

TÍTULO DE LA MONOGRAFÍA

La sátira como principio regulador en la novela *Los almuerzos* de Evelio José Rosero Diago

ESTUDIANTE:

YESICA PAOLA ACEVEDO GÓMEZ

CÓDIGO:

201350206

PARA OPTAR POR EL TÍTULO:

Licenciada en Literatura

TRABAJO DE GRADO

LICENCIATURA EN LITERATURA

INSTITUCIÓN:



Guadalajara de Buga, Colombia

2019

TÍTULO DE LA MONOGRAFÍA

La sátira como principio regulador en la novela *los almuerzos* de Evelio José Rosero Diago

ESTUDIANTE:

YESICA PAOLA ACEVEDO GÓMEZ

CÓDIGO:

201350206

DIRECTOR:

Víctor Hugo Vásquez Gómez, Mg.

PARA OPTAR POR EL TÍTULO:

Licenciada en Literatura

TRABAJO DE GRADO

LICENCIATURA EN LITERATURA

INSTITUCIÓN:



Guadalajara de Buga, Colombia

2019

Nota de aprobación

El trabajo de grado titulado “La sátira como principio regulador en la novela *Los almuerzos* de Evelio José Rosero Diago”, presentado por la estudiante Yesica Paola Gómez Acevedo, para optar por el título de Licenciada en Literatura; fue revisado por el jurado y calificado como:

PRESIDENTE DEL JURADO

JURADO

JURADO

A un caballero, un dulce caballero.

Agradecimientos

Agradezco a todos los profesores que contribuyeron a guiar mis pasos en el transcurso de mi carrera, especialmente al profesor Víctor Hugo Vásquez Gómez, Mg. por sus enseñanzas académicas y personales, por exigirme más de lo que yo misma no sabía que podía dar, por todo el apoyo y disposición en la dirección de este trabajo.

A mi gran amigo Adrián Alexander Beltrán, por todos y cada uno de sus consejos, por todas las veces en las que me dijo que “yo era capaz”, por su inconmensurable lealtad. Por hacer parte de esto desde el inicio.

Agradezco a mi esposo, mi hija y mi abuela, por creer. Eso más que cualquier cosa, es lo que tiene aquí.

Resumen

Ante la presencia de la sátira en las obras literarias colombianas, este trabajo monográfico presenta una metodología de análisis crítico que busca establecer a esta modalidad como posible catalizador del sentido literario y, a su vez, como principio regulador de la interpretación de la novela *Los almuerzos* (2009) de Evelio José Rosero. La propuesta metodológica parte de los conceptos de *Sátira*, *ironía*, *sarcasmo*, *diatriba*, *invectiva*, *parresía*, tomados de una diversidad de autores modernos y clásicos, igualmente estos son articulados mediante las propuestas de José Antonio Llera en *Prolegómenos para una teoría de la sátira* (1998) y Benjamin Harshaw en *Los campos de referencia* (1984). Las heterogeneidades de los recursos analíticos demuestran las posibilidades del método que se propone, evidenciando que las categorías analizadas, aunque en sí mismas son modalidades independientes, constituyen en conjunto la capacidad de la sátira de censurar las posturas que van en contra del “deber ser” (*éthos*).

Palabras claves: Sátira, ironía, sarcasmo, diatriba, invectiva, parresía, humor, campos de referencia, modalidad, discurso, acre, censura.

Tabla de Contenido

Introducción.....	9
I. Objeto de estudio	9
II. Planteamiento metodológico	11
III. Sobre el autor de <i>los almuerzos</i>	13
CAPÍTULO I.	15
Sobre el nacimiento de la sátira: un acercamiento al contexto grecorromano	15
1.1. Contextualización histórico-conceptual de la sátira	15
1.2. Acercamiento etimológico al concepto de sátira	19
1.3. Breve historia grecolatina de la sátira	24
1.4. Sátira menipea.....	26
1.5. Luciano: Sátiras Menipeas	28
1.6. Lucilio: Sátira y moralidad	35
1.7. Horacio: Refinamiento satírico	40
1.8. Juvenal: La sátira entre la acidez y la mordacidad	48
1.9. Persio: Estoicismo en la sátira	54
1.10. La sátira en Latinoamérica	61
CAPITULO II.....	74
La sátira, una modalidad con cercanía a la filosofía cínica y serioburlesca	74
2.1. El género serio-burlesco y su relación con la filosofía cínica y la sátira	75
2.2. La sátira como modalidad.....	81
2.3. Categorías de análisis: Los elementos propios de la sátira	85
2.3.1. Ironía	85
2.3.2. Sarcasmo	96
2.3.3. Diatriba.....	100
2.3.4. Invectiva	103
2.3.5. Parresía	108
2.4. Principio regulador.....	113
CAPÍTULO III	120

La sátira como principio regulador en la novela los almuerzos de Evelio José Rosero Diago	120
3.1. Tancredo y Sabina Cruz, los rostros de la <i>parresia</i>	122
3.2. Fisonomía del Sarcasmo, el Sacristán Machado	132
3.3. El juego del doble sentido, la ironía.....	135
3.3.1. La ironía antropomórfica o espacial.....	141
3.5. La invectiva y la diatriba en <i>Los almuerzos</i>	143
3.5.1. La diatriba Liliesca.....	147
Conclusiones.....	152
Referencias	158

Introducción

I. Objeto de estudio

Esta investigación tiene como principal propósito el estudio de la sátira dentro de la novela *Los almuerzos* (2009) del escritor Evelio José Rosero Diago. En concreto, la investigación que presenta este trabajo monográfico se acoge con la finalidad de establecer a la sátira, vista desde algunos postulados modernos como modalidad, siendo el principio regulador inmerso en la obra que potencializa el significado de los enunciados y direcciona la comprensión global de la novela.

De este modo, todo el planteamiento y desarrollo de esta tesis de investigación se cimienta en un interrogante fundamental que da sentido y forma a toda la propuesta: ¿Cómo la sátira opera bajo la noción de principio regulador, propio de la organización y elaboración de los enunciados, dentro de la novela *Los Almuerzos* de Evelio José Rosero Diago, para guiar así la comprensión de dicha obra?

Esta pregunta, a buen seguro, se prestará a múltiples respuestas y a variados planteamientos de la cuestión, pero, en el caso que ocupa a esta investigación, cabe destacar un tratamiento de ella que procede de la formación como Licenciado en Literatura, es por eso que el análisis literario que se realiza gira en torno a la epistemología de la sátira, a la crítica literaria. y, ya en su estado teórico-práctico y, consecuentemente, del estudio sintáctico y semántico de los enunciados de la obra.

Con esta última advertencia se quiere hacer notar que, lo que realmente se busca con el tratamiento de la sátira dentro de la novela de Rosero es, que, al identificar el principio

regulador dentro de una obra literaria determinada, se permita el estudio de todas las partes, de tal forma, que se potencializa su significado específico y global, para así emitir un juicio que contribuya a futuros estudios literarios.

Así, el sentido final de este trabajo monográfico es el de hacer un aporte a la escuela de estudios literarios y a la crítica literaria en general, destacando el papel que ha desarrollado la sátira dentro de la literatura colombiana, exponiendo así, que la sátira, que ha evolucionado desde su constitución como género literario en el contexto de la roma clásica, hasta una condición de modalidad, y que en la actualidad se caracteriza por la mezcla temática y formal con una intención moralizante y crítica, es asumida por teóricos como José Antonio Llera (1998), como un elemento que cruza transversalmente la estructura de una obra o de un género adjetivándola. Dentro de la literatura latinoamericana y especialmente la literatura colombiana, ha sido vista con recelo y en muchas ocasiones pasada por alto por parte de la crítica literaria ya que, tal como lo evidencian los estudios realizados por Joseph Alstrum (2006), el elemento satírico ha permanecido oculto a lo largo de la historia nacional, debido al desacomodo que genera en la élite sociocultural dominante. No obstante, es vital destacar las principales características de la sátira, además tener presente la aspiración que posee de convencer a los lectores de una determinada postura moral como la más apropiada y racional, en donde no pretende tener una respuesta directa, puesto que no ataca a un particular (por lo menos no en la actualidad) y por lo contrario se dirigiría a los actos declarativos y directivos o desde un punto de vista pragmático, a las instituciones o la sociedad en general o un sector de esta. Sin embargo, también se tiene como propósito resaltar que es potencializadora del carácter constructivo, con un propósito principal que no es el humor en sí mismo, sino un

ataque a una realidad que desaprueba el autor, tomando como método para este fin, el poder de la palabra.

II. Planteamiento metodológico

El presente trabajo investigativo, *La sátira como principio regulador en la Novela Los Almuerzos de Evelio José Rosero Diago*, se desarrollará bajo el enfoque metodológico que se compone en concreto, de tres partes. La investigación se centrará en el enfoque cualitativo que busca la recolección de datos descriptivos y de observaciones que permitan entrever por medio del discurso las diferentes categorías conceptuales y de este modo, se permitirá hacer un análisis de la sátira como elemento de demanda dentro de la sociedad mediada por la novela de Rosero; este tipo de enfoque establecerá a la sátira como principio regulador desde la cualidades de la misma y desde una postura frente a los diferentes sucesos que ocurren dentro de la trama de la novela.

Por otro lado, el método que se empleará será el crítico-hermenéutico, ya que es un método interpretativo, que busca establecer un nexo comunicativo entre un texto y un intérprete, teniendo como finalidad ajustar los elementos de juicio para que una persona o colectivo llegue a una traducción y comprensión común de un texto o una realidad determinada, como lo es, establecer a la sátira como un principio regulador no sólo dentro de la novela de Rosero sino de otras obras, si se tienen en cuenta las características propias de esta modalidad (la sátira).

Finalmente, el tipo de investigación que cubre este trabajo es la de noción de crítica, que busca analizar las características de una obra y propone variantes de interpretación de los

sentidos que ella encierra, en este caso, establecer en *los almuerzos* un principio regulador, la sátira.

Se estudia la función de sátira como fuerza latente dentro de la novela, con el propósito de establecer un análisis literario que va desde la etimología de la sátira hasta la aplicación de sus características dentro de dicha obra. En este sentido, se busca conocer que temas han surgido en torno a esta modalidad, cómo ha sido su recepción en Grecia, Roma, Latinoamérica y Colombia, cuál ha sido la transformación de dicha modalidad hasta la actualidad, su cercanía con la filosofía serioburlesca y cínica y a partir de esto, cómo puede argumentarse la tesis de esta monografía.

Este trabajo monográfico se divide en tres capítulos: El primer capítulo, es un sucinto estado del arte que aborda la recepción de la sátira en Grecia y Roma, con el fin de establecer las características de análisis desde la concepción que sostuvo la sátira como género literario.

El segundo capítulo aborda la relación existente entre el género serio-burlesco, la filosofía cínica y la sátira. Segundo, se define a la sátira moderna bajo la concepción de modalidad. Tercero, se establecen las características de la sátira, y por último se explica la teoría de los “principios reguladores” que operan dentro de las obras literarias.

El tercer capítulo da respuesta a la pregunta problematizadora basándose en la aplicación de las características de la sátira dentro de la novela de Rosero. Valga aclarar que esta monografía en términos generales, se estructura en una serie de partes y epígrafes, de forma que esto hace posible la verificación y el alcance de las conclusiones.

III. Sobre el autor de *los almuerzos*

Según el portal Planeta de los Libros en España (2019), Evelio José Rosero Diago nació en Bogotá, Colombia, en 1958. Estudió su primaria en Pasto y luego se trasladó a Bogotá, donde hizo sus estudios de bachillerato. Cursó estudios de comunicación social en la Universidad Externado de Colombia. Cuando sólo tenía 21 años obtuvo el Premio Nacional del Cuento Gobernación del Quindío, 1979, por el relato Ausentes, publicado por el Instituto Colombiano de Cultura en el libro 17 Cuentos Colombianos. En 1982 obtuvo el Premio Iberoamericano de Libro de Cuentos Netzahualcóyotl, organizado en México. Es autor de las novelas Mateo Solo, Editorial Entreletras, Villavicencio, 1984; Juliana los Mira¹, Editorial Anagrama de Barcelona, 1986, y El Incendiado, Editorial Planeta, Colombia, 1988. Ha escrito, así mismo, el conjunto de relatos Cuentos para matar un perro y otros cuentos, y la novela breve Papá es santo y sabio, Premio Internacional de novela La Marcelina, de Valencia, España, 1982. La Editorial Magisterio le publicó en 1991 la novela para niños Pelea en el parque. En 1992 es publicada por Planeta Colombiana Editorial S.A, otra de sus novelas cortas, Señor que no conoce la luna; mismo año en el que ganó el Premio Nacional de Literatura con el libro de cuentos El aprendiz de mago, publicado en su primera edición por Colcultura, premio que también le es otorgado en 2006 con la novela corta Los escapados publicada por el grupo Editorial Norma. En 1996, Editorial Panamericana reedita el libro con el título El aprendiz de mago y otros cuentos de miedo. En 2006 obtuvo en Colombia el Premio Nacional de Literatura, otorgado por el Ministerio de Cultura, pero fue en 2007, con su novela Los ejércitos, ganadora del II Premio Tusquets Editores de Novela, cuando Evelio Rosero alcanzó resonancia internacional, pues se ha traducido a doce idiomas y se ha alzado

¹ Novela que fue censura por su contenido controversial y que fue reeditada en el año 2016.

con el prestigioso Independent Foreign Fiction Prize (2009) en Reino Unido y el ALOA Prize (2011) en Dinamarca. Tras recuperar en 2009 su novela *Los almuerzos*, Tusquets Editores publicó *La carroza de Bolívar*, recibida como su obra más ambiciosa y desmitificadora, y *Plegaria por un Papa envenenado*. Rosero se caracteriza por tratar temas referentes a la destrucción y descomposición del universo del héroe, así como la relación de las obras con la realidad nacional en cuanto a procesos de violencia y reconstrucción de memoria. Inmersa en el horizonte actual de la literatura colombiana, la obra roseriana retrata parte de la realidad histórica y cultural que se encuentra atravesada por las dinámicas de la contemporaneidad. La obra presenta como una sátira que censura y discrimina a la doble moral religiosa y la establece como un factor contaminante del espíritu y el bosquejo estructural de muchos conflictos contemporáneos, pero a su vez, reconoce y acepta la conexión primaria existente entre los hombres y la naturaleza y entiende esta conectividad como la solución a los conflictos morales.

CAPÍTULO I.

Sobre el nacimiento de la sátira: un acercamiento al contexto grecorromano

“La sátira es el humor que ha perdido la paciencia”

Giovanni Mosca.

Este capítulo hace un breve recorrido por la contextualización histórico-conceptual de la sátira, reconociendo que esta es específicamente un género romano que se ha extendido hasta nuestro tiempo y que ha influido en las diversas representaciones discursivas de índole política, filosófica, artística y, en especial, literaria. Además, hace una aproximación a sus antecedentes griegos y a los diferentes estilos que afloraron desde sus inicios, por ejemplo, la escritura de Luciano y la sátira menipea, Lucilio, Horacio, Juvenal y Persio.

De esta forma, se afirma que la sátira sería en términos generales, por lo menos en intención, el espejo de la vida o del modo de vivir del autor, ya que las sátiras terminan reflejando no solo a una sociedad y su cultura, sino las ideas sobre los buenos principios, la sana conducta y la buena moral de quien ejerce la sátira y que busca provocar en principio, una crítica y con ello una distancia sobre la condición humana, y como consecuencia podría advertirse una postura o concepción moral particular.

1.1. Contextualización histórico-conceptual de la sátira

En un afán por realizar una aproximación a la contextualización histórico-conceptual de la sátira, este trabajo monográfico hace un acercamiento a los postulados de Michael Von

Albrecht (1997), puesto que las investigaciones de este autor ofrecen un aporte que ayuda a esclarecer el origen de la *sátira*. Albrecht no sólo explica a la sátira como un género de la literatura específicamente romano, sino que, además, se refiere a los precedentes griegos de la misma, la técnica literaria, la lengua y el estilo que utilizaron los poetas Lucilio, Horacio, Persio y Juvenal, a los que se les atribuye la consolidación de la *sátira* como género.

Para hacer una inclinación a lo que se denomina como *forma y estilo*, Albrecht encuentra que las determinaciones precisas sobre el género satírico presentan una serie de percances, que se dan debido a las diferentes condiciones que vivieron los autores y que llevaron a maneras absolutamente individuales de escribir *satura*; arrojando como resultado notable que los autores latinos enfocaran sus críticas a distintos entes sociales:

Una determinación más precisa del género satírico se encuentra con dificultades; en efecto, cada autor vive en condiciones diferentes y tiene una manera absolutamente individual de escribir *saturae*. Lucilio critica a personas vivas –incluso personalidades notables–, Horacio sólo contemporáneos de posición no elevada, Persio procede más bien hacia generalidades filosóficas, Juvenal ataca solamente a personas ya muertas. El elemento satírico es manejado por Lucilio por un florete puntiagudo, por Horacio con una sonrisa bondadosa, por Persio con la violencia del predicador, por Juvenal con la maza de Hércules. Por ello según Wilamowitz² no existiría una sátira romana, sino que existirían sólo Lucilio, Horacio, Persio y Juvenal. Haciendo hincapié en lo que sería la técnica literaria. (Albrecht, 1997, págs. 244-245)

Además, Albrecht resalta que en el caso de Horacio se estaría hablando de una *satura* que logra el máximo nivel de refinamiento literario en donde se logra distinguir, por un lado, la

² U. VON WILAMOWITZ, Griechische Verskunst, Berlin 1921 (reed. Darmstadt 1921), 42, n. I. (Esta referencia está incluida en el libro de Albrecht).

satura en que prevalece la narración y, por otro, la *satura* en la que prevalece la reflexión. Según el autor, Horacio en el *Iter Brundisinum* desarrolla una fina arte narrativa que se entreteje con el modelo satírico de fondo. La *satura* de reflexión que puede ocuparse de temas como la *ambitio* o la *avaritia*³ se apoya en parte en la tradición de la *diatriba*⁴: “El alcance del pensamiento no es subrayado de forma pedante, sino que tesis y antítesis son reconocibles, y comparaciones y ejemplos inducen a conclusiones sugeridas por la analogía” (*Ibíd.*, p. 247). De modo que, las formas menores se integrarían orgánicamente en lo que el autor reconoce como el “tejido satírico”: anécdota, apotegmas, fábula⁵.

La sátira posthoraciana debe compararse con la tradición imperante; concatenaciones enteras de motivos se toman de nuevo y se cambian. Se hace necesario superar estilísticamente al predecesor. Sin embargo, la *aemulatio* horaciana no es suficiente para explicarlo todo. Persio se crea un lenguaje personal y lleva a cabo de forma independiente la prédica filosófica. Juvenal introduce el *Pathos* en la sátira; en él el elemento retórico está particularmente en primer plano. “La sátira como forma relativamente abierta, puede adaptarse respectivamente al cambio de las épocas y de los individuos. En esto estriba su vitalidad, pero complica también su definición como género literario”. (Albrecht, 1997, pág. 240)

³ F. Codicia. (Traducido del latín). (latina, 1982)

⁴ F. Discurso o escrito violento e injurioso contra personas o cosas. (Española, 2019)

⁵ Del lat. Fabŭla:

1. f. Breve relato ficticio, en prosa o verso, con intención didáctica o crítica frecuentemente manifestada en una moraleja final, y en el que pueden intervenir personas, animales y otros seres animados o inanimados.
2. f. Narración de asunto mitológico. La fábula de Psiquis y Cupido, de Prometeo, de las Danaides.
3. f. En las obras de ficción, trama argumental.
4. f. Rumor, hablilla.
5. f. Relación falsa, mentirosa, de pura invención.
6. f. Ficción artificiosa con que se encubre o disimula una verdad.
7. f. mitología (el conjunto de mitos).
8. f. Objeto de murmuración irrisoria o despreciativa. Fulano es la fábula de Madrid. (Española, 2019)

En tanto lengua y estilo, Albrecht expone que la lengua de la *satura* es colorida. Es por ello que Albrecht llega a la conclusión de que la comicidad, el humorismo y la parodia, producirían junto con el estilo dialógico y el empleo de vocablos de la lengua cotidiana una íntima proximidad con la comedia, aun así, la *satura* no estaría limitada a técnicas de la comedia, y el hecho de que mostrara cercanía con la lengua de todos los días no sería más que un efecto artístico-literario. Al hacer referencia al estilo de la sátira, hay que tener presente que las condiciones sociales, políticas y económicas de los autores antes señalados, no se dieron de la misma manera y por ello no hicieron igual uso de expresiones triviales:

En Lucilio domina todavía una cierta despreocupación, aunque esté mitigada por una urbanidad de viejo cuño; su paleta se extiende desde el lenguaje de la calle a la parodia empica y trágica; a ello se añade la mezcla macarrónica de latín y de griego escuchada en el hablar cotidiano: Una auténtica atrocidad a los ojos de Horacio. Este último es desde el comienzo exigente en la elección de vocablos, y resulta cada vez más esquivo en el curso de su evolución. Pero es justamente él quien pone en cada género literario, siempre dentro de los límites del buen gusto, palabras llamadas <<impoéticas>> al servicio de un fuerte efecto poético. Persio se divierte particularmente introduciendo expresiones del habla cotidiana en sus sátiras artísticas. El estilo de Juvenal es patético, incluso solemne. (Albrecht, 1997, pág. 248)

Según Albrecht, el estilo de la sátira estaría marcado por la parataxis⁶ y por una aparente falta de artificio, (*paréntesis*, *correctio*) apóstrofe y citas que sirven para darle viveza. Es decir que el estilo de la *satura* forma parte del elemento retórico y también por esto es un género típicamente romano, ya que literatura latina del siglo I es fuertemente influida por los conocimientos y desarrollos jurisprudenciales. Albrecht se inclina por exponer que hasta la

⁶ Tipo de relación gramatical por la cual se unen dos elementos sintácticos del mismo nivel o función e independientes entre sí. (Española, 2019)

aparente indiscreción formaría parte de la sátira como género. Afirma, además, que la sátira sería en términos generales, en intención, el espejo de la vida o del modo de vivir del autor y, por lo tanto, no sería una auto-representación sin filtro, sino en parte, una imagen ideal (La *satura* como el comienzo de lo que se denominó: poesía personal latina). Aun así, es importante remitirse al inicio de este gran viaje que es el discurso satírico, para comprender por qué cuando se habla de variedad no solo acontece hablar de contenido, sino de formas y estilos.

1.2.Acercamiento etimológico al concepto de sátira

A lo largo de la historia de la *sátira* se han admitido diferentes definiciones que remiten a un origen en el que se destaca la diversidad en el contenido. Esto haría alusión a la comparación inicial entre la sátira y sus características con una bandeja de frutos diversos que era comúnmente utilizada como ofrenda a los dioses en medio de banquetes. *Sátira* proviene del adjetivo latino “*satur/satura/saturum*” que significa *lleno o mezclado* y accesoriamente *sátira*. La Real Academia de la Lengua Española (RAE) (Española, 2019), la define como: Del lat. *satīra*, este de *satūra* 'sátira', 'composición literaria arcaica en verso y prosa, acompañada de danza'; propiamente '*plato de muchas viandas*', y este de *satur*, -a, -um 'repleto, recargado, abundante', infl. por el gr. *σατυρικός* *satyrikós* 'relativo a los sátiros'.
1. f. Composición en verso o prosa cuyo objeto es censurar o ridiculizar a alguien o algo.2.
f. Discurso o dicho agudo, picante y mordaz, dirigido a censurar o ridiculizar.

Marco Antonio Coronel Ramos (2002), expone que dentro de lo que tradicionalmente se admite en Roma con respecto a los modelos satíricos se pueden distinguir dos tipos de sátira

completamente diferentes: La sátira escrita en hexámetros o lo que se conoce como sátira regular y la sátira menipea. Estos dos tipos de sátira se distinguen formalmente por la manera en la que se altera la prosa y el verso (prosímetros) o por la mezcla de estilos. Así mismo, Ramos dirá que, para sostener esta doble tipología presente entre la sátira regular y la sátira menipea, es preciso citar a Quintiliano, puesto que ha sido la autoridad más citada, y quien había afirmado que junto a la tradición satírica de Lucilio, en Roma se habría permitido el florecimiento del modelo creado por el polígrafo Varrón como una forma particular de la métrica latina, concepto que se extendió rápidamente a cualquier tipo de texto que utilizase la ironía para criticar una situación o a un personaje y hasta a una sociedad entera.

