



## **“Margen genérico y tema antisocial: una respuesta fragmentaria a un universo fractal (1)”**

***José Vilahomat***  
Hendrix College  
Arkansas - USA

Este estudio analiza una tendencia de la literatura latinoamericana actual, utilizando el concepto de sátira menipea (SM) (2). Ver estos textos en conjunto bajo la concepción moderna de SM permite dar una continuidad crítica a la literatura latinoamericana a partir del *Boom*, y establecer rasgos pertinentes de la estética contemporánea. Muestro, primeramente, el punto de partida de este cambio en la actitud mental del escritor ante el discurso, valiéndome de los estudios de Ángel Rama y los de Nelson Osorio, con el objetivo de dar una idea de continuidad en el proceso. Partiendo del marco genérico de la SM, explico posteriormente adaptaciones híbridas a este concepto clásico. Propongo los conceptos de sátira menipea histriónica, sátira menipea distópica y sátira menipea épica como estos ajustes híbridos. Teóricamente, el estudio considera autores como Mijaíl M. Bajtín, Joel C Relihan, Northrop Frye y Carter Kaplan para sustentar lo referente a la SM; y a Nestor García Canclini y Northrop Frye para explicar la hibridación de la sátira con otros géneros narrativos.

Este fenómeno estético en cuestión, que ya viene contando con décadas de ejercicio hace uso de los géneros menores, y la hibridación de genérica para estructurar el texto. Otro elemento común es la recuperación del argumento. Se ha vuelto a narrar eventos. En consecuencia con esto se ha regresado a un realismo intrascendente, a veces sucio, como en el caso del cubano Pedro Juan Gutiérrez, a veces violento como el novelado por los colombianos Laura Restrepo, Santiago Gamboa y Fernando Vallejo. Otro elemento es el uso de la parodia, el texto apócrifo, la historia fictiva, quizá herencia



de Borges y de la línea de Macedonio Fernández. La parodia, como recurso retórico de la sátira, dentro de los géneros menores, es un elemento esencial, incorporado para desarticular el discurso del poder y re-formar la modalidad genérica en cuestión (3).

Es frecuente la inclusión de un motivo de misterio vinculado a la trama y, en un sentido más amplio, a la reconstrucción del sentido que niega el lenguaje directo al cual estamos expuestos. La búsqueda del código perdido, del manuscrito robado, de un documento tremendo y fundamental cuyo descubrimiento o desciframiento nos devuelve la luz está presente en muchas de las mejores narrativas de la tendencia, sobre todo en sus variantes policial y de ficción histórica. Ese es el signo de la construcción del libro futuro que se trata de componer en *Respiración Artificial* de Ricardo Piglia; de la búsqueda de la página perdida en *La leyenda de los soles* de Homero Aridjis, que salvará al sexto sol; de la recuperación de la novela incógnita en *La pesquisa* de Juan José Saer y, quizás en un ejemplo menos directo, es también el caso de los tapices que se intentan recuperar, como la historia misma de la isla, en *Havana Heat: A Lupe Solano Mystery*, de Carolina García-Aguilera.

Otra característica de estos textos es el uso de personajes jóvenes, 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 modernistas.

Desde el punto de vista del sujeto de la enunciación, esta poética ha experimentado una expansión democrática. Personajes antes marginales, ahora son comunes. Así vemos inmigrantes desarraigados, mujeres objeto de la violencia, amas de casa, pícaros, héroes homosexuales. El cambio de actitud mental hacia la realidad que

exhibe esta poética partió incipientemente diferenciándose del *boom* latinoamericano. Ya el crítico uruguayo Ángel Rama caracterizó sus primeras manifestaciones en su libro *La novela Latinoamericana: panoramas 1920-1980* (Rama 1982). Para Rama, los marcadores pertinentes de aquella literatura eran la recuperación del realismo, el asombro por el orden urbano recién descubierto, el exilio que permitía una perspectiva crítica de los eventos y la invención de nuevos sistemas de comunicación (Rama 1982: 466).

Novelas como *El mundo alucinante* del cubano Reinaldo Arenas (1968), *La Linares* del ecuatoriano Iván Egüez (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 de este canon. Esas primeras muestras de transición estética representaban la historia no narrada de las minorías con tono “desacralizador”.

El crítico chileno Nelson Osorio da un paso más en la definición de la generación *postboom*. Osorio establece un modelo binario en el cual el *boom* se identificaba como el centro, y esta nueva hornada de escritores se definía como la periferia o el margen. Según Osorio, el centro se había erigido en canon y dominaba los medios de representación a la vez que gozaba de jerarquía social. Refiriéndose al *boom* dice el crítico:

El centro habría que entenderlo más bien como el poder, como el territorio simbólico del poder. Y ocurre que, en general, toda la literatura se ‘produce’ desde el Centro, ese Centro masculino, blanco, propietario, ilustrado (para señalar solamente alguno de sus rasgos)” (Osorio 1991: 247).

Las novelas de estos escritores (Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, etc.) se concebían, aún, por oposición a Europa, al centro industrializado de occidente. De esa manera, buscaban una esencia de lo latinoamericano desde un sentido de identidad colectivo. Prénsese, por ejemplo, en *La expresión Americana* de José Lezama Lima.

Ahora resurge otra América Latina. Se construye un nuevo discurso, una nueva



imagen. Se colman los textos de lenguaje común; se parodian los temas del *boom* (*Ardiente paciencia: el cartero de Neruda*, 1985). Aparecen personajes marginales como protagonistas que narran desde sí. Se escribe desde una fingida oralidad. Recordemos las novelas de Reinaldo Arenas *Cantando en el pozo*, con un niño desatendido que huye constantemente de su abuelo déspota, o *El color del verano*, donde el homosexualismo se convierte en paradigma. También se puede mencionar a Poli Délano, que cuenta la historia de Chile con *En este lugar sagrado*, desde una taza de inodoro en el aseo (o WC) de un cine y el trasfondo de los grafitos allí escritos.

La escasez en la representación de la periferia como “sujeto de la enunciación literaria” en los textos del *boom*, su inconsciente distanciamiento de las masas con una literatura lujosa y erudita crean un vacío con respecto a las revoluciones culturales que tienen lugar en el continente en la década de los sesenta y setenta (4). Es cierto que ya desde el *Boom* se veía la incorporación de algunos de estos elementos. En el libro *The Censorship Files: Latin American Writers and Franco's Spain*, del español Alejandro Herrero-Olaizola, se demuestra cómo las novelas del *Boom* fueron censuradas en los años sesenta por editoriales españolas, por ostentar algunas de las características que hoy adjudicamos a la nueva tendencia. Tal es el caso de *El lugar sin límites* de José Donoso que fue censurada por usar una lengua inapropiada (Herrero-Olaizola 2007: 23, 188; nota 15). *Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante, se consideró pornográfica, irreverente y con tendencias marxistas (89-91). *El libro de Manuel* de Julio Cortázar fue tachado de blasfemo y con una inaceptable exposición de onanismo (xiii, xxvi).

Es decir, que todo este proceso de transición a una voz enunciativa marginal, a la implementación de un lenguaje oral e irreverente, a la representación de los elementos periféricos al canon moral e ideológico establecido; e incluso la disolución de los límites genéricos son elementos con los que se viene experimentando desde las vanguardias. Estos movimientos estéticos son procesos continuos, donde las tendencias incipientes en una corriente, se convierten en vectores portadores del rasgo evolutivo en la siguiente.

Cuando llegaron los escritores del *postboom* se había definido y articulado una identidad continental basada en esencias primitivistas, barrocas, afro-americanas o



indigenistas. Pero la nueva identidad diversa, itinerante, global estaba por construirse. A los escritores del *postboom* les tocó destruir mitos, diluir hábitos estéticos, barrer con antiguos juicios de calidad; separándose, a su vez, de la generación que les precedió. La última hornada de escritores que siguió a los primeros (Arenas, Puig, Sarduy) novísimos adoptó los géneros menores como vehículo de expresión y asumió una mirada escéptica y una moral individual. Son descreídos de ideologías, hijos del fin de la guerra fría y de una sociedad “distópica”. El uso de los géneros menores, de la sátira, la obra como “show” con influencias del cine norteamericano definen su nueva estética.

El género policial, la ciencia ficción, son efectivos en sociedades desarrolladas. Módulos que se avienen a un mundo global, donde las comunicaciones y la migración admiten una inusitada permeabilidad. Ahora llegan a 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 (Piglia, “Conversación con Ricardo Piglia,” *Serie Valoración Múltiple* 2000: 19-20). Se pueden ver detectives con apellidos anglosajones en las metrópolis del sur. La decantación compositiva ha permitido acudir a soluciones clásicas, para hallar una salida a la crisis del realismo mágico y del barroco lingüístico en que desembocó la estética precedente.

Dicha solución ha devenido en asumir una actitud mental satírico-menipea, acorde con la relatividad axiológica del mundo actual; incorporar la parodia como su instrumento retórico; y la apropiación de los géneros menores como competencia a las sociedades capitalistas desarrolladas. Se convierte la escritura en un instrumento ágil que compite con la dinámica de la vida actual y se adoptan convenciones fáciles de decodificar. Piglia comenta refiriéndose al género policial:

Se aprende enseguida cómo funciona el género. Por ejemplo, una novela policial es buena en las primeras veinte páginas, porque el escritor tiene la posibilidad de plantear...lo que yo llamaría el ambiente, el escenario de la historia” (*Ricardo Piglia: Conversación en Princeton* 1998: 11).



El texto se reduce en (a) su función narrativa y se descubre que estos subgéneros se parecen mucho más a la realidad actual y permiten competir mejor con otros medios de entretenimientos que condicionan la psicología del lector.

Las novelas detectivescas de Leonardo Padura Fuentes o el género negro del propio Ricardo Piglia son formas importadas, no autónomas, en su estructura básica, que en ocasiones no corresponden a las bases socioeconómicas de los países donde se producen. Desde una óptica postcolonial, se podría entender esta parodización de los géneros menores como una apropiación paródica, por parte de los escritores latinoamericanos (5).

Como ha sucedido con todas las corrientes estéticas del continente, ha habido un proceso de apropiación y 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 literatura, los mecanismos de apropiación también estén sujetos a esa estrategia general de adaptación (Canclini 2005: XV). Estos géneros de entretenimiento, en manos de los escritores del “nuevo mundo” en términos de su arribo a la modernización, son recodificados en variantes autóctonas con detectives criollos, con paisajes sincréticos e ideologías dadas desde el margen.

Dice más adelante el crítico, ahora:

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 (Canclini 2005: XVIII).

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.

Los valores y las preocupaciones de los escritores latinoamericanos son diferentes a los de hace treinta años. El mapa político propone otros retos y alineaciones antes no prefiguradas. La problemática de la contaminación ambiental, el neoliberalismo, la incorporación de las guerrillas a los procesos políticos y las nuevas estrategias de representación han cambiado a su vez las estrategias discursivas y expandido el mapa topológico. La actitud escéptica, la ética individual versus el compromiso social y la representación de particulares ha desplazado al ideal modernista.

Por eso, la actitud satírico-menipea se convierte en una cosmovisión y una estética eficaz. La SM fue inicialmente un género que combinaba la poesía y la prosa en una misma obra. Debe su nombre al cínico griego Menipo de Gádara. En siglos pasados (el XVIII, por ejemplo) la crítica se concentró en la sátira como género, atendiendo a su aspecto formal. Recientemente, empero, se ha enfatizado el estudio de la SM como una actitud mental a partir de los estudios de Mijail Bajtin y Northrop Frye. Para Northrop Frye, la SM se puede definir atendiendo a su actitud. Como nos sugiere el crítico: “*The word ‘satire,’ ...Now (it) means a structural principle or attitude, what we have called a mythos.*” (Frye 2000: 310). En esta segunda línea de pensamiento están otros autores como Carter Kaplan, Joel C. Relihan y Howard D. Weinbrot.

Este estudio considera la SM como una actitud mental que puede cristalizar en distintas formas genéricas como novela, ensayo o teatro. La SM entendida de esta manera no es un género, sino más bien una predisposición ante el discurso y la *epistême*. Como actitud, la SM obliga a una posición crítica y consciente sobre los mecanismos y funciones del lenguaje. En opinión de Relihan: “*Menippean satire is essentially an antigenre, a burlesque of literature at large. It falls between the cracks of traditional literary categories*” (Relihan 1993: 34-35). Esta condición amorfa de la sátira permite su adaptación a diferentes géneros específicos. Implica, desde el punto de vista ideológico, una posición moral, nacida de la indignación. Es antidogmática, escandalizada y totalmente escéptica ante el discurso y las axiologías que éste lleva codificadas consigo.



Esta es la posición que siguen la mayoría de los textos que tiene en perspectiva este artículo. Ellos reflejan una verdad personal que busca claridad dentro del discurso establecido. En ellos se encuentran los cronotopos de la época contemporánea: el tráfico (de droga o humano), las migraciones incesantes, la práctica sexual como objeto mercantil, la corrupción política, crítica a los sistemas editoriales, mujeres hastiadas de esposos incompetentes, ciudades que se hunden en la contaminación, cosmópolis sobre pobladas, homosexuales perseguidos por sistemas represivos y gobiernos autoritarios.

Un texto que ejemplifica el uso de la SM como actitud mental, en una estructura de género menor es *Los detectives salvajes* del chileno Roberto Bolaño (1998). Esta novela “detectivesca” tiene un complejo sistema de voces. El narrador que estructura el texto es un joven poeta, marginal y huérfano, de diecisiete años de edad, al que su tío presionó a estudiar derecho. Este narrador va haciendo entradas en su diario y así va narrando la historia en primera persona. Un segundo nivel narrativo está compuesto por las declaraciones de los entrevistados por los detectives salvajes. Las declaraciones de estos personajes transcurren durante un periodo de veinte años (1976-1996) que está insertado en el diario del joven estudiante. Los detectives, por su lado, son poetas y buscan a Cesárea Tinajero, una escritora mexicana desaparecida después de la Revolución. Esta búsqueda transcurre por todo el mundo: en calles de París, en Israel, Francia, México. La novela es también la iniciación del protagonista, Juan García Madero, joven exiliado e inexperto, por los barrios bajos de Ciudad de México. Allí conoce el sexo en las trastiendas de los bares, es testigo de escenas de sadomasoquismo, se expone al tráfico de drogas y a la violencia machista (Bolaño 2005: 26-27, 106-110).

En una estructura general sencilla; pero trenzada en el detalle de la recursividad narrativa y de los infinitos personajes que intervienen burlando las convenciones del diálogo, los sucesos se hacen incomprensibles y el texto nos sume en un vértigo sin ideologías, ni axiologías visibles. En varias ocasiones el texto alude explícitamente a la incomprensión que el protagonista tiene de los hechos y a su propia confusión respecto a las entradas que escribe en su diario. En la entrada del primero de enero el narrador dice: “Hoy me di cuenta de que lo que escribí ayer en realidad lo escribí hoy: todo lo del

treintaiuno de diciembre lo escribí el uno de enero, es decir hoy, y lo que escribí el treinta de diciembre lo escribí el treintaiuno, es decir ayer” (Bolaño 2005: 557). Con esto, el narrador muestra su pérdida de control sobre el volumen de información que maneja. También denuncia su incompetencia para decodificar el mensaje.

En un nivel alegórico, esto equivale a una incompetencia de la voz que estructura el discurso para comprender (y organizar) la realidad, una realidad marcada por la distopía y el caos del significado, que necesita más tiempo para su asimilación que el proporcionado por el desarrollo de los acontecimientos. Esta disparidad entre el tiempo intelectual y los sucesos históricos apunta a un desajuste en la capacidad mimética del lenguaje: de nuestro lenguaje. Disparidad que está replicada a nivel estructural en la elección de un género menor parodiado y la complejidad de una narración elíptica.

Utilicemos, al respecto de este sentido distópico de la propia época y de su estatuto caótico de difícil ingestión, una cita del escritor Mempo Giardinelli:

Las novelas posmodernas pronuncian el Apocalipsis y la destrucción, que parece ser el único destino final de la humanidad. Esa mirada nos ofrece un novedoso repertorio de paradojas y pesadillas: *el vértigo y el cúmulo informativo que impiden pensar*, la fascinación y el asco que nos produce el horror en nuestras narices, las novedosas formas de represión que son nuestro neonaturalismo, y la misma vocación censora de ayer, hoy con maneras más sutiles. Bien ha sentenciado el guatemalteco Augusto Monterroso: "En el mundo moderno los pobres son cada vez más pobres; los ricos, más inteligentes, y los policías, más numerosos". (Mempo Giardinelli 1997, énfasis añadido; <http://www.literatura.org/Giardinelli/mgmanif.html>)

Es aquí donde la SM otorga una nueva fórmula para emular con la realidad desde una posición caótica, escéptica, fractal. Se observa el presente con desilusión y se lanza una invectiva general a todas las instituciones del sentido. Con este fin, vienen a tono personajes inexperimentados, buscadores de textos desaparecidos, detectives por afición, jóvenes ansiosos de vivir, en muchas ocasiones felices, que viven en (y de) la literatura. Pero a su vez, perdidos en las cosmópolis del continente.



Propio de esta forma de la sátira los personajes son también funciones, arquetípicos, como sugiere Frye, para presentar la mirada satírica enfocada en una “actitud mental” y en los particulares, que se constatan sin necesidad de ideologías (Frye 2000: 309). La sencilla sabiduría del satírico (Ej: la mirada sorprendida del joven poeta García Madero en el caso de *Los detectives salvajes*) consiste en devolverle a la vida sus elementos esenciales, inmediatos fuera del código armado por el poder. Para cumplir este objetivo la parodia y la burla son también importantes. El estilo serio-cómico, y la risa popular son propios de la SM. La risa desarticula, deconstruye, arrebató el poder.

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” (Bajtín 1986: 535) (6). La risa es la mueca desdeñosa del satírico ante el objeto de ataque, ante la sobrecodificación con que se tiñe la realidad, ante el defasaje entre los particulares observables y discernibles y el constructo del “*stablishment*”. El estilo serio-cómico infiltra toda la novela de Bolaño para desarticular la ilusión de sentido. El propio final, donde se muestra un cuadrado trazado con líneas de puntos e introducido por la pregunta “¿Qué hay detrás de la ventana?” es un ejemplo de la práctica antidiscursiva que instrumenta esta actitud (Bolaño 2005: 609).

La lógica discursiva y la parodización del género policial de *Los detectives salvajes* operan como un instrumento para entender (y reflejar) el mundo caótico en que se mueve el autor: las represiones dictatoriales, los golpes de estado, los éxodos, las mutilaciones y los crímenes que colmaron la época en el continente. Periodo que va desde finales de los sesenta hasta la actualidad (7).

En la era postindustrial, donde se suponía la humanidad como un todo civilizado, un nuevo vestigio de estupidez e inmoralidad resurgía con fuerza y se velaba por una nueva retórica. Todo esto ocurría dentro de un contexto de retórica oficial que convertía la historia en ficción. A esa retórica oficial novedosa, inescrupulosa y consecuente había que oponerle la sátira, el carnaval, la invectiva inteligente y clara del sentido común, envuelta en la ofuscación paródica.

Desde el punto de vista ideotemático, vemos que la novela presenta concepciones

degeneradas sobre el sexo y los placeres que compiten con el *Satiricón* de Petronio o con *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais. Esto sucede por el interés de Bolaño en representar actitudes y conceptos abstractos. Como nos dice el crítico Northop Frye:

*Menippean satire deals less with people as such than with mental attitudes. Pendants, bigots, cranks, parvenus, virtuosi, enthusiasts, rapacious, and incompetent professional men of all kinds, are handled in terms of their occupational approach to life as distinct from their social behaviors* (Frye 2000: 309).

En este sentido, por ejemplo, la conducta de los detectives poetas, ya sea su incursión en el mundo del tráfico de drogas, o su vinculación con elementos marginales de la sociedad, no se cuestiona, sino que se representa como gajes de su oficio.

Otro ejemplo actual de literatura satírico-menipea es “El orgasmógrafo” de Enrique Serna (2002). En una sociedad totalitaria, donde una casta privilegiada y distinta a la humana vive de la energía que estos últimos producen mediante sus orgasmos, se erige el sexo como un valor ideológico positivo. El orgasmógrafo es precisamente el equipo, instalado en el cuerpo del ser humano, que recoge la energía producida en el orgasmo y la manda a una central que la almacena para mantener vivo a un país destruido por la contaminación; pero por sobre todo, la energía se usa para mantener a esta clase dominante en una vida muerta. Como los ciudadanos deben cooperar con el gobierno y producir tantos orgasmos como puedan, el sexo se convierte en un estigma moral de buen ciudadano. Surge de esta manera un conflicto familiar entre un padre que tiene dos hijas. Una tiene relaciones sexuales continuamente y es el orgullo de la familia. Sin embargo, Laura, la protagonista, es una adolescente rebelde que se niega a tener sexo. Su actitud es una disidencia incluso respecto a la educación de sus padres que la enseñaron a masturbarse desde que era un bebé (Enrique Serna 2004: 90).

Laura, para vergüenza de sus padres es aún virgen en contra de los preceptos gubernamentales. Ha mantenido a sus padres en la creencia de que tiene sexo hasta que vienen los del gobierno y se la llevan detenida con cargos de haber desconectado su



orgasmógrafo. La madre, al escuchar semejante horror le pregunta a Dios en qué falló, y el padre encolerizado y estupefacto abofetea a la hija por mantener oculta su deshonrosa virginidad. Se llevan a Laura detenida y la someten a escarnio y a tratamiento psiquiátrico (Enrique Serna 2004: 88-91). Los diálogos que tienen lugar en el seno familiar en esta novela producen el desconcierto de un discurso opuesto a nuestra experiencia. Ese asombro, al presentarse como parodia de los eventos de la vida, nos hacen juzgar la realidad de manera desautomatizada. Nos hacen cuestionar el libertinaje de la sociedad actual al compararlos, en nuestras mentes, con lo que el narrador presenta como propio de la más osada ficción futura. Esto produce la autoconciencia que busca la SM como instrumento de indagación crítica sobre la *epistême*.

La SM, con su plasticidad y su estatuto misceláneo, permite inscribir estas novelas en la tradición. También nos enfoca la mirada en las bases sustentadoras de la mitología del saber moderno, mediante su concentración en lo particular, en lo cotidiano discernible. Por esta razón, la SM es también una especie de exégesis epistemológica que no intenta explicar los hechos; sino hacernos entender que el conocimiento que tenemos sobre las causas y los efectos es sólo un mito. Esto desarrolla una conciencia crítica sobre los discursos en general y alerta sobre la diferencia entre realidad y discurso.

Carter Kaplan ofrece una disquisición oportuna a nuestro propósito de adjudicar a la sátira un valor filosófico y contestatario, acorde con las necesidades expresivas de la sociedad postindustrial. En su libro *Critical Synoptics: Menippean Satire and the Analysis of Intellectual Mythology* Kaplan combina la “filosofía inglesa del sentido común” (*British common sense philosophy*), la filosofía analítica inglesa del siglo XX y el análisis descriptivo de Wittgenstein para llegar a su análisis de la mitología intelectual y a su concepto de SM como sistema autoreflexivo. Según Kaplan:

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’”. (Carter Kaplan



2000: 30)

El conjunto de obras que este estudio mantiene en perspectiva hace precisamente eso, entregarnos una visión específica de la realidad, a partir de una observación de elementos particulares. Las construcciones narrativas fragmentadas en que han proliferado los estudios culturales es el equivalente crítico de esta visión de la literatura. En otras palabras, el relativismo fenomenológico de la conciencia postmoderna produce mecanismos mentales afines, tanto en la literatura, como en las críticas culturales.

Dentro de la hibridación con que se da la SM propongo la sátira menipea histriónica (neo-picaresca). Se da por una fuerte presencia del personaje protagónico que trata de subsistir en un medio sobre-codificado y exalta su individualidad. Tal es el caso de *El Rey de la Habana*, un joven marginal que vive el presente lo mejor que puede, en una atmósfera sórdida de prostitutas, borrachos y tarados. La nueva geografía “objetual” se llena de materiales y productos del desecho humano: una azotea puerca, tablas podridas, pedazos de latas, trozos de cabillas, alambres, cubos (Pedro Juan Gutiérrez 2000: 9). Estos objetos son el signo de un mundo contaminado, producto de la sobrepoblación y la pobreza. Hay un sentido apocalíptico en la mirada. En este caso el pícaro vive en los intersticios de esos escombros sacando el mayor provecho posible.

Otras dos variantes de la SM histriónica lo constituyen *Sin tetas no hay paraíso*, de Gustavo Bolívar Moreno, y *El cartel de los sapos*, de Andrés López López. En estas novelas se dan variantes interesantes del pícaro. Con el telón de fondo de la mafia colombiana y la sociedad que se mueve alrededor del narcotráfico, estos picaros 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. El texto lleva a cabo una labor de zapa que nos hace cuestionar nuestros prejuicios y la mitología social en la que nos sume la retórica ideológica, como diciendo: hay más Colombia que los estereotipos.



En *Sin tetas no hay paraíso* Catalina, la protagonista, es el personaje histriónico que representa los ideales del nuevo “pícaro” desde la definición que he mencionado anteriormente. Catalina envidia a sus amigas por tener más senos que ellas, al darse cuenta que los senos son marca de éxito en esa cultura de barrio. En su casa, su madre vive una vida humilde, de vecina común a la cual Catalina nunca se resignó. El hermano de Catalina es un sicario que hace trabajos sucios para los narcotraficantes. Desde el punto de vista del personaje, Catalina es ambiciosa, independiente y consciente de su ambición. Ella desea llegar a la gloria vendiendo su cuerpo a los capos “duros”. Su pragmatismo despiadado, la crudeza hacia su eterno enamorado, Albeiro, unido a su ingenuidad infantil la hacen un personaje dulcemente peligroso.

Después de conseguir implantarse sus anhelados senos, única manera de triunfar en su medio, Catalina engaña a todos sin compasión y persigue la vida ostentosa y vana que soñó. En muchos casos la consigue. Disfruta etapas de prosperidad, llenas de compras suntuosas, fiestas de lujo, hace regalos al por mayor a su madre y considera a todos los de la familia y al resto del barrio un bulto de ineptos. Este histrionismo ingenuo, femenino y bien parecido es una redefinición del pícaro como tal. El pícaro usualmente es feo, pobre, sin abolengo significativo, sin educación; pero con ingenio social y astucia para la subsistencia. Por eso, al referirme a la SM histriónica apunto a un protagonista de dudosos valores morales, que se esfuerza por sobresalir respecto en la sociedad.

El “pícaro” aquí se redefine y amplía como arquetipo. Catalina abandona la escuela, su madre es costurera y su barrio es una calle donde los chiquillos corren descalzos todo el día. Sus otras amigas son prostitutas de calle. Pero Catalina no. Catalina nació “grande”. Ella sabe a toda costa que quiere lujo, capos importantes e incluso la alimenta un espíritu de venganza hacia la sociedad. Se burla de todos, pero tiene un cuerpo bello, es mujer y su final no es un final de tintes claroscuros.

Desde el punto de vista de la codificación ideológica de la sociedad donde se desenvuelve la protagonista, *Sin tetas no hay paraíso* es similar al *El rey de la Habana* en la intensidad con que se presenta la primera figura del héroe marginal. En ambos casos se despliega un héroe ruidoso. En ambos casos vemos un héroe que se sobrepone a su



medio, eleva su teatralidad por encima del ruido de fondo y sale a flote como figura importante, adaptada, y capaz de combatir la sociedad con sus propias reglas.

La cosificación de la vida colombiana impide ser conspicuo más allá del espacio cultural que vende el narcotráfico. Se crea así un estereotipo difícil de compensar en la red informático-cultural de un mundo globalizado, donde el exceso de información produce parálisis e ineptitud por buscar información fuera de la entregada por unos contados medios poderosos. Estos medios, esta “discursividad” termina produciendo la imagen o narrativa que poseemos de “Colombia”. *Sin tetas no hay paraíso* se introduce en ese intersticio y logra producir un plurilingüismo de matices diversos. Roba, de esa manera, espacios a un medio, a partir de representarlo. Ese es su estatuto paródico; y he ahí su apropiación. Así se representan los valores familiares, el primer amor, la amistad, los códigos sociales de la sociedad y los narcotraficantes, el amor al país, sus espacios naturales, la vida de la juventud pujante y el espíritu alegre y cómico del colombiano. En otras palabras, mediante esta parodia y su consecuente plurilingüismo, se rescata la Colombia esencial y se logra vender al mundo una imagen más allá del tema superficial.

La actitud satírico-menipea, en este caso, está dada por la ruptura de la ilusión dramática con que se disfraza la violencia. Las escenas son ligeras, el protagonista no se detiene a juzgar los acontecimientos, más bien los presenta con una mirada dinámica, usando el estilo serio-cómico para producir un contradiscurso. Esa actitud satírico-menipea es aún más efectiva y evidente en *El cartel de los sapos*. Este es un cartel donde al final, todos son soplones, sapos, chivatos. Todos terminan, de una manera u otra, negociando con la DEA. La DEA misma es representada como una institución concedora del interior del problema colombiano y dispuesta a negociar con narcotraficantes de renombre (y al nivel de estos) con una gran historia de tráfico de drogas hacia Estados Unidos y un sin números de crímenes en su haber.

Las escenas más cruentas de decapitación, descuartizamiento, torturas están presentadas ligeramente, con una pasada rápida y decoradas con chistes, coloquialismos y dichos colombianos. Estos narcotraficantes chistosos, chivatos, que se acusan unos a otros, devienen personajes pintorescos y criollos. A veces, la distancia afectiva del



narrador, y la ausencia de conciencia sobre el hecho violento como tal nos recuerdan las narraciones de *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela. Los pícaros aquí se toman turno. Al estilo de la Iliada, donde el protagonismo se va desplazando de capítulo en capítulo. Aunque el Fresa sería el personaje principal que recorre todo el libro, hay otros personajes que según el curso de la trama cobran protagonismo en ciertos capítulos.

La SM histriónica se contrapone a la SM épica o la distópica por el estatuto de su personaje protagónico. Estos personajes superan la manifestación temática con un tono menor. Son antihéroes serio-cómicos. Sus victorias son pírricas. El mundo que les rodea les es hostil como a todo héroe; pero ellos lo usan y subsisten sin saber cómo exactamente. El error, el descuido, la suerte siempre acompaña a estos héroes. Sus valores absolutos son tan negativos y desajustados como los del mundo circundante; pero en comparación aparecen como víctimas de este mundo, o sencillamente son mucho mejores, pues trasladan valores humanos positivos a las reglas del juego de sus circunstancias. Así, restan seriedad al poder y rescatan la dignidad del individuo.

La SM épica 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.

Otros ejemplos dentro de la tendencia actual de SM épica sería *La pesquisa: novela policial*, de Juan José Saer. Como tendencia pertinente de estos textos, la novela de Saer usa el género policial como 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 como en la *Leyenda de los soles*. Este mito a lo clásico, nos aleja del tema romántico y telúrico del



*boom*, y nos acerca al renacimiento desde el punto de vista de lo clásico. El uso de temas y tópicos clásicos ha vuelto a la literatura de estos escritores. Tal es el caso de *Soldados de Salamina* del español Javier Cercas. En todos estos textos híbridos con la épica abunda el gusto por el pasado. El misterio dentro de los géneros menores tiene ese condimento arquetípico arcaizante que recupera el euro-centrismo y la mitología clásica a la que se contraponía el *boom*.

En las grandes metrópolis latinoamericanas, (Ciudad de México, Santiago de Chile, Buenos Aires, etc.) la modernización permite con más frecuencia la SM distópica. Sobrecogidos 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 y se sitúa en un espacio que lo nulifica y contra el cual embate con su arsenal paródico. Este tipo de novela usa la estructura externa de la ciencia ficción y la novela de viaje que nos cruza por culturas y geografías para generalizar su visión catascópica y plantear maniqueamente su problema temático. Este tiene que ver usualmente con la corrupción administrativa, la contaminación ambiental, la indolencia fiscal y económica de los dirigentes, la dictadura, las discriminaciones, y el ataque a la vieja actitud mental.

*La leyenda de los soles*, del mexicano Homero Aridjis, es un ejemplo feliz de este tipo de novela. 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” (Homero Aridjis 1993: 17). En otra ocasión, usando una frase serio-cómica se refiere al “ex-Bosque de Chapultepec” (17).

Esa técnica de presentar una realidad presente como un apocalíptico futuro produce el choque de lo familiar. Se logra así generar una toma de conciencia por una situación en la que estamos inmersos, pero no logramos entender intelectivamente. Esa claridad es buscada por la SM a partir de reflejar los particulares de la vida de Ciudad de



México. Una actualidad que compite en crueldad y diversidad con la del México azteca. Con la excepción de que ahora hemos destruido la flora y la fauna de manera irreversible.

La SM distópica juega con la moralidad y la fantasía (Frye 224). Juan de Góngora cruza paredes. Bernarda se dedica a retratar espectros. Estas características permiten crear situaciones absurdas y a la vez humorísticas. Pero, desde el punto de vista compositivo, permiten dar la visión “catascópica” de la SM. En esta visión abarcadora el satírico se presenta como el gran conocedor del tiempo histórico. Los personajes arquetípicos en esta novela son generales que regresan de la muerte, violadores de la elite gubernamental, políticos que juegan a destruir la ciudad.

El tono general creado por la novela, además de informarnos de la mitología mexicana al crear una narrativa cíclica que vincula el pasado legendario al futuro inefable, produce un efecto distópico. Se puede discutir si la novela de Aridjis es apocalíptica o milenarista. Es cierto que en el párrafo final triunfa la vida al limpiarse la ciudad cuando se salva el nacimiento del fictivo sexto sol; pero el conjunto del texto, el tono de todo el desarrollo tenso de páginas y páginas de incertidumbre ante el estado de la hija raptada de Bernarda, las irregularidades y atrocidades de los matones de Carlos Tezcatlipoca sustentan la versión distópica.

Estamos en medio de un nuevo *boom* literario en América Latina. Esta nueva estética usa la SM como actitud mental, lo que nos devuelve a los orígenes de la novela para buscar soluciones expresivas. El uso paródico de los géneros menores, apropiados de la sociedad postindustrial y “reciclados” como producto literario con nuevo valor mimético, nos muestra el camino a la solución, a partir de funcionar como paradigma mental de reciclaje y recuperación que vuelve a las esencias de la vida, de sus recursos humanos y de la fortaleza que entrega el sentido común y la inteligencia de la observación bienintencionada. La SM latinoamericana ha transformado para siempre el formato de los géneros menores, nos ha devuelto la capacidad de pensar, y nos pone ante la postura de quien comienza a escribir la cultura.

## Notas

(1) Me refiero a la variedad genérica en el conjunto de los textos que analizo, y a una literatura tránsitiva. Ricardo Piglia comenta sobre la fragmentación en términos de la intriga: "En todo caso yo no lo llamo fragmentario, lo llamo relato mínimo, micro-relato, la historia reducida a lo esencial [...] El problema para mí pasa no tanto por la fragmentación, que es el efecto que produce eso, sino más bien con una intriga, que sería hasta dónde se puede reducir una historia..." (*Ricardo Piglia: Conversación en Princeton* 1998: 16).

(2) Debo a mi colega James J. Lopez mi incursión en la teoría de la SM y la asociación de ésta con la literatura latinoamericana actual. En estos momentos escribimos un libro conjunto donde yo me dedico a la evolución histórica del género y su transformación e hibridación en América Latina.

(3) Para una explicación efectiva sobre la interrelación entre parodia y sátira, referirse a las actas del artículo del crítico James J. Lopez titulado: "La novela satírica latinoamericana." 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.

(4) Nelson Osorio aclara que: "el mundo de la periferia (el de la cultura popular, de la mujer, el homosexual, el negro, el mulato, el indio, el judío, el niño, el adolescente, etc.) no ha estado ausente de la tradición literaria, menos aún en las grandes obras de los años 60. Pero en general su presencia ha sido más bien como *objeto* temático y no como *sujeto* de la enunciación literaria" (Osorio 1991: 248). Ahora, quien cuenta la historia es el marginal, lo que implica un cambio de estética, redefine la imagen del escritor, y de quién y qué se publica.

(5) Aplicar el modelo teórico postcolonial de Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin en *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures* a América Latina es problemático debido a su oblicuidad lingüística respecto al inglés y a la similar distancia político-económica de la metrópoli de América Latina (España) y América Latina (la colonia) respecto a los EEUU. Por otro lado, el neocolonialismo posterior tuvo consecuencias disímiles en cada país de América Latina. Piénsese en la gran influencia de la cultura anglosajona en Puerto Rico o Panamá, por ejemplo, a diferencia de la influencia europea en Argentina, Uruguay o Chile. De modo que la parodia de los géneros menores como oposición aquí ocurre de manera sutil, filtrada por la traducción y propiciada por la globalización. Ocurre más bien una competencia literaria; la regeneración de un método importado que por demás se "hibrida" con elementos autóctonos de cada idiosincrasia regional. Para una explicación sobre la complejidad del análisis de la sátira como modo de oposición post-colonial ver *Satire & the Postcolonial Novel: V. S. Naipaul, Chinua Achebe, Salman Rushdie*, John Clement Ball 2003: 4-7; 169-171.

(6) Al ahondar sobre los orígenes de la novela moderna, Bajtín afirma que:

“Precisamente aquí –en la risa popular– es donde hay que buscar las verdaderas raíces folclóricas de la novela. El presente, la actualidad como tal, <<yo mismo>>, <<mis contemporáneos>> y <<mi tiempo>> fueron inicialmente el objeto de una risa ambivalente, alegre y destructora al mismo tiempo. Precisamente aquí se forma una actitud, nueva en principio, ante la lengua y la palabra.” (Bajtín 1986: 533). Esta actitud propulsada por la risa, por esa mirada del satírico, abre también una brecha en la seriedad enciclopédica de la literatura del *boom* latinoamericano y da paso al resurgimiento de la nueva estética. Obsérvese también la alusión a elementos particulares (yo, el tiempo inmediato, la actualidad) como rasgos de la SM que el crítico Carter Kaplan asocia con la filosofía del sentido común inglés (2000: 9).

Más adelante dice Bajtín: “De este medio de la risa popular en el terreno antiguo crece directamente una esfera bastante vasta y variada de la literatura antigua que los propios antiguos llamaron expresivamente *σπουδογέλοιοιον* [*Spoudogeloion: ridentem dicere uerum*] o sea, la esfera de lo serio-cómico. Aquí se incluyen las pantomimas poco argumentales de Sofrón, toda la poesía bucólica, la fábula, la primitiva literatura de memorias <<Ἐπιδημῖαι>> de Ion de Quíos, <<Ὀμιλίαι >>, de Critio), los panfletos; aquí los propios antiguos incluían también “los diálogos socráticos” (como género); aquí se incluye, además, la sátira romana (Lucilio, Horacio, Persio, Juvenal), la amplísima literatura de los <<simposion>> y, por último, se incluyen la SM (como género) y los diálogos al estilo de Luciano. 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.” (Bajtín 1986: 533-34). Para Bajtín, el género serio-cómico es un supragénero del cual la SM es parte.

Los géneros menores que usa la nueva tendencia, bajo la satírico-menipea, nos devuelve a los orígenes de la novela, para de ahí crear un nuevo producto. Yendo al origen, también desde el punto de vista histórico del género, se restituye claridad en la tendencia de los nuevos textos y se puede delinear el cauce de la nueva estética.

(7) La propia condición de Roberto Bolaño, de joven exiliado después del golpe de Augusto Pinochet (México, España) ilustran esta situación.

## Obras Citadas

- Aridjis, Homero (2003 [1993]) *La leyenda de los soles*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, Mijail (1986) *Problemas literarios y estéticos*. Trad. de 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 [1998]) *Los detectives salvajes*. 8<sup>ta</sup> Ed. Barcelona, Anagrama.
- Frye, Northrop (2000 [1957]) *Anatomy of Criticism*. 15<sup>th</sup> Printing. Princeton, Princeton University Press.
- García Canclini, Nestor (2005 [1989]) *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. 18<sup>a</sup> Reimpresión. Ciudad de México, Random House Mondadori.
- Giardinelli, Mempo (1997) "Qué se escribe y qué se lee en la Argentina: Un manifiesto por la lectura." *La nación*. 26 de octubre. Buenos Aires,. (Tomado de <http://www.literatura.org/Giardinelli/mgmanif.html>)
- Gutiérrez, Pedro Juan (2000) *El Rey de la Habana*. Madrid, Anagrama.
- Herrero-Olaizola, Alejandro (2007) *The Censorship Files: Latin American Writers and Franco's Spain* (SUNY Series in Latin American and Iberian Thought and Culture)
- Albani: State of New York University Press.
- Kaplan, Carter (2000) *Critical Synoptics: Menippean Satire and the Analysis of Intellectual Mythology*. London, Associated University



Press.

Mastretta, Ángeles (1997 [1986]) *Arráncame la vida*. New York: Vintage..

Osorio, Nelson T. "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, 1991: 243-252.

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

--- . "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). Editores Arcadio Díaz-Quiñones, Paul

Firbas, Noel Luna y José A. Rodríguez-Garrido. Princeton, N.J.: Program in Latin American Studies, Princeton University, 1998.

Rama, Ángel. (1982) *La novela en América Latina: Panoramas 1920-1980*. Bogotá: Procultura/Colcultura.

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

Saer, Juan José (2007 [1994]) *La pesquisa: novela policial*. 5<sup>ta</sup> Ed. Buenos Aires: Seix Barral,

Serna, Enrique (2004 [2001]) *El Orgasmógrafo*. México, D. F.,

Ramdon House Mondadori