



## SÁTIRA MENIPEA EN TRAYECTO: LA LITERATURA LATINOAMERICANA ACTUAL VUELVE A LOS ORÍGENES

por José Vilahomat

Este artículo discute diversas definiciones de la sátira y especialmente de la sátira menipea, partiendo de su afianzamiento en la época clásica y estableciendo posteriormente un vínculo con el nuevo resurgimiento de ésta en la literatura latinoamericana actual.<sup>1</sup> Cada vez más autores en América Latina se unen a una tendencia que usa la estructura de los llamados géneros menores (policial, ciencia ficción, distopía, neo-picaresca) en sus novelas y cuentos, bajo una actitud estética que puede reunirse dentro de los recursos de la sátira menipea. Es un fenómeno que se viene diversificando y profundizando desde los setenta y que ya cuenta con numerosos escritores. Obras significativas de la literatura actual como *La leyenda de los soles*, del mexicano Homero Aridjis, *Los detectives salvajes*, del chileno Roberto Bolaño, *El rey de la Habana* del cubano Pedro Juan Gutiérrez o *Sin tetas no hay paraíso* del colombiano Gustavo Bolívar Moreno son obras escritas desde la actitud mental satírico-menipea, por sólo mencionar algunas.

Ver estos textos en conjunto bajo la conceptualización moderna de sátira menipea permite dar una continuidad crítica a la literatura latinoamericana a partir del *Boom* y establecer rasgos pertinentes de la estética contemporánea. La vigencia de este posicionamiento discursivo hace necesaria una revisión de los modos y variantes de la sátira; a la vez que exige una continuidad en el diálogo sobre la definición de un difícil e inestable concepto. Este artículo intenta ser parte de ese esfuerzo. Comienza con una discusión sobre las interpretaciones y alcances de la sátira y la sátira menipea. Incluye seguidamente

ejemplos, primero, enfocados en el estatuto del personaje desde la supervivencia del individuo y su inmediatez; luego, en la estructura de los textos. Y finalmente presenta ejemplos de obras actuales comparadas, desde el punto de vista temático, con la literatura clásica, para entregar así una idea más completa sobre el resurgimiento de la sátira menipea en la época actual.

La sátira es primeramente un tipo de expresión artística que parte de una posición escéptica y cínica. Procura entretener a un amplio grupo de lectores para difundir su tesis ideo-lógica. No es generalmente moralizante; pero sí es, sobre todo en su variante menipea, un instrumento de crítica, de análisis y de disección de la realidad que permite a su autor ser una especie de ente ajeno al mundo que tiene como referente objetivo<sup>2</sup>. Pero sobre todo, la sátira menipea es anti-discursiva. Es decir, duda de la capacidad del discurso para reproducir la realidad, por lo que llama la atención sobre los procesos miméticos del lenguaje.

El nombre de sátira menipea se debe al cínico griego Menipo de Gádara. Éste fue un esclavo nacido en Asia menor, probablemente en Ponto, en la primera mitad del siglo III a.n.e. Después de pagar su libertad con la fortuna que hizo por medio de la usura, como señala Carter Kaplan, Menipo se asentó en Tebas y allí se convirtió, bajo el tutelaje del cínico Metrocles, discípulo de Theophrastus, en uno de los más cáusticos satíricos de los filósofos cínicos (45). La obra de Menipo no se conserva, pero ha llegado hasta nosotros a través de las adaptaciones de sus obras *Descenso al Infierno*, *Simposio* y *La subasta de Diógenes* (45). Según Joel C. Relihan, lo esencial en Menipo sobre sátira menipea está en las obras de Luciano: *Icaromenipus*, *Necyomantia* y fundamentalmente *Diálogos de muertos*, en cuya última obra Menipo es recreado como un personaje (Relihan 39). Menipo fue crítico de las instituciones políticas, la academia, y las religiones. En estos escenarios se desarrollaron muchos de sus textos (Kaplan 45).

Dentro de las definiciones que se han dado de la sátira y de la sátira menipea, hay variaciones atendiendo al enfoque y al uso que se le quiera dar al concepto. En ocasiones se presta atención a la forma y estructura del texto, ya sea prosa, o combinación de verso y prosa. Otros autores diferencian entre la sátira griega, menos moralizante y más destructiva, y la sátira romana del periodo imperial. Algunos estudiosos prefieren

aproximaciones más filosóficas y las definen desde sus rasgos ideotemáticos y la intencionalidad epistemológica. Hay que tomar en cuenta también que las definiciones siempre se ven afectadas por el conjunto de obras de donde parten y por el periodo histórico de la literatura a que se quieran aplicar.

Para comenzar este derrotero en busca de una definición útil a nuestro propósito, reviso una cita de Edward V. Coughlin por su carácter práctico y para ilustrar cómo el concepto depende de la literatura en perspectiva. Para el autor: “la naturaleza característica de la sátira siempre ha sido la de una obra escandalosa que retrata la decadencia del ser humano” y, comenta más adelante: “El autor satírico propone hacer algo recto e incluso noble: una reforma moral, un beneficio a la sociedad; sin embargo, emplea métodos deshumanizadores y hasta la invectiva humana” (8-9)

La sátira retrata la decadencia y se produce en momentos de crisis o cambios en la curva del progreso histórico. Al menos, esa es la interpretación subyacente, el espíritu, de un texto satírico. El término “escandaloso” tiene que ver con la desarticulación que el satírico trata de operar sobre los códigos sociales y la moral de una época dada. De esta manera, la sátira es referencial y relativa a un receptor determinado. La definición de Coughlin toma como base a los autores satíricos imperiales y a la sátira (no menipea). Esta definición funciona bien a su propósito demostrativo que se enfoca en el siglo XVIII.

Sin embargo, hay que recordar que los autores satíricos griegos Bion de Borysthenes, Menipo de Gádara, y Luciano de Samosata fueron considerados negativamente por los autores satíricos del siglo XVIII. Esto nos impone una revisión y reconsideración del término si se quiere aplicar a otros conjuntos de obras literarias. Howard D. Weinbrot nos entrega una perspectiva histórica sobre la sátira, y la estima que se les tenía a los autores satíricos griegos en el siglo XVIII:

They were indeed often regarded as a rogues' gallery good at destroying and bad at building . . . Eighteenth-century satirists could not have found much of positive use there. They generally shared an assumption regarding the satiric persona that was visibly absent in Bion: the satirist

needs to have a positive ethos in order to justify his own judgmental role.  
(24)

La intención de nobleza y rectitud del satírico, en la definición de Coughlin, pudiera ser cuestionable en principio si queremos universalizarla. Aunque de la obra satírica siempre se derive una reconsideración del *statu quo* que apunte a un enjuiciamiento de éste, no es necesariamente intención del satírico, a nivel social, como en el caso de los ejemplos Griegos mencionados, emprender tal campaña.

Como veremos más adelante, muchas de las obras que se producen dentro de la nueva tendencia de géneros menores en América Latina, e incluso ya en España con cierta fuerza no tienen una intención crítica abierta o un compromiso social marcado en la tendencia del texto; aunque sí muchas buscan abrir una nueva brecha estética y postulan un compromiso individual con la literatura y la verdad. En el caso de los escritores griegos de la cita de Howard D. Weinbrot tampoco parecía haber una intención reformadora de la sociedad.

De manera que para llegar a un concepto útil a las expresiones artísticas de la actualidad hay que desplazarse por las transformaciones que el término y el uso del género han operado a través del tiempo. Es decir, hay que discurrir por la crítica y por la práctica del género. *The Penguin dictionary of Literary Terms and Literary Theory* nos ofrece una definición más amplia y por tanto menos “definida” de la sátira menipea: “Menippean Satire: So called after Menippus, its originator, who was a philosopher and a Cynic of the third century b.c. He satirized the follies of men (including philosophers) in a mixture of prose and verse” (504). Esta definición se centra en la sátira menipea desde el punto de vista formal, según el uso que hace del *prosimetrum*. Hoy en día se utiliza este concepto para los estudios clásicos sobre todo, pero se tiende a usar una definición de corte filosófico para explicar la sátira menipea en textos actuales. Esto ocurre, sobre todo, a partir de las interpretaciones de Mijail Bajtin y Northrop Frye.

Mijail Bajtín asocia el estilo seriocómico y la sátira menipea como origen de un cambio de actitud ante la palabra y como origen mismo de la novela. 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. (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 que buscaba las esencias del continente (piénsese, por ejemplo, en las propuestas culturales de Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, Mariano Picón Salas y Uslar Pietri, por mencionar algunos.); y da paso al resurgimiento de la nueva estética, la estética de la “oralidad,” de lo marginal, del proyecto fragmentado y de la parodia<sup>3</sup>. Obsérvese en esta cita también la referencia a elementos particulares (yo, el tiempo inmediato, la actualidad) como rasgos de la sátira menipea que el crítico Carter Kaplan, en una aproximación actualizada, como veremos más adelante, asocia con la filosofía del sentido común inglés (9).

Bajtín considera la sátira menipea como caso particular del estilo seriocómico. 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 *σπουδογέλοιοι* [*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, «*Ὀμλίαι*», 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 sátira menipea (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. (533-34)

He reproducido la cita completa por su importancia “iniciática” en los estudios sobre la sátira menipea. Se puede deducir de esta cita que el “plurilisgüismo” popular, y la actitud carnavalesca dan entrada a una nueva realidad en los niveles semióticos de la literatura. Por otra parte, estas derivaciones de lo seriocómico juegan una función importante desde el punto de vista mimético en su significado original de imitación, de reflejo de la vida que les rodeaba, con una intención de goce, placer y burla.

Para Northrop Frye, la sátira menipea se puede definir atendiendo a su forma o a su actitud: “The word ‘satire,’ in Roman and in Renaissance times, meant either of two specific literary forms of that name, one (this one) prose and the other verse. Now it means a structural principle or attitude, what we have called a *mythos*. In the Menippean satires we have been discussing, the name of the form also applies to the attitude” (310). Northrop Frye denomina la sátira menipea “anatomy,” precisamente por constituir una predisposición mental que estructura la obra bajo una cosmovisión totalizadora y exegética (311)<sup>4</sup>.

Es lógico pensar, y no muy aventurado, que ha ocurrido un proceso de decantación en el gusto y la interpretación de los receptores y que la sátira menipea ha conservado sus rasgos esenciales y pertinentes en lo que se ha dado en llamar esa “actitud mental,” que es lo que en definitiva se ajusta a nuestros valores postmodernos, y el aspecto formal, sugerido por esa actitud él mismo, ha quedado relegado al mundo original de donde surgió. Quiero decir, que en la sátira menipea formal de la antigüedad está el propio germen de esta “actitud mental” que proponemos. Y que de igual manera que la poesía ha operado una evolución hacia la complejidad metafórica y ha ganado flexibilidad en el verso para expresarse mejor, la parte versada de la sátira menipea ha evolucionado hacia el diálogo, las digresiones filosóficas, la epístola, en una expansión compatible de lo esencial<sup>5</sup>.

A partir de los estudios de Bajtín y Frye la sátira menipea se comenzó a ver como un principio organizador de la obra y como una disposición mental ante la realidad en su relación con el lenguaje y la sociedad. Así quizás volvía a la dimensión filosófica de su creador, Menipo, en detrimento de una interpretación y un uso formal de ésta. En dicha línea de pensamiento están autores como Carter Kaplan, Joel C. Relihan, y, aunque con un enfoque postcolonial, John Clement Ball. Esta es una visión (o para el caso una redefinición) mucho más generalizadora, que eleva la sátira menipea a la categoría de supragénero que puede vestir cualquier ropaje genérico. Es la actitud mental de la que venía hablando y que puede tomar forma genérica en la novela, el ensayo, la fábula, el teatro, el cine o la poesía.

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 . . . in it the author is not a teacher, and it assumes no stable moral or didactic purposes” (34-35). Aunque la posición amoral y antdidáctica, de nuevo, es cuestionable, esta actitud mental burlesca, distópica y antidiscursiva es la que siguen la mayoría de los textos de la generación de escritores latinoamericanos que tiene en perspectiva el presente estudio. La burla desarticula el poder. Y la parodia, como recurso retórico de la sátira demuestra, en las ideologías actuales, que la elocuencia ha desplazado a la realidad presentando discursos que son más seductores que objetivos.

Esta es una posición posmodernista, donde se desconfía de la instrumentalidad del saber humano. Se ve la historia no como algo progresivo; sino cíclico y muchas veces involutivo o apocalíptico. De ahí la visión distópica de esta corriente. El escritor trata de orientarse, en un mundo absolutamente relativo, con las herramientas intelectuales inmediatas con que cuenta: el sentido común y una axiología de supervivencia desde la honestidad consigo y con sus necesidades.

En *El Rey de La Habana*, Pedro Juan Gutiérrez diseña un personaje que gracias a su buena salud, a su falo y a su falta de escrúpulos logra malamente subsistir en un mundo marginal y sucio (22, 54). Entre ese extrañamiento que nos produce la miseria en que se desenvuelve, vista desde fuera, y la simplicidad de su vida, Rey encuentra momentos de verdadero goce y refinado placer. En estos momentos el texto logra tonos épicos:

Por primera vez en su vida Rey se sintió persona. Jamás había comido de aquel modo, con aquella sazón, y además, sentado a una mesa. Siempre comía con el plato en la mano. Jamás había tenido a su lado a una mujer limpia, olorosa a perfumes y colonias, en una casa tan grande, con santos y flores, que lo mimara de aquel modo. Aquello era increíble. ¿Cómo le podía suceder? (176)

El narrador en ocasiones critica la actitud de Rey o las circunstancias que lo llevan a esa vida, desde una posición clasista; pero más allá de eso, muestra con fruición sus victorias y presenta las ilegalidades e inmoralidades de Rey como única solución a su circunstancia. Existe una honestidad intelectual dentro de este realismo sucio que intenta presentar la realidad tal cual, en su ordinaria crudeza y en el detalle de su devenir.

El sentido común y la axiología de supervivencia que se dan desde la honestidad y las necesidades propias del individuo permiten hallar claridad en el discurso y descontextualizarse de las construcciones que vienen desde el poder. En consecuencia, el lenguaje de esta novela representa un argot marginal directo y variado en voz de los personajes.

Un caso de novela estructurada desde la actitud satírico menipea es *Los detectives salvajes* (1998) del chileno Roberto Bolaño. 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, lo que coadyuva a lograr la mirada panorámica propia de la sátira. 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 (26-27, 106-110).

Desde el punto de vista genérico *Los detectives salvajes* está construida como un policiaco. Esto garantiza la lectura a través de la falsa impresión de que conocemos sus premisas como género de entretenimiento. El policiaco convierte la escritura en un instrumento ágil que compite con la dinámica de la vida actual y por medio del cual se adoptan convenciones fáciles de decodificar. En opinión de Ricardo Piglia: “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” (Conversación en Princeton 11). El texto se limita a una función narrativa de entretenimiento y se descubre que estos géneros menores se parecen mucho más a la realidad actual que las complejas y serias líneas argumentales modernistas.

Este juego paródico de los subgéneros permite competir mejor con otros medios y formas de entretenimiento (como el cine, los seriales televisivos) que condicionan la psicología del lector. De hecho, en muchas de las novelas actuales se da una mezcla de elementos “show” del arte actual como son el sexo, la música popular, el misterio dado por la búsqueda de un manuscrito, un código secreto, un mapa, una página perdida. Se une la violencia a la persecución, lo fantástico a lo real como forma de presentar un texto suficiente.

Sin embargo, y reiterando lo implicado al inicio del párrafo anterior, *Los detectives salvajes* no es una novela policiaca, es una parodia de la novela policiaca. El hecho de que sean salvajes, jóvenes poetas esos detectives; el hecho de que su protagonista es un joven de diecisiete años descubriendo la vida en un escenario globalizado y urbano; sumado a la ideología de la novela donde no se trata de restablecer el orden de una sociedad burguesa desajustado por las fechorías de un asesino, nos dan noticia de la característica paródica de esta novela. En adición, se puede mencionar que el estilo seriocómico de primer orden, practicado por Bolaño, confirman la intención paródica.

En una estructura externa (y argumental 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. Se destruye la ilusión de verdad que logra la retórica: nos desubica. 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 treintiuno de diciembre lo escribí el uno de enero, es decir hoy, y lo que escribí el treinta de diciembre lo escribí el treintiuno, es decir ayer” (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 distopia 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. Así el texto demuestra que no hay mejor asidero de la realidad que el sentido común aplicado a la inmediatez, y nos entrena a descreer de narrativas creadas; puesto que cualquier discurso, si es elocuente y bello, parece verdad.

Por su lado, la risa es la mueca desdeñosa del satírico ante el objeto de ataque, ante la sobre-codificación que ofusca la realidad, ante el defasaje entre los particulares observables y discernibles y el constructo del “*establishment*.” El estilo seriocómico infiltra toda la novela de Bolaño para desarticular el espejismo de objetividad que nos produce el lenguaje. Este es el caso de la discusión sobre el *rispetto* y otros recursos poéticos que entablan los “Real viceralistas” en su taller literario (14-16). 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 la actitud satírico menipea en cuestión (609).

La lógica discursiva y la parodización del género policial en *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.<sup>6</sup> 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. Pues 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 en dimensión con el *Satiricón* de Petronio o con *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais (Bolaño 22, 26, 28). 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. (309)

Siguiendo este enfoque, por ejemplo, la conducta de los detectives poetas, ya sea su incursión en el tráfico de drogas, o su vinculación con elementos marginales de la sociedad, no se cuestiona; sino que se representa como gajes del oficio y eventos circunstanciales. Tal es el caso, también, de la escena de violencia que presencia Juan García Madero en el bar, la cual lo asusta y ofende, mientras sus amigos poetas le aconsejan cínicamente no meterse en eso.

La sátira menipea, con su plasticidad y su orden misceláneo, permite inscribir esta novela en la tradición. Pero por encima de todo, nos enfoca la mirada en las bases sustentadoras de la mitología del saber moderno, a través de enfocarse en los

particulares para hallar orientación en el marasmo. Debido a esto, la sátira menipea deviene también una forma de exégesis epistemológica que no intenta explicar, sino entender o incluso polemizar; y muestra, en una primera lectura, una visión distópica, antiheroica y distorsionada de la realidad porque así la ve, o para que así se vea.

En esta evolución de la sátira menipea como concepto crítico y como práctica literaria, corresponde a Carter Kaplan la definición más oportuna a nuestro propósito de adjudicarle un valor filosófico y contestatario acorde con las necesidades expresivas de la sociedad postindustrial y postcolonial para el caso. En su libro *Critical Synoptics: Menippean Satire and the Analysis of Intellectual Mythology* Kaplan combina el “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 sátira menipea como sistema auto reflexivo. Según 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’. (30)

El conjunto de obras que este estudio mantiene en perspectiva hace precisamente eso, entregarnos una visión de la realidad comprensiva y peculiar a partir de una observación de elementos particulares por parte del ojo narrador o de las voces que estructuran los textos.

Desde el punto de vista de su estructura, *El Rey de la Habana*, al igual que *Sin tetas no hay paraíso* entran dentro de lo que se ha dado en llamar la neo-picaresca (una suerte de sátira menipea histriónica). Es decir, son obras que comparten la actitud mental satírico menipea que vengo esbozando; pero se estructuran no como ciencia ficción (que coincide con una sátira menipea distópica), policiaco o nueva novela histórica (a la cual

podría llamársele sátira menipea épica); sino como novelas picarescas. En ellas, un individuo (casi siempre joven) de extracción social humilde, sin abolengo, dinero, ni educación logra existir (subsistir) por medio de sus cualidades físicas, una astucia y capacidad natural para embaucar a los demás, y una falta de escrúpulos que lo pone por encima del resto del ambiente social en el que se desenvuelve. Este ambiente de fondo es usualmente sórdido, inmoral y deviene objeto de crítica del satírico.

La diferencia de la neopicaresca con la picaresca clásica, y los elementos que definen a la primera dentro de la estética satírico menipea que reviso, es su fin trágico de corte apocalíptico acorde con la posmodernidad. Esto es sustentado por una visión distópica del mundo moderno que comparten estos autores. El Rey de La Habana muere enfermo y mordido por las ratas: “Tuvo una muerte terrible. Su agonía duró seis días con sus noches. Hasta que perdió el conocimiento. Al fin murió. Su cuerpo ya se podría por las ulceraciones producidas por las ratas” (218). Con esta muerte el texto cumple con su afiliación distópica y mantiene la realeza del protagonista que muere prófugo de la justicia sin ser castigado por la sociedad.

Catalina, en *Sin tetas no hay paraíso*, planifica su muerte. Termina baleada por dos sicarios que tenían órdenes de matar a Yésica, su mejor amiga. Catalina, “Cansada de soportar tantas deslealtades, decepcionada de sí misma por haberse equivocado tanto, arrepentida por haber puesto a girar su vida en torno a una par de tetas ficticias. . .” se disfraza de Yésica, a la que había mandado a matar, y muere con la Biblia en la mano (311). En ambos casos, *El Rey de la Habana* y *Sin tetas no hay paraíso*, los protagonistas tienen lo que se necesita para elevarse por encima del medio y del resto de su grupo social. Pero ambos mueren por la incompatibilidad, el desbalance que generan sus propias actitudes. Como si estos autores nos dijeran que no hay solución. Este conflicto muestra la tensión entre el triunfo del pícaro antisocial, y el desbalance que su actuar implica para la subsistencia de la propia sociedad; esto, desde la ideología personal del escritor satírico menipeo.

La ideología que subyace en textos como *Los detectives salvajes*, *El Rey de la Habana* y *Sin tetas no hay paraíso*<sup>7</sup> apunta a la desarticulación de las narrativas desde el poder y las construcciones ideológicas que se convierten en substitutos de la historia de las

naciones. Estas obras, mediante el uso del plurilingüismo y la oralidad, y a través de una focalización en lo particular, en la esencia vital del individuo, tratan de lidiar con una necesidad de verdad personal que permita al escritor armarse de herramientas para entender el entorno, en un tiempo de relativismos; más allá de la retórica de turno, de la ciencia en boga, o del último avance de la medicina sobre qué es o no bueno. Así se relaciona la sátira menipea con la filosofía del sentido común y con la teoría de la sinopsis crítica elaborada por Kaplan, donde una nueva interpretación de la realidad y una nueva mimesis están en juego.

Algunos recursos particulares del género satírico son el uso de un estilo seriocómico; las largas enumeraciones o series; el uso de la parodia como instrumento retórico y el uso de un lenguaje abrumador, ya científico, médico, filosófico, etc., el uso paródico de los géneros menores; la elección de héroes menores como sujetos de la enunciación discursiva (artistas, falsos detectives, jóvenes ingenuos, marginales)<sup>8</sup>. Obras clásicas como *Moby Dick*, *El Cándido* han encontrado en este género la forma idónea de expresión. La sátira también usa de personajes modelos o arquetípicos debido a su interés por la tesis más que por el argumento. Como nos recuerda Northrop Frye: “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” (311).

De esta manera se presenta el discurso como instrumento mimético falible como se ha visto, e incapaz, a su vez, de restituir orden a la sociedad; llamándonos la atención sobre la falsa capacidad del lenguaje para acercarnos a un conocimiento fidedigno de las cosas, y otorgando un signo anti-utópico (distópico) a esta literatura. El satírico se burla precisamente de los instrumentos del saber, del lenguaje y lo contrapone al sentido común sorprendiendo con lo que Kaplan denomina “The shock of the familiar” (30). Caracterizado de esta manera, Varrón es un fiel continuador de la sátira menipea en la antigüedad. Como bien señala Kaplan, Varrón incrementó la variedad y diversidad de las alusiones y citas, combinándolas, yuxtaponiéndolas y superponiendo temas con gran complejidad y frecuencia (45). La tendencia actual en Latinoamérica, en consonancia

con las formas postmodernas y polifónicas que ha adoptado la narrativa como moda ya establecida, se acerca aun más a esta sátira varroniana.

La complejidad que muestran textos como *La leyenda de los soles*, desde el punto de vista de sus personajes se beneficia definitivamente de esta evolución de la sátira. La novela está estructurada como una obra de ciencia ficción. Tiene de apocalíptica, de milenarista (según la interpretación), de policial, al centrarse en la búsqueda de la secuestrada Ana Violeta, hija de Bernarda<sup>9</sup>. Pero tiene también de invectiva contra la contaminación y el uso irresponsable de los recursos, contra la política corrupta y contra la mala planificación urbana de Ciudad de México. Como nos advierte el narrador: “La ciudad de los lagos, los ríos y las calles líquidas ya no tenía agua y se moría de sed” (Aridjis 17). En otra ocasión, usando una frase serio-cómica se refiere al “ex-Bosque de Chapultepec” (17).

Los personajes son elaborados con esa carga de fantasía y moralidad que Frye le adjudica a la sátira (310). Bernarda es una fotógrafa que retrata la realidad y funge como parodia de la novela realista; Juan de Góngora es un pintor que atraviesa paredes y puede ver cosas que nadie ve. Es una especie de visionario en ese sentido, pero también un espía. Cristóbal Cuauhtli puede aparecer y desaparecer cuando quiera y ve por las manos. Este sería la metáfora del hombre de acción, del obrero, del legendario substrato de lo mexicano. Por su parte Tezcatlipoca y Huitzilpochtli son parodias de los políticos.

*La leyenda de los soles* presenta un complejísimo sistema de personajes. Muchos tienen la doble instancia en sus nombres de ser originarios aztecas y auténticos españoles a la vez (Carlos Tezcatlipoca, José Huitzilpochtli). Desde el punto de vista de los personajes, los pícaros, los picaflores, los interlocutores de maestros, filósofos y científicos, los poetas ignorados son frecuentes en las obras satíricas actuales. En *Los detectives salvajes* lo son los miembros del grupo Real visceralista y los múltiples personajes entrevistados a lo largo de la novela. En *El Rey de la Habana* son personajes de pueblo, gente generalmente pobre de distinto estatus social, pero suficientes para dar la mirada globalizadora que pretende el ojo satírico. Salvando las distancias y las ocupaciones de cada época, se puede decir que esta estructura actancial ya venía desde la sátira española en sus inicios, como son los distintos personajes que

presenta el *Lazarillo de Tomes* en su recorrer por la sociedad española: el ciego, el caballero, el buldero, etc.

Viendo la comparación desde el punto de vista de los temas, tenemos también muchos elementos semejantes entre la literatura latinoamericana actual y la sátira menipea de la época clásica. La crítica a los políticos, la ridiculización de las figuras públicas, el tratamiento carnavalesco del sexo, los hábitos morales y las instituciones sociales son común objeto de ataque del satírico. Para enfocarnos en unos de estos temas he tomado el sexo, visto como concepto amplio. En ocasiones el sexo se presenta de manera sumamente gráfica, no dejando de utilizar el tono seriocómico; en otras, se explota para criticar la moral de la sociedad de un modo quizás menos directo y carnavalesco.

Pongamos por caso la representación burlesca del falo en *La leyenda de los soles*, y *El rey de la Habana*, y luego veamos una escena de “El orgasmógrafo.” En la novela de Aridjis, unos seres diabólicos infectan la ciudad y crean el pavor y el desorden. Así los describe el narrador: “En pleno frenesí erótico, algunos *tzitzimime* hacían el amor a objetos inanimados, a un poste, a una botella, a la manga de una camisa, confundiéndolos con cuerpos humanos.” y dos párrafos después continúa:

En la calle, la actividad sexual de los *tzitzimime* iba más allá de la satisfacción inmediata del apetito venéreo. Los machos, en estado permanente de erección, parecían burro excitados, llevaban en ristre una quinta extremidad, un órgano muscular autónomo del cuerpo. Algunos, como si fuera una correa para perro, se fajaban el largo pene a la cintura.  
(170)

No cabe duda de la intención lúdica de este fragmento al comparar a estos seres con burros excitados. Todos sabemos en la cultura el “prestigio” del burro en estos gajes. Pero además, la descripción gráfica de un falo inmenso como correa de perro, o la consabida comparación militar-caballeresca del falo con la lanza en ristre, es también una imagen socorrida en el discurso cómico en la cultura.

Esta representación fálica era también un recurso cómico en la literatura clásica. Como nos dice Amy Richlin: “One minatory figure stands at the center of the whole complex of



Roman sexual humor; he will be represented here by the god Priapus. The general stance of this figure is that of a threatening male” (58). En página siguiente la autora asevera: “The nature of the Priapic figure is responsible for all the patterns of Roman sexual humor” (59). En la novela de Aridjis los *tzitzimime* amenazan el orden social y son símbolo de un mundo apocalíptico.

*El rey de La Habana* ya mantiene un esfuerzo sostenido en presentar el falo, y por extensión el sexo, como único símbolo de la libertad contestataria. El rey blande su falo como emblema de victoria. Es, en realidad, lo único que posee. El personaje pasa por varios trances amorosos, más o menos casuales, y en todos, la atracción que gana y las prebendas que recibe son en base a su falo. He aquí una escena con Fredesbinda, una mujer mayor, vecina de Rey del barrio, a donde éste volvió incidentalmente:

‘Ah, esta vieja quiere un rabaso por el culo, pero esto es una trampa, aquí no me puedo quedar muchos días’, pensó.

En ese momento Fredesbinda corrió la mínima cortina plástica del baño y le extendió un pantalón, desteñido pero en buen estado. Al mismo tiempo su vista se corrió hasta el sexo de Rey:

—Tú ves, bañado y limpio es otra cosa. Toma, agua de colonia..., a ver, yo te la pongo.

De sentir a Fredesbinda mirándolo, Rey sintió que su tranca empezaba a hincharse. Cuando ella le frotó el pecho y el cuello con agua de colonia, la pinga se le puso tiesa como un palo. A la vieja le brillaron los ojos, su rostro se puso alegre y pareció retroceder en un instante de los cincuenta y dos a los veinte gloriosos años:

—¡Oh, qué pinga más linda!

La agarró con las dos manos. Le sobó los huevos. Era una espléndida y gruesa tranca de veintidós centímetros, de un color canela bien oscuro, con una pelambreira negra y brillante. (Sic, 48)

Dentro del ambiente sórdido y marginal extremo en que vive Rey, estos momentos se presentan con un tono épico donde el placer y el lujo mínimo se elevan a categoría de épica. Ante la descripción diáfana, triunfal del narrador se nos olvida que el adolescente está con una mujer de cincuenta y dos años, viste un pantalón viejo y se baña por primera vez en muchas semanas. El realismo es tan sucio, tan cruel que estas lisonjas operan como verdaderos lujos por la diferencia que significan, en la escala establecida por el texto.

Si nos detenemos a ver la forma en que se califica el falo de Rey, lindo, esplendido, grueso, largo, canela, vemos la importancia que tiene en el texto para las victorias que cosecha. Si en *Lazarillo de Tormes* es la voz y la maldad, en *Rey de la Habana* y en *Sin tetas no hay paraíso* las dotes son físicas y genitales. Triunfar con esas cualidades es ganar una guerra pírrica. Es hacer el juego a una sociedad desmoralizada. Estos nuevos pícaros, inmersos en un mundo donde han muerto las utopías y se han extinguido las esperanzas de proyectos civilizatorios, tienen una doble significancia. Desde dentro de la historia, y en los valores impuestos por la narración son triunfadores; pero vistos desde fuera la sorpresa, el shock que nos produce (“shock of the familiar”) su victoria contrasta con los valores de una vida digna en la estima del lector. Esta estrategia satírica no lleva a reconsiderar el contraste de valores.

En el *Satiricón* de Petronio, la escena de la matrona de Ephesus es una sátira de las costumbres de la época. La escena alude, tanto a la fidelidad de la esposa hacia el esposo, como al duelo que se debe guardar a los difuntos. La beta satírica se encargará de expresar las fuerzas de la vida más allá de las costumbres y los códigos sociales (Arrowsmith 120-24). En la escena hay una mujer que es completamente fiel a su marido y esto le ha ganado fama y decoro. Esta devoción no cesa aún después de la muerte de su esposo. La fiel esposa pasaba los días cuidando el cadáver de su esposo difunto, lloraba torrentes de lágrimas y rechazaba los alimentos. Cerca del sepulcro de su esposo había cruces donde algunos ladrones del lugar habían sido crucificados. El gobernador había dispuesto que un soldado cuidara de dichos cadáveres, con el objetivo de que los familiares de estos ladrones no se robaran los cadáveres para darle sepultura y hacer así mayor el escarmiento. El soldado, acompañante solitario de la viuda,

comenzó a convencerla para que comiera y poco a poco la convenció a comer y además la conquistó sentimentalmente.

A partir de este momento, la viuda y el soldado hacían el amor todas las noches y el soldado descuidaba la custodia de los ladrones crucificados. Entonces un padre se robó el cadáver de su hijo para enterrarlo. Cuando el soldado se dio cuenta de que había desaparecido el cadáver de un ladrón de los que cuidaba se aterrorizó, al pensar que el gobernador lo mataría. Entonces la fiel esposa le salvó la vida al joven soldado, ordenando que retiraran a su esposo de las andas y fuera colgado de la cruz vacía.<sup>10</sup> El satírico, además de embestir contra los pilares morales de la sociedad, hace a su personaje recorrer el ciclo completo hasta caer en la posición opuesta, no tomando así un partido a favor de una conducta o la otra.

En “El orgasmógrafo” de Enrique Serna también se cuestionan los cánones de la sexualidad, tema esencial del cuento, con un tono seriocómico e invirtiendo los valores canónicos sobre el papel del sexo. En “El orgasmógrafo” los ciudadanos del país tienen que cooperar con el gobierno en producir energía eléctrica teniendo la mayor cantidad de orgasmos posibles. El orgasmógrafo es precisamente el equipo que recoge la energía producida en el orgasmo y la manda a una central que la almacena para mantener el país que se ha devastado por la contaminación ambiental, pero sobre todo para mantener a la clase dominante en una vida muelle y lujosa.

Laura, la protagonista, es una adolescente disidente y rebelde que se ha negado a tener sexo a toda costa, a pesar de la educación de sus padres que la enseñaron a masturbarse incluso desde pequeña para que fuera una ciudadana consciente. Laura, para vergüenza y frustración de su padre 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 enterarse de todo esto pregunta: “¿En qué me equivoqué Dios mío? ¿Qué hice yo para merecer esto?” Y luego el padre abofetea a la hija por mantener oculta su deshonrosa virginidad (89-90). Se llevan a Laura detenida y la someten a escarnio y a tratamiento psiquiátrico.

El psiquiatra Sigüenza, a cargo del caso, le echa a Laura un muchacho virgen en el cual ella se había fijado, llamado Francisco. Crean escenarios para que los adolescentes caigan en la trampa del sexo, incluso le inyectan yombina, una supuesta droga afrodisíaca que los jóvenes rebeldes resisten. Después de vencer todos los obstáculos Laura y Francisco logran escapar. Laura deviene líder importante del frente Espiritualista por su posición en contra del sexo obligatorio y la siguen multitudes. Al llegar a un almacén abandonado el olor a verduras podridas la excitan y besa a Francisco, luego hacen el amor. A partir de este momento Laura se entrega primero al placer del sexo por amor, luego por deseo puramente erótico hasta degenerar en una maniaca sexual. La líder del frente espiritualista, la muchacha que se negaba a tener sexo en contra de las represiones ideológicas de su sociedad termina humillada en la relación con Francisco, “condenada a servidumbre sexual por haber perdonado sus groserías” (125).

La simetría temática entre la escena de la matrona de Ephesus en el *Satiricón* de Petronio y la de Laura en “El Orgasmógrafo” de Enrique Serna es impresionante. En ambos casos se usa el recurso seriocómico para presentar una función social, como es característico de la sátira menipea. En este segundo caso no queda claro si la posición que el narrador favorece es la de la heroína virgen que se niega a aceptar los preceptos ideológicos de la sociedad en que vive o la de la joven que se deja vencer al fin por los deseos sexuales y la discriminación a que la sociedad la somete. El sátiro presenta la verdad, pero no toma partido con una posición específica. En ambos casos los personajes recorren todo el círculo dramático-emocional y el argumento opta por favorecer la visión pragmática, cruda, risible; huyendo de un posible final heroico y moralizante a primera vista. Este es un ejemplo de simetrías entre la actual corriente estética más conspicua en las letras españolas y la literatura clásica.

Se podían comparar aquí otros ejemplos como las transformaciones (o licantropías) en el asno de Apuleyo y las de *La leyenda de los soles* del escritor mexicano Homero Aridjis, la ambigüedad entre heroicidad o traición que existe en *Soldados de Salamina* del escritor español Javier Cercas, las escenas carnavalescas que nos presenta Reinaldo Arenas, los textos de Manuel Puig o los de Pedro Ignacio Taibo II; pero baste decir como conclusión que la sátira menipea como actitud mental y sus recursos y convenciones se

encuentran revitalizados y en plena función literaria en una nueva hornada de escritores de lengua española, en la mejor tradición latina de esta en su sentido original.

## Obras citadas

- Aridjis, Homero. *La leyenda de los soles*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Bajtín, Mijail. *Problemas literarios y estéticos*. Trad. de Alfredo Caballero. Ed. Omelio Ramos Mederos. Ciudad de la Habana: Arte y literatura, 1986.
- Ball, John Clement. *Satire & the Postcolonial Novel; V.S. Naipaul, Chinua Achebe, Salman Rushdie*. New York: Routledge, 2003.
- Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. 8ª Ed. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Bolívar, Gustavo. *Sin tetas no hay paraíso*. 3ª ed. Barcelona: RBA, 2009.
- Coughlin, Edward V. *La teoría de la sátira en el siglo XVIII*. Newark: Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 2002.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. 15<sup>th</sup> Printing. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Gutiérrez, Pedro Juan. *El Rey de la Habana*. Madrid: Anagrama, 2000.
- Kaplan, Carter. *Critical Synoptics: Menippean Satire and the Analysis of Intellectual Mythology*. London: Associated University Press, 2000.
- 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.
- Petronius Arbiter. *The Satyricon*. Trans. William Arrowsmith. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1959.
- 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-Quñones, Paul Firbas, Noel Luna y José A. Rodríguez-Garrido. Princeton, N.J.: Program in Latin American Studies, Princeton University, 1998.

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

Richlin, Amy. *The Garden of Priapus: Sexuality and Aggression in Roman Humor*. New Haven: Yale University Press. 1983.

Serna, Enrique. “El orgasmógrafo.” *El Orgasmógrafo*. México, D. F.: Ramdon House Mondadory, 2004. 81-134.

*The Penguin Dictionary of Literary Terms and Theory*. 4<sup>th</sup> Edition. Ed. J. A. Cuddon. London: Penguin Books, 1998.

Weinbrot, Howard D. *Menippean Satire Reconsidered: From Antiquity to the Eighteenth Century*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2005.

---

<sup>1</sup> Debo a mi Colega James J. López de la Universidad de Tampa la asociación entre la sátira menipea y la literatura latinoamericana actual con la que la comparo. En estos momentos ambos trabajamos en un libro que presenta un conjunto de estas obras y la teoría pertinente.

<sup>2</sup> Esto se logra a través del uso de la *catascopia*, o mirada desde arriba, por ejemplo; y/o a partir de la apropiación del argot de la rama del saber que se parodia: discurso religioso, discurso político...

<sup>3</sup> 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, basándose 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 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 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 inicial se convirtió posteriormente en la tendencia preponderante, y operó una evolución mimética, a partir de la sátira menipea como predisposición mental, y mediante el uso de los géneros menores como estructura narrativa.

<sup>4</sup> Dice Frye refiriéndose a la obra de Burton: “This creative treatment of exhaustive erudition is the organizing principle of the greatest Menippean satire in English before Swift, Burton’s *Anatomy of Melancholy*. Here human society is studied in terms of the intellectual pattern provided by the conception of melancholy, a symposium of books replaces dialogues, and the result is the most comprehensive survey of human life in one book that English literature had seen since Chaucer, one of Burton’s favorite authors. . . . 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.’” (311-12).

<sup>5</sup> Ejemplos de estas digresiones abrumadoras que fungen como “áreas operáticas” separadas del argumento se pueden leer en *La pesquisa: novela policial*, de Juan José Saer y *Respiración artificial* de Ricardo Piglia.

<sup>6</sup> La propia condición de Roberto Bolaño, de joven exiliado después del golpe de Augusto Pinochet (México, España) ilustran esta situación.

<sup>7</sup> Algunos otros textos actuales que comparten la actitud mental satírico menipea bajo una estructura que parodia los géneros menores son: *Respiración artificial* y *Plata quemada*, de Ricardo Piglia; *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, *Havana Heat: A Lupe Solano Mystery*, de Carolina García-Aguilera, *La pesquisa* de Juan José Saer; *El cerco de Bogotá* de Santiago Gamboa; *Delirio*, de Laura Restrepo; *Las novelas de Mario Conde*, de Leonardo Padura; *Los misterios de Madrid* de Antonio Muñoz



---

Molina; *El asesino de la muñeca* de Laura Freizas; *Una sombra ya pronto serás* de Osvaldo Soriano; *Boleros en La Habana* de Roberto Ampuero; Y *Héctor Belasocarán Shayne* de PIT II.

<sup>8</sup> John Clement Ball enumera otros recursos importantes de la sátira: “Other techniques commonly identified as central to satire include reduction, exaggeration, grotesque distortion, reversal, burlesque, paradox, and violation of style or decorum. In each of this, a norm is transgressed – not a moral norm, but a norm of fair representation – and a gap is constructed which the satirist presses into service as rhetorical support for his critique.” (21-22)

<sup>9</sup> En el artículo “Sátira híbrida y sujeto menipeo: la literatura cubana, y latinoamericana, actual,” publicado en el número 44 de la revista *Espéculo*, de la Universidad Complutense de Madrid explico el carácter híbrido de esta nueva estética y propongo los términos Sátira Menipea Distópica; Sátira Menipea Histriónica y Sátira Menipea Épica para explicar las modalidades que estas obras actuales adoptan. *Leyenda de los soles* sería una Sátira Menipea Distópica por su carga ideológica contra la contaminación y la superpoblación mal planificada. *El rey de La Habana*, por ejemplo, sería Sátira Menipea Histriónica, que equivale a una neopicaresca por su personaje conspicuo y sagaz que sobrevive dentro del caos.

<sup>10</sup> He aquí la traducción original de la cual tomo la referencia: “La viuda salvó al soldado al ordenar “that her husband’s body should be taken from its bier and strung up on the empty cross” (Arrowsmith 125).