La sátira es toda nuestra, en la cual el primero que se consiguió insigne alabanza fue Lucilio, el que tiene todavía algunos tan apasionados que no dudan en darles preferencia no sólo a los escritores de la misma materia, sino también a todos los poetas. Más yo, cuanto me aparto de su modo de pensar, tanto me aparto de Horacio, que es de opinión que Lucilio tiene un estilo turbio y que hay en él algunas cosas que se pueden quitar, porque tiene una admirable erudición y libertad, y de aquí es que tiene acrimonia y bastante chiste. Mucho, más terso y puro es Horacio, y es singular en reprender las costumbres de los hombres. Persio mereció mucha y verdadera gloria, aunque con un solo libro. Son aun el día de hoy esclarecidos los que en adelante se nombrarán. Otra especie de poesía hay también anterior a la sátira, la que compuso Terencio Varrón. Escribió éste muchísimos libros llenos de doctrina como muy instruido en la lengua latina en toda la antigüedad, letras griegas y en las nuestras; sin embargo, tiene más de ciencia que de elocuencia. (Quintiliano, 1887, pág. 238)

Sin embargo, el autor reconoce valiosas las posturas que algunos autores hacen como es el caso de J.C Relihan, que apuntaron a sustentar que las sentencias de Quintiliano estaban más inclinadas a hacer referencia sobre una obra de Varrón llamada “*Saturae Menippeae*” y

que en su lugar no se refirió a ningún tipo de género literario menipeo. Bajo esta concepción, expone Ramos, que cuando Quintiliano escribió *Alterum genus* aludió a la sátira de Varrón, y de esta forma se estaría remitiendo a la sátira de Enio y no a un género literario diferenciado. Estas aseveraciones concluyen con la idea de que la forma verbal *condidit* (creó) del mismo autor (Quintiliano) cuyo sujeto es precisamente Varrón, no es significativa en el contexto crear o inventar, sino en el de escribir. Por otra parte, se descartaría la idea de que Varrón es creador del género satírico y por el contrario sería seguidor del modelo satírico de Enio. Por lo tanto, Ramos asume que la denominación de sátira menipea⁷ para designar a un género literario, no surgió sino hasta 1581, con la publicación de J. Lipso *Somnium*:

Se establecería entonces una tradición que iría desde Varrón a Luciano de Samosata, desde Beocio a Erasmo, pasando por Cervantes, Rabelais, Burton, Swift o Pope. La sátira y lo satírico convivían entonces tan distintamente que lo menipeo puede devenir un concepto crítico para aludir a la actitud censora con que el escritor denuncia las incongruencias de su sociedad. Ello justifica que la teoría literaria del siglo XX viera en lo menipeo una de las fuentes de la novelística europea y que se haya establecido, desde antiguo, una continuidad entre la sátira romana y lo satírico griego, justificada por la relativa equivalencia formal y temática entre el género literario romano y el modo en que en Grecia se desarrolla el talento crítico. (Ramos M. A., 2002, pág. 23)

Es decir que, desde el punto de vista de Coronel Ramos, que en concreto se puede admitir que en el ámbito formal la prosimetría y la mezcla de estilos eran ya practicados por algunos autores griegos, entre ellos Menipo de Gádara, y, en el ámbito temático, que la sátira romana

⁷ Suele ser citado Menipo como el creador del prosímetro, aunque nunca lo habría concebido como rasgo fundamental de un determinado género literario. A lo que sí se apunta es a decir que Menipo una vez consagrado el prosímetro en un rasgo formal de la sátira romana eniana, se le atribuyó por analogía, la misma consideración genérica a la obra del cínico griego. Se crea así dicha continuidad satírica iniciada por Menipo de la que Varrón es sucesor. (Ramos B. S., 1996, pág. 23)

entroncaba la diatriba cínico-estoica helenística. A continuación, con los postulados de Albrecht se precisa más el contexto de *satura* romana apreciando los aportes de Luciano, Lucilio, Horacio, Persio y Juvenal.

Michael Von Albrecht (1997), dirá que *la satura* se reconoce específicamente como un género romano en donde su origen provendría de una forma literaria mixta, un “*pot pourri*” en donde deben pensarse en expresiones como *Lanx*⁸ *satura* (por lo lleno y abundante de su material) o en *legem per saturam*⁹, es decir, que presenta una ley que contiene dentro de sí otra ley.

Desde sus inicios la palabra *satura* estaría relacionada con una suerte de metáfora culinaria en donde se le entendería como una especie de alimento de *relleno* o *pudding*. Una metáfora culinaria que está también en la base de la palabra “Farsa”. Tiempo después, la sátira sería poseedora de un significado que contendría para sí, la apropiación de esa mixtura en la que, en su sentido primitivo, abarcaría casi cualquier tipo de argumento. (Albrecht, 1997, pág. 242)

Manuel Balasch (1990) dirá que, también Virgilio hizo mención a este tipo de bandejas en las *Geórgicas* cuando dijo: “Ofrecemos entrañas humeantes en redondas bandejas” y también: “Hacemos ofrendas de bandejas de pasteles”. Pero *satura* podría también haberse derivado de una especie de salchicha que se rellenaba con muchos ingredientes¹⁰, y que según Varrón¹¹ se llamaba *satura*. El escolio a Horacio dice en el prólogo al primer libro de sátiras:

⁸ Bandeja que repleta de muchas y variadas ofrendas los antiguos ofrecían a los dioses en un rito sagrado. (Balasch, 1990)

⁹ Presentar una ley mixta.

¹⁰ La metáfora culinaria siempre hace referencia a la variedad en ingredientes.

¹¹ Esto consta en el libro segundo de sus *Cuestiones Plautinas*: “La *satura* se compone de uvas pasas, polenta y piñones, todo esto recubierto con hidromiel, a lo que algunos añaden los granos de una granada” citado por (Balasch, 1990, pág. 10)

“La gente afirma que la sátira recibe su nombre de la bandeja (*lanx*) que, llena de diversos frutos de la tierra es ofrecida en el templo de Ceres; también por eso a esta poesía se la ha llamado *satura*, porque está llena de temas diversos para saciar a los oyentes...”. En coincidencia casi exacta se lee en el prólogo de una colección de Escolios de Juvenal: “Se llama sátira (aquí con esta grafía) a un tipo de bandeja (*lanx*) que se acostumbraba a ofrecer en los sacrificios a Ceres, llenas de frutos diversos; a semejanza de esta bandeja, esta poesía se llama sátira, porque es una colección de muchos vicios”. (Balasch, 1990, pág. 10)

Balasch aborda otras posturas que afirman que la *satura* también tendría su procedencia en una ley simplificada, ley compendiada que incluía en sí la diversidad de previsiones, argumentando que, en su forma de verso, combinaba muchos poemas breves en sí.

De acuerdo a lo anterior, Marco Antonio Coronel Ramos (2002), se remitiría a las palabras de Diomedes, autoridad fundamental en la discusión etimológica sobre la *satura*, quien habría hecho referencia al término para aludir a tres referentes distintos: a representaciones preliterarias, a composiciones del verso dentro de la tradición de Lucilio y a obras caracterizadas por la mezcla de prosa y verso. Esta polisemia será justificada a partir de la propuesta de cuatro étimos diferentes:

- 1) El griego *sátyros*.
- 2) La expresión *Lanx satura*.
- 3) La metáfora culinaria – *a quodam genere farciminis*.
- 4) La formación *Lex satura*.

Según Coronel Ramos, la primera de estas etimologías se remitiría a las *sátiras escénicas* en la interpretación de Tito Livio; que justifica, igualmente, la teoría del origen griego del

género y de su relación con el drama satírico heleno. El autor expone que desde ese planteamiento se sugiere que las *sátiras* provendrían de las farsas mitológico-trágicas que los griegos ejecutaban en honor al dios Dionisos; algo que iría en contraste con la crítica moderna, ya que, para los nuevos postulados, no habría relación filológica ni etimológica entre *satura* y *sátiros*, ni conexión literaria entre la sátira latina y la comedia antigua o el drama satírico griego. Los otros tres étimos encerrarían la ya nombrada mezcla de productos variados y en todos ellos *satura* podría ser, según Coronel Ramos, la sustantivación de un adjetivo neutro propio de expresiones como *poiesis* o *fabula satura* y de ahí *lex per saturam* o *lex in saturam*.

Tanto Albrecht, Balasch y Ramos coinciden que el origen de la palabra sátira se remite a la variedad, pues en efecto, la *satura* se caracteriza por la mezcla temática y formal, es decir, aborda temas diversos y los versos que emplea, al menos en un principio, también son muy variados, después de esto se impuso el hexámetro.

1.3.Breve historia grecolatina de la sátira

Albrecht (1997), no deja de lado los precedentes griegos y expone a la *satura* como un producto indígena en el conjunto de detalles, ya que en griego se encuentran algunos elementos satíricos dentro de los diversos géneros literarios, especialmente en el yambo¹². Sin embargo, para el autor, no es por esa forma en la que se ha hecho familiar por la literatura latina. Este es un aspecto importante que apunta a una antigua teoría de que la *satura romana*

¹² (En griego antiguo, ἰαμβος, *iambos*) El Yambo: Pie de poesía griega y latina de dos sílabas, la primera breve y la segunda larga. // Poesía injuriosa de Arquíloco de Paros (siglo VII a.C.) // Dentro de la poesía lírica griega, desarrollaba temas elegíacos. Su origen está en las canciones rituales satíricas y obscenas de creación popular, con un ritmo cercano a la lengua hablada y una visión realista del mundo. (Pérez, 2019)

provenía de la comedia antigua. Por lo mismo, Albrecht expone que, las analogías que se puedan hacer frente a estos géneros poéticos, no son suficientes para establecer una derivación global de un género tan diferenciado como lo es la sátira de la comedia antigua.

Cabría en este punto hacer referencia al *sátiro*, ser mitológico, y este del gr. *σάτυρος* “*sátyros*”. No ha de olvidarse que la cultura romana fue influenciada de forma importante por los griegos, ya lo diría Horacio: “*Graecia capta ferum victorem cepit et artes intulit in agresti Latio*”. Que según traducción rítmica de Emilio García Gómez, inédita hasta hace poco, se verterían como: “la Grecia cautiva, que al fiero\ vencedor cautivaba, sus artes a Lacio campestre\trajo” (Horacio Flaco, 2007, págs. 156-157)

Es posible que exista una relación entre la sátira como mixtura/hibridación y la representación mítica/filosófica de la figura de los sátiros del sequito de Dionisos:

Los sátiros son divinidades menores híbridas, mitad animal (macho cabrío), mitad hombre. Esto se presta para la conjetura de que la significación filosófica de estas divinidades supone que son una mixtura entre la sabiduría y la humanidad, entre lo libidinoso y lo burlesco. Era una criatura sensual, poco fiable y con un comporta-miento impredecible y caprichoso [...] La ocupación favorita de los sátiros era perseguir a las ninfas en el paradisíaco ambiente que les rodeaba. Algunos, no obstante, tenían ambiciones superiores, y por ejemplo Marsias tenía fama de ser un gran flautista. Estaba tan seguro de su virtuosismo que en cierta ocasión decidió competir con Apolo, pero éste estaba muy por encima de él y le venció sin dificultad. Las Dionisias, festivales dedicados a Dionisio en Atenas, eran la gran ocasión para visitar el teatro. Los sátiros tenían un carácter cómico y daban origen a las «obras satíricas» o sátiras, de carácter burlesco y que se intercalaban entre las grandes tragedias. Al final de cada drama se representaba una de ellas con un sátiro para hacer reír a la audiencia. (Leyendas, 2013)

Para explicar el desarrollo romano, Albrecht se enfoca en que a falta de la poca seguridad ante el hecho de que sea la sátira preliteraria o dialógica, se podría hablar entonces de una posible construcción histórico-literaria. Aquí entrarían asuntos como la multiplicidad de temas en metros diversos presentes en Enio, el papel de la fábula y la alegoría en la satura, Lucilio como creador del género y así sucesivamente hasta Horacio, ya que es a partir de él que el hexámetro se convierte en el metro exclusivo de la sátira, dominando así el elemento didáctico de la filosofía ética.

Para finalizar, Albrecht sostiene que el aspecto del término *satura* se ha separado del latín formal y que de este modo se crea el presupuesto de la concepción moderna de lo satírico, ya no ligado a un género poético determinado.

1.4.Sátira menipea

Ahora bien, como antecedente griego, se presenta la *sátira menipea*, que es un tipo de sátira escrita por lo general en prosa (por ejemplo, los versos de Juvenal y sus imitadores), que poseía una longitud y una estructura similar a una novela y que se caracterizaba por atacar actitudes mentales en vez de individuos específicos.

SÁTIRA I

¿Siempre yo oyente sólo? ¿Nunca voy a replicar,

tantas veces vejado por la Teseida del ronco Cordo?

¿Así que va a declamarse impunemente aquél sus comedias,

éste sus elegías? ¿Impunemente va a consumir mi día el enorme

- 5 Télefo, o el Orestes, escrito ya en la margen completa

del final del rollo, y por detrás, y aún no terminado?

Nadie conoce su propia casa mejor que yo el bosque

sagrado de Marte y la cueva de Vulcano, vecina a las rocas

eolias. Cómo actúan los vientos, a qué sombras atormenta
- 10 Éaco, de donde transporta otro el oro del vellocino

robado, con qué grandes olmos dispara Mónico,

los plátanos de Frontón y los mármoles estremecidos lo gritan

sin tregua, y las columnas reventadas por continuos lectores.

Lo mismo has de esperar del poeta más grande y del más chico.
- 15 También yo hurté la mano a la férula, también yo

di consejo a Sila para que durmiese profundamente

como particular. Es clemencia idiota encontrándote por todas partes

tantos poetas respetar un papel destinado a perecer.

Pero por qué me gusta más discurrir por esa llanura
- 20 por la que el gran ahijado de Aurunca guió sus caballos,

si tenéis tiempo y aceptáis gustosos mi justificación, os lo diré. (Ramos B. S., 1996,
pág. 86)

Según un el análisis realizado por Ramos Bartolomé Segura (1996), en estos veinte primeros versos Juvenal expone la situación de las declamaciones públicas a finales del siglo I de esta era, pero que habían sido creadas mucho tiempo antes por Asinio Polión, y la asistencia a las cuales constituía una aburrida obligación social. Dichas lecturas abarcaban todos los géneros literarios.

Ahora bien, entre las características que se le otorgan a la sátira menipea, está la naturaleza de epopeya, un tipo de narrativa fragmentada, la combinación de numerosos blancos distintos, además de movimientos rápidos entre estilos y puntos de vista. Según Ramos (2002), la sátira menipea debe su nombre al filósofo cínico y escritor griego Menipo de Gádara y, a diferencia de los rasgos satíricos de la comedia clásica, desarrollada, por ejemplo, por Aristófanes que se basaba en ataques personales, la sátira menipea buscaba, además, atacar y ridiculizar a los hombres que tenían posiciones pedantes, a hombres maniáticos, extravagantes, intolerantes, codiciosos e incompetentes, ya que estas actitudes eran tratadas como enfermedades del intelecto.

1.5.Luciano: Sátiras Menipeas

Como receptor y continuador de la sátira menipea, es fundamental referir a Luciano. Según Andrés Alarcón (1981), de la vida de Luciano es muy poco lo que se conoce de un modo seguro. Para Alarcón, ni sus contemporáneos ni los autores posteriores dicen cosas que valgan la pena para reconstruir, con cierta seguridad, las grandes líneas de su biografía. Filóstrato, autor de las famosas *Vidas de los Sofistas*, silencia su nombre, a buen seguro por no considerarlo un sofista puro. La Suda, que recoge algunos datos, está llena de noticias que

huelen a reconstrucción a partir de leyendas surgidas del cristianismo bizantino. Es por ello que, según Alarcón, no hay más remedio que acudir a los datos dispersos contenidos en su propia obra, método, lógicamente, expuesto a muchos peligros. Por si fuera poco, el autor ha empleado, en su obra, dos nombres distintos: Luciano (*Loukianós*), que es un nombre latino helenizado, y Licino (*Likinos*), que es como aparece en algunas ocasiones. “Ni siquiera sabemos si los dos son un seudónimo, aunque la cosa es probable, porque Luciano era un semita y, por tanto, su nombre auténtico debió de ser semita también. Que era natural de Samósata puede darse como prácticamente seguro, ya que en uno de sus tratados así lo afirma”. (*Ibid.*, p. 8)

De acuerdo con Alarcón, Samósata era la capital de la Comagena, región semita que entró en la órbita del Imperio Romano a partir del año 65 a. C. según el autor, también el nombre de sus padres, como la fecha de su nacimiento es ignorado y del estudio de los datos dispersos a lo largo de su obra se puede deducir que su familia era de modesta posición, aunque no del todo indigente. Y que, a juzgar por lo que dice en algunos de sus opúsculos, debería haber nacido hacia el 125 de nuestra era, ya que el 160 contaba unos cuarenta años de edad.

Según Alarcón, se tiene en *El sueño* un dato que, aunque seguramente elaborado, contiene un núcleo de verdad histórica: parece que cuando Luciano tenía unos catorce años su padre decidió enviarlo al taller de su tío para que se iniciara en el arte escultórico. En un consejo de familia que iba a decidir sobre la profesión que debía aprender el joven Luciano, se acuerda que, puesto que las letras exigían mucho esfuerzo, tiempo y no poco gasto, resultaba recomendable enviarle a que se iniciara en la escultura. Razones para ello, aparte las económicas, parece que no faltaban. El propio Luciano, en esta especie de autobiografía de su primera adolescencia que es *El sueño*, nos informa sobre su talento para modelar figuras

de cera. Sin embargo, su iniciación quedó truncada por un desgraciado accidente, la ruptura accidental, por parte del muchacho, de una tableta, lo que despertó las iras de su tío, quien lo devolvió, al parecer, a casa de sus padres. Luciano nos ha descrito, con toda su gracia, el sueño que tuvo una vez, de regreso a su casa, y que, al parecer, determinó su definitiva vocación. “Se le aparecen dos mujeres, la Escultura y la Retórica, y cada una de ellas hace la apología de su propio arte. Vence al final la Retórica, que le promete la fama, la riqueza y la inmortalidad. Parece ser, pues, que Luciano va a ser un rétor, un sofista” (*Ibíd.*, p. 9)

Según Alarcón, Luciano fue un escritor prolífico. Su obra, aparte de original, es extensa. Pero no todo lo que se ha transmitido, a través de los manuscritos medievales, como suyo se le puede atribuir sin más. Y lo que es peor aún no se tienen criterios objetivos que permitan no ya una clara cronología, sino incluso una segura atribución. Los ensayos que se han hecho para hallar un método que permita asegurar la paternidad de todos sus opúsculos no son compartidos por todos los críticos. Con todo, hay un grupo de obras que, con mayor o menor seguridad, suelen considerarse como no lucianescas. Son las siguientes: *Lucio o El asno*, *Encomio de Demóstenes*, *Tragopodagra*, *Ocipus*, *Epigramas*, *Sobre la diosa siria*, *Caridemo*, *Amores*, *Los longevos*, *Nerón*, *La gaviota*, *El patriota*. Y aun con respecto a algunos de esos opúsculos hay discrepancias. Así Croiset considera auténticos los Epigramas, en tanto que Lattanzi ha atacado la autenticidad de *Zeus confundido*. Tampoco faltan intentos por reivindicar escritos que, en general, suelen considerarse espurios: así, Bompaire ha hecho serios esfuerzos por sostener el carácter lucianesco del tratado *Sobre la diosa siria y la Tragopodagra*.

Los opúsculos que suelen, en general, considerarse auténticos son los siguientes: *El sueño o Vida de Luciano*, *A uno que le dijo: eres un Prometeo en tus discursos*, *Filosofía de Nigrino*,

Pleito entre Consonantes, Timón o El misántropo, Prometeo (o El Cáucaso), Diálogos de los dioses, Diálogos marinos, Diálogos de los muertos, Menipo o Necromancia, Caronte o Los contempladores, Acerca de los sacrificios, Subasta de vidas, El pescador o Los resucitados, La travesía o El tirano, Sobre los que están a sueldo, Apología de los que están a sueldo, Sobre una falta cometida al saludar, Hermótimo o Sobre las escuelas filosóficas, Heródoto o Etión, Zeuxis o Antíoco, Harmónides, El escita o El próxeno, Cómo debe escribirse la historia, Relatos verídicos, El tiranicida, El desheredado, Fálaris I y II, Alejandro o El falso profeta, Sobre la danza, Lexífanos, El eunuco, Vida de Demonacte, Los retratos, Sobre los retratos, Tóxaris o Sobre la amistad, Zeus confundido, Zeus trágico, El sueño o El gallo, Icaromenipo o Por encima de las nubes, Doble acusación o Los tribunales, Sobre el parásito o Que el parasitismo es un arte, Anacarsis o Sobre la gimnasia, Sobre el luto, El maestro de retórica, El aficionado a la mentira o El incrédulo, Hipias o El baño, Preludio. Dioniso, Preludio. Heracles, Acerca del ámbar o Los cisnes, Elogio de la mosca, Contra un ignorante que compraba muchos libros, No debe creerse con presteza en la calumnia, 'El falso razonador o Sobre el término «apophrás», Acerca de la casa, Elogio de la patria, Discurso contra Hesíodo, El navío o Los deseos, Diálogos de las cortesanas, Acerca de la muerte de Peregrino, Los fugitivos, Las Saturnales, Fiestas de Crono (o Cronosolón), Epístolas saturnales, El banquete o Los lapidas, La asamblea de los dioses, El cínico, El pseudosofista o El solecista y Caridemos o Sobre la belleza. (Luciano, 1981, pág. 11)

Ahora bien, la influencia de la *sátira menipea* en la historia de la literatura occidental es un hecho notable. De hecho, en la compilación de estudios críticos sobre el cinismo realizado por R. Bracht Branham y M.O. Goulet Caze (2002) y Joel C. Relihan (2002), se realiza una aproximación a las obras de tendencia *menipea* en Luciano de Samosata y su recepción en el Renacimiento. Cabe anotar que este acercamiento no está basado en la influencia de Luciano en el Renacimiento ni en la naturaleza y la historia de la *sátira menipea*, estaría inclinado a la comprensión de las transformaciones del personaje del propio Menipo, del que cabría

desconfiar. Relihan afirma que, en las obras menipeas de Luciano¹³ se manifiesta la apreciación auténtica de un aspecto vital del movimiento y la literatura cínica. Aun así, acuña el autor, que se trata de la naturaleza subversiva de la crítica cínica, que enviste de autoridad a un personaje que no puede ser tomado en serio sin más, y que juega con la idea de una verdad absoluta o transcendente y con los que la proclamarían. Desde el punto de vista de Relihan, Luciano sería un “cínico” que multiplica las chanzas a costa de los catalogados como cínicos, para los cuales todo es una exhibición hipócrita:

Esto permite a Luciano ser a la vez actor y espectador: gusta de la paradoja, lógicamente rigurosa pero irónica en última instancia, de explorar las verdades cínicas por medio de los cínicos que no pueden suscitar nuestro respeto, en particular ese faquir cínico que fue Menipo. Éste es un aspecto de los escritos cínicos que el renacimiento conoce bien, y que aprendió de Luciano y del Menipo que él presenta. (Relihan, 2002, págs. 346-347)

En el debate protestante-católico, según Relihan, y en la literatura de controversia y de imaginación, Menipo se presenta de una manera que no es la que se habría deducido de la lectura de Luciano:

Se descubre un Menipo que escribe en el inframundo, Menipo español que desciende al Hades para descubrir el sentido del testamento de su abuelo, un rosacruciano que toma el nombre de Menipo para exaltar los valores de la religión sobre la filología, y un Menipo psicopompo que conduce a las almas de los eruditos a los debates que se desarrollan en el monte Parnaso. (Relihan, 2002, pág. 348)

¹³ Relihan (2002) dirá sobre Luciano que su verdad sobre la naturaleza del cinismo en la época imperial no es completa, puesto que es sorprendentemente despreciativo con el cinismo en general pese a su acusada afinidad con Diógenes y Menipo y su afecto por ellos.

Relihan se inclina por apreciar de la obra de Luciano la importancia que ha representado para la literatura occidental, es decir, que la existencia de un Menipo que hable de acerca de todo, se debe en parte considerable a que Luciano no haya decidido ser el narrador de diálogos como el *Necyomantia* ni del *Icaromenipo*; y según algunas apreciaciones de escoliastas, Luciano prefirió cargar sobre Menipo el precio de lo increíble, y no sobre sí mismo; para Relihan lo que no señalaron los escoliastas es cómo Luciano configura un nuevo Menipo a partir de tradiciones y potencialidades de los muchos Menipos: Menipo autor, Menipo escándalo, Menipo espectro, Menipo viajero fantástico y al escribir sobre Menipo, Luciano no seguiría el ejemplo literario del propio Menipo de la autoparodia, sino que mantendría un divertido distanciamiento de su cómico héroe.

No resulta sorprendente que el Menipo de Luciano haya desaparecido en gran medida de nombre, pero no en cuanto a sus actos, Si se trata de un charlatán, su personalidad puede hallarse tras la figura satírica de algún individuo pretencioso; si es un audaz buscador de la verdad, los autores pueden preferir sustituirlo por sus propios nombres. La concreción renacentista, es en contraste con la generalización lucianesca, tiene acaso interés en hacer de Menipo un blanco de sátira o un campeón de la misma. (Relihan, 2002, pág. 350)

Existe un Menipo cínico, aunque en la antigüedad a Menipo se le incluía ya en ese movimiento, es por ello, según lo afirma Relihan, que es difícil corroborarlo aportando pruebas de peso; ya Luciano se mostraría de forma sorprendentemente ambigua y Diógenes habría acusado de traición con la escuela a Menipo si actuaba tal como escribía Luciano.

Para profundizar un poco en los diferentes Menipos, resultan relevantes los aportes de Relihan con respecto a estos, por ejemplo, de un lado estaría *el Menipo autor* en donde se permite pisar un terreno más seguro puesto que se le pueden atribuir una serie de obras e

innovaciones como la *Nacyia* y *Los caratas a los dioses*. Aunque la antigüedad parece no haberse interesado por Menipo Autor, el Renacimiento lo habría hecho y es en ese periodo que se acuña el nombre de sátira menipea. De otro lado estaría *el Menipo personaje de sus propios escritos*, para Relihan, esta es la fuente de lo más conocido popularmente de Menipo, es decir, no la persona del filósofo, ni el escritor que escribió la *Nacyia* sino el hombre que murió y volvió a la vida como absurdo ambulante, como la furia barbada de *Suda* o el agente de las potencias inferiores. A partir esto la terrorífica impostura asociaría para siempre a Menipo con el mundo de los muertos, y provocará su enemistad con los filósofos. Es aquí donde cabe señalar que coinciden diversas tradiciones sobre Menipo: que es un impostor que pretende ser lo que no es; pero que, según palabras de Relihan, “se puede considerar eso como un intento de Menipo por ser radicalmente cínico y no un flagrante hipócrita”. Por último, tendríamos *el Menipo burlón, estrechamente relacionado con los Menipos antes nombrados* y que desde la interpretación de Relihan, es el perro que pierde el nombre de cínico y se convierte en el perro que gruñe, sin cola y que siempre muerde. El burlón Menipo del Renacimiento es menos evidente de lo que se podría sospechar, posiblemente por el reconocimiento de que la burla de Menipo puede errar el blanco.¹⁴

Se presenta a Luciano como autor representativo en cuanto a antecedentes griegos con la sátira menipea, pero a la sátira se le ha asignado un padre romano y ese es nada más y nada menos que Lucilio, aunque ya Enio, con antelación a Lucilio, habría cultivado este género en una obra que abarcaba 4 o 6 libros, en varios metros (principalmente yambo-trocaicos) con

¹⁴ *El Menipo de Luciano* se caracterizaría por no ser alguien que viene a advertir a los ricos sobre las fatalidades que les esperan tras la muerte, es alguien que se presenta como un burlador y un racionalista que discute la realidad de las cosas que tiene ante los ojos. *El Menipo de Luciano* afirma los valores de la simplicidad y frente a la riqueza, el saber y la vanidad, pero la discordancia entre su absurdo medio y su humilde mensaje está en el corazón del humor lucianesco. Véase a profundidad este punto en: (Relihan, 2002, pág. 362)

una variedad de temas. Sin embargo, fue Lucilio el que imprimió la forma literaria definitiva al género. Lucilio renunció a la variedad métrica, imponiendo el hexámetro dactílico como metro obligado. A continuación, una sucinta descripción de sus aportes a la sátira de Lucilio.

1.6. Lucilio: Sátira y moralidad

De acuerdo con José Guillén Cabañero (1991), Cayo Lucilio habría nacido en Suesa Aurunca, en el Lacio, próxima a la campiña, entre los años 180 y 170 a. C. y murió en Nápoles hacia el año 114 a. C. En roma vivía en la Velia, en una casa que había sido edificada públicamente para residencia del hijo del rey Antíoco, mientras estuvo de rehén. “Las amistades y parentescos de Lucilio determinaron en gran medida su producción literaria ya que orientó su capacidad poética en defensa de sus amigos personales políticos y en el ataque a sus enemigos, así como contra otros poetas con quienes no tuviera ninguna relación personal” (*Ibíd.*, p. 44)

En esa dirección, Coronel Ramos (2002), explica que se puede deducir de forma sintética tres temáticas que se articularon en la sátira de Lucilio: *Autobiográfico* (por ejemplo, un viaje realizado a Sicilia donde describe mil menudos incidentes), un banquete en casa del bandido Granio, o el amor por Collyra. *La polémica política* (contra el senado Lupo, considerado el principal responsable de corrupción de Roma, otra contra Tito Albucio y su manía helenizante) y *literaria*, contra los que cultivan una literatura separada de la realidad, parodiando pasajes de Ennio o Nevio) y *La condena a los vicios humanos* (en particular a las costumbres degeneradas de la nobleza romana helenizada, contraponiendo el propio ideal

estoico de virtud) aunque a esto también, según Ramos, se le puede considerar otro tipo de polémica, moral y filosófica.

Ahora bien, retomando a Cabañero (1991), este hace un notable acercamiento a la obra de Lucilio:

Sus poemas lo recogieron en treinta libros, que, según los fragmentos, en cuanto a la forma métrica, desde el 1° al 21° están redactados en hexámetros dictílicos, metro que aúna también los poemas del 30. Los poemas del libro 22 están escritos en dísticos elegíacos. Los libros 25 y 27 aparecen todos en trocaicos septenarios; los libros 28 y 29 en septenarios, senarios y hexámetros. El libro 16, escrito relativamente tarde, llevaba como título el nombre de su amada *Collyria*, que desempeñaba en él un papel especial, aunque no podemos determinarlo. Del libro 23 nos queda un Hexámetro, del 24 nada, del 25 dos palabras de un verso. Es posible que el 23 estuviera escrito todo en dísticos. Seguramente los libros que representan esta variada polimetría de sátira, heredada de Hennio y de Pacuvio son los primeros que compuso Lucilio, y poco a poco fue adoptando el hexámetro, verso que luego sería obligado para la sátira, como vemos en Horacio, Persio y Juvenal. De toda esta ingente obra sólo nos quedaron 1400 versos. (Cabañero, 1991, págs. 45-46)

Según Cabañero, Lucilio sería como los autores de la comedia antigua griega, puesto que en su estilo se encuentra que pone en la picota del ridículo a las víctimas de sus versos con sus nombres propios y sus condiciones personales, cosa que al parecer era nueva en Roma, en donde por ley de las XII tablas estaba tal ofensa prohibida. Hay que tener en cuenta las relaciones sociales y personales de Lucilio, por ejemplo, que fuese amigo de Escipión Emiliano y de Lelio, o del famoso académico ateniense Clitómaco, así como su parentesco con familias muy elevadas de la ciudad; fueron estas relaciones las que le permitían y le respaldaban la libertad de asistir a quehaceres de índole político y económico y todo lo que

observaba en cuestiones de malversaciones y dispendios de magistrados, opresiones y rapiñas en las provincias, zancadillas en las carreras políticas, etc. Quedaba en la memoria de Lucilio y luego, según el autor, incluso Horacio habría hecho referencia a este suceso: “confiaba los secretos a sus libros como compañeros fieles y no buscaba otra ocupación, tanto si le salían bien o si le salían mal, y por ello toda la vida del anciano reaparece descrita en ellos como en una tabla votiva” (Cabañero, 1991, pág. 242). He aquí un pasaje de una de sus obras:

Cornelio Léntulo Lupo

29/43	¿Cuál es la configuración, cuál es aspecto de este hombre?
30/44	Su configuración, como su aspecto; todas las demás muertes, enfermedad, veneno.
31/47	<i>Lupo fue el príncipe del senado.</i>
32/46	Un buitre
33/53	de forma que pueda declararse por la enfermedad una gangrena y un herpe.
34/51-2	Por tanto cualquiera que se oponga, Como hemos dicho antes, él o ella, ante todo lo que atañe a este individuo en su caída...
35/37-9	Que los malvados admiren esta tempestad durante muchos meses y días, pero no durante largo tiempo.
36/54	Te matan, oh Lupo, los boquerones y los

siluros en escabeches. (Cabañero, 1991, pág. 243)

En este fragmento del Libro I, Lucilio enfoca su denuncia en Cornelio Léntulo Lupo, cónsul en 156 a. C., condenado por evasión de impuestos. Según Lucilio, los dioses reunidos en consejo deciden castigarlo duramente. Cabe recordar que una de las características de Lucilio era degradar a las víctimas en sus versos con nombres propios, características personales y señalando su estatus social y político, para que no hubiese duda alguna a quien se refería. En el fragmento de esta sátira, Lucilio busca desenmascarar a Lupo ante los ojos del pueblo y de personalidades notables, ya que su comportamiento ataca a la buena moral y las sanas costumbres de la época. Pero ya haría referencia a esto en sus sátiras Horacio, cuando en un diálogo con Trebacio le explica cómo no se ganará el desprecio de sus amigos al poner en descubierto las insanas actitudes y prácticas de hombres bajos y como por el contrario se ganará su admiración tal y como lo hizo Lucilio en su tiempo gracias a la denuncia moral en sus sátiras:

Trebacio- ¡Oh, hijo mío, temo que no puedas vivir mucho tiempo y que uno de tus mayores amigos te hiera con el frío de su indiferencia!

Horacio- ¿Por qué? Puesto que Lucilio se atrevió el primero a componer poemas de este género, y a arrancar la máscara a quienquiera que se presentaba hermoso a la vista de los demás, siendo torpe por dentro. ¿Acaso Lelio o aquel que, destruida Cartago, consiguió un nombre merecido, se dolieron porque ofendiera a Metelo¹⁵, o porque cubriera de versos difamantes a Lupo? Y sin embargo se ganó a los principales del pueblo, y luego al pueblo mismo tribu por tribu, benigno, como puede verse únicamente con la virtud y con los amigos de la virtud. Más aún, cuando la

¹⁵ Q. Cecilio Metelo Macedónico, cónsul en 143 a. de C., jefe de partido aristocrático enemigo de los escipiones.

virtud de Escipión¹⁶ y la sabiduría del amable Lelio se retiraban en secreto, lejos de la multitud, de la plebe, y del teatro de la vida pública bromeaban con él, y desceñida la túnica acostumbraban a jugar justamente mientras se conocían las legumbres. Sea yo lo que sea, aunque inferior a Lucilio por talento y por el censo, no obstante, la envidia convencerá de que he vivido con grandes personajes, y buscando clavar el diente en lo blando, se encontrarán con una piedra, a menos que tú, docto Trebacio, pienses de otra forma. (Cabañero, 1991, pág. 243)

En el análisis hecho por parte de Cabañero se destacan las posturas de otros autores que reconocen, al igual que Horacio, la grandeza de estilo en la sátira de Lucilio:

Juzgado por los fragmentos puede establecerse el principio de que Lucilio fue latinizando poco a poco su lenguaje, conservando en la última época casi únicamente los grecismos ocultos. Pero aun así para Horacio resulta éste uno de los mayores vicios de Lucilio¹⁷, que no obsta para que el mismo Horacio admita la superioridad de Lucilio. Valerio Catón, mentor y maestro de los *poetae noui*, siente gran preocupación por Lucilio, y preparaba una edición corregida de estas obras. Cicerón alaba el ingenio y los chistes de Lucilio en una carta a su amigo Peto, cuando le dice que en él encuentra toda la gracia antigua. Y Quintiliano, a pesar de su destacada predilección por Horacio, alaba en Lucilio su mucha doctrina, la franqueza y la argucia mordaz y socarrona. Para Marcial el prototipo de la sátira es Lucilio. Persio y Juvenal lo reconocían como maestro, y es muy posible que Séneca para el concilio de los dioses en la *Apocoloncintosis* tuviera presente el primer libro de Sátiras de Lucilio. (Cabañero, 1991, págs. 46-47)

Como ya lo han manifestado muchos de los autores aquí nombrados, de otro lado, posterior a Lucilio, se hallaba Horacio, quien habría ayudado a consolidar a la sátira como género en Roma, proporcionándole un punto alto de refinamiento y magnificencia, ya que su

¹⁶ Cornelio Escipión Emiliano, que destruía a Cartago en 146 a. de C. Fue llamado “africano menor”.

¹⁷Cf. Hor. *Sát.* 1, 10, 20-21

estilo poseía un carácter de la conversación que logró conjugar la elegancia y distinción en sus ataques literarios. La importancia de la obra satírica de Horacio en la historia de la sátira latina resulta innegable, pues se trata de mostrar un punto de vista que censura y provoca la hilaridad del lector acerca de los múltiples vicios y defectos de la sociedad en la que vive. A continuación, se presentan rasgos esenciales de la vida y obra de Quinto Horacio Flaco.

1.7. Horacio: Refinamiento satírico

Quinto Horacio Flaco, poeta latino que nació en Venusia el 8 de diciembre del 65 a. C y muere el 27 de noviembre del 8 a.C., poco después de Mecenas, al cual ya desde hacía tiempo se sentía fatalmente unido (Fue sepultado junto a él). La vida condujo a Horacio desde la exuberancia juvenil, y el amor a la república, hasta la calma y la resignación. (Albrecht, 1997)

Albrecht (1997) describe la técnica literaria de Horacio entre el diálogo, la narración, la reflexión y la amonestación como agentes recurrentes dentro de su sátira:

Las sátiras concebidas, en gran parte, como conversaciones (sermones); el diálogo puede servir de marco a una disertación o a un relato. Al contrario, también la reflexión o la amonestación pueden ser reavivadas por objeciones de un interlocutor ficticio. En el libro primero hay sátiras en las que amonestación o narración están indiscutiblemente en primer plano. En el libro segundo prevalecen textos dialógico-dramático, un tipo de logrado ya en la marginal novena composición del libro primero. Así los elementos antitéticos se unen en un todo. Un punto elevado está constituido por la sátira tardía en la que incluso la reflexión literaria se estructura como dialogo vivaz. (Albrecht, 1997, págs. 669-670)

En tanto a la temática horaciana Albrecht expone que cada sátira –en correspondencia al carácter de la conversación- no está siempre totalmente ajustada y que existen incongruencias entre el marco y parte esencial; es decir que las sátiras de Horacio presentaban en su introducción un tema cualquiera, daban un giro inesperado en el desarrollo y, en tanto al cierre, apuntarían a alguna relación causal, por ejemplo, la introducción podría tratar del descontento de los hombres con su suerte, en la parte central hablar de codicia y el cierre desarrollarse con relaciones causales; desde la perspectiva de Albrecht sólo una lectura profunda de las sátiras horacianas permite ver que se reflexiona o se cuestiona acerca de las afirmaciones de los hombres sobre sí mismos o sobre su felicidad.

Con respecto a la lengua y estilo, Albrecht se inclina en afirmar que, si bien la sátira conoce de transiciones un tanto disimuladas, también sabe de fracturas con nuevos exordios. Conviene tener presente que entre la forma y el contenido subsiste un contraste dialéctico en la medida que una materia particularmente variada es mantenida bajo control por el rigor de la forma. Este principio de la transición resbaladiza dominaría las sátiras y las odas:

Existen líneas de trabazón en las sátiras: un motivo de fondo de la primera sátira es recogido de nuevo por el principio de la segunda y puesto en relación con el nuevo tema. La sátira tercera parte, como la segunda, del personaje Tigelio. La cuarta recapitulada (25/32) los temas de composiciones precedentes. La sátira sexta coincide con la cuarta en la mención de los “efectos medianos” de Horacio y en la elogiosa de su padre. La quinta y la sexta están unidas por los nombres de los miembros del círculo de Mecenas, Conexiones temáticas análogas existen también, por ejemplo, en el interior de las odas romanas. (Albrecht, 1997, pág. 670)

Es por esto que Albrecht dirá que este entrelazamiento de las sátiras en Horacio aparte de presentarse como máscara, también determinaría el efecto y, de la enseñanza, se atribuye la

moral honrada que resultaría ante los ojos del lector como simpática, ya que no recae en Horacio, el hombre de mundo, sino en boca de sus personajes, con tendencia sencilla. A continuación, Albrecht expone la técnica necesaria para comprender los planos bajo los que deberá analizarse la escritura horaciana:

La técnica de las odas se revelaría sólo mediante el análisis de los planos y las facetas diversas que acoplan su efecto en el conjunto completo. De la estructura de las odas, Horacio parte de una idea concreta a la que volverá después de una ampliación temática. El desarrollo conceptual de la oda Horaciana (desarrollo conceptual que en ocasiones es dialéctico) está guiado no por modelos externos (pensar en su predecesor Lucilio) o por una cronología plana, sino más por reglas interiores. Dentro del desarrollo de las odas se encuentran algunas discrepancias de tiempo, espacio, así como en el conjunto de imágenes que pueden ocasionar en el lector moderno dificultades especiales. (Albrecht, 1997, págs. 672- 673)

Retomando las características presentes en la lengua y el estilo de las odas horacianas, Albrecht lo sintetiza diciendo que aunque las odas se particularizan en la cantidad de vocablos que en otro lugar aparecen menos recurrentes en la poesía que en la prosa, puesto que son considerados poco poéticos, en el caso de Horacio se entiende su capacidad de emplearlos en sus versos líricos, además, habría que considerar “La inclinación de Horacio por sustituir las expresiones abstractas por expresiones concretas y su particular muestra magistral con el uso de metáforas particularmente atractivas por ajustarse al vocablo del esclavo”(Ibíd., p. 674). En este punto cabe considerar al Horacio satírico como una fuente para el conocimiento del *latín vulgar* de su tiempo o para ser más precisos, de la lengua cotidiana de la gente educada.

Con relación al estilo de expresión, José Luis Moralejo (2008), expone respecto a la obra satírica de Horacio una diferencia importante con Lucilio, a saber, que el registro lingüístico del vocablo de la cotidianidad no era precisamente utilizado por Lucilio (predecesor de Horacio), más popular, al tiempo que enrevesado, sino que se acercaba al sencillo pero elegante que cien años atrás había cultivado Terencio en sus comedias y al llano, *el humilis*, de entre los tres estilos oratorios clásicos.

Por de pronto, y como decíamos, el latín de las sátiras, salvo algunas concesiones a la lengua abiertamente vulgar (*merda, cunnus, futuo...*), es un testimonio del latín coloquial que cabe suponer que su tiempo utilizaban las personas educadas como él; y, por cierto, algunos rasgos coloquiales aparecen también eventualmente en su obra lírica. (...) El tono coloquial tienen también expresiones de difusa cuanto innecesaria sintaxis como *nugas/ hoc genus* (“insignificancias como estas” II 6, 43 s.) o que anuncian el éxito futuro de algunos sintagmas preposicionales. (Moralejo, 2008, pág. 30)

Según Moralejo, en el léxico de las sátiras se observa la tendencia a expresiones concretas, que se fundan en la experiencia de la percepción sensorial y se imprimen fácilmente en la mente del oyente. Moralejo también expone que esa tendencia evoca con frecuencia la exageración y la afectividad y facilita algunos ejemplos de Horacio: *Ebibo* (no simplemente “beber”, sino “beberse”, *ingluies*, “tragaderas” en lugar de *uoracitas*; *auerre* “barrar” en lugar de *aufero*, cubo “estar en cama” en lugar de *aegroto* y, en fin, el gráfico *defrico* para referirse al modo en que Lucilio había aplicado su “sal” a sus conciudadanos. (*Ibíd.*, p. 31).

Se ha nombrado antes que la sátira de Horacio inclinaba su crítica a personalidades de posición no tan elevada y vicios genéricos¹⁸, además que su elemento satírico era manejado como “una sonrisa bondadosa” y que llevaba también el sello de la *diatriba*. Su técnica sería particularmente artística y es a partir de Horacio que el hexámetro se convierte en el único metro para la sátira; denominando el elemento didáctico de la filosofía ética. Es decir que, en Horacio la sátira alcanzaría el máximo nivel de refinamiento literario, observándose técnicas muy perfeccionadas. En términos generales, Horacio pretendía que su actividad como poeta satírico fuese considerada, en el mejor de los casos, como meditación y, en el peor modo, como una manera de ocupar el tiempo libre (su escritura deja entrever que el ejercicio de escribir, era para él una necesidad íntima a la que no podía resistirse pese a los buenos propósitos). (*Ibíd* p. 675). A continuación, se comenta un pasaje de una de las obras de Horacio:

LIBRO I¹⁹

(*Fragmento*)

¿Cómo es, Mecenas, que nadie vive contento con la suerte

que le ha deparado su propia elección o la Fortuna le ha puesto

¹⁸ Contrario de Lucilio que sí apuntaba a personas vivas y personalidades notables; podríamos afirmar que, en el caso de Horacio, había cierta mesura con respecto a evitar quebrantar las leyes que imponían el desprestigio a quienes lanzaran ataques de este tipo, por llamarlo de algún modo, literarios.

¹⁹ La sátira que abre la colección, que no puede ser anterior al año 37 por su dedicatoria a Mecenas, no tiene el carácter pragmático que cabría esperar de ella. (Moralejo, 2008, págs. 63-64)

y que todos alaban a quienes siguen otros caminos?

“¡Felices los mercaderes!”, dice el soldado cargado de años y el

5 cuerpo roto por las muchas fatigas; y el mercader, a su vez,

cuando los austros zarandean su nave: “Es mejor la milicia;

¿Qué no?: se da la batalla y en una hora, a lo sumo, llega una

muerte rápida o una victoria dichosa”. Al labrador alaba el ex –

10 perto en derecho y en leyes cuando un cliente aporrea a su puerta

al canto del gallo; y aquel al que, tras presentar fiadores, lo

llevan a rastras del campo a la urbe, clama diciendo que sólo en

la urbe es dichosa la gente.

15 Los casos por el estilo son tan abundantes que podrían can –

sar hasta a un charlatán como Fabio²⁰; y como no quiero hacer

que pierdas el tiempo, escucha adónde quiero llevar el asunto.

Si un dios²¹ dijera: “Aquí estoy para hacer al punto lo que

queréis: tú, que eres ahora soldado, serás mercader; y tú, hasta

ahora abogado, serás labrador. Vosotros dejad ese sitio, y ese

otro vosotros, cambiando vuestros papeles. ¡Vamos! ¿Por qué

²⁰ Según Porfirión, se trata del caballero romano Fabio Máximo, filósofo estoico. Parece ser el mismo que Horacio cita en II 134. (Moralejo, 2008, pág. 219)

²¹ Horacio hace referencia a Júpiter ya que de nuevo lo nombra en el v. 20.

os quedáis ahí parados?’. No querrían; y eso que el ser felices
20 les sería posible. ¿No hay motivo para que Júpiter, enfadado
con ellos con toda razón, hinche sus dos carrillos y diga que en
adelante ya no estará tan dispuesto a atender sus deseos?
Por lo demás, y por no seguir como quien se ríe de sus pa –
yasadas (aunque, ¿Qué impide que el que se ríe diga verda –
25 des, como a veces los maestros atraen a los niños dándoles
Galletas para que aprendan de buena gana las letras?) ...
Pero bueno, dejemos las bromas y vayamos a las cosas serias:
Aquél, que con el duro arado voltea pesados terrones; este otro, el
Tabernero que engaña a la gente; el soldado y los marineros que
30 corren audaces por todos los mares, dicen que aguantan las fatigas
Pensando en retirarse de viejos a un descanso tranquilo, después de
Juntar Para comer; al igual que la hormiga – pues se pone ese ejemplo-
Que, pequeña pero dada a grandes tareas, arrastra cuando puede
35 en su boca y lo añade al montón que va haciendo, porque no ignora
ni descuida el futuro. Ahora bien, una vez que Acuario
entristece el cambio de año, ella no va a ningún sitio,
y sabiamente disfruta de lo que antes se ha procurado,

mientras que a ti ni estío ardiente ni invierno podrán apartarte del negocio
40 y no hay fuego ni mar ni hierro ni nada que se te ponga delante,
con tal de que otro no te aventaje en riqueza. (Moralejo, 2008, pág. 220)

Este fragmento del Libro I de *Sátiras* de Horacio, desarrolla dos temas que resultan habituales en lo que se conoce como diatriba estoico-cínica. El primero es el desagrado con la propia suerte, el segundo sería la avaricia y, finalmente, Horacio regresa al primer tema, (tal y como lo explicaba Albrecht al decir que Horacio parte de una idea concreta a la que volverá después de una ampliación temática).

Los v. 1-15 tratan sobre la inconformidad de los hombres con lo que poseen y se hace evidente el sentimiento de envidia sobre los quehaceres y suerte de otros hombres. En los v. 15-22 la idea que se desarrolla es que, aunque inconformes con lo que poseen, seguramente ningún hombre aceptaría cambiar con otro su vida. Ya en los v. 23-40 se enfatiza en la avaricia, y en una comparación con la hormiga, Horacio critica a los hombres que pensando en el futuro se dedican a trabajar toda su vida para asegurar una vejez tranquila, pero a diferencia de la hormiga que en el invierno decide no salir y disfrutar de su trabajo, los hombres avaros incluso ya viejos continúan trabajando por temor a que alguien más los supere en riqueza material. Lo que sugiere que, a partir de cierto límite, no tiene sentido ganar más ya que la capacidad para disfrutar es limitada. De esta forma Horacio cuestiona las afirmaciones de los hombres sobre sí mismos y sobre su felicidad. (Albrecht, 1997, pág. 678)

Según lo expone Albrecht, tiempo después de Horacio, Juvenal y Persio contribuyeron a afianzar definitivamente el género satírico. Su investigación afirma que Juvenal crearía en total seis sátiras, las cuales contienen unos 600 versos aproximadamente; en ellos se critica los vicios propios de la época de Nerón, pero ni con la indignación de Lucilio ni con la ironía

de Horacio, sino bajo la perspectiva rigurosa moralista de la filosofía estoica de su maestro Cornuto. A continuación, se realzan los aspectos esenciales de la vida y obra de Juvenal, para destacar el estilo y la forma de sus sátiras.

1.8. Juvenal: La sátira entre la acidez y la mordacidad

De Juvenal se puede decir que en vida su sátira interesó y que es gracias a esto que se conservó de manera tal que fue suficiente para pasar a la posteridad, pero después de su muerte su sátira dejó de agradar, quizá esto se deba a los cambios profundos que se dieron en tanto a gusto después de que Juvenal muriera. Es nombrado por Luctancio en *Instituciones Divinas* en el año 310 (casi 187 años después de su muerte). Cien años más tarde la figura de Juvenal como escritor cobra importancia gracias a Niceo, discípulo de Servios (comentarista canónico de Virgilio, quien cita mucho a Juvenal en sus comentarios virginianos), Niceo hace un comentario de Juvenal hacia el año 400. Unos 10 años antes Amiano Marcelino hace un pésimo comentario de la aristocracia de su tiempo en donde dice que deberían dedicarse a tareas más nobles, pero que pierden el tiempo leyendo a Juvenal. San Jerónimo, sin citarlo, lo habría usado en numerables ocasiones y San Agustín lo habría citado una sola vez, por su nombre, pero añadiendo “el satírico”²².

De acuerdo con Balasch (1990), De la vida de Juvenal se sabe en términos generales muy poco, pero Juvenal mismo insinúa que nació en Aquino²³. Habría nacido en una familia provinciana, pero de buena posición económica, sin embargo, se tendría que excluir que

²² Teniendo en cuenta la poca información que hay sobre la vida de Juvenal, se remite al libro *Sátiras* en donde la investigación de Balasch (1990) parte de *Breves Vidas*.

²³ Sátira III, Pág. (Balasch, 1990, pág. 318)

perteneciera a un linaje de nobleza. Hay motivos para pensar que Juvenal se dedicó a la poesía satírica en su madurez quizá incipiente. Marcial publica su libro VII de Epigramas en el año 92. Es importante señalar que Marcial lo saluda como amigo y no como escritor en este libro, de haber sido un escritor consolidado y reconocido entonces, Marcial seguramente lo habría recalcado en su libro o, por lo menos, lo habría hecho notar; es decir que en el año 92 Juvenal ya había vivido lo suficiente en Roma como para entablar relaciones amistosas con Marcial y tal vez para entonces Juvenal tendría nexos con círculos literarios. Pero según afirma su biógrafo anónimo, su carrera poética no inició sino hasta la mitad de su vida, es decir que en el año 92 Juvenal estaría entre los 25 o 30 años. Esto daría para aproximar su nacimiento entre el 62 y el 67. Se dice que el poeta publica su primer libro de sátiras hacia los 45 años en el año 110, y su último libro de sátiras (XIII-XVI) después del año 127 pero antes del año 131, y en efecto la sátira XV tiene como referente preciso el año 127. “... *Más no voy a explicaros un suceso increíble, pero ocurrido no a mucho, durante el consulado de Junco*”. (Balasch, 1990, pág. 9)

Según afirma Balasch, Emiliano de Junco fue cónsul en el año 127, de manera que Juvenal publicaría su libro V poco después. Juvenal Habría muerto entonces hacia el año 130 o poco después con aproximadamente 65 años o un poco más. De su estancia en Roma, Juvenal no parece haber sufrido percances económicos hasta ya entrado en años maduros, en la sátira V él mismo parece insinuarlo:

¿De modo que fue para esto por lo que tantas veces dejé

a mi esposa y corrí por el monte frontero al gélido Esquilmo,

cuando el dios primaveral se estremecía con el cruel granizo y

mi abrigo chorreaba de abundante agua?²⁴ (Balasch, 1990, pág. 52)

Para adentrarse un poco en el tipo de escritura que emplea Juvenal en sus sátiras, es importante resaltar sus peculiaridades distintivas, particulares y no genéricas, por las que precisamente su inspiración y su talento poético han sido puestos algo en duda. En relación a ello, Balasch expone:

Juvenal es un poeta satírico, es decir, cultivador de un género de inspiración en la que confluyen elementos oratorios, polémicos, filosóficos y líricos incluso. Pero a Juvenal le falta congénitamente una capacidad de emoción lírica, la inspiración alada, las «aladas palabras» de que tantísimas veces habla la epopeya homérica. Pero a pesar del género, que en sí puede no resultar poético, y de su natural incapacidad lírica, Juvenal es un poeta satírico, un gran poeta satírico. Porque la forma o el género literario no cuentan, son elementos casuales y externos: lo que hay que mirar es si en estas formas, en este género, el poeta ha sido capaz de introducir poesía genuinamente tal, en nuestro caso satírica. [...] La innegable formación retórica y la tendencia de Juvenal a la declamación pueden obstruir algo su inspiración poética, pero jamás anularla. El impacto y la eficacia poética del poema responden también al elemento formal que es la composición, que en principio debe ser armónica y equilibrada. (Balasch, 1990, pág. 15).

Sin embargo, Balasch afirma que si la sátira de Juvenal es novedosa en cuanto es una confrontación directa con la realidad circundante, no lo es menos porque se aparta radicalmente del elemento que en buena parte la inspira: la poesía epigramática²⁵ de Marcial; quiere ser una ampliación de ella, y además una proyección de la sociedad, hecha no con gracia y a veces con humor picante y burlón, sino con furia y con rabia.

²⁴ vv 76 y sigs.

²⁵ Composición poética breve que expresa un solo pensamiento principal festivo o satírico de forma ingeniosa.

Esta obra de Juvenal se propone ofrecernos una visión del mundo que le rodea, más personalmente, el de la ciudad de Roma. Sus alusiones son siempre, y especialmente en las primeras sátiras, a la época, en la urbe, que le es estrictamente contemporánea. Su sátira I se abre con el ridículo espectáculo que le toca vivir de los poetas y dramaturgos que recitan públicamente en pleno verano por las calles y los pórticos de Roma (I 1-13). Sigue el espectáculo del repugnante séquito del jurista Matón (I 30-35) y la reseña de la vieja tan rica como libertina que distribuye su dinero en razón directamente proporcional al vigor amoroso de sus diversos amantes (I 37-41). (Balasch, 1990, pág. 24).

Ahora bien, para Balasch, Juvenal pretendía poner su sátira en parangón con la poesía épica, la trágica y con la creación oratoria, también ello como una profunda y radical novedad, pero con esto se habría generado un distanciamiento por parte de Juvenal del espíritu y del estilo de la sátira horaciana. Por ello se considera el siguiente pasaje:

SÁTIRA I (Fragmento del libro I)²⁶

¿Siempre oyente tan sólo voy a ser? ¿Acaso no me
desquitaré, tantas veces zarandeado por la *Teseida* del
bronco Codro? ¿Me habrán recitado impunemente éste sus
sainetes, aquél sus elegías? ¿Me habrá gastado impunemente
5 el día un *Télefo* monstruoso, o un Orestes cuyo

²⁶ Fragmento tomado de: (Balasch, 1990).

texto llena hasta el borde los márgenes del libro, sigue
 incluso en el reverso y no termina? Nadie conoce tan
 bien su propia casa como yo me sé el bosque sagrado
 de Marte y la cueva de Vulcano, contigua a las rocas
 eolias; lo que hacen los vientos, las sombras torturadas
 10 por Éaco, el lugar del que es otro roba a escondidas el vellocino
 de oro, los olmos enormes que Mónico dispara,
 todo esto lo vocean sin cesar los plátanos y las marmóreas
 paredes convulsas, las columnas del palacio de Frontón,
 reventadas por lectores que no paran. Esperarás lo mis-
 15 mo del poeta excelso, y del más lerdo. ¡Ea! También mi
 mano esquivó la palmeta, también yo aconsejé a Sila
 que renunciara a sus cargos públicos y que durmiera co-
 mo un tronco. Sería una clemencia estúpida ahorrar un
 papel que otro echaría a perder: hasta en la sopa te encontrarás
 con poetas. Pese a ello, si disfrutáis de ocio y
 atendéis con agrado mis razones, voy a explicaros por qué
 20 he preferido discurrir por el campo por el que guió sus
 Caballos, el hijo ilustre de Aurunca²⁷. (Balasch, 1990, pág. 3).

Habría que pensar en los rasgos que se destacan con una estupenda potencia creadora,
 pues lo que hace magnífico a Juvenal es su capacidad para decir lo que en la vida de los

²⁷ El primer libro de las Sátiras de Juvenal comprende las cinco primeras, y la presente, que ya como el satírico las debió de editar, encabezaba la colección, fue redactada no antes de la conclusión de la quinta. En efecto, esta primera sátira, programática, responde tanto al contenido de las cuatro que la siguen, que difícilmente no es como una *prophetia ex eventu*; ahora bien, el espíritu que anima esta primera sátira juvenaliana alienta poderosamente en todo el corpus de nuestro satírico (Balasch, 1990, pág. 475)

hombres y mujeres es normal de una manera excepcionalmente relevante y que no resulta ser un estilo normal. Sobre esto, Ramos (1996) explica este fragmento del Libro I de las Sátiras de Juvenal diciendo que, en los veinte primeros versos Juvenal expone la situación de las declamaciones públicas a finales del siglo I de esta era, pero que habían sido creadas mucho tiempo antes por Asinio Polión, y la asistencia a las cuales constituía una aburrida obligación social. Dichas lecturas abarcaban todos los géneros literarios. Así, los títulos *Teseida*, *Télefo* (rey de Misia) y *Orestes* (tema tratado por los trágicos griegos, como también por el romano Accio) corresponden a la tragedia y, aparte de referencias generales a la comedia y la elegía, los nombres de dioses y de héroes (la alusión al viaje de la nave Argó con Jasón al frente de todos los héroes de su época es realmente despectiva) que se leen más abajo representan la epopeya con algunos de sus lugares comunes, a los que por cierto ya aludía Horacio en tono igualmente crítico en su *Epístola a los Pisones*. (Ramos B. S., 1996, pág. 3).

En principio, la Roma imperial ofreció la más variada producción satírica, y esto supone que, dicha variedad iría desde la sutileza refinada y fría de Petronio o la diatriba violenta y amarga de Juvenal a la mordacidad ampliamente humana de Marcial, animada también por la sátira estoica, marcadamente formalista de Persio (Balasch, 1990). Juvenal imita ocasionalmente a Persio en detalle, aunque nunca lo menciona, y tiene poco en común con él. Persio, como se mencionó inicialmente, es otro de los autores latinos que contribuyeron a la consolidación de la sátira como género en Roma, por eso la importancia de resaltar los aspectos esenciales de su estilo satírico para concretar una aproximación a la sátira clásica que se considera determinante para el entendimiento de su recepción e influencia en escritores modernos y latinoamericanos. A continuación, detalles importantes de la vida y obra de Persio.

1.9. Persio: Estoicismo en la sátira

Persio habría nacido el 4 de diciembre del año 34 de la era cristiana en Volterra, antigua ciudad etrusca. Pero es debido al famoso gramático M. Valerio Probo (Probo vivió en la época de los Flavios), que se tendría la biografía del poeta; y al parecer, estaría encabezada por una edición comentada de las sátiras de Persio y que pertenece a aquella serie de esbozos biográficos con el que el gramático ilustraba sus recepciones y comentarios de poetas como Terencio, Lucrecio, Virgilio, Horacio.²⁸

Persio nació en el seno de una familia acomodada, pero a la edad de 6 años muere su padre y su madre²⁹ se encargaría de ahí en adelante de los cuidados y enseñanza del poeta junto a una de sus tías. El poeta tuvo una excelente educación y sin lugar a dudas su carácter fue estoico. Luego continuaría en la capital los estudios iniciados en su ciudad natal. A los 16 años Persio ya entablaba una amistad profunda con quien sería su director espiritual hasta su muerte, Aneo Cornuto, un africano de Leptis Magna, el cual fue uno de los representantes más conspicuos del estoicismo. Es gracias a Cornuto que Persio se relacionó con miembros de aquella “peña” de estoicos. Más tarde el poeta conocería a Séneca, aunque no se sentiría interesado por su ingenio.

Más tarde, conoció a Séneca, pero «sin sentirse atraído por su talento». La observación del biógrafo³⁰ es significativa: Persio adolescente, de carácter riguroso, de una pieza, difícilmente podía congeniar con el talento brillante, pero frondoso y desmedido, y con el espíritu, sólo

²⁸ Información biográfica tomada de: Balasch, M. (1990). Cabe precisar que Balasch se remite a *Vitas* para extraer datos biográficos de los autores aquí nombrados.

²⁹ Su madre se unió en segundas nupcias con Fusio, un caballero romano tal vez oriundo de Luna (Luni); gracias a esta unión, el joven autor tuvo la oportunidad de pasar temporadas, incluso unos años más tarde, en la costa Lígur. Hasta sus doce años, es decir, hasta el 46, Persio permaneció en Volt erra; parece que más tarde su madre, que de nuevo había enviudado, se lo llevó consigo a Roma. (Balasch, 1990, pág. 476)

³⁰ M. Valerio Probo.

superficialmente estoico, del maestro de Córdoba. Persio debía de considerar a Séneca como un «aficionado» de la poesía³. Durante diez años, en cambio, gozó del tierno afecto del filósofo estoico P. Clodio Trásea Peto —cuya esposa, Arria la menor, era parienta de nuestro poeta—, con quien hizo un viaje que le había de procurar, con su intimidad, una dedicación más rendida todavía a los principios del Pórtico. (Balasch, 1990, pág. 477)

A temprana edad y sin cumplir todavía los 28 años, en una hacienda que poseía cerca a la vía Apia, a ocho millas de Roma, murió el poeta el 24 de noviembre del año 62, víctima de una dolencia de estómago. Probablemente era de complexión débil desde su mismo nacimiento; de aquí la necesidad que sentía en los últimos años de su vida del benigno clima invernal de Luni, donde poseía una mansión.

Según lo indica Balasch, la vida de Persio había transcurrido tranquila, sin sobresaltos, entre la familia, los amigos y los correligionarios, sin conocer ni querer otra cosa fuera de este círculo selecto de damas y patricios virtuosos, de poetas delicados y escritores, de filósofos, pensadores y héroes; de costumbres morigeradas, de pudor virginal, de comportamiento sociable, y el poeta se habría mantenido sobrio y modesto, ejemplarmente afectuoso con su madre, su hermana y su tía paterna. Los arranques de irascibilidad, enojo o descontento que aparecen en su obra, supone Balasch que, si no se justifican como nacidos exclusivamente de los efectos que se produjeron en su alma la filosofía estoica, serían un reflejo de su constitución orgánica, de su salud delicada:

Al morir, legó a la madre y a la hermana su patrimonio, cerca de dos millones de sestercios; a Cornuto, por medio de un codicilo escrito a su madre, cien mil sestercios, o veinte libras de plata labrada, y toda su biblioteca, integrada esencialmente por los setecientos libros de Crisipo.

Cornuto aceptó la herencia de estas obras, pero renunció a la manda pecuniaria. (Balasch, 1990, pág. 478)

Con respecto a la obra de Persio se puede exponer que su corta vida le impidió limar sus obras e incluso terminar algunas, como es el caso del libro de sátiras que quedó incompleto y el de otros escritos como *Una pretexta*, un libro de aventuras y viajes y unos versos en honor a Arria la mayor, la mujer heroica de Cecina Peto, sobre los cuales Cornuto habría persuadido a la madre del poeta para que fuesen destruidos, puesto que en su opinión no era dignos de ser publicados.

Podríamos incluso sospechar que el poeta no destinaba sus versos al público, sino a la simple lectura privada ante su auditorio de correligionarios: él mismo se enorgullece de no abrigar la menor ambición literaria y de renunciar a los aplausos de los oyentes, aunque acepta sus halagos porque no tiene un corazón de piedra. Así, parece seguro que, en el haz de sus seis sátiras, la primera y la sexta fueron compuestas precisamente como primera y última de la serie. En cambio, el orden cronológico de las otras piezas es del todo inseguro, ya que se trata de una especie de ejercicios escolares, de pruebas experimentales, procedentes de circunstancias ocasionales, y no de la vida o de sucesos auténticos. Cornuto se dedicó a su revisión o *emendatio*, y, después de haber suprimido algunos versos en la última sátira, a fin de darle la apariencia de obra concluida, cedió el manuscrito a Cesio Baso, que reclamaba insistentemente el honor de ser el editor de Persio. (Balasch, 1990, pág. 479).

La primera edición de las *sátiras* sería publicada poco después del fallecimiento del poeta, alrededor del año 63, antes de la muerte de Lucano y Petronio, en vida de Nerón, es decir, antes del 68.

Balasch expone que se reconoce de la Sátira I que fue inspirada en el libro X de Lucilio, y que era una invectiva contra la retórica pretenciosa y exagerada, contra la manía de hacer versos, tan generalizada, y de hacerlos conocer en recitaciones públicas, que en el fondo, sería una sátira personal contra Nerón, reconocido como la encarnación más visible de aquel estado casi patológico de la cultura romana de la época; sin embargo, aunque Persio quiere hombres perfectos, elevándolos por encima de vanidades y desdichas; ataca a los cobardes, los politicastros, los haraganes, los viciosos, tanto si son centuriones, patricios, incluso al mismo Emperador, como si fueran viles plebeyos, proponiéndoles el espejo de la verdadera libertad humana, de las limitaciones de la vida de la abnegación. Sustancialmente su doctrina coincide con la intención moralizadora que logra entreverse todavía en los fragmentos salvados del naufragio de la obra de Lucilio, y no difiere del pensamiento expresado en los Sermones de Horacio, su otro gran modelo, al cual deliberadamente imita y a veces refunde. Teniendo en cuenta esto, se considera el siguiente fragmento de la obra de Persio, para ejemplificar lo ya nombrado:

SATIRA I

«¡Oh cuidados de los hombres! ¡Cuánta es la inanidad
de las cosas!» «¿Quién leerá esto?» «¿Me lo preguntas
a mí? Nadie, ¡por Hércules!» «¿Nadie?» «Quizás un par
de personas, quizás ni una tan siquiera». «¡Qué vergüenza

y qué miseria!» «¿Por qué? ¿Temes que *Polidamante* y
que *Las Troyanas* me pospongan a Labeón? ¡Tonterías!

No porque la turbia Roma juzgue que una obra es de tres

5 al cuarto tú vas a estar de acuerdo y enderezarás el fiel
descentrado de tal balanza, o te buscarás fuera de ti. Va-
mos a ver, en Roma, ¿quién hay que no...? ¡Ah, sí se
podiera hablar! Pero sí, se puede. Entonces, cuando he
observado nuestros cabellos blancos y nuestra triste vida,
todo lo que hacemos luego de haber dejado atrás los jue-
10 gos con las nueces, cuando adoptamos la severidad de
nuestros tíos, entonces, entonces... perdonadme». «No
quiero». «Pero, ¿qué puedo hacer? Tengo hiel agresiva y
suelto la carcajada».

Nos encerramos en nuestro estudio y nos ponemos a
escribir, éste en prosa, aquél en verso, pero piezas sublimes
que un pulmón pródigo de aliento emitirá jadeante.

Y es algo evidente que cuando tú, bien peinado, con la
15 toga recién almidonada y luciendo, en fin, la sardónica
de tu cumpleaños, blanco de pies a cabeza, y sentado en

una cátedra elevada, leas en público tus composiciones,
no sin antes haberte aclarado la garganta con gargarismos
fluidos, te engreirás roto, con los ojos en blanco. Pero
entonces verás cómo los Titos colosales se estremecen de
20 manera indecente, con la voz alterada mientras la poesía
se les escurre dentro por los lomos y su trémolo les llega
a tocar el mismísimo carajo. (Balasch, 1990, págs. 508-509).

En definitiva, a diferencia de los tres autores antes nombrados (Lucilio, Horacio y Juvenal), Persio procede más bien hacia generalidades filosóficas; el fragmento anterior, permite evidenciar una preocupación latente por el joven autor sobre la recepción de la obra, pero, se resalta también el papel del poeta al tiempo que surge la inspiración y el arte de hacer un poema como lo que sucede después con ambos. Sandra Romano Martín (1996), Describe este fragmento diciendo que, la *sátira I* ha sido considerada por la crítica como pragmática de la sátira frente a los demás géneros. Persio no sólo critica la épica y la tragedia, sino también la elegía, género cultivado en su época; al llamarse a sí mismo *semipagamus* (en el v 6), hay parodia de Propertio, en donde Según Martín, el poeta se opone a un *rusticus*, a quien nunca cubrió la hiedra la cabeza. Entonces, cabe decir que Persio continúa con la línea horaciana de rechazo de la mitología para su sátira y como defensor a ultranza del estoicismo, se sirve de la sátira para exponer las ideas de la secta y para criticar a los hombres en general y no sólo a los romanos. Según la autora, el mito no tiene un lugar entre sus versos. Lo que no quiere decir que a veces no eche mano de él, como había hecho Horacio, debido, entre otras cosas, a la fuerte influencia de la retórica que se observa en su obra.

Finalmente, Persio no rechaza toda la poesía anterior a él, sino a los imitadores, a los poetastros y a los ríos pretenciosos de la corte de Nerón que pretendían imitar la “verdadera poesía” de época augústea. Por lo tanto, sólo le queda escribir sátira, pues es el único género incorrupto. (Martín, 1996, págs. 69-70)

Se concluye este capítulo considerando este sucinto estado del arte sobre la sátira clásica, fundamental para entender tanto los orígenes como los precursores del género en la literatura moderna y contemporánea y, en particular, la recepción en la obra de Evelio José Rosero Diago que nos ocupa. Se puede advertir que la sátira invita al lector a reconocer la variedad temática que ella desarrolla, siendo una composición aguda y mordaz, dirigida a censurar los defectos, las ridiculeces, los errores, los vicios y los crímenes humanos. Se ha asumido y reconocido a la sátira como un género específicamente romano que con el refinamiento del lenguaje y el hexámetro como metro apuntó a la rectitud moral y a la dignidad humana. La sátira contó con la capacidad de moldearse a distintas épocas y es gracias a esto y a los diferentes procesos políticos dados en Roma en el tiempo que le compete como género, que aparecieron cuatro estilos distintos con blancos diferentes, por ejemplo, Horacio asiste a la restauración de Roma bajo Augusto y Persio bajo Nerón; es precisamente esta adaptación de la sátira la que permitió que Lucilio, Horacio, Juvenal y Persio que pudiesen exponer sus inconformidades con la potencia de su retórica y de su imaginación.

Es claro que las prohibiciones, la censura y el exilio fueron grandes piedras en el camino de los poetas, pero es justo tener presente que la licencia con la que a su vez contaron y que les otorgaron el prestigio y su trascendencia en la historia de la sátira latina, se debe a las buenas relaciones familiares y amistosas con miembros de buen prestigio social y económico, como también hay que considerar los antecedentes de excelente educación y constante

formación filosófica, ya que esto permitió el espacio perfecto para que se divulgara entre el pueblo y personalidades notables las denuncias de los autores. Todo esto generó un punto medio entre el pueblo, la denuncia y la política que finalmente arrojó como resultado versos con tintes distintos, una métrica establecida, blancos directos, repercusiones de peligrosa índole, pero sátira, al fin y al cabo.

Para cerrar este capítulo, se aborda de manera sucinta una recepción de la sátira en el contexto de la literatura latinoamericana, especialmente, colombiana, construida en su mayoría por poetas, quienes han buscado generar una crítica mordaz contra la negligencia gubernamental y las instituciones políticas.

1.10. La sátira en Latinoamérica

Joseph Alstrum (2006), plantea que la poesía satírica colombiana ha permanecido oculta a lo largo de la historia nacional, debido al desacomodo que genera en la élite sociocultural dominante. Sin embargo, advierte Alstrum que la lírica satírica en Colombia ha tenido una presencia latente, cuya herencia se remonta al coplero popular hispano que viene de España, en cuyas líneas el pueblo hace eco de una queja dirigida a los gobernantes por su negligencia.

Así las cosas, Alstrum señala una de las categorías de la sátira: su doble sentido. Es necesario aclarar aquí que la sátira se vale de otras figuras para lograr su objetivo, entre las que huelga mencionar a la ironía, el sarcasmo, la parresia, la diatriba y la invectiva. De acuerdo con el autor, fue José Asunción Silva el inaugurador de las dos vertientes de la lírica en la poesía colombiana: la lírica tradicional de tinte modernista y la lírica satírica. El

poemario en que Silva refleja la composición satírica es *Gotas amargas*. Un complejo de poemas que, señala Alstrum, intenta parodiar los versos de un coetáneo suyo, Julio Flórez.

Lina Aguirre (2008), expone que el poemario *Gotas amargas* es el ejemplo más importante de la obra satírica de José Asunción y que, sobre la escritura de este poemario se sabe muy poco; ya que no existen manuscritos y su fechación es difícil de establecer, pues por muchos años no tuvieron otro medio de circulación que la memoria de los amigos del autor, a causa de la resistencia de éste a publicarlos en un libro. Esta es la razón por la que se han tenido que recolectar (arbitrariamente por los recopiladores) a través de los años, hasta llegar al total de 17 poemas de los 165 que, según Héctor Orjuela, lo componen. Esta característica impide ubicar a *Gotas amargas* en una época específica de la vida del autor, a ligar sus rasgos únicamente a sucesos biográficos, y motiva a entender la sátira presente en ella como un rasgo poético transversal en la obra de Silva que coexistió con otros modos poéticos a lo largo de su vida literaria.

Aguirre asegura que *Gotas amargas* constituye un cuerpo homogéneo en su tono crítico frente a la sociedad colombiana de la época (incluyendo los poetas), por su injustificado apego a la tradición y una vivencia superficial e inconsciente de la modernidad, la cual apenas comenzaba a penetrar la actividad intelectual y la vida social en los centros urbanos. Para la autora, Su contenido es una cápsula cáustica contra todo lo establecido, y es quizás por la contundencia de este gesto que la crítica se ha enfocado en su aspecto discursivo y ha despreciado su riqueza en otras dimensiones. Es decir que, se ha minimizado el valor poético del poemario y ello revela una suerte de ceguera colectiva ante a la renovación poética de los temas, del lenguaje y de los recursos formales que este propone. El siguiente poema hace parte del poemario *Gotas amargas*:

Avant-propos

Prescriben los facultativos,
cuando el estómago se estraga,
al paciente, pobre dispéptico,
dieta sin grasas.

Le prohíben las cosas dulces,
le aconsejan la carne asada
le hacen tomar como tónico
gotas amargas.

Pobre estómago literario
que lo trivial fatiga y cansa,
no sigas leyendo poemas
llenos de lágrimas!

Deja las comidas que llenan,
historias, leyendas y dramas
y todas las sensiblerías
semi-románticas.

Y para completar el régimen
que fortifica y que levanta,
ensaya una dosis de estas
gotas amargas. (Silva, Poesías , 1908)

En la interpretación de María Dolores Jaramillo (1993), se precia que, *Avant-propos* recoge el nuevo lenguaje de la ciencia: facultativo, dispéptico, gotas, estómago, paciente y tónico, son los términos que señalan un espacio semántico nuevo para la poesía y radicalmente distante de los mundos recreados por el romanticismo. Según la autora, Silva habla de la mala digestión física y literaria. El poema presenta simultáneamente dos planos semánticos y sirve de declaración de principios estéticos anti-románticos.

Ahora bien, Retomando la visión de Aguirre (2008) sobre el poemario de Silva, se realiza el acercamiento a otro poema: *El mal de siglo*, que de igual forma, aparece como oposición a las concepciones de los críticos y estudiosos de la obra de Silva.

El mal del siglo

El Paciente:

– Doctor, un desaliento de la vida
que en lo íntimo de mí se arraiga y nace:
el mal del siglo... el mismo mal de Werther,
de Rolla, de Manfredo y de Loepardi.
Un cansancio de todo, un absoluto
desprecio por lo humano...; un incesante
renegar de lo vil de la existencia,
digno de mi maestro Schopenhauer;
un malestar profundo que se aumenta
con todas las torturas del análisis...

El Médico:

– Eso es cuestión de régimen: camine

de mañanita; duerma largo; báñese;

beba bien; coma bien; cuídese mucho:

¡lo que usted tiene es hambre!... (Silva, Antología Poética, 2005).

Para Aguirre, esta construcción poética se basa en dos partes: En la primera parte, el poeta le cuenta al doctor sobre sus males existenciales. Para esto, José Asunción utiliza términos aceptados dentro de los estándares poéticos, que se refieren al espíritu del intelectual; invoca al Werther de Goethe, a Manfredo y a Leopardi, y usa palabras comunes al estado de ánimo del poeta romántico, nostálgico y desencantado de la vida. Sin embargo, la imagen poética en la segunda parte, se expone en palabras cotidianas en boca de otro personaje (el doctor) que se dirige al poeta, referidas al modo más simple de la existencia, y con un tono irónico descalifica las preocupaciones existenciales del poeta que nada tienen que ver con el mundo real.

Para Aguirre, no se trata de un tipo de hambre simbólica que exprese el deseo de la pureza poética, ni un tipo de hambre de libertad para el espíritu encerrado en los horrores del mundo concreto, No, ¡hambre! A nivel literal, de la que se cura con un buen almuerzo y no con elaboraciones intelectuales. La autora expone que, José Asunción deja la angustia existencial del romántico como una pataleta y reniega de las complicaciones de esas mentes intelectuales que, como la suya propia, no logran articularse del todo con la realidad:

La enfermedad había llegado a la poesía como metáfora de algún mal interior, y usualmente se curaba con remedios artísticos, o fórmulas exóticas a las que solo podían acceder los espíritus privilegiados. En *Gotas amargas*, el tema de la enfermedad se trata a través de la ironía, produciendo una inversión de su sentido tradicional. Las enfermedades a las que se refiere el poeta son las mismas del romanticismo: males existenciales como el desaliento de la vida, el hastío de las formas literarias, la imposibilidad del amor y el sinsentido de la existencia; pero las curas ya no son arte, poesía y vahos de excentricidad, sino medicinas reales y comportamientos recomendados por la ciencia de la época, que al final resultan tan inefectivos como las curas artísticas, por lo cual se descalifican a través de la ironía. ¿La solución? El acercamiento a la realidad y el abandono de la sensiblería. De esta manera funcionan poemas como “Avant Propos”, “El mal del Siglo. (Aguirre, 2008).

Ahora bien, de regreso con los postulados de Alstrum (2006) con respecto a la recepción de sátira en Colombia, en oposición a las concepciones de los críticos y estudiosos de la sátira clásica, según la cual en el contexto romano ella fue concebida fundamentalmente como un género híbrido, Alstrum advierte que la sátira no es un género literario,

“[...] sino una estrategia para poner en ridículo los defectos del ser humano y sus instituciones consagradas. No se limita solamente a la literatura, sino se extiende a todas las Bellas Artes recurriendo a la ironía y al humor de ingenio sutil o la caricatura como vemos, por ejemplo, en las figuras humanas exageradamente gordas de los cuadros del artista colombiano Fernando Botero. (Alstrum, 2006, pág. 16)

La obesidad hiperbólica de las obras de Fernando Botero, dice Alstrum, es una manera de aludir a la desigualdad económica que se presenta en América Latina. Lo que subyace a la desproporcionalidad de la gordura es el abuso del poder, la corrupción, la avaricia y la negligencia ante los padecimientos del pueblo. De ahí que los defensores del *statu quo*

colombiano sientan temor ante tales representaciones, pues sienten que la crítica mordaz puede decantar en la pérdida de sus privilegios, prebendas y estatura política (*Ibíd.*, p. 16).

Alstrum se detiene en un aspecto que llama la atención, y tiene que ver con el recelo y la apatía que algunos círculos intelectuales colombianos han tenido contra la sátira. Por ejemplo, Álvaro Mutis, uno de los más grandes poetas colombianos del siglo XX, dijo no conocer nada acerca de la tradición satírica colombiana. “No sé nada de la tradición satírica en Colombia y es una modalidad que trato de evitar siempre, aunque aprecio algunos cuentos de Carrasquilla y la poesía de Luis Carlos López” (2001).

Pese al rechazo, la sátira ha sido una presencia obligada y latente en el panorama de las letras nacionales. A finales del siglo XIX, por ejemplo, un grupo de disidentes liberales de la hegemonía conservadora, cuyo nombre era “La gruta simbólica”, ingeniaron epigramas satíricos denominados *chispazos* (p. 16). Uno de los destacados fue el poeta bogotano Clímaco Soto Borda, quien en sus poemas se vale de la ironía verbal y el humor macabro con el objetivo de generar risa en el lector.

Al lapidario Escalante
dijo su novia hechicera
- De pedirme es al instante.
y él contestó vacilante
Yo **LA-PIDO** cuando quiera ... (Peñarete, 67)³¹.

³¹ Citado por Alstrum (2006).

Por otro lado, Alstrum señala que otra de las características de la sátira poética en Colombia es la de aludir y reflejar la idiosincrasia de sus habitantes, es decir que aborda su perfil psicológico y el modo de ser de la gente en consonancia con el lugar de origen. Luis Carlos López, por ejemplo, dirige una crítica burlona al cachaco que vive en el interior. Pero, a su vez, tal crítica tiene un movimiento dialógico, pues refleja el espíritu burlón del costeño.

En Antioquia fue León de Greiff quien configuró un tipo de sátira poética que consistía en valerse del lenguaje coloquial del antioqueño de a pie, pero entremezclándolo con neologismos y arcaísmos con la intención de crear “[...] sátiras poco piadosas de la mentalidad y las costumbres de su patria chica” (Alstrum, 2006, pág. 18). La mofa que construye De Greiff apunta contra los estereotipos que gobernaban la escena en la provincia y el pueblo. Él mismo se asumía como estereotipo y de los prejuicios instalados en la sociedad colombiana. Así, por ejemplo, en el siguiente soneto alejandrino alude al estereotipo del poeta, y la propensión capitalista del antioqueño a trabajar en exceso.

Porque me ven la barba y el pelo y la alta pipa
dicen que soy poeta ... cuando no porque iluso
suelo rimar -en verso de contorno difuso
mi viaje byroniano por las vegas del Zipa

tal un ventripotente agrómena de jipa
a quien por un capricho de su caletre obtuso
se le antoja fingirse paraísos... al uso
de alucinado Poe que el alcohol destripa

de Baudelaire diabólico, de angelical Verlaine,
de Arthur Rimbaud malévolo, de sensorial Rubén,
y en fin... hasta el Padre Víctor Hugo omniforme ...!

¡Y tanta tierra inútil por escasez de muslos!
[tanta industria novísima! [tanto almacén enorme!
Pero es tan bello ver fugarse los crepúsculos ...
(Luque, 92)³².

En el desarrollo de la línea satírica colombiana aparecen *Los nadaístas*, un grupo de poetas que sacudieron y escandalizaron a la sociedad colombiana en la década de 1960. Las figuras de X-504, seudónimo de Jaime Jaramillo Escobar y J. Mario Arbeláez; el primero en Antioquia y el segundo en el Valle, se erigen como la síntesis de la irreverencia y la visión anti-heroica del poeta.

Alstrum concluye señalando que la sátira poética en Colombia tuvo su auge en las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial. A partir de ahí, la lírica tradicional se sale de los moldes y los anclajes tradicionales con ánimos de entablar un diálogo con la poesía escrita de otras partes del mundo. De ahí que, en ese dialogismo, en sentido bajtiniano, surjan nuevas posibilidades de expresión en las que la visión carnavalesca de la vida prepondere; todo con la firme intención de apuntar alto: hacia el poder hegemónico. El arte está, como lo dijo Enrique Buenaventura, para decir lo que uno tiene que callar.

³² Citado por Alstrum (2006)

El arte no sirve
para decir
lo que uno tiene que decir,
sirve - también -
para decir
lo que uno tiene que callar.
(Poesía completa 1- Poemas y cantares, 12).

En su artículo titulado *Sátira Menipea en trayecto: la literatura latinoamericana vuelve a los orígenes*, José Vilahomat problematiza las diferentes acepciones de sátira haciendo énfasis especial en la sátira menipea, con la intención de trazar vasos comunicantes con la literatura latinoamericana actual. Vilahomat advierte que las obras recientes de la literatura latinoamericana entre las que huelga mencionar *Los detectives salvajes*, del chileno Roberto Bolaño; *La leyenda de los soles*, del mexicano Homero Aridjis, o *Sin tetas no hay paraíso*, del colombiano Gustavo Bolívar, son obras que atienden a la actitud mental de la sátira menipea. De acuerdo con el autor, el análisis de estos textos bajo la conceptualización moderna de la sátira menipea permite establecer una continuidad crítica de la literatura latinoamericana a partir del *Boom*, y establecer patrones comunes de la estética contemporánea (Vilahomat, 2010, pág. 1). De ahí que sea imperativo hacer una revisión de los modos y variantes de la sátira.

En primera instancia, Vilahomat reconoce que la sátira es una expresión artística que tiene relación estrecha con una postura cínica y escéptica. En su variante menipea, la sátira es un

vehículo de la crítica, pues hace un análisis exhausto de la realidad con miras a focalizar el punto de ataque en aquello que opera según la corrupción, la negligencia y la tradicionalidad.

A continuación, Vilahomat advierte que es difícil definir a la sátira debido al anclaje que guarda con las características de quien la utiliza y del contexto en el cual surge. Sin embargo, es claro cuando aduce que la sátira “[...] retrata la decadencia y se produce en momentos de crisis o cambios en la curva del progreso histórico (*Ibíd.*, p. 3). El escándalo que la sátira genera tiene que ver con el ataque que dirige a los valores y códigos morales sobre los que una sociedad ha erigido sus instituciones sociales y políticas.

El rasgo de la sátira menipea que más se ha conservado a lo largo de la historia es el de la 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 (*Ibíd.*, p. 6).

Así las cosas, Vilahomat señala que a partir de los estudios de Northrop Fry y Mijaíl Bajtín, “[...] la sátira menipea comenzó a verse como un principio organizador de la obra y como una disposición mental ante la realidad en su relación con el lenguaje y la sociedad” (*Ibíd.*, p. 7). De este modo, la sátira retorna a la definición filosófica que se había instalado con Menipo y, lo más importante, definida así la sátira menipea se convierte en un supragénero que engloba a los demás y, por lo tanto, puede vestirse de cualquier otro tipo de género sin perder sus cualidades constituyentes. “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” (*Ibíd.*, p. 7).

Según Vilahomat, es la actitud mental burlesca, distópica y antidiscursiva la que siguen los textos que se configuran después del *Boom*. “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” (*Ibíd.*, p. 7).

En el caso de *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño, Vilahomat advierte que el autor se vale de la parodización del género policial con la intención de crear el cronotopo en el que se mueve el personaje: la opresión dictatorial, los golpes de estado y los éxodos. En ese orden, Vilahomat aduce que la sátira menipea se torna en una forma de exégesis epistemológica “[...] que no intenta explicar, sino entender o incluso polemizar; y muestra, en una primera lectura, una visión distópica, anti-heróica y distorsionada de la realidad porque así la ve, o para que así se vea” (*Ibíd.*, p. 12).

En el caso de las novelas *Sin tetas no hay paraíso* y *El rey de la Habana*, Vilahomat dice que desde el punto de vista estructural estas obras entran en una categoría llamada neo-picaresca, categoría que condice con la actitud de la sátira menipea que ha ido esbozando. En estas novelas siempre hay un individuo joven, de baja extracción social, que busca las formas y los recursos para subsistir.” Este ambiente de fondo es usualmente sórdido, inmoral y deviene objeto de crítica del satírico” (*Ibíd.*, p. 13).

La diferencia entre neo-picaresca y picaresca, y que por tanto encasilla a la primera dentro de la estética satírico menipea tiene que ver con el fin trágico: el rey de la Habana muere

enfermo y Catalina, en *Sin tetas no hay paraíso*, planea su propia muerte. Este desenlace trágico está endosado a una visión apocalíptica del mundo posmoderno en el que vivimos.

Vilahomat advierte que la ideología que subyace en textos como *Los detectives salvajes*, *El rey de la Habana* y *Sin tetas no hay paraíso*, tiene la intención de desarticular el *statu quo* de las naciones a través del plurilingüismo y la oralidad, en aras de construir una nueva visión de la realidad en la que no se privilegien los abusos de los códigos socialmente aceptados. Para Vilahomat hay una revitalización de la sátira menipea propulsada por la narrativa de los autores latinoamericanos dado el contexto convulso en el que viven.

En el siguiente capítulo se expone, primero, la relación existente entre el género serio-burlesco con la filosofía cínica y la sátira, segundo, se define a la sátira moderna bajo la concepción de modalidad, tercero, se establecen las características de la sátira, y por último se explica la teoría de los “*principios reguladores*” que operan dentro de las obras literarias, en el caso de este trabajo monográfico y de forma concreta, buscando en el tercer capítulo sostener y argumentar por qué la sátira funciona como un principio regulador en la novela *Los Almuerzos* de Evelio José Rosero Diago y cómo las categorías de la sátira clásica son susceptibles de identificarse también allí.

CAPITULO II

La sátira, una modalidad con cercanía a la filosofía cínica y serioburlesca

“La sátira es una suerte de espejo en el que los que observan generalmente descubren los rostros de todos menos el propio, principal razón por la que es bien recibida en el mundo, y por la que tan pocos se ofenden ante ella.”

— Jonathan Swift

En el presente capítulo se propone un análisis de los conceptos más relevantes sobre la sátira en su categoría de modalidad, buscando con ello establecer los aspectos esenciales que luego se identificarán y se analizarán en la novela *Los almuerzos* del escritor colombiano Evelio José Rosero Diago. En términos estructurales se procede así: primero, se explica la relación existente entre el género serio-burlesco, la filosofía cínica y la sátira, segundo, se define a la sátira moderna bajo la concepción de modalidad, tercero, se establecen las características de la sátira, y por último se explica la teoría de los “*principios reguladores*” que operan dentro de las obras literarias, y que en el caso de este trabajo monográfico en particular, servirá para analizar y argumentar por qué la sátira funciona como un fuerza latente en la novela de Evelio José Rosero Diago.

De manera más precisa, en una primera instancia se aborda el origen de la sátira desde la expresión filosófica de Menipo, un cínico, y a su vez, se realiza la descripción de las características de este tipo de sátira cínica; se resalta la relevancia de este apartado, ya que el comportamiento de la sátira cambia con relación a la obra literaria, pero conserva hasta su

transformación en modalidad sus características propias (Ironía, sarcasmo, diatriba, invectiva, parresía, humor, etc.). En una segunda instancia, se realiza un acercamiento a los postulados de José Antonio Llera (1998), quien esclarece la denominación que posee la sátira en la actualidad como modalidad. La importancia de esto yace en que es desde la noción de Llera que se piensa en la sátira como un agente que modeliza y adjetiva la obra literaria de forma transversal. En tercer lugar, este capítulo expone las categorías de análisis que surgen a partir de la relación de la sátira con la filosofía cínica y que al igual aparecen en los postulados de Llera, ya que es bajo la luz de estas que se analizará posteriormente la novela de Rosero. Por último, se hace referencia a la definición propuesta por Benjamin Harshaw (Hrushovski) sobre los “principios reguladores” y su función dentro de las obras literarias, propuesta que se convierte en la columna vertebral de este trabajo, ya que es bajo la noción de “principio regulador” que se rastrea la sátira dentro de la novela de Rosero.

2.1. El género serio-burlesco y su relación con la filosofía cínica y la sátira

José A. Martín García (2008), cuenta con una introducción en cuyas setenta páginas se efectúa una revisión de la filosofía cínica y la diatriba serio-burlesca, la cual abarca desde la definición y características literarias más importantes de este género moral típicamente cínico, sus precedentes en la literatura satírica y moralista griega, y sus principales representantes, hasta el ideario y peculiar modo de vida cínicos, tópicos propios de dicho género. Esta introducción es traída a colación ya que, aunque su objetivo es exponer la filosofía cínica, pone en manifiesto características propias de la sátira; puesto que el género serio-burlesco resultaría ser un punto de relación entre esta filosofía y la *satura*.

Para comenzar, el género serio-burlesco, según Martín García, posee una denominación genérica que tendría inclinación e identificación con sus creadores, los filósofos cínicos, quienes poseían un peculiar estilo de vida³³. “*El burlador de lo serio*” es una de las denominaciones que adquirió después este género:

La denominación que adquirió algo después este género de *Spoudogéloin* o *Spoudaiogéloion* o serioburlesco podría arrancar, aunque no necesariamente, de la calificación *ho spoudogéloios*, “el burlador de lo serio”, primera referencia conocida del término, aplicada por Estrabón, XVI 2, 29 entre los siglos I a.C. y I d.C. a Menipo de Gádara, discípulo de Crates y, sin duda, uno de sus notorios exponentes literarios en la época de su creación y difusión, en los siglos IV-III a.C. Con la idea y expresión similar, pero separando los dos términos del compuesto, en tono paradójico e irónico oxímoron decía Eunapio de Luciano de Samosata (s. II d.C.), autor relativamente tardío, pero un representante muy significativo del género y bastante influido por el cínico antes citado, que era “un hombre serio para reírse”. (García, 2008, pág.28)

Dentro de las diferentes definiciones que ha tenido el género serio-burlesco a lo largo de la historia, se encuentra la de Demetrio de Alejandría (250 a.C.) y según García, este definiría correctamente la forma principal de exposición del género como “*Diatriba moral mixta de humor y gravedad*”, en griego, de *paidiá* (divertimiento) y *deinótes* (seriedad)³⁴. Demetrio de Alejandría también aportaría la característica temática del género de “*Bromas (géloia* en griego precisamente, lo que sería, dichos o hechos *risibles* o *ridículos*) usadas por los sabios

³³ Identificación con la filosofía cínica: Fue la de *Kynikós trópos*, esto es, *Género literario cínico*, siguiendo la transcripción literal del griego. De modo similar, también los griegos llamaban *Kynikós bíos* a su peculiar estilo de vida ascético y mendicante, puesto que el nombre dado a estos pensadores era el de *Kýnes* o *Perros*. Tanto se asemejaban a los ojos de los conciudadanos a tales animales en su modo de vida simple y manifiestamente público, incluso en los actos más íntimos, y en sus osadas conductas antisociales y mordientes prédicas. (Moralejo, 2008, pág. 28)

³⁴ Demetrio, *De Eloquentia* (= sobre el estilo) 259. (Moralejo, 2008)

para censurar a los hombres voluptuosos³⁵. Y, acertadamente, Demetrio completaría su definición con la alusión a la intención y la finalidad de “erradicar mediante la burla los yerros del alma” (García, 2008, pág. 28)

Aun así, las formas de expresión del género serio-burlesco son muy diversas y dentro de las numerosas definiciones modernas de este tipo de sátira, según García, la formal romana se adopta como modélica, sin embargo, también sufrió un influjo de la diatriba griega. Entre las muchas opiniones resalta la de J. Wight Duff: “Una combinación de ridículo y didactismo”, algo parecido al enseñar didáctico, que concuerda con el dicho horaciano: *Lectorem delectando pariterque monendo*³⁶ (Deleitando e instruyendo al lector). Para García, incide en el aspecto primordial de la cara seria de su exhortativa y ejemplar índole pedagógica, resaltada también por C. Millares, y que es, como advierte Roca Ferrer, la base que justifica la comicidad de *spoudogéloion* por su intención general de mejorar a los seres humanos y la particular de demostrar o refutar una tesis moral, positiva o negativamente, por consiguiente, según el caso. (García, 2008, pág. 30)

García cita otra de las definiciones sobresalientes, la de G. Voghera (1904) quien calificaría las producciones diatríbicas en: “Escritos filosóficos populares de índole humorística y satírica... que ocultan la seriedad bajo la burla... en suma, críticas satíricas de la necedad humana y los prejuicios sociales”. Además, Voghera señalaría en un pasaje de la *hyponoia*, o humor velado, y la ironía, o *eironeia* como peculiaridades primordiales suyas;

³⁵ Hace referencia a los hombres no virtuosos que atentan con sus comportamientos a “las buenas costumbres y la buena moral”.

³⁶ Horacio, A. Pp. 344.

es decir, su condición satírica fundamental de la censura o carga crítica indirecta o encubierta, (*parápsogos* en griego).

García también trae a colación los postulados de C.A Van Rooy, quien destacaría el contenido crítico del género contra la necedad o locura, las convenciones sociales y los vicios humanos, como su principal rasgo coincidente con el objetivo propio de la sátira, así como, de otro lado, su cara más rigurosamente ética de enseñanza de la virtud y del recto modo de conseguir la felicidad:

Pero diferencia el componente satírico-burlesco y agresivo del cómico paródico de resalte de las incongruencias humanas. Que según él se debería en el caso de Bión de Borístenes, el considerado creador de la diatriba literaria mixta de prosa y verso o *Prosemetrum*. Al cáustico sentido común originario de los cínicos, así como a la mera broma (*Paidiá ó gélos*) para hacer reír o llamar la atención del público por parte del filósofo popular. Mas, aunque no cabe considerar la última propiamente satírica, como también opina Voghera, debe matizarse que el elemento paródico mencionado, una vez integrado en el género cínico, sí lo es, en cambio, pese a que, contemplando la teoría y aisladamente, como un género o subgénero independiente, no lo sea por sí mismo, puesto que dentro de él es un recurso literario que conlleva en su forma de expresión y contenido el efecto ridiculizador del personaje representativo del vicio fustigado. (García, 2008, pág. 32)

Dentro del plano de lo cómico, García expone que la censura negativa o indirecta (*parápsogos*) también puede apreciarse y que es la que define la literatura satírica y aun siendo dominante, puede ir acompañado de *psógos*, y esto sería la censura directa o invectiva con injuria o insulto (*loidoría*) y reproche o imputación (*epitímema*), según la terminología aristotélica, cuando son la amargura o la cólera (*pikría o cholé*) los sentimientos que prevalecen en el autor. Según García, los diversos tonos humorísticos oscilan tendentes al

objetivo satírico y ético y podría predominar el paradójico humor absurdo y del esperpento con una fuerte inversión de valores sociales. Después de Diógenes, el fundamento del género sería la ironía sutil y la burla más o menos caricaturesca (*Katágelos*), caso de los *paígnia*, o “juegos” o “juguetes”, del suave censor cínico Crates de Tebas o de su condiscípulo Mónimo de Siracusa, quien también los escribió “entremezclados con oculta seriedad”, y del prosímometro de Bión, Tales o Enómao de Gádara. Se crea un enlace que incluye la mofa o la burla desdeñosa sin excluir el sarcasmo, cuando el humor del moralista se tiñe de indignación. Según García, no debe olvidarse que:

la sátira requiere para su enfoque crítico humorístico y racionalista, junto con una actitud anímica de rebeldía, una buena dosis de un cierto escepticismo de índole pragmática y cáustica a modo de una puesta de solfa de las dudosas y engañosas apariencias de la realidad y las conductas humana Y, como afirma L. Giangrande, gracias a él, los cínicos son “los primeros en utilizar la risa para la enseñanza moral... con una comicidad abierta que tampoco excluye el autorreproche del ultraje a otros”. (García, 2008, pág. 32)

Ahora bien, para hacer un análisis de las diatribas y sus expresiones con dobles sentidos en el ámbito original griego, es preciso tener presente que, por estar muchas veces el humor satírico oculto bajo una apariencia de seriedad y belleza formal, que no es más que burla para resaltar mejor la voluptuosidad y viciosa vida del personaje parodiado, como ocurre en general en Sótades y en concreto en el yambo I de Fénice, del que por lo mismo se han dado interpretaciones contradictorias, unas moralistas y otras hedonistas, se pueden delimitar, someramente al menos, a través de tales definiciones y datos, a los constituyentes básicos y la finalidad principal de estas diatribas conservadas en verso o en prosa mezclada. Para García, el plano del conocimiento sirve para la exposición de una doctrina ética altamente

racionalizada, como heredera de la socrática y socialmente subversiva, puesto que la cínico-estoica originaria tiene su gozne situado en un nuevo concepto más estricto que el socrático de la virtud y sus diversas manifestaciones. En tanto el humor acre y sombrío, García expone casos evidentes, como lo es a literatura propagandista, las epístolas pseudoheraclíteas o el Diálogo Dándamis y Alejandro, en que: “El moralismo surge al texto, en donde el humor se muestra con ribetes melancólicos que no se cree posible la bondad en el mundo humano, a diferencia del animal, salvo en la etapa irremisiblemente perdida y paradisiaca del reinado de Cronos”. (*Ibíd*, p. 34)

Para finalizar, García no descarta que tanto la filosofía cínica como la sátira resaltan las virtudes que podrían ser cardinales, como la fortaleza o la autosuficiencia, y sus defectos contrarios considerados signos de debilidad y reblandecimiento; o más específicos, como la justicia y la igualdad social, virtudes tradicionalmente aceptadas en sus formas más abstractas; así como representar la adaptación personal por insensibilización interna y externa o impasibilidad a las diversas circunstancias tenidas por el común de los hombres como negativas, y los vicios opuestos, como la riqueza conducida por la codicia o la avaricia dirigida hacia el derroche por el libertino o la desmedida ambición o el mal humor del que siempre está descontento con su suerte, o la tristeza del ignorante causada por males para los cínicos meramente aparentes, como el destierro, la indigencia o la muerte de un ser querido, entre otros. (*Ibíd*, p. 36)

Para concluir este apartado es preciso decir que la sátira cambió su posición con la obra literaria y su condición de género quedó relegada a Roma, y aunque en la actualidad su función de modelizar se ocupe de adjetivar la obra, cabe resaltar que la influencia de la filosofía cínica y el género serio burlesco es evidente, y que sus características lograron

permanecer incluso después de su transformación a lo largo del tiempo y de los diferentes contextos que arrojaron la denuncia moral como un estado de descontento frente a las actitudes de los hombres en relación con los vicios y las buenas costumbres. José Antonio Llera concuerda con García sobre las características de la sátira, pero ya en la actualidad bajo la noción de modalidad. A continuación, se exalta la capacidad que ha tenido la sátira de evolucionar en tanto el contexto y la obra lo requieran.

2.2. La sátira como modalidad

José Antonio Llera (1998), da una mirada crítica por las diferentes apreciaciones a lo largo de la historia relacionadas con la teoría de *la satura*: su apreciación de modalidad por parte de los teóricos modernos, sus vínculos con el humorismo y la ficción, como también su polémica naturaleza conservadora o subversiva.

Como ya se mencionó en el capítulo anterior, la sátira logra instalarse en Roma gracias a que con Lucilio la modalidad se cristalizaría en una matriz formal, creando de esta manera un género y estableciéndose como tal, sin embargo, esto sólo sucedería en Roma, ya que según Llera, los teóricos modernos (Hodgard, Paulson, R.C. Elliott, Frye, C.G. Peale, Attilio Brilli, E.A. Bloom y L.D. Bloom)³⁷ no logran otorgarle a la sátira la categoría de género y entrarían a tildarla de modalidad, gracias a que cruza de forma transversal la estructura de una obra o de un género adjetivándolos. (*Ibíd*, p. 2).

³⁷ En referencia a los teóricos modernos, se nombran aquí sólo los citados por José Antonio Llera (Llera, 1998), quienes proponen finalmente los conceptos de interés para este trabajo monográfico (Características de la sátira como modalidad).

Tras incursionar en los diferentes argumentos relacionados con la teoría de la sátira, Llera expone los de Cascales y Mercedes Etreros, quienes apuntarían a esta nueva visión de la sátira ya no como género literario sino como modalidad. De otro lado identifica Llera a M. Hodgard, Paulson, R.C. Elliott, Frye, C.G. Peale, Attilio Brilli, E.A. Bloom y L.D. Bloom; el primero agregaría a los inicios de la sátira una postura mental de crítica y hostilidad. Paulson por su parte propone la predilección de la sátira a algunos géneros, R.C. Elliott apuntaría a una perspectiva más pragmática y formal, ya que sus orígenes se remontarían a los cantos fálicos, las procesiones rituales en donde la invocación a la fertilidad se irrumpiría para dar cabida al insulto; Frye se inclinaría por la actitud mutilante, C.G. Peale diría que la sátira es más una categoría especial que atraviesa los géneros ordinarios, Attilio Brilli apoyaría la idea de que la sátira podría caber en la categoría de intragénero o anti género y E.A. Bloom y L.D. Bloom volverían a la categoría de modalidad, categoría que Llera comparte para la sátira y el humor.

Pese a que algunos críticos creen que el humor no es un constituyente específico de la sátira nosotros pensamos, de acuerdo con la mayoría de los estudiosos, que es un ingrediente relevante, aunque mirando de frente a sus orígenes —Lucilio, Horacio, Juvenal— no pueda decirse que todos los poemas en hexámetro dactílico que les debemos cuenten con él. En el caso específico del género menipeo, ya señalaba Bajtín (1963: 160-161) que se dan oscilaciones entre un Varrón, donde la risa está presente y un Boecio, donde tiende a reducirse o desaparecer sin más. Pero ensanchando la categoría de la comicidad hasta la matriz lúdica y hasta la ficción tal vez sí pueda hablarse de un constituyente imprescindible. (Llera, 1998, pág. 3)

Es por ello que, teniendo en cuenta los argumentos de Frye, Llera se inclina a decir que, los dos componentes básicos de la sátira serían el ingenio y el objeto de ataque y según dice, Frye añade: “El ataque sin humor, o reprobación pura, constituye uno de los límites de la

sátira. Limite muy nebuloso, ya que la invectiva es una de las formas más amenas del arte literario” (Frye, 1957). Aspecto con el que no parece estar en total acuerdo Llera, pues dice que no es el humor el que diferenciaría las dos modalidades sino el planteamiento ético. Para Llera han sido probablemente las reflexiones que proceden del psicoanálisis, deparadas del conocimiento de la historia literaria, las que con una considerable intensidad han destacado los componentes hostiles o tendenciosos de la sátira.

El satírico sería un sádico en potencia. Freud, en el apartado de su estudio que dedica a las tendencias del chiste identifica la sátira con la dialéctica del ataque y la defensa: “El chiste tendencioso será o bien hostil (destinado a la agresión, la sátira o la defensa) o bien obsceno (destinado a mostrarnos una desnudez)” (1905: 83). Irónicamente, una modalidad que desde sus orígenes amparó sus argumentos en el bien y en la verdad (*el ridente dicere verum* del programa horaciano), llega a ser considerada emisaria de la violencia. (Llera, 1998, pág. 3)

Según Llera, el éxito del satírico radica más en lo estético que en lo real: pues aspira a convencer a los lectores de que su postura es la más moral y racional, además de evidenciar que lo real no es lo aparente. Para Llera, la sátira no suele tener una respuesta tangible porque no ataca a un particular, sino que dirige, en un acto declarativo y directivo, desde el punto de vista pragmático, al estado, sus instituciones, a la sociedad en su conjunto o a un sector de ella; sus ideales son más altos y por lo tanto difíciles de satisfacer.

En un principio pudiera parecer que toda sátira es subversiva del orden político y social en el que nace, que lucha contra la ideología en cuanto visión parcial de la realidad y que siempre habrá que mirar el contexto para juzgar con propiedad el uso que se está haciendo del discurso satírico. Llera supone que el rechazo de la sociedad en la que se vive no necesariamente convierte al satírico en un trasgresor, lo será sólo si sus ideales miran hacia el futuro. (Llera, 1998, pág. 6)

Para finalizar, se dirá que la sátira, como tal, es sólo una modalidad vacía que puede llenarse con recursos retóricos y literarios muy diversos para exponer toda una gama de contenidos. Como modalidad, la sátira dota de calificativos las obras y géneros literarios y aunque en sus orígenes sus cimientos reposaban en el bien y lo verdadero, en la actualidad se le reconoce como una denuncia violenta que atraviesa a la víctima y a sus espectadores con su planteamiento ético. Y, aunque las perspectivas de muchos teóricos no contribuyen a ampliar la idea de que la modalidad vaya más lejos del tópico del desprecio y de la ridiculización descarnada de una víctima y le asignaron a la sátira un *ethos* marcado de agresividad despreciativa, que intensificaría el burlón de la ironía, otros en cambio apostaron por lo contrario o, por lo menos, en no encasillar a la sátira en su sentido global a la violencia, como lo sugiere Llera a lo largo de su artículo, donde afirma que la práctica satírica no se atiene a modelos teóricos, a los que a menudo desafía y que según parece, la cólera del satírico, más que un rasgo pertinente de la modalidad, es sólo un lugar común que surge a causa de su cercanía con la invectiva.

La sátira es sin duda una modalidad rigurosa en la que es preciso creer en su capacidad catártica con las necesarias reservas que nacen de la estructura de los propios códigos ideológicos que afectan a cualquier tipo de discurso. Es por eso que al satírico se le teme y se le honra, y su actitud puede converger con la cosmovisión dominante o retarla con la elaboración de una alternativa contra ideológica. (Llera, 1998, pág. 8)

En una obra literaria satírica es necesario identificar las características de la sátira para poder potencializar los enunciados que cobran doble sentido en ella, y así poder descifrar la denuncia que expone el autor, un personaje, el narrador o la obra misma. Estas características, que a su vez son autónomas de la sátira, como la ironía, el sarcasmo, la diatriba, la invectiva,

la parresía, el humor, etc. Se entrelazan entre sí y son herramientas vitales para el satírico a la hora de poner en evidencia frente al lector su inconformidad. Estas categorías de análisis son las que permiten decir que una obra es satírica o no.

2.3. Categorías de análisis: Los elementos propios de la sátira

Para realizar el análisis de la sátira como modalidad que adjetiva una obra literaria, y que se posiciona como fuerza latente, es necesario reconocer las características que permiten extraer toda la información implícita en los enunciados y los significados de los mismos en la obra. Además, aunque se ha advertido a la sátira desde sus inicios como una mezcla de muchos ingredientes, en este caso, este trabajo se remite sólo a seis: Ironía, sarcasmo, parresia, diatriba, invectiva y humor. Cada tropo en relación con el siguiente o el anterior, permiten la denuncia social y moral, el ataque personal e institucional y exponen el criterio crítico-reflexivo en una obra literaria. Lo cierto es que en la sátira las categorías dejan en los enunciados y en las acciones las huellas que permiten el rastreo de los mensajes subversivos, de los ataques directos e indirectos y descubre la sonrisa macabra que se esconde tras el humor que se muestra inofensivo.

2.3.1. Ironía

“Porque la ironía hace hablar. La ironía suelta las lenguas”

Vladimir Jankélévitch (1992)

Para comenzar, se trae a colación el concepto de ironía, que es importante dentro de la práctica de la sátira en la literatura. La ironía es un recurso retórico complejo y se define

como la expresión intencional de insinceridad. Esta insinceridad es explícita ya que sirve para ser comunicada y produce determinados efectos retóricos en sus receptores. Es por ello que la ironía se diferencia de otras figuras ya que no tiene existencia real hasta que no es descifrada por el receptor. Del lat. *ironia*, y este del gr. *εἰρωνεία eirōneía*. 1. f. Burla fina y disimulada. 2. f. Tono burlón con que se expresa ironía. 3. f. Expresión que da a entender algo contrario o diferente de lo que se dice, generalmente como burla disimulada. (Española, 2019). Un autor importante que se refiere a ella es Aristóteles (1988) define a la ironía³⁸ como “muestra de desprecio” (*Ibíd.*, p. 147). Esta muestra de desprecio, según Aristóteles, haría referencia a considerar inferior a quien recibe la ironía en comparación con los demás o con quien la imparte:

También nos irritamos contra quienes menosprecian a aquellos a los que sería vergonzoso que no defendiéramos, como a nuestros padres, hijos, mujeres o subordinados. Y contra los que no agradecen un favor, pues el menosprecio es particularmente injustificado. Y contra los que nos contestan con ironía cuando hablamos en serio, porque la ironía es muestra de desprecio. Y contra los que tratan bien a los demás si no lo hacen con nosotros, pues también es muestra de desprecio considerar que uno no es digno de lo mismo que los demás. (Aristóteles, 1988, pág. 147)

A la pertinencia de la ironía, en tanto se refiere a los hombres libres, para Aristóteles, la ironía es más adecuada para el hombre libre que la payasada, pues quien practica la primera lo hace para su propio divertimento, mientras que el payaso busca el de los demás. (*Ibíd.*, p. 314).

³⁸ Aristóteles se refiere también al uso georgiano de la ironía, con un ejemplo, en *Política* 1275b27. En él Georgias juega con dos dobles sentidos, el de demiurgos «artesano» y nombre de magistrado oligárquico en Larisa, y el de larisaioi, nombre del ciudadano de Larisa y también nombre de un tipo de vaso: «los utensilios hechos por fabricantes de morteros son morteros, así que los lariseos son fabricados por sus demiurgos, pues algunos magistrados son fabricantes de lariseos (larisaioipoioi)». (Aristóteles, 1988, pág. 147)

De otro lado, Wladimir Jankélévitch (1982), expone que existe una ironía elemental que es indiscernible del conocimiento y que, como arte, es hija del tiempo libre. Para Jankélévitch, la ironía es demasiado moral para ser realmente artística y demasiado cruel para ser cómica, además, como rasgo común entre el arte, lo cómico y la ironía, plantea algo que él denomina: *La urgencia vital*.

La ironía que ya no teme las sorpresas, juega con el peligro. En este caso, el peligro está en una jaula; la ironía va a verlo, lo imita, lo provoca, lo ridiculiza, lo mantiene vivo para divertirse; llega, incluso, a arriesgarse a atravesar los barrotes, para que la diversión sea lo más peligrosa posible, para obtener la ilusión completa de la verdad; juega con su falso miedo, y no se cansa de vencer ese peligro delicioso que muere a cada momento. (Jankélévitch, 1982, pág. 11)

Este juego del que habla Jankélévitch, se remonta a los tiempos de “vida escolástica”, en donde la maniobra satírica acaba mal y le cuesta la vida a Sócrates porque, como dice, “la conciencia moderna no tienta impunemente las criaturas monstruosas que aterrorizaban a la vieja conciencia” (*Ibíd.*, p. 1). De este modo, para Jankélévitch, el espíritu de ironía es, sin duda, el espíritu de la distensión, y aprovecha la menor tregua para retomar sus juegos. Jankélévitch expone que, en el curso de la historia, el pensamiento habría atravesado varios oasis de ironías; y en esas épocas de “vida escolástica”, en que las bromas están permitidas, para que el pensamiento se recupere y descanse de los sistemas compactos que lo oprimían, las generaciones ironistas se alternan con las generaciones demasiado serias, así como en la vida individual se alternan lo trágico y lo frívolo. Según Jankélévitch, con la aparición de Sócrates a finales del siglo V a.C. surge la ironía socrática, un tipo de ironía interrogante

(ironía conversacional). Así, con sus preguntas, Sócrates habría disgregado las macizas cosmogonías de los jónicos y el asfixiante monismo de Parménides de Elea.³⁹

Sócrates es la conciencia de los atenienses, toda la conciencia: la limpia y la sucia; o sea, que en su función observamos la disparidad propia de la ironía, ya sea que nos libre de nuestros terrores o nos prive de nuestras creencias. Schelling lo compara con Dionisos, el joven dios gracias al cual el cielo desértico de Uranos se llenará de cantos y ruidos [...] Sócrates, naturaleza dionisiaca, ridiculiza la unidad voraz, ese principio krónico que pasaba sobre la alegre variedad de las diferencias; en cierta medida, Sócrates es un charlatán, un juglar, un ser goético; embriaga a la vieja ciudad residente y rígida, y funda, al fin, un saber humano, alado, sutil, en cuyo ámbito se desplegará el análisis de Aristóteles. (Jankélévitch, 1982, pág. 14)

Jankélévitch expone que la ironía socrática, impugnaba sólo la utilidad y la certidumbre de una ciencia de la naturaleza y que la ironía romántica impugnaría a comienzos del siglo XIX, la existencia misma de la naturaleza. “Así, mientras la sabiduría socrática desconfía tanto del conocimiento de sí mismo como del conocimiento del mundo y llega al saber de su propia ignorancia, la ironía romántica aniquila al mundo para tomarse más en serio así misma” (*Ibíd.*, p. 16)

Con respecto a lo anterior, Emma Sopena Balordí (1997), asegura que *la ironía* es un concepto que se puede aplicar a realidades muy heterogéneas y que se ha visto ligado a la filosofía y a la psicología al ser considerado como un estado de ánimo, y a la literatura y la lingüística por ser un fenómeno literario y estilístico. Más allá de ello, también retoma la

³⁹ Filósofo presocrático griego, 530 a.c.

concepción tradicional de la ironía bajo la influencia de Sócrates, que contempla el fenómeno como comportamiento humano desde una óptica filosófica y metafísica.

Basta recordar la definición de ironía que realizó Morier según la cual *L'ironie est l'expression d'une âme*⁴⁰... (1975: 555). Esta concepción tan clásica será en cierto modo retomada años más tarde por D. Sperber y D. Wilson (1978) cuando introduzcan la ironía como mención, puesto que desde el punto de vista de Morier, la ironía puede percibirse como un tipo de disposición y de actitud intelectual propios de un tipo de persona determinada, y la mención permite interpretar la ironía como el eco de un enunciado o de un pensamiento de los que el locutor pretende subrayar su no pertinencia. Por lo tanto, el tono irónico permite al locutor poner de manifiesto su actitud respecto de dicho enunciado o pensamiento en forma de eco. (Balordí, 1997, pág. 451)

Frente a la concepción filosófica de la ironía como comportamiento hubo un desarrollo por parte de Cicerón y Quintiliano de la ironía como figura literaria. Para el primero la ironía sería un adorno y un instrumento de elocuencia, mientras que, para el segundo, la ironía sería un embellecimiento del estilo y el pensamiento. En la actualidad, la concepción de ironía como tropo está representada por C. Kerbrat Orecchioni, y según Balordí, este habría estudiado detenidamente la ironía como fenómeno específicamente verbal que consiste en unir a una secuencia significativa de dos niveles semánticos más o menos antinómicos; con respecto a ello Balordí dice:

La ironía es pues estudiada, en tanto que figura de invención, como tropo semántico-pragmático cabalgando entre la categoría de tropo semántico y la de tropo pragmático, *propriété originale* (*mais qui caractérise aussi la litote et l'hyperbole*⁴¹) (Ibíd., p. 110). La consideración de la ironía

⁴⁰ “La ironía es la expresión de un alma”.

⁴¹ Traducción al español: “Propiedad original (pero que también caracteriza el eufemismo y la hipérbole)” Traducción propia.

como tropo conduce al análisis del doble sentido de los enunciados: el primitivo o literal, y el tropológico o derivado. El primero es para Fontanier (1977: 57) *celui qui tiení aux mots pris á la lettre, aux mots entendus selon leur acception dans l'usage ordinaire*⁴² (1977: 57), el segundo, es precisamente el más pertinente porque representa lo que el enunciador quiere decir verdaderamente. La existencia de este doble sentido, dividido entre el plano explícito o literal y el implícito o derivado, es la condición necesaria para que se pueda hablar de tropo; dice C. Kerbrat-Orecchioni, *On ne peut parler de trope que dans la mesure où l'on constate l'apparition simultanée et concurrente de deux contenus distincts pour un même signifiant. et où l'on parvient á les hiérarchiser*⁴³ (Balordí, 1997, pág. 452)

Balordí expone que, al considerar el acto irónico como lo contrario de lo que se quiere hacer entender, aportará una distinción importante entre dos casos de insinceridad: la mentira y la ironía, y que es desde el punto de vista literario que se considerará a la ironía como un tropo de expresión que entraña una oposición: la noción de antífrasis se ve así ligada a la de ironía; se enuncia algo para hacer entender lo contrario. Pese a esto, Balordí dice que la ironía habría de contener dentro de sí una suerte de ambigüedad argumentativa, puesto que pretende hacer parecer lo que se quisiera o esperase que sea como si ya lo fuera. De otro lado, Balordí sugiere que el espíritu tendencioso que sustenta la ironía tiene forzosamente una víctima de la que se burla o a la que critica y burlarse es denigrar, desvalorizar y ridiculizar. La inversión de sentido que caracteriza a la mayor parte de los enunciados irónicos, según Balordí, sólo se produce pues en una dirección: de lo positivo a lo negativo y es por ello que se critica haciendo como si se alabase y se describe en términos valorizantes una realidad que se quiere

⁴² Traducción al español: “lo que se adhiere a las palabras tomadas literalmente, a las palabras escuchadas de acuerdo con su significado en el uso ordinario”. Traducción propia.

⁴³ Traducido al español: “Uno puede hablar de un tropo solo en la medida en que uno observa la aparición simultánea y concurrente de dos contenidos distintos para el mismo significante. y donde logramos priorizarlos”. Traducción propia.

desvalorizar, pero no al contrario. Es decir que el halago maquillado de crítica, el falso insulto afectuoso, el agradecimiento con forma de insulto, pueden ser enunciados graciosos, pero no Irónicos. En su lectura de postulados freudianos inclinados a definir la ironía, Balordí dice que para Freud la ironía solo era apropiada cuando el interlocutor estaba listo para escuchar lo opuesto, para que no pudiese escapar al impulso de contradecir. Pero esto bien podría entenderse como el oxímoron y los valores de la ironía no pueden reducirse solo a un aspecto literal ya que los valores contextuales resultan determinantes para detonar el significado global del enunciado.

Para poder distinguir la ironía del oxímoron (enlace de dos palabras cuyos significados parecen incompatibles porque contrarios en verdad o ‘apariencia: A es no-A), no podemos contentarnos con el criterio de antonimia; hay que comprender el contraste específicamente irónico como un disimulo. En el tropo opera un desajuste de la jerarquía usual de los niveles semánticos: en cuanto es identificado, el valor derivado pasa a ser valor denotativo, mientras que el sentido literal se ve degradado en forma de indicio connotado. Aquí radica esencialmente la diferencia entre oxímoron e ironía: en el oxímoron, los dos términos se actualizan con sus sentidos literales respectivos y el sentido global del sintagma es la resultante de ambos; en la frase irónica, ciertos indicios extralingüísticos o contextuales, permiten acordar a un elemento la propiedad y al otro la impropiedad. (Balordí, 1997, pág. 453)

Para Balordí, la concepción de lo contrario reduce la ironía a la simple antífrasis. Si la noción de contrario fuera precisa, se dispondría de una regla transformacional de traducción, de descodificación de enunciados irónicos. Es por eso que Balordí insiste en aclarar que, el procedimiento de paráfrasis por transformación mecánica no conduce a una descodificación del sentido irónico: “la noción de antónimo en lexicología no es exacta en todos los casos, y además lo que se debe invertir para descodificar no es, como expuso claramente Berrendoner,

el sentido de un término sino la significación global del enunciado, su valor o fuerza ilocutiva” (*Ibíd.*, p. 144). En pocas palabras, no se pretende transformar una frase en su contrario sino un acto verbal en otro opuesto o contradictorio. Y puesto que todo acto verbal posee una pluralidad de realizaciones lingüísticas posibles, la descodificación de la ironía por medio de una transposición frase a frase es imposible.

Para explicar el componente ilocutivo, debemos remitirnos a los trabajos de L. Austin sobre la noción de acto de lengua. Este lingüista realiza la distinción entre la actividad locutiva o psico-fisiológica, conforme a las reglas de la gramática y del léxico, la perlocutiva que produce efectos en el destinatario, pero que no está ligada ni al contenido del enunciado ni a su forma lingüística, y la ilocutiva —la verdaderamente rentable en el estudio de la ironía—y que describe una acción teniendo como función por su enunciación el realizar esta acción (verbos performativos). Kerbrat-Orecchioni⁴⁴ considera que el primer aspecto formal de la ironía es este último componente, puesto que la ironía tiene un objetivo (una víctima) a quien atacar. En general, en un acto verbal el componente ilocutivo es el principal, pero en el acto verbal irónico, el acto ilocutivo literal esconde algo no expresado y que, sin embargo, resulta ser el acto principal. (Balordí, 1997, pág. 455)

Balordí expone como ejemplo el caso sencillo de la antífrasis irónica (*¡qué persona tan agradable!*) donde el acto principal no es el acto literal (*¡qué persona tan desagradable!*). Lo que supone que, para ser comprensible este otro sentido, el acto ilocutivo deberá estar

⁴⁴ C. Kerbrat-Orecchioni en su excelente trabajo *Problèmes de l'ironie* (1978), analiza todos los aspectos formales de la ironía verbal: un componente ilocutivo, uno lingüístico, uno esencial, un eje de distanciación y una ambigüedad esencial. La ironía es una modalidad apreciativa y, por lo tanto, se debe estudiar en el marco de los fenómenos de la enunciación: en tanto que modalidad, la ironía puede añadirse a otro acto verbal: por ejemplo, para disuadir a alguien de que deje de hacer algo puede recurrir a darle ánimos irónicamente para que persista en su actitud (*sigue, sigue. ¿quieres que te ayude?*, donde al acto verbal que pretende la disuasión, se añade por modalización irónica, un segundo acto verbal de burla). (Balordí, 1997, pág. 454)

acompañado por un trasfondo lingüístico o extralingüístico, que según Balordí, deberá ser conocido no solamente por el locutor sino por su interlocutor o destinatario del acto irónico, fondo que para Balordí, en términos generales, asegurará el entendimiento entre ambos. En pocas palabras, el trasfondo conversacional que se basa tanto en marcas del texto como en otros tipos de indicios, permitirá deducir además de la implicación conversacional, decir lo que en realidad quiere decir el locutor.

Para ejemplificar lo anterior, se recurre al trabajo de Antonio García Ángel (2014), donde se realiza un análisis poético detallado sobre la poesía de Francisco Quevedo y se enfoca en los tintes satíricos y humorísticos que realiza el autor en su obra poética; uno de los poemas que contiene dicho análisis es: *A un hombre de gran nariz*, este poema resalta el doble sentido, característica de la ironía:

A un hombre de gran nariz

(Soneto)

Érase un hombre a una nariz pegado,

érase una nariz superlativa,

érase una alquitara medio viva,

érase un peje espada mal barbado,

era un reloj de sol mal encarado,

érase un elefante boca arriba,

érase una nariz sayón y escriba,

un Ovidio Nasón mal narigado,

érase el espolón de una galera,

érase una pirámide de Egipto,

las doce tribus de narices era,

érase un naricísimo infinito,

frisón archinariz, caratulera,

sabañón garrafal, morado y frito. (Angel, 2014, pág. 17)

El tema resulta fácilmente identificable, Quevedo aspira la degradación de su principal adversario, Góngora, competidor literario y personal⁴⁵. Un hombre que se caracteriza por poseer una gran nariz es, un ejemplo de personaje natural, objeto de comentario grotesco, como llegaría a serlo cualquier otra deformidad o exageración ridícula.

El soneto bien podría dividirse en dos partes, la primera (versos del 1 al 11), caracterizaría de forma irónica y cruel el rasgo físico distintivo: la nariz; y para dicha caracterización se hace el uso de metáforas y el uso del adjetivo en grado superlativo para enmarcar la idea principal sobre el tema a tratar: Una nariz sin comparación. Para la segunda parte (versos del 12 al 14), que sería el último terceto y que sintetiza lo anteriormente nombrado. El verso 12, resume las características señaladas en los cuartetos y en el terceto anteriores. Entre las figuras retóricas empleadas en todo el poema, se destacan también la anáfora, la hipérbole, y

⁴⁵ Quevedo, que era casi veinte años más joven que Góngora, reprochaba al poeta cordobés sus innovaciones lingüísticas; mientras que este acusaba al joven de traducir mal las obras griegas. La polémica literaria acabó convirtiéndose en odio personal: Góngora se burlaba de la cojera de Quevedo y este le acusaba de ser mal sacerdote, de tener origen judío y de ser un jugador empedernido. (Catalán, 2018)

que es el recurso expresivo que mejor sirve a la intención principal de Quevedo: ironizar y humillar a quien dedica el poema.

Según García Ángel, *A un hombre de gran nariz*, es uno de los sonetos burlescos más comentados por los estudiosos de Quevedo, sin duda porque ilustra la acumulación de significados, dos y tres por frase o palabra, con la que jugaba magistralmente el autor.

v. 3 alquitara: ‘alambique’. A la imagen grotesca se suma la sugerencia del goteo.

v. 4 peje espada mal barbado: Aquí hay un doble sentido de peje, ‘pez’ y ‘hombre astuto’.

El sentido inmediato sería ‘aquel peje, de barba y espada al cinto, poseía una gigantesca nariz que le hacía semejar a un pez espada’; pero Quevedo abre una segunda vía: ‘aquella nariz era como un pez espada dotado de grandes aletas anteriores o barbas’. En suma, ‘una larga nariz por cuyos orificios salen abundantes mechones de pelo’. Recordemos que el barbado también es un pez.

Aquí el acto ilocutivo está acompañado por un trasfondo lingüístico o extralingüístico que es el rasgo físico de Góngora y su bien conocida enemistad con él, por lo tanto, se hace innecesario nombrar al rival, ya que el sentido global del soneto radica en esos otros indicios conocidos no solamente por el locutor sino por su interlocutor o destinatario del acto irónico, y que, en términos generales, asegura el entendimiento entre ambos.

De esos otros indicios, menciona García Ángel, por ejemplo, el v. 7 nariz sayón y escriba: la saya es una especie de túnica que usaban, entre otros, los judíos; la nariz se convierte en una saya grande, un objeto de gran tamaño que baja acampanadamente hacia el suelo; escriba: evoca la actitud inclinada de quien escribe y apunta al judaísmo. Recordemos también que era tópico asignar a los judíos nariz grande (el mismo Quevedo los describe en el Buscón:

«moriscos los llaman en el pueblo, que hay muy grande cosecha de esta gente y de la que tiene sobradas narices»).

Para finalizar, Balordí (1997) resume su investigación diciendo que, en todo caso, la ironía, concebida como tropo o como modo de discurso con connotación irónica, pertenece esencialmente al lenguaje implícito donde se pretende al menos expresar una idea que sugerirla. La manera de abordar la ironía permite analizar tanto los enunciados portadores de una antífrasis como aquellos que se sienten como irónicos pero que no expresan más que un valor ilocutivo de burla o broma.

La ironía se divide en varios tipos⁴⁶ que siguen unos criterios, entre estos tipos se halla el sarcasmo como un criterio moral; se puede ver el sarcasmo como un subtipo de ironía que envuelve cualquier expresión de una actitud desagradable y ácida. En continuación a este criterio, se da paso a destacar las características propias del sarcasmo.

2.3.2. Sarcasmo

Si la ironía está teñida de crueldad y hostilidad, se hablará de sarcasmo

Azaustre y Casas (1990)

Del sarcasmo se puede decir que resultaría ser la más “aristocrática” manera de someter a humillación a un semejante. También puede ser sarcástica una alocución de defensa que

⁴⁶ Criterios de la ironía: antífrasis, asteísmo, carientismo, clenismo, diarismo y mímesis.

consiga invertir el sentido negativo, propenso al rechazo y la discriminación del enunciado mediante el cual la ofensa se pronuncia. Dicha figura retórica o tropo proviene del lat. tardío *sarcasmus*, y este del gr. *σαρκασμός sarkasmós*. También se define como: 1. m. Burla sangrienta, ironía mordaz y cruel con que se ofende o maltrata a alguien o algo. 2. m. Ret. Empleo de la ironía o burla del sarcasmo con fines expresivos. (Española, 2019)

Para completar dicha definición, se recurre a los postulados de Adrián Cabedo Nebot (2009), donde se expone que el sarcasmo se debe a una actitud cruel y despiadada que opera sobre el receptor, habría que ir paso a paso. En primer lugar, porque hay que actuar como en cualquier enunciado irónico y descubrir la opinión ecoica, la fuente y luego el tipo de actitud. Si el sarcasmo es una variedad de la ironía, debe aceptarse que la actitud también será disociativa, pero desde otra perspectiva. En la ironía, bastaba con que uno de los interlocutores percibiese el enunciado como irónico, mientras que en el sarcasmo parece condición indispensable que ambos lo reconozcan.

Según la visión social, habría que sugerir que el sarcasmo atenta contra la imagen del receptor. Es manifiesta la actitud de enfrentarse frontalmente contra la estabilidad emocional del receptor. De nuevo, hay que diferenciar una gradación: no es lo mismo el sarcasmo entre amigos, que puede ser agradable, que el sarcasmo con gente extraña, donde se produce una sensación de malestar. Por tanto, se puede intentar dañar al otro con un fin positivo (en sentido bromista) o con un fin negativo (molestar). En cualquier sentido, esa actitud de dañar la imagen del receptor debe ser reconocida y debe hacerse patente. (Nebot, 2009, pág. 3)

Es decir, que sin importar lo negativo o lo positivo del mensaje sarcástico, es fundamental que el mensaje sea descifrado, aunque esté envuelto en lo risible. Resulta entonces cuestionable si el trasfondo de un mensaje expuesto en una conversación de carácter

inofensivo (positivo) no está cargado de su contrario (negativo). Lo que sugiere Nebot, es que el humor sólo enmascara el mensaje original.

Para Jorge Ángel Hernández (2008), el sarcasmo, se conforma como una manera de deducción figurativa, pues los significados necesarios para llegar a la risa dependen de un trabajo interpretativo en la percepción de los significantes emitidos. En lo sarcástico, a diferencia de lo que ocurre con lo irónico, el juicio presente acerca de la referencia ausente no requiere un estado de marca tan específica; le basta con que la asociación se entienda como negativa para que adquiera fuerza.

En algo concuerdan Nebot y Hernández, y es que a partir de la actitud del locutor en relación con su enunciado y con la forma de enunciación elegida, el caos determinante que se ha creado alrededor de lo que lo humorístico responde, a su manera, gira a la necesidad (no resuelta por el saber) de crear modelos estructurales con capacidad de expresión y eficacia comunicativa.

El siguiente poema de Francisco de Quevedo, *Contra D. Luis de Góngora y su poesía*, es un poema que como lo advierte Nebot (2009) tiene por intención humillar y denigrar por medio del sarcasmo, haciendo hincapié en un ataque directo, carente de ambages y rodeos. Según lo expone el autor, el sarcasmo atenta contra la imagen del receptor y se manifiesta la actitud de enfrentarse frontalmente contra la estabilidad emocional de este, tal y como se evidencia en el poema:

Contra D. Luis de Góngora
y su poesía
(Soneto)

Este cíclope, no siciliano,
del microcosmos sí, orbe postrero,
esta antípoda faz, cuyo hemisfero
zona divide en término italiano,

este círculo vivo en todo plano,
este que, siendo solamente cero,
le multiplica y parte por entero
todo buen abaquista veneciano,

el minoculo sí, mas ciego vulto,
el resquicio barbado de melenas,
esta cima del vicio y del insulto,

éste, en quien hoy los pedos son sirenas,
éste es el culo, en Góngora y en culto,
que un bujarrón le conociera apenas. (Angel, 2014, pág. 65)

García Ángel hace el siguiente análisis para exponer el tono burlón con que se dirige Quevedo a Góngora, y que como ya se hizo referencia, es más violento si se hace en son sarcástico que irónico:

v. 1 cíclope: por tener «un solo ojo». Alusión al Polifemo gongorino. Polifemo era cíclope siciliano. (Nótese a lo largo del poema todas las palabras terminadas en -ano: siciliano, italiano, plano, veneciano.) v. 7 le multiplica y parte por entero: términos aritméticos (partir, ‘dividir’, aquí

aludiendo al vicio sodomítico); relacionados en este registro con las tareas de un abaquista. v. 8 abaquista veneciano: de ábaco, «cuadro de madera con diez cuerdas o alambres paralelos y en cada uno de ellos otras tantas bolas móviles, usado en las escuelas para enseñar a los niños los rudimentos de la aritmética y en algunos países para ciertas operaciones elementales en el comercio» (Española, 2019). v. 14 bujarrón: «El hombre vil e infame que comete activamente el pecado nefando» (Angel, 2014, pág. 66)

No obstante, hay que tener presente que la sátira es el tipo de texto literario privilegiado en el uso del sarcasmo, y en la oratoria se suele utilizar como forma de argumentación. La sátira utiliza el sarcasmo para criticar los defectos de una sociedad en torno a un tema particular, y en la oratoria se utiliza para evidenciar y enaltecer el propio argumento a través de la ridiculización y ataque al otro. Dentro de las herramientas que usa la sátira para elaborar una denuncia, también recurre a la diatriba, que se diferencia del sarcasmo porque no conserva una postura ambigua, sino altamente violenta y directa.

2.3.3.Diatriba

“La diatriba es el pus de una úlcera del alma”

Ignacio Manuel Altamirano (1986).

“Hay casi identidad entre diatriba y enseñanza, entre diatribh/ y sxolh”

Halbauer (De Diatribis Epicteti, 1911).

La diatriba es un tipo de manifestación que procura reproducir las conversaciones que se mantienen entre el maestro y sus discípulos y que posee una determinación principalmente didáctica. Dentro de lo que le compete a la diatriba habría que destacar el intercambio de opiniones y una casi siempre minuciosa discusión entre varias personas sobre temas primordiales. Del fr. *diatribe*, y este del gr. *διατριβή* *diatribé* 'debate'. También se define como: 1. f. Discurso o escrito acre y violento contra alguien o algo. (Española, 2019)

Por su parte José Ferrater Mora (1951), expone que el significado originario de “diatriba” *diatribé*, en la literatura filosófica es el de conversación. Según dice, las Diatribas atribuidas a Aristipo fueron la reproducción por dicho filósofo cirenaico de los diálogos socráticos. Ferrater expone que muy pronto la voz “diatriba” amplió su significado y designó varias composiciones. En ellas, según Ferrater, se incluían no sólo tratados de moral no dialogados o disertaciones de sofistas sobre retórica, música, matemática y física, sino también prédicas de carácter popular que tenían casi siempre por tema asuntos de carácter moral.

Para Ferrater, la Diatriba como género fue usado por los cínicos, estoicos y algunos escritores cristianos y como término habría sido empleado por los estoicos. Dentro de las implicaciones que conlleva la diatriba, habría un intercambio de opiniones y una casi siempre prolija discusión entre varias personas sobre las tesis principales.

Por eso dice Halbauer (1911) que hay casi identidad entre diatriba y enseñanza, entre *diatribh*/y *sxolh*. De este tipo de diatribas se destacaron especialmente las de carácter moral-popular, en las cuales se discutían el pro y el contra de cuestiones tales como: “¿Es afectado el sabio por las pasiones?”, “¿Está el mundo regido por la providencia?” “¿Hay que preferir el dolor al deshonor?”, etc. Siguiendo a. Oltramare (*Les origines de la diatribe romaine*,

1926), el citado Souilhé indica asimismo que la diatriba popular se distingue de los diálogos socráticos por la impersonalidad con que se presenta al interlocutor, el cual representa el "pueblo" a quien el filósofo enseña y al cual se opone cuando las opiniones de aquél no siguen la senda de las conveniencias públicas. “La diatriba no se limita, empero, a una discusión: gran papel desempeña en ella la disertación en forma de sermón, que utiliza toda clase de comparaciones. Como el filósofo habla generalmente contra antagonistas, la voz 'diatriba' ha adquirido el significado de "polémica" que tiene todavía en nuestro lenguaje” (Ferrater, 1951).

Para ejemplificar lo anterior, el siguiente fragmento de Francisco de Quevedo, en donde este lanza una diatriba en contra del *Para todos*:

Son los catalanes el ladrón de tres manos, que, para robar en las iglesias, hincado de rodillas, juntaba con la izquierda otra de palo, y en tanto que viéndole puestas las dos manos, le juzgaban devoto, robaba con la derecha. (...) Ellos son las viruelas de sus reyes: todos las padecen y los que escapan quedan por lo menos con señales de haberlas tenido. (...) Son los catalanes aborto monstruoso de la política. Libres con señor; por esto el conde de Barcelona no es dignidad, sino vocábulo y voz desnuda. Tienen príncipe como el cuerpo alma para vivir y como éste alega contra la razón apetitos y vicios, aquéllos contra la razón de su señor alegan privilegios y fueros. Dicen que tienen Conde, como el que dice que tiene tantos años, teniéndole los años a él. El provecho que dan a sus reyes es el que da a los alquimistas su arte; promételes que harán del plomo oro, y con los gastos los obligan a que del oro hagan plomo. Ser su virrey es tal cargo, que a los que lo son se puede decir que los condenan, y no los honran. Su poder en tal cargo es sólo ir a saber lo que él y el Príncipe no pueden. Sus embajadas a su gobernador cada hora no tratan de otra cosa sino de advertirle que no puede ni ordenar ni mandar ni hacer nada, anegándole en privilegios. (Quevedo, 2007, pág. 434)

Según Beata Baczyńska (2016), El panfleto de Quevedo en contra del *Para todos* es considerado una de las diatribas más ensañadas e implacables jamás escritas en lengua española. Pero es un hecho que se trataba de un nuevo cuadro del enfrentamiento de los “antiguos” y los “modernos”, del conflicto intergeneracional cuyo objeto era una idea distinta de la literatura y de su misión.

El escribir se convertía progresivamente en un oficio que podía asegurar una fuente de ingresos estables, independiente hasta cierto punto del mecenazgo literario, con que el autor supiera ganarse la aprobación del público general. Ello se refería en primer lugar a los dramas estrenados en el corral, pero también a la Vida y purgatorio de San Patricio, o el Para todos difamado por Quevedo, precisamente. No es de extrañar que fuera Montalbán quien dio en los gustos de los lectores, pues – en su cualidad de “poeta de tienda” –, sabía perfectamente qué clase de libros se vendían mejor. (Baczynska, 2016, pág. 306)

Continuando con el análisis de las características de la sátira, se encuentra cercana a la *diatriba* la *Invectiva*, que por medio del discurso violento centra la crítica expone la denuncia moral frente al otro.

2.3.4. Inectiva

La invectiva es una de las herramientas más fuertes dentro del arsenal de un satírico

José Antonio Llera (1998).

La Inectiva se puede considerar una práctica subversiva en tanto crítica muy personal contra los letrados de la época, su mediocridad, pero también porque deja clara una estética

muy personal. La invectiva se dirige a un personaje concreto con la intención de llamarle la atención sobre algún tema en el que no estén de acuerdo, pero dejando todavía un resquicio para la reconciliación. Del lat. *invectīva*. También se define como: 1. f. Discurso o escrito acre y violento contra alguien o algo. (Española, 2019)

Retomando los postulados de José Antonio Llera (1998), se encuentra que la modalidad satírica tiende a ser confundida con *la invectiva*, ya que irónicamente, una modalidad que desde sus orígenes amparó sus argumentos en el bien y en la verdad, llega a ser considerada emisaria de la violencia. Es por ello que citando a Frye, Llera sugiere que lo que realmente separa a la sátira de la invectiva es la propuesta ética:

Según Frye los dos componentes básicos de la sátira son el ingenio y el objeto de ataque. Y añade: “El ataque sin humor, o reprobación pura, constituye uno de los límites de la sátira. Límite muy nebuloso, ya que la invectiva es una de las formas más amenas del arte literario” (1957: 295). En realidad, habría que corregir a Frye observando que no es el humor lo que distingue ambas modalidades, sino el planteamiento ético. La invectiva puede aglutinar tanto o más humor que la sátira (de ahí que contradictoriamente a Frye le parezca amena, adjetivo que pertenece al delectare); la invectiva libera las tendencias agresivas del inconsciente del lector, y se sirve retóricamente de la hipérbole y de la caricatura para persuadir sobre la maldad de la víctima a un lector al que no pretende instruir sobre ningún particular, sino sólo transmitirle su rechazo, conchabarse con él para mirar con superioridad al objeto denigrado. (Llera, 1998, pág. 4)

Hay que reconocer que, aunque la invectiva funciona como una modalidad autónoma, la sátira se sirve de ella para propiciar la denuncia moral, conservar el carácter polémico y lograr su objetivo de representación de la realidad cotidiana. Pero aquí no se trata de exponer los aspectos que diferencian a la invectiva de la sátira, sino de conocer las características propias

de la invectiva y de cómo su tinte acre y violento es lo que en diversas ocasiones le sirve de herramienta a la sátira para lograr su cometido.

La invectiva, desde la postura de Llera, posee una víctima que ya no es un tipo o un personaje histórico, sino un personaje contemporáneo para quien no existe redención. Además, para el autor la intención pragmática se ubica en la humillación y tiende a ser más inmediata y breve, en la medida en que difícilmente puede entenderse sin la existencia de un referente extratextual exacto. Es por ello que, para Llera, no sólo la sátira sino también la invectiva, exigen un tipo de lector específico que sea capaz de decodificar e interpretar el texto y sus inferencias.

Lo cierto es que sátira e invectiva dan lugar a fenómenos de recepción y público muy diversos. [...] El autor construye lectores modelo (U. Eco) o implícitos (W. Iser) bien diferenciados. Si el texto ofrece de forma virtual un conjunto estructurado y consistente de codificaciones retóricas e inferencias necesarias para actualizar su significado, quiere decirse que está previendo (textualmente) un lector capaz de llevar a cabo ese trabajo interpretativo. En el caso de la sátira, su técnica demanda por lo general un teórico “lector informado”, capaz de reconstruir su espesor topológico y a menudo intertextual. Vistos los fines de la invectiva, el lector modelo que construye también es distinto al de la sátira. (Llera, 1998, pág. 6)

Según lo expone Llera, la invectiva puede generar respuestas locales por parte de la víctima, cuya intensidad varía según el poder de éste o del grupo al que pertenece. Con el advenimiento de la posmodernidad, la moral es una cuestión que depende del grupo de referencia y esto hace imposible distinguir un bien o una verdad absoluta. Hay campos en los que la invectiva ha podido moverse y desempeñarse con cierta destreza que pareciese imposible que una modalidad que raya en lo hostil y el ataque directo pueda navegar en el

plano de la legalidad. La invectiva circulaba irregularmente de forma manuscrita, pero la prensa periódica le ofreció un escenario que le permitió un mayor alcance, un público más amplio y diverso, todo esto en la medida en que la prensa evidencia la vida política, pero los movimientos de la invectiva deberían mantenerse desde entonces al margen de las limitaciones de grandes poderes (censura).

La prensa ha sido desde sus comienzos el territorio más propicio para la amalgama de la invectiva y de la sátira, dependiendo de las circunstancias políticas y legales (la censura). Su difusión la convertía en peligrosa, conocido el potencial persuasivo del ridículo; pero ni las sátiras ni las invectivas subvertían el orden imperante, a lo sumo se erigían en un factor coadyuvante más, en estrecha dependencia con el peso de la opinión pública y con la vulnerabilidad de la víctima del ataque. (Llera, 1998, pág. 10)

Lo importante, más allá de los escenarios donde se le ha permitido a la invectiva navegar, es tener claro que se entiende exactamente por ella. Entonces, por invectiva se entenderá la crítica u otro abuso verbal, expresado en términos explícitos o implícitos, orientado por el satírico contra un objetivo con la finalidad de degradar y exponer directamente sus faltas. Igualmente, el estilo satírico atrae las características de la invectiva. La invectiva es una de las herramientas más fuertes dentro del arsenal de un satírico cuando llega el momento de reprochar los vicios humanos generales o individuales que se llevan a cabo dentro de una sociedad.

El siguiente soneto de Francisco de Quevedo hacia Don Luis de Góngora, es un poema que busca agredir y denigrar de forma directa el comportamiento de Góngora:

Soneto

Yo te untaré mis obras con tocino,
porque no me las muerdas, Gongorilla,
perro de los ingenios de Castilla,
docto en pullas, cual mozo de camino.

Apenas hombre, sacerdote indino,
que aprendiste sin christus la cartilla,
chocarrero de Córdoba y Sevilla,
y en la Corte bufón a lo divino.

¿Por qué censuras tú la lengua griega
siendo sólo rabí de la judía,
cosa que tu nariz aun no lo niega?

No escribas versos más, por vida mía,
aunque aquesto de escribas se te pega,
por tener de sayón la rebeldía. (Angel, 2014, pág. 60)

García Ángel advierte que en el verso 6: *christus*: expresa la cruz que precede al abecedario o alfabeto en Castilla, y enseña que en su santo nombre se han de empezar todas las cosas, y que en el verso 14Lo sigue llamando judío. Sayón: ‘así se llaman los verdugos de Cristo’, pero también se juega con el significado de ‘saya grande’, una especie de túnica judía.

Diferente a la invectiva, aparece *la parresía*, que siendo una de las características de la sátira no posee la intención de criticar ni agredir al otro; sino exponerle lo que se piensa frente a una situación determinada. Es posible que la parresía recurra a la invectiva para evidenciar una postura, pero no centraría el discurso en la violencia o la crítica, sino en no dejar dudas frente a lo que cree cierto.

2.3.5. Parresía

La parresía tendría entonces que ver con el “todo decir” en el sentido de ponerlo todo en el decir que en el pretender decirlo todo.

Michel Foucault (2004)

Este término proviene del lat. tardío *parrhesiā*, y este del gr. *παρρησία parrēsía*. También se define como: 1. f. Ret. Apariencia de que se habla audaz y libremente al decir cosas, aparentemente ofensivas, y en realidad grata o halagüeña para aquel a quien se le dicen. (Española, 2019).

Según Michel Foucault (2004), etimológicamente *la parresía* “*parresiazasthai*” significa “*decir todo*” – de “*pan*” (todo) y “*rema*” (lo que se dice-. Y que aquel que usa la parresía, el parresíastés, es alguien que dice todo cuanto tiene en mente, que no oculta nada, sino que, por el contrario, abre su corazón y su alma por completo a otras personas a través de su discurso. Es por ello que para Foucault *la parresía* alcanza tanto a la cualidad moral, a la actitud moral, al *ethos* como por otra parte al procedimiento técnico, la *techné*. Ambos, según

dice, son indispensables para transmitir el discurso verdadero a quien lo precisa para la constitución de sí mismo como sujeto de veridicción de sí mismo. Es decir que, el complemento del *ethos* y la *techné* propician las condiciones para que sea recibido y comprendido el discurso verdadero en todo su sentido.

La parresía tendría entonces que ver con el “todo decir” en el sentido de ponerlo todo en el decir que en el pretender decirlo todo. Para Foucault, esta franqueza que pone lo dicho en la franquía es la libertad, la apertura que permite decir lo que ha de decirse, cuando haya de decirse, en la forma en que se considere conveniente decirlo. Esto está relacionado con el componente de elección, de decisión, y con tal alcance que ha de hacerse notar que los latinos traducían *la parresía* por *libertas*.

La parresía, en principio, no se ocupa expresamente de procurar mecanismos para que el llamado “discípulo” se comporte de una determinada manera. Si algo ha de aprender es un cierto silencio organizado, atento. Es más, una escucha, así como una técnica, como una ética de la escucha, así como una técnica y una ética de la lectura y de la escritura, que son ejercicios de subjetivación del discurso verdadero. (Foucault, 2004, pág. 25)

Para Foucault, la cuestión de la libertad del hablante estaría ligada a las posiciones más convencionales y estrictas de la retórica, entre los muchos motivos, para no someter la palabra al servicio de la alabanza. No se trata entonces de aplicar estrategias a la hora de exponer el discurso, sino de insertar un modo de decir que acarree la posibilidad de influir de forma directa al hacer y a la forma de vida que conlleve a lo verdadero.

En la parresía se anticipa que quien habla suministra un relato entero y puntual de lo que está en su mente, creándose así una especie de relación entre el hablante y su discurso, puesto que se manifiesta de forma clara y obvia que lo que se dice es su propia opinión y esto se

hace utilizando toda clase de recursos retóricos, de esta manera, el auditorio tiene la capacidad de discernir lo que está en la mente de quien habla. Pero he aquí un punto importante y es que el *parresíastés* actúa sobre la opinión de los demás.

El parresíastés utiliza las palabras y las formas de expresión más directas que puede encontrar. Mientras que la retórica proporciona al hablante recursos técnicos que le ayudan a prevalecer sobre las opiniones de su auditorio (sin preocuparse de la propia opinión del receptor respecto lo que dice), en la parresía, el parresíastés actúa sobre la opinión de los demás mostrándoles, tan directamente como sea posible, lo que él cree realmente. [...] Si distinguimos entre el sujeto hablante (el sujeto de la enunciación) y el sujeto gramatical del enunciado, podríamos decir que hay también un sujeto del *enunciandum* – que se refiere a la creencia u opinión mantenidas por el hablante-. En la parresía el hablante subraya el hecho de que él es, al tiempo, el sujeto de la enunciación y el sujeto del *enunciandum* – qué él mismo es el sujeto de la opinión a la que se refiere-. La “actividad del habla” específica de la enunciación parresiástica adopta así la forma. “Yo soy quien piensa esto y aquello”. (Foucault, 2004, págs. 37-38)

Para establecer una relación entre *parresía* y verdad, habría que establecer primero una distinción entre los tipos de *parresía*. En un primer lugar se tendrían dos sentidos, uno positivo y uno negativo. El sentido negativo estaría ligado a lo despectivo, es pues un sentido peyorativo que para Foucault estaría no muy alejado del “parloteo” y que consistiría en decir todo cuanto se tiene en mente sin restricción alguna. En ese orden, estaría presente con cierta frecuencia en la literatura cristiana. El sentido presente en este tipo de literatura, discrimina en cierto modo a *la parresía* ya que es contrapuesta con el silencio que como condición es necesario para la contemplación de Dios. En este caso, la actividad verbal que refleja “los movimientos del corazón” representa un obstáculo en dicha contemplación, por ello su carga negativa. De otro lado se encuentra el sentido positivo de *la parresía*, un sentido que no está

cargado de denotaciones peyorativas y que por el contrario su carga positiva yace en concentrarse en la connotación de verdad. En los textos clásicos “*Parresiázesthai*” significa “decir la verdad” y esto conlleva no sólo a que el parresiasrés diga su opción con respecto a lo que él considera verdad, sino que en esa misma medida la opinión del parresiasrés es verdad, pues no hay mentira con relación a lo que realmente piensa y aquí es donde se establece una coincidencia exacta entre creencia y verdad.

Lo siguiente es un fragmento de la carta de Lope de Vega en respuesta a (I) Papel que escribió un señor de estos reinos a Lope de Vega Carpio en razón de la nueva poesía:

(II) Respuesta de Lope de Vega Carpio

Mándame vuestra excelencia que le diga mi opinión acerca de esta nueva poesía, como si concurrieran en mí las calidades necesarias a su censura: de que me siento confuso y atajado, porque por una parte me fuerza su imperio –en mis obligaciones ley precisa– y por otra me desanima mi ignorancia y aun por ventura el peligro que me amenaza si este papel se copia, en el cual ni querría dar gusto a los que esta novedad agrada ni pesadumbre a los que la vituperan, sino solo descubrir mi sentimiento, bien diferente de lo que muchos piensan, que dando crédito a sus imaginaciones son intérpretes equívocos de los pensamientos ajenos. Discurso era este para mayor espacio del que permite un papel que responde a un príncipe en término preciso, y más en esta ocasión y donde tantos están a la mira del arco, «como si el más diestro tirador (como Horacio dijo) pudiese dar siempre al blanco»; y así procuraré con la mayor brevedad que me sea posible decir lo que siento, que pues Aristóteles en el libro primero de sus Tópicos dejó advertido que los filósofos por la verdad «debent etiam sibi contradicere», bien puede el arte de hacer versos, pues todo su fundamento es la filosofía (como consta de los antiguos, no sin afrenta de muchos de los

modernos –con el debido respeto a tanto varón–), no digo contradecir, pero dar licencia a un hombre para decir lo que siente. Mas hay algunos que a las cosas del ingenio responden con sátiras a la honra, valiéndose de la ira donde les falta la ciencia, y quieren más mostrarse ignorantes y desvergonzados, negando lo que escriben, que doctos y nobles en lo que defienden. (...) Yo, señor, responderé a lo que vuestra excelencia me manda con las más llanas razones y de más cándidas entrañas, porque realmente –y consta de mis escritos– más se aplica este corto ingenio mío a la alabanza que a la reprehensión, porque alabar, bien puede el ignorante, mas no reprehender el que no fuere docto y tenido en esta opinión generalmente; aunque en esta infelicísima edad vemos hombres anotar y reprehender cuando fuera justo que comenzaran a aprender; pero atájeles la soberbia el camino de conseguir las ciencias con la humildad y contemplación: porque si todos los artes, como los antiguos dijeron, «in meditatione consistunt», quien toma los libros para burlarse con arrogancia y no para inquirir con humildad lo que enseñan, claro está que se hallará burlado y mal quisto: justo premio de su locura. (Vega, 2015, pág. 191)

En el fragmento anterior se observa cómo Lope expone cuanto piensa sobre la nueva poesía, a lo que el autor en cuestión, responde con toda la sinceridad del caso, aquí, aunque existentes los formalismos de estilo, se evidencia que por encima de esto Lope intenta poner en manifiesto que cuanto dirá, es precisamente lo que piensa sobre la nueva poesía y los autores que la crean.

Para finalizar este apartado y dar continuidad a la noción de *Principio regulador*, se dirá que las categorías de análisis, aunque independientes de la sátira logran entrelazarse, no como los eslabones de una cadena, sino como las fibras que forman una fuerte soga, de esta forma, conservan su integridad propia, pero se entrelazan y abrazan para contribuir con las demás características y así consolidar los elementos retóricos que usará la sátira para lograr su objetivo una vez tenga enfocado el blanco: disparar la denuncia moral.

El rastreo de las características propias de la sátira en una obra literaria es lo que permite decir que dicha obra es una obra satírica o por lo menos establecer que la fuerza latente es la sátira. Cuando se logra reconocer la fuerza latente de una obra, quiere decir que es bajo sus parámetros y características que deberán entenderse los enunciados, esto permite descifrar los mensajes encriptados o implícitos, Y a esta fuerza se le denomina, *principio regulador*.

2.4. Principio regulador

Las obras de arte literario comprenden características circulares básicas e inherentes. Una de estas características circulares es el lenguaje y los constructos fictivos quienes poseen una interdependencia. Benjamin Harshaw (Hrushovski) (1984), expone que el lenguaje en la literatura sólo puede entenderse incardinado a los constructos fictivos sin importar lo parciales o inestables que estos sean y los constructos fictivos en los textos literarios sólo están mediatizados por el lenguaje.

Para Harshaw las obras literarias aportan significados y complejos de significados, así como un contenido retórico y estético que requieren del lector algún tipo de experiencia y concretización; esto le permite al lector la demanda de interpretaciones y aclaraciones. Sin embargo, no constituye una cuestión de lenguaje, es decir que las palabras dentro de la obra deben remitirse al ámbito y las implicaciones personales que se esconden detrás de determinadas afirmaciones, en pocas palabras, al contexto inmediato (los constructos fictivos).

Para el autor, la relación entre el lenguaje y los constructos fictivos no sería la única relación de interdependencia inherente en los textos literarios; según Harshaw se puede

encontrar una característica circular semejante entre cualquier parte del texto y sus *Principios reguladores* (punto que se desarrollará más adelante). En el caso de la novela *los Almuerzos*, la Sátira, el punto de vista, etc.: Estos principios se construyen a partir del texto y luego se lee el texto tal y como resulta formado por ellos. Dichos principios se instalan como autoridades latentes ya que guían la comprensión de la obra literaria, pero nacen de la misma (exponiendo así su característica circular).

La problemática en la que se instaura el autor para desarrollar su tesis es existente entre la ficción y los “mundos” fictivos y dirá que no puede deslindarse del problema del lenguaje de la literatura. Por lo tanto, define la ficcionalidad como aquel lenguaje que ofrece proposiciones sin pretensión de valores de verdad en el mundo real.

Así el filósofo John Searle explica los enunciados “fictivos” en contraposición a los enunciados “veraces”, de la misma manera en que analiza la oposición “metafórico” frente a “la lineal” [...] El problema, sin embargo, es que el valor de verdad de las proposiciones puede únicamente juzgarse dentro de los *marcos de referencia* específicos con los cuales están -o deberían estar- relacionadas. (Harshaw, 1984, pág. 127)

Harshaw expone que, en el caso de las obras literarias, no se trata de ocuparse de frases sencillas o de proposiciones aisladas, sino de un *Campo de Referencia Interno* (CDI), en donde opera toda una red de referentes interrelacionados de diversos tipos: personajes, situaciones, acontecimientos, diálogos, etc. Aquí el lenguaje del texto contribuiría a establecer el Campo Interno y se refiere a él al mismo tiempo. Según Harshaw, dentro del CRI se juzgan los valores de verdad de las proposiciones, y el lector se puede valer de cualquier tipo de información de la que pueda disponer en relación con el campo.

Para el autor, esto sólo resulta válido para las afirmaciones que el lenguaje del propio texto hace como para las proposiciones que remitan a lecturas e interpretaciones. No habría ninguna interpretación del “significado” sin tales constructos, emanados directamente, por decirlo de algún modo, del lenguaje de las frases.

Haciendo hincapié en la definición de conceptos, Harshaw plantea que el *Marco de Referencia (mr)* sería cualquier continuo semántico de dos o más referentes sobre los cuales se puede hablar y que, estos *mr* se distinguen entre diversos tipos, por ejemplo:

Un *mr* puede estar presente para los interlocutores o ausente; si está ausente, puede ser conocido o desconocido para el oyente. Puede ser real, una escena concreta en el tiempo y en el espacio, o ideal, una teoría un concepto abstracto. Un *mr* puede tener una descripción única en el tiempo o ser iterativa (“solían jugar”), o tener otras relaciones de realidad identificadas o inusuales; puede ser una situación típica (otoño) o sumamente individualizada (“la loca fiesta del jardín de mi casa el 6 de octubre del año pasado”). Puede ser real, hipotético o fictivo; su condición ontológica no reviste importancia para la semántica: es cualquier cosa sobre la cual podamos hablar. (Harshaw, 1984, págs. 128-129)

Eso en relación a los *mr*, pero expone el autor sobre los *Campos de Referencia (CR)* que son un gran universo que contiene una multitud de *mr* entrecruzados e interrelacionados de diversos tipos; en donde hay una conciencia sobre la imposibilidad de juntar todos los *mr* en su plena continuidad, pero se advierte cierta aproximación al conocimiento de los mismos y se tienen nociones de algunas relaciones que existen entre ellos. En términos generales, la ausencia que deja es desconocimiento de ciertas relaciones entre los *mr*, es un vacío que puede llenarse con investigaciones sobre los mismos. Según Harshaw dentro de la red de relaciones, cuya naturaleza precisa no la conoce nadie de manera completa y minuciosa, pero

que la aclaran las diversas aproximaciones, combinaciones de generalizaciones, teorías, perfiles y ejemplos concretos, se llega a un punto en el que se cree que ya se sabe de qué se trata y como enterarse de más cosas sobre el en particular.

Los textos de arte literario desde el punto de vista del autor, construyen su propia “realidad” al tiempo que la describe simultáneamente. Ahora bien, la naturaleza problemática de los diversos “existentes” en dicha “realidad” está estrechamente relacionada con las fuentes contradictorias de los “informadores” y de la información relativa a la misma, las indefiniciones y las lagunas de la presentación y el aspecto cambiante del lenguaje en los textos escurridizos (Ibíd., p. 30). A continuación, un ejemplo citado en el texto para esclarecer este asunto de “realidad” en la obra literaria y su relación con los Campos de Referencia Internos y con los Campos de Referencia Externos.⁴⁷

Cuando un autor de una novela nos cuenta que está lloviendo afuera, debemos entender que él está, en efecto, “comprometiendo la veracidad de su palabra” en el hecho de que [...] está realmente lloviendo afuera” aunque no “en el momento de escribirlo” sino en *el marco de referencia desde el cual está hablando*. (Por otra parte, el novelista no está comprometiendo la veracidad de su palabra en el hecho de que este *mr* exista en el mundo real). Así en una novela, como en el mundo real, si durante esa lluvia llega un visitante, éste debe estar mojado, o no estaba realmente en la calle, o debemos suponer que el narrador se había equivocado al hacer esa afirmación, o que está mintiendo a sabiendas, o que estamos ante un “narrador poco fiable”. (Harshaw, 1984, págs. 130-131)

⁴⁷ Son todos aquellos CR exteriores a un texto dado: en el mundo real en el tiempo y en el espacio, la historia, una teoría filosófica, concepciones ideológicas, conceptos de la naturaleza humana, otros textos. (Harshaw, 1984, pág. 147)

Según Harshaw, el uso del lenguaje en el texto literario es básicamente semejante al de las situaciones de la vida real que se encuentran fuera de nuestra experiencia directa; sin embargo, en el proceso de comprensión del lenguaje en el mundo, los sentidos de las palabras y los significados de las oraciones están relacionados con referentes específicos que se encuentran dentro de los marcos de referencia específicos y que están, a su vez, influidos por ellos. El autor afirma que en el uso del lenguaje no puede mantenerse la separación entre sentido y referencia. Harshaw sustenta esto al decir que el marco de referencia, con el cual un texto o la persona que haya de entenderlo relaciona las palabras, proporciona información tanto para juzgar el valor de verdad de los enunciados como para especificar, precisar, metaforizar o, por el contrario, modificar significados.

Retomando los *principios reguladores* (PR), Harshaw dirá que el significado de los enunciados también está influido por estos, y que son los que dominan el texto o partes del mismo.

El significado de las palabras y de las frases está influido por el tono de voz, el punto de vista, las circunstancias de enunciación, el género, la disposición hacia el público, etc. La autoridad latente tras el texto – es decir, el hablante o posición desde la que se presenta el texto, la actitud y la clase de texto elegido- guía nuestra comprensión, nos dice “en qué sentido” hay que tomar el significado de las palabras. Combinado esto con lo que se mencionó en el punto previo, concluimos que el significado de los enunciados es un resultado de un constructo de tres pisos:

PR

Sentido

mr

donde *PR* significa Principios reguladores; *sentido*: sentidos de las palabras y operaciones sintácticas de significado; y *mr*: marco de referencia. (Harshaw, 1984, pág. 133)

Es preciso tener presente que, en el marco de la vida real, cuando se da la enunciación de frases aisladas en lugar de textos extensos, con frecuencia sólo se proporciona el nivel medio en el lenguaje. Harshaw expone que se oye la entonación irónica de un hablante y se ven las circunstancias de su vida y se entiende el enunciado a la luz de todo esto. Los *mr* vienen suministrados de la realidad, pero los *PR* por el hablante.⁴⁸

Se concluye este capítulo considerando la importancia de la influencia de la filosofía cínica y el género serio burlesco con la sátira, al destacarse el contenido crítico del género contra la necedad o la locura, las convenciones sociales y los vicios humanos, terminaron por ser rasgos que coinciden con el objetivo propio de la sátira, así como su lado más riguroso en tanto la ética de enseñanza de la virtud y del recto modo de conseguir la felicidad.

Sin embargo, en la actualidad, se reconoce a la sátira como una emisaria de violencia, y pese a que algunos postulados de muchos de los teóricos nombrados por Llera, como Linda Hutcheon (1981), no contribuyeron a expandir la idea de que la modalidad pudiera ir más lejos del tópico del desprecio y de la ridiculización descarnada de una víctima y le asignaron a la sátira un *ethos* marcado de agresividad despreciativa, otros por el contrario, como el mismo Llera, le apostaron por no encasillar a la sátira en su sentido global de violencia, sugiriendo que la cólera del satírico tendría que ver más con la cercanía de esta modalidad a

⁴⁸ El autor mismo reconoce que esto no es una ley establecida y que en ocasiones los tres niveles deben ser reestablecidos, Ejem: si un personaje dice algo, se puede reconstruir su propia posición o punto de vista desde la que ha hecho el enunciado; y luego, por encima del personaje, la posición del narrador que lo introdujo, y quizás, por encima de este la posición del autor. Es decir que, en la reconstrucción de los tres niveles dentro del texto literario, puede haber varias alternativas, fomentándose así, una interpretación múltiple.

la *invectiva* que con una naturaleza propia de la sátira. Aun así, muchas de las características de la sátira si se vinculan con discursos acres y violentos como es el caso de la *diatriba* o incluso la hostilidad de la *ironía* y el *sarcasmo*, y por qué no, la necesidad de la *parresía* de decir todo cuanto se estime necesario sin importar la reacción del otro. Pero de la sátira ha de importar más lo que se dice que la forma de decirlo, por eso es que las características de análisis cobran sentido en este trabajo, porque permiten desentrañar y desenmascarar la denuncia moral que en ocasiones se encuentra encriptada en la forma de decir las cosas. La importancia de tener presente que todas las obras literarias están regidas por fuerzas internas o externas que guían la comprensión de la misma, es vital para establecer bajo qué parámetros deberán interpretarse los enunciados una vez están potencializados por el conocimiento de las fuerzas que los rigen.

El siguiente capítulo provee un acercamiento a la obra y estilo del escritor Evelio José Rosero Diago, pero en términos específicos, realiza un análisis de *Los Almuerzos*, lo que quiere decir, que se pone en evidencia en dicha novela que su principio regulador es *la sátira*.

CAPÍTULO III

La sátira como principio regulador en la novela los almuerzos de Evelio José Rosero

Diago

*“Con el perdón de Dios y de ustedes, si existe un lunes de zapatero también existe un lunes
de putas”*

Evelio Rosero.

Dentro del recatado y conservador orbe de las letras nacionales, la literatura de Evelio José Rosero Diago se erige como una posibilidad de acercarse a la realidad desde otra perspectiva. Una perspectiva que se asume transgresora, crítica y subversiva. La oficialidad y el statu quo en la obra de Rosero se ven asimilados dentro de un caleidoscopio en el que la tradición y el conservadurismo se ven sujetos a una vuelta de tuerca, un quiebre que posibilita el acceso a eso *otro* que no ha sido retratado desde el canon literario colombiano.

Las novelas de Rosero apelan a un develamiento de la moral, la religiosidad y las imágenes aceptadas en el imaginario sociocultural colombiano. Es pues, como lo afirma Vivian Rojas (2015), que en este autor se advierte un acudimiento a nuestras memorias culturales con el fin de instaurar un mundo ficcional en el que se le da un vuelco a lo socialmente aceptado y políticamente correcto, a través de la construcción de imágenes literarias que exceden y rebasan el orden moral, social, político y religioso, del paradigma hegemónico (p.9-10). La literatura de Rosero emana desde un lugar de la enunciación que ha sido vedado por considerarse anómico y falto de validez. Los personajes de Rosero son seres que subvierten

la tradicionalidad al asumirse como sujetos relegados por la historia oficial, tal como ocurre, por ejemplo, en *La carroza de Bolívar*.

De este modo, afirmo que el medio utilizado por el autor implícito de *Los almuerzos* para enfrentar la oficialidad y el statu quo, con todo lo que ello implica de peligrosidad, es la sátira. Un recurso retórico, pero también crítico, que mira desde abajo a las instituciones sociales y sobre las cuales la sociedad cimenta su andamiaje de relaciones de poder y dominación. Así, la sátira es asumida dentro de la obra de Rosero como un principio regulador que indica el modo en que habrá de ser leída la obra; esto es, un adjetivo que la califica y la puebla de significados flotantes que deben ser asimilados como pertenecientes a ese gran lazo compuesto por la *parresia*, la *ironía*, la *diatriba*, la *invectiva* y el *sarcasmo*. Este lazo ramificado e imbricado advierte, tal como Llera (1998) lo plantea, que la sátira no apunta a alguien en particular, sino que desde una perspectiva pragmática se aboca a la crítica del estado y sus instituciones.

En el caso que nos ocupa, la novela *Los almuerzos* es una obra en la que la institución de la iglesia católica queda en el centro de luz con todas sus presencias y ausencias. La trama de esta novela corta se desarrolla en el interior de una parroquia de la capital colombiana, precedida por el padre Almida. Es en este espacio y al unísono de los rituales religiosos donde emana la crítica y la transgresión, se da una inflexión de valores sagrados como la castidad, la confidencialidad y la vida, como ocurre con la misteriosa muerte del cura y el sacristán al final de la novela.

El protagonista es Tancredo, un joven jorobado que de entrada nos presenta una dicotomía entre orden y deformidad. Tancredo es un protegido del cura, y en algunas ocasiones funge

como acólito. Junto al protagonista viven las tres Liliás, un trío de ancianas encargadas de las tareas domésticas de la parroquia, el Sacristán Celeste Machado y su lasciva sobrina Sabina Cruz. La trama se desarrolla en el interior de la parroquia, en el corazón de la devoción. Tancredo es el encargado de ejecutar y supervisar la entrega de los almuerzos de piedad que la parroquia provee con esfuerzo a personas de bajos recursos: ancianos y putas que no tienen nada para hacer los lunes. Tras la partida del cura Almida y el Sacristán Machado, la parroquia quedará acéfala, sin alguien que líe con las fuerzas transgresoras reprimidas. Esta será la ocasión para que la historia sexual entre Tancredo y Sabina llegue a su culmen, así como también la cristalización de las tres Liliás en un trío de brujas que asesina gatos.

Ante la inminente tardanza del cura y el sacristán con don Justiniano, el principal benefactor de la parroquia, decantan en la necesidad de que otro cura oficie misa: por primera vez en muchos años el cura Almida no dará el sermón. Así pues, ante la negativa de dos curas, la tercera opción, el padre San José Matamoros, se presenta como la opción que saca del apuro al cura anfitrión. Y será en este reemplazo en el que la solemnidad y el statu quo de la iglesia se verá volcado.

A continuación, se expone las formas en que la sátira modeliza la obra en cuestión, es decir, cómo se construye la sátira al interior de la obra. En ese orden se puede afirmar que no hay literatura satírica, sino sátira en la literatura. Una de las formas en que la sátira se presenta en las obras literarias es la *parresia*: la facultad de decir verdad.

3.1. Tancredo y Sabina Cruz, los rostros de la *parresia*

En efecto, *la parresía* constituye un aspecto fundamental de la sátira en tanto se hace presente la denuncia moral. En la novela objeto de este estudio, se representa desde la voz de Tancredo y Sabina. Pero antes de dar paso al papel de Tancredo como parrasiastés, es preciso exponer la configuración que este personaje hace de sí, para conocer un poco más sobre las peculiaridades de este que expone su verdad. Tancredo, un jorobado que tiene un miedo desesperante de ser un animal:

Tiene un miedo horrible de ser un animal, sobre todo los jueves, a la hora del almuerzo. “tengo ese miedo”, dice, y descubre su joroba reflejada en la ventana. Sus ojos merodean por sus ojos: se desconoce: “Qué otro”, piensa, “Qué otro”, y escruta su rostro. “los jueves”, se repite, “Este jueves, sobre todo, que es el día de viejos”. (Rosero, 2009, pág. 11)

Y lo insultan: “maldito jorobado comemierda”, y es cuando la rabia espumajea en lo más hondo de su pecho y teme convertirse en animal y acabar a dentelladas con todos esqueletos de hombre y mujer que no se sabe si son niños o viejos, que no se sabe si son buenos o pérfidos, que no se sabe que son, que almacenan por si solos los más espantosos males del mundo, el padre Almida se lo repite: “Resígnate, Tancredo”, y le dice que nada es peor que la vejez... y nada más terrible que su miedo de ser un animal. (Rosero, 2009, pág. 15)

“Yo soy los almuerzos”, piensa con un grito, “yo soy el almuerzo, yo sigo siendo su almuerzo”, y en un clamoreo como de viejos huyendo por las calles, Tancredo da un último estertor, es tu cruz, le dice el padre, es tu cruz. Cierra los ojos, y ve más ojos, esos ojos. Entonces tiene un miedo terrible de ser un animal, pero un animal a solas, un animal consigo mismo, devorándose. (Rosero, 2009, pág. 17)

Teme dejar salir ese otro lado que constituye a la humanidad: la irracionalidad⁴⁹. Ser irracional es salirse de las leyes y un llamado a la parte apetitiva del cuerpo. Tancredo es un ser neurótico, pues reprime sus deseos más profundos:

Entonces Tancredo ya no se avergonzó de oírse contar al padre de su miedo eterno, un animal. Le estoy diciendo de mi miedo, debo pedirle que hagamos de esto una confesión, pensaba. <<Padre, que sea esto una confesión>>, le dijo. <<Dios te bendiga, hijo, de qué te cusas>>. <<De quererme matar>>. << ¿Para no matar a nadie?>> << Para no matar a nadie, Padre>>. (Rosero, 2009, pág. 102)

Es Tancredo un ser que, de entrada, no encasilla dentro de la estructura ordenada y lisa⁵⁰ de una iglesia católica. Un análisis del nombre de Tancredo nos lleva a una ironía, pues este resalta la credibilidad. Sin embargo, su proceder con la ahijada del sacristán deja en evidencia que esa creencia férrea sólo la tiene en el nombre Tan-credo.

Y experimentó de nuevo el miedo terrible de ser un animal, o las ganas de serlo, o lo que era peor, se imaginó estrellando aquella mesa contra el techo; pateando las sillas de los dos representantes de la iglesia; volcando a sus ocupantes; orinándose encima de sus cabezas consagradas; yéndose en pos de Sabina: levantando su falda plomiza de beata, desgarrando la aparente pureza de su blusa cerrada hasta el cuello, manoteando sus pechos, pellizcando su ombligo, sus muslos, su trasero. (Rosero, 2009, pág. 25)

⁴⁹ Esta visión dicotómica del ser humano ha sido abordada a lo largo de la historia de la literatura, y puede citarse como ejemplos las novelas *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* y *El lobo estepario*, de Robert Louis Stevenson y Herman Hesse, respectivamente.

⁵⁰ Liso es un término utilizado por el filósofo surcoreano-alemán Byung Chul-Han en su texto *La salvación de lo bello*, para referirse a lo bello. Para este filósofo, lo liso y lo pulido se erigen como los estandartes de la belleza en la contemporaneidad.

¿O acaso pretendía la excusa perfecta para correr hasta el cuerpo abierto de Sabina?, no, se dijo, no seguiría con Sabina, y se descubrió, petrificado: si, la deseaba, desde siempre, defendido y santificado por el amor, ¿amor?, ah, se ensoñaba, si todavía lo esperaba debajo del altar, si, encima o debajo del altar, debajo y sobre todos los altares del mundo, Sabina, inusitada aparición en su vida, desde niño, remota muchacha con quien ni siquiera sostuvo un minuto de charla tranquila, siempre desesperados por la posibilidad de resultar sorprendidos. (Rosero, 2009, pág. 98)

Por otro lado, la joroba lo emparenta con el jorobado Quasimodo, de la catedral de Notre Dame, en *Nuestra señora de París*, de Víctor Hugo. Todavía Más, existe otra relación intertextual con otro personaje de la historia de la literatura: Tersites. Este personaje que aparece en el canto II de *La Ilíada* es descrito como un hombre que no parece griego, pues sus características físicas no condicen con las de la mayoría de la comunidad de héroes: es cojo, de hombros curvados hacia adentro y alopecico. No obstante, sus características anatómicas, Tersites es un ser que tiene el valor de decir verdad, es decir, es un *parresíastés*.

Todos se sentaron y permanecieron quietos en su sitio, a excepción de Tersites, que, sin poner freno a la lengua, alborotaba. Ése sabía muchas palabras groseras para disputar temerariamente, no de un modo decoroso, con los reyes, y lo que a él le pareciera hacerlo ridículo para los argivos. Fue el hombre más feo que llegó a Troya, pues era bizco y cojo de un pie; sus hombros corcovados se contraían sobre el pecho, y tenía la cabeza puntiaguda y cubierta por rala cabellera. Aborrecíