada. No hablaba. Parecía una momia silenciosa, esquelética, cubierta de suciedad” (Gutiérrez 2000: 10). La frase “años sin bañarse” se une por asociación con la edad de la vieja y con la frase final de “momia silenciosa”. Los adjetivos “tanta”, “larguísima” y “permanente” coadyuvan a reforzar la idea producida por las frases centrales del enunciado.

Estas asociaciones semánticas permiten al discurso competir con el estilo épico al usar claves que sugieren un tiempo mítico. Es una comparación negativa, en sordina, que se da a nivel estructural, demarcando el género satírico-menipeo a través de un estilo serio-cómico, y que a su vez desmiente la solemnidad por el contenido de fondo, intrínsecamente anti-épico [11]. El ridículo que produce la sátira está aquí logrado por el extrañamiento que produce lo que se eterniza: el hambre, la miseria, la suciedad. Y el tono serio-cómico es logrado por la forma grotesca en que estas condiciones son presentadas.

La gran ventaja del rey de La Habana, como personaje, es también su falta: la ironía de ser el ojo crítico de lo que critica. Se convierte así en una especie de pícaro privilegiado (neopícaro) que nos muestra la realidad que destruye su entorno y que él

utiliza a su favor para coronarse rey. Esta visión distópica está también presente en textos de Pedro Ignacio Taibo II, en *La leyenda de los soles* de Homero Aridjis, en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño y en algunas de las novelas de Reinaldo Arenas.

A nivel ideotemático, se puede ver en la superficie una pérdida de fe en el futuro y un compromiso moral con una verdad individual, operativa. Esto no se evidencia en el narrador que se presenta como neutro respecto a la moralidad de lo que “atestigua”. Sino en el contraste entre lo que se narra y la circunstancia extratextual. Lo grotesco del texto, se constata afuera. Existe una opción de libertad individual que se atribuye el satírico menipeo a pesar de las evidencias de su realidad y esto radica en recuperar su humanidad a través del placer, del cuerpo, de la risa, de la gula. Por otro lado, el satírico, al construir un mundo inestable, insufla en el lector, por compensación, la esperanza a nivel extratextual.

El color del Verano, por su parte, es la parodia de las realidades ocultas, de los vicios personales, de los excesos que se desbordan hasta hundir toda la realidad en un carnaval grotesco y chocante. “Las cuatro grandes clasificaciones de los bugarrones”, o “La conferencia onírico teológica político filosófica satírica” están en la mejor tradición satírica de Rebeláis, o del Melville de “Cetology” en *Moby Dick* (Arenas 1991: 207; 383). Ambos discursos parodian el discurso científico, demostrando la inhabilidad del lenguaje de producir sentido y desacreditando el estatuto de la ciencia al reproducirla mediante la retórica. Semejante parodia científicista lleva a cabo Roberto Bolaño en *Los detectives salvajes*, al discutir la diferencia entre las locas, los maricas y los maricones (2005: 74).

Veamos un ejemplo de Carter Kaplan que da claridad a este análisis y conecta la nueva tendencia con los modos de la literatura satírica clásica. Éste, refiriéndose a Varro, el satírico de la antigüedad, dice: “Varro intensified Mennipu’s innovations, increasing the variety and diversity of allusions; combining, juxtaposing, and developing overlapping themes with greater complexity and frequency” (2000: 45) [12]. Hoy, podríamos decir casi exactamente lo mismo de *El color del verano*. Esta obra de Arenas es particularmente relevante, aunque hay otras del propio autor, y hace honor a la etimología de la palabra sátira (satura). Es un descomunal recorrido por la historia, los archivos, los muros, el Malecón, los parques, los artistas, las figuras políticas y distintos estratos de la vida habanera donde la ciudad se arma como protagonista. Esto, unido a un afán compilador cargante y enciclopédico, funciona también como un anti-discurso del discurso canónico. En añadidura, el fin distópico de la isla, flotando en el océano indefinidamente sin futuro, está en la mejor tradición satírico-menipea clásica.

La diferencia ideotemática de *El color del verano* con, digamos, *La divina comedia* de Dante Alighieri es precisamente que Dante Alighieri confía en el valor de su alegoría como recurso y la toma como opción expresiva dentro del archivo posible de la época. Para Reinaldo Arenas en cambio, la anatomía es la única posición estética que le permite un mundo postmoderno donde la verosimilitud está en cuestión. Esa paranoia literaria de la “incompletitud” que siente un escritor postmoderno como arenas, lo obliga a entregar un producto abarcador, totalizador, junto con la conciencia de que eso ya no es posible. De esta partición entre el afán del escritor como ojo crítico de la sociedad y su condición de vivir en un mundo relativista y fragmentado sale la SM no como recurso literario, sino como actitud mental.

En estas tres obras que me sirven de soporte demostrativo, *Cocuyo*, *El Rey de la Habana* y *El color del verano*, los recursos estructurales de la SM son evidentes y están en función de otra visión de la realidad, una particular y descontextualizada del poder central. Es decir, estas son obras periféricas, marginales como toda sátira. Pero

la gran diferencia entre la modalidad cubana, y otras variantes de América Latina que tomo como elemento de contraste, es la función del sujeto menipeo, entendiendo éste como el sujeto de la enunciación discursiva.

3- Sátira Menipea Histriónica

Los modelos clásicos de sátira menipea, al recrearse en la literatura latinoamericana actual se hibridan con otras formas como he explicado. Defino tres tipos diferentes de sátira menipea híbrida para el presente *boom* de la literatura latinoamericana. Estos son la Sátira Menipea Distópica, la Sátira Menipea Histriónica y la Sátira Menipea Épica. La sátira menipea distópica correspondería a la parodia de los géneros de ciencia ficción y novelas de viaje. Se da en la topología de los grandes centros metropolitanos del continente. Sobrecogido por la sobrepoblación y la destrucción de los ecosistemas el escritor (Homero Aridjis, Roberto Bolaño, Enrique Serna, Pablo Ignacio Taibo II) acude a la distopía (a un sentido anti-utópico y escéptico) y se sitúa en un espacio que lo nulifica y contra el cual embate con su arsenal paródico en una mezcla de fantasía y moralidad.

La leyenda de los soles, del mexicano Homero Aridjis, es un ejemplo de sátira menipea distópica. La novela está montada sobre una estructura de ciencia ficción. Es el México desértico, árido de un futuro que se parece al México actual: un México contaminado por el exceso de población, sobre todo población marginal y pobre. La escasez de agua ha desecado los bosques, los parques. Toda la topografía de la novela se presenta como carente, mondana, lo que contrasta con la legendaria Tenochtitlan. Dice el narrador: “La ciudad de los lagos, los ríos y las calles líquidas ya no tenía agua y se moría de sed” (Aridjis 2003: 17). En otra ocasión, usando una frase serio-cómica se refiere al “ex-Bosque de Chapultepec” (17).

La sátira menipea épica, por su parte, correspondería a la narración de hechos históricos con su añadido de escepticismo, parodia y fantasía. Un ejemplo temprano de este tipo de SM es el caso de *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas, que narra de manera fantástica las aventuras de Fray Servando Teresa de Mier y los avatares que tiene que enfrentar por sus posiciones morales y libertarias. Esta es una excepción en la escritura de Arenas, que generalmente ostenta un protagonista fortísimo en el orden histriónico. El fuerte contenido histórico de *El mundo alucinante* la hace una SM híbrida con la épica.

Otro ejemplo dentro de la tendencia actual de SM épica sería *La pesquisa: novela policial*, de Juan José Saer. Como rasgo pertinente de la nueva tendencia, la novela de Saer parodia el género policial en su estructura y también mantiene la actitud satírico-menipea ante la realidad. En esta novela se busca a un violador de mujeres en París. También hay, como trama paralela, la búsqueda del autor de *La leyenda griega*, que se creía ser obra de Washington. Dentro de la novela hay varias alusiones a Troya y a Grecia. Se respira una vuelta a la sátira clásica y a los temas mitológicos. En todos estos textos híbridos con la épica abunda el gusto por el pasado. El misterio dentro de los géneros menores, en esta variante épica, tiene ese condimento arcaizante que recupera el euro-centrismo y la mitología clásica a la que se contraponía el consabido *boom*.

La sátira menipea histriónica se da por una fuerte presencia del personaje protagónico que trata de subsistir en un medio sobre-codificado y tiene que exaltar su individualidad para negociar espacios de representación. Este modo híbrido parodia la estructura de la picaresca, reformando el personaje del pícaro y usando temas actuales. Entre estas tenemos *El Rey de la Habana*, parcialmente analizada dentro de

la SM, *Sin tetas no hay paraíso*, de Gustavo Bolívar Moreno, y *El cartel de los sapos*, de Andrés López López, ambos colombianos.

En los dos últimos casos, con el telón de fondo de la mafia colombiana y la sociedad que se mueve alrededor del narcotráfico, estos nuevos picaros (Catalina; El Fresa y otros) viven del sistema, corrupto de antemano, pero que se convierte en su marco de referencia desde el cual se puede ser más honesto o menos honesto con las amistades, con la familia, con los principios de fidelidad. Se establecen ejes distintos de valores que son difíciles de poner en medida; pero al aceptarse funcionan haciéndonos cuestionar los valores establecidos y creándonos una nueva idea del país en conjunto. Al tratar el tema desde otra mirada, el texto destruye prejuicio creados por un discurso establecido, y nos permite una nueva evaluación del país. El humor, las ansias de vivir del colombiano, su carácter emprendedor salen a la luz destruyendo estereotipos y simplificaciones.

Valgan estos ejemplos de la literatura colombiana para señalar que el concepto de sátira menipea histriónica se puede aplicar a un amplio número de obras de manera efectiva. Volviendo al caso cubano, desde donde partí inicialmente para definirlo, llegamos entonces a la insularidad del sujeto de representación, o lo que llamo en el título de este artículo “sujeto menipeo” que es la segunda arista que gravita en la composición híbrida de la sátira desde el punto de vista de la forma. En el caso de la literatura cubana, el sujeto es genuinamente menipeo. Su marginalidad tiene un doble estatuto. Por un lado, está vetado de participar en la modernización como la define García Canclini y por otro, obligado a participar de un contra-discurso ideológico que lo aísla.

El sujeto cubano no tiene la posibilidad de contacto con el exterior como la puede tener un escritor chileno o uruguayo. El primero no tiene acceso a la información de un cyber café o el substrato referencial que le permite desarrollar una obra de ciencia ficción futurista. Para el escritor Chileno, por ejemplo, existe el margen y el centro dentro de su propio país. Este escritor puede negociar espacios de representación y llegar a gozar de poder, expresarse directamente en contra del gobierno, e incluso puede llegar a ser parte de la jerarquía de poder y perder la autenticidad fictiva para desarrollar una estructura picaresca o de personajes marginales con fuerza expresiva avalada por su estatus social.

Para el escritor cubano no existe tal posibilidad. Por esta razón, el escritor cubano exhibe un narrador mucho más desinformado, predestinado a la imaginación total. Está obligado a rehacer de su inmanencia un “re-estilo” o un espejismo de estilo. Este escritor es también escéptico y en casos, apocalíptico. Es una especie de descreído que aplica el cinismo de la supervivencia. Éste no tiene necesidad de inventar un mundo bajo, fictivo porque la realidad y su sentido común se lo entregan a diario. Aquí el efecto estético es contrario, de una realidad sórdida y degradante, se ha de sacar la proteína para una obra literaria. La ficción radica en “literaturizar” lo “feo”, que es referente topográfico, y a la vez oponerse al discurso oficial, que es realidad codificada en triunfalismo y progreso.

El sujeto de la enunciación, en estas obras, se reviste de cinismo al poder subsistir por sus propios ardides dentro del mundo que describe; pero en el que no cree. La introducción a *El color del verano* lee así: “¡Un momento, querida! Antes de internarte en estas páginas con el fin de meterme en la cárcel, no olvides que estás leyendo una obra de ficción y que por lo mismo sus personajes son infundios o juegos de la imaginación (figuras literarias, parodias y metáforas) y no personas de la vida real.” (Arenas 1991: 9). Pero la lectura del libro patentiza que sí hay un afán de ridiculizar y caricaturizar la sociedad cubana de los 1980's y que este reflejo es real. Existe un alto componente de lo que Carter Kaplan llama “The shock of the familiar” (Kaplan 2000: 30; 33).

El cinismo de Arenas, por ejemplo, incluso entendiéndolo en su sentido originario como lo entendían los propios griegos fundadores de la filosofía a la cual está asociado Mennipus, fue demostrado durante su vida en la búsqueda de la independencia a toda costa. Arenas se fragua libre de ataduras de todo tipo, incluso en los Estados Unidos donde defendió su libertad de escribir a pesar de las restricciones económicas. Éste afán de libertad individual es un imperativo del escritor cubano. Pero el otro semema que constituye la definición del “sujeto menipeo” insular es su excentricidad. El sujeto menipeo es altisonante y copioso como vemos en el narrador de “Un héroe de la guerra” en *Habanecer* (García 1992: 00:00 a.m.). Esto, más que una causa, es una respuesta a la competencia que le impone la saturación ideológica desde el poder. Digamos que es una manera de elevar la voz por encima del ruido ideológico de fondo.

La presencia tan fuerte de ese “yo narrativo” o “protagónico” insular en los textos en cuestión hace que esta sátira se dé en combinación con lo que Frye denomina romance. Es un producto híbrido entre la SM, que insufla complejidad al texto (Y abusa de la parodia) y la pertinencia del héroe romántico, devenido ahora antihéroe por el estatuto satírico. Leamos la proposición de hibridez genérica de Northrop Frye:

When we examine fiction from the point of view of form, we can see four chief strands binding it together, novel, confession, anatomy, and romance... the early novels of George Eliot, for instance, are influenced by romance, and the later ones by the anatomy. The romance-confession hybrid is found, naturally, in the autobiography of a romantic temperament... The romance-anatomy one we have noticed in Rabelais; a later example is *Moby Dick*, where the romantic theme of the wild hunt expands into an encyclopedic anatomy of the whale (2000: 312-313) [13].

La anatomía o SM combinada con las características del escritor en las peculiaridades de Cuba, como construcción narrativa saturada, ya de por sí, donde el propio discurso oficial es satírico, hace que el sujeto tenga que desplazarse un poco hacia la representación de la individualidad y competir con la sátira oficial desde otro ángulo, por así decirlo.

El producto híbrido que se da en este caso es la sátira-romance. Volviendo al título de este artículo, la sátira en este caso es una sátira híbrida y el sujeto esencialmente menipeo. Tanto *Cocuyo*, como *El color del verano* y *El rey de la Habana* negocian su poder con trozos desechados por el centro, ya marginal dentro de América Latina, que es el discurso en Cuba. Los tres sujetos de estos textos se desenvuelven en medios ajenos, extraños y alienantes. El realismo sucio que se da en la literatura desde este sujeto es real, objetivo, tristemente endémico y genuino, como el mejor producto que puede ofrecer el sujeto menipeo al mundo del arte con el cual interactúa en troque comercial para acceder a la representación. En *El rey de la Habana* la abuela protectora se preocupa por la educación y la salud de sus nietos. Escuchemos sus palabras:

— ¡Sigán con las pajas! ¡Sigán con las pajas! Descaraos, se van a morir, salgan de ahí. ¡Los dos Salgan de ahí!

Agarró un palo para golpearlos, pero de pronto se viró hacia la vecinita provocativa:

— Y tú, puta de mierda, lo haces para joder, por que eres una puta. No los provoques más, que se van a morir. ¡Sin comer y pajeándose todo el día! ¡Los vas a matar, cacho de puta! ¡Los vas a matar!

— Oye, monga, déjame tranquila, yo estoy en mi casa y hago lo que me de la gana. (Gutiérrez 2000: 14)

El realismo sucio del sujeto menipeo que híbrida la sátira comparte la distopia con la literatura latinoamericana de un Enrique Serna, y comparte también esa falta de toma de partido (posmodernista, por cierto) que muestra el español Javier Cercas en *Soldados de Salamina* frente al hecho político. Éste se dedica a mostrar lo particular. La sátira pierde referencias generales y se centra en un sentido individual de lo correcto. Es en esencia anárquica.

Esta literatura tiene sobre todo algo de los géneros menores que escamotea de su falta de contacto con el neoliberalismo, hecho que no falta a sociedades más permeables de América Latina como Buenos Aires, o Ciudad de México (Pensemos en los textos de Ricardo Piglia, de Osvaldo Soriano, o de Pedro Ignacio Taibo II). En el caso de la literatura cubana está el hueco tecnológico como ingrediente extra. El vacío de significantes metropolitanos actual se ha llenado con las actividades esenciales del ser humano llevado a su condición animal: el amor es sexo, comer es alimentarse, ver una película de acción es fajarse en la calle.

El sujeto menipeo, desorientado en el mar de significantes acude a la sátira para hallar referencias individuales siguiendo las bases del sentido común. Pero expulsado del mercado de la identidad y la representación como individuo, saca sus trapos al aire, se desnuda y humillando su pudor vende su literatura al mundo, que lo interpreta entonces como un estilo genial de talentos excepcionales, que ha encontrado una nueva forma de narrar. Ese triste asombro, que nos produce lo familiar y nos hace verlo como ficción, es también la SM de nuestra inherente humanidad.

Notas

- [1] Según Northrop Frye: “The word ‘anatomy’ in Burton’s title means a dissection or analysis, and expresses very accurately the intellectualized approach of his form. We may as well adopt it as a convenient name to replace the cumbersome and in modern times rather misleading “Menippean satire.” (2000: 312). Aquí proveo una versión en español del título. Todas las traducciones en este artículo son versión libre del autor [La palabra ‘anatomía’ en el título de Burton significa disección o análisis. Y expresa de manera muy precisa el enfoque intelectualizado de su forma. Podríamos, así mismo, adoptarlo como un concepto conveniente para reemplazar el encumbrado y, en los tiempos modernos algo ambiguo concepto de SM]
- [2] En este momento James J. López y yo trabajamos en un volumen que define estas nuevas tendencias bajo la actitud mental de la SM como recurso anti-discursivo y método de análisis, y haciendo uso paródico, a su vez, de los mal llamado “géneros menores”.
- [3] En un artículo titulado “Margen genérico y tema antisocial: una respuesta fragmentaria a un universo fractal” explico el cambio de actitud estética a partir del boom latinoamericano, partiendo de los modelos de Ángel Rama y de Nelson Osorio. En este sentido, novelas como *El mundo alucinante* del cubano Reinaldo Arenas (1968), *La Linares* del ecuatoriano Iván Egúez (1975), *El beso de la mujer araña* del argentino Manuel Puig (1976), *La guaracha del macho Camacho* del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez (1976), *En este lugar sagrado* del chileno Poli Délano (1977) y *Cachaza* del

costarricense Virgilio A Mora (1977) eran marcadamente periféricas desde el punto de vista del canon imperante e indicaban una variación estética donde el sujeto de la enunciación discursiva era el marginal (Osorio 1991: 248). Este cambio de estética posteriormente devino en una evolución mimética, a partir de la SM como predisposición mental, y con el uso de los géneros menores como estructura narrativa.

[4] “Modos de oposicionalidad satírica en la novela postcolonial”

[5] En el artículo titulado “SM en trayecto,” Presentado en el XXXVI congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI) celebrado en Génova del 26 de junio al 1ro de julio de 2006 (Ver actas), explico la conexión entre la actitud mental satírica en la narrativa actual y el mundo clásico. En ese artículo comparo escenas de “La Matrona de Efeso” de Petronio con “El orgasmógrafo” de Enrique Serna, en cuanto al contra-discurso sexual que ambos construyen.

[6] El nombre de una forma.

[7] “...La SM es intencional y abiertamente la tradición humana de escudriñamiento literario por excelencia. SM es el fenómeno de la lengua indagando sobre ella misma. La SM es el proceso de la lengua indagando sobre una realidad variada e infinita. Abarcando un amplio programa de investigación sinóptica; la SM es una práctica por la cual un amplio espectro de particulares, hechos, y percepciones de eventos se unen para conformar una visión singularmente comprensiva, y a la vez específica de la realidad. Pero por sobre todo, la SM configura el proceso llamado “el choque que produce lo familiar” [lo inaudito de lo cotidiano] (2000: 30). Otros autores, como Joel C. Relihan, consideran que la SM se ha extendido tanto en ocasiones, que el concepto ha perdido su especificidad para definir (1993: 3-4, 6). Aún así, el autor lo asocia con los métodos de parodias del (y al) pensamiento filosófico, a una autoconciencia del escritor y de la escritura. Dice Relihan: “But I urge that the genre is primarily a parody of philosophical thought and forms of writing, a parody of the habits of civilized discourse in general, and that it ultimately turns into the parody of the author who has dared to write in such an orthodox way.” (1993: 10).

[8] Dice Northrop Frye: “The satirist has to select his absurdities, and the act of selection is a moral act” [El satírico tiene que seleccionar sus absurdecos, y ese acto de selección es un acto moral] y más adelante agrega: “Two things, then, are essential to satire; one is wit or humor founded on fantasy or a sense of the grotesque or absurd, the other is an object of attack.” (Frye 2000: 224). [Hay dos cosas esenciales para la sátira; una es humor o ingenio basado en la fantasía o en un sentido de lo grotesco o lo absurdo, lo otro es su objeto de ataque]. Posteriormente Frye comenta: “...satire is, we have seen, a combination of fantasy and morality” (2000: 310). En este sentido, la creación de topologías imaginarias en los textos de ciencia ficción de Daína Chaviano, las fábulas de Roberto Uría o los demoníacos tópicos de Ezequiel Vieta, por ejemplo, cumplen con el elemento de fantasía necesario a la sátira. La complejidad de los textos, su carga de escepticismo epistemológico, la duda ante la capacidad mimética del propio discurso, y los elementos parodiados que usan los convierten en SM, en cuanto al significado discutido en este artículo.

[9] El satírico menipeo, al tratar temas intelectuales y actitudes, muestra su exhuberancia de modo intelectual, acumulando una enorme masa de

erudición acerca del tema en cuestión, o abrumando a su pedante objeto de ataque, con una avalancha de su propio argot.

- [10] En este sentido estamos de acuerdo con Frye en que la picaresca es una forma social que modula una sátira intelectualizada: “The picaresque novel is the social form of what with *Don Quijote* modules into a more intellectualized satire...” (2000: 229)
- [11] Según Mijail Bajtín: “La risa destruye el miedo y el respeto ante el objeto y ante el mundo, lo hace un objeto de contacto familiar y con esto prepara una investigación absolutamente libre de él” (1986: 535). Para Bajtín, el género serio-cómico es un supra-género del cual la SM es parte y que tiene una gran importancia en el surgimiento de la novela moderna. Continúa diciendo el crítico: “Todos estos géneros, abarcados con el concepto “serio-cómico” constituyen verdaderos antecedentes de la novela; más aún, algunos de ellos son géneros de tipo puramente novelístico que contienen en sí en embrión, y a veces también en forma desarrollada, los elementos fundamentales de las más importantes variedades posteriores de la novela Europea.” (533-34).
- [12] “Varro intensificó las innovaciones de Menipo, incrementando la variedad y diversidad de alusiones; combinando, yuxtaponiendo, y desarrollando temas superpuestos con mayor complejidad y frecuencia.
- [13] Cuando examinamos la ficción desde el punto de vista de la forma, podemos ver cuatro líneas fundamentales que la conectan, novela, confesión, anatomía y romance...las novelas tempranas de George Eliot, por ejemplo, están influenciadas por el romance, y las últimas por la anatomía. El híbrido romance-confesión se encuentra, naturalmente, en la autobiografía de temperamento romántico... Del romance-anatomía, que lo hemos visto en Rabeláis; un ejemplo más reciente es *Moby Dick*, donde el tema romántico de la caza salvaje se abre hacia una anatomía enciclopédica de la ballena.

Obras citadas

Arenas, Reinaldo (1991): *El color del verano*. Miami: Universal.

Aridjis, Homero (2003): *La leyenda de los soles*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Bajtín, Mijail (1986). *Problemas literarios y estéticos*. Trad. Alfredo Caballero. Ed. Omelio Ramos Mederos. Ciudad de la Habana: Arte y literatura.

Ball, John Clement (2003): *Satire & the Postcolonial Novel; V.S. Naipaul, Chinua Achebe, Salman Rushdie*. New York: Routledge.

Bolaño, Roberto (2005): *Los detectives salvajes*. 8^{ta} Ed. Barcelona, Anagrama.

Frye, Northrop (2000): *Anatomy of Criticism*. 15th Printing. Princeton: Princeton University Press.

García Canclini, Nestor (2005): *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. 18ª Reimpresión. Ciudad de México: Random House Mondadori.

García, Luis Manuel (1992): *Habanecer*. Ciudad de la Habana: Casa de las Américas.

Gutiérrez, Pedro Juan (2000): *El Rey de la Habana*. Madrid: Anagrama.

Kaplan, Carter (2000): *Critical Synoptics: Menippean Satire and the Analysis of Intellectual Mythology*. London: Associated University Press.

López, James J. (2006): "Los géneros menores y la novela latinoamericana actual." Presentada en la Quinta Conferencia Bienal de La Universidad Internacional de la Florida sobre el Español y los Estudios Latinoamericanos. De febrero 23 al 25.

Osorio, Nelson T. (1991): "Ficción de oralidad y cultura de la periferia en la narrativa mexicana e hispanoamericana actual." *Literatura Mexicana Hoy; del 68 al ocaso de la revolución*. Ed. Karl Kohut. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 243-252.

Piglia, Ricardo (2000): "Conversación con Ricardo Piglia." *Serie Valoración Múltiple: Casa de las Américas*. Ed. Jorge Fornet. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 17-44.

———. (1998) "Ricardo Piglia: Conversación en Princeton. Entrevista realizada el 29 de abril de 1998 en Princeton University." *Ricardo Piglia: Conversación en Princeton*. (PLAS Cuadernos, no 2). Eds. Arcadio Díaz-Quñones, Paul Firbas, Noel Luna y José A. Rodríguez-Garrido. Princeton: Princeton, Program in Latin American Studies.

Relihan, Joel C. (1993): *Ancient Menippean Satire*. Baltimore: John Hopkins Univ. Press.

Sarduy, Severo (1990): *Cocuyo*. Barcelona: tusQuets.

© José Ramón Vilahomat 2010

Especulo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/satirahi.html>

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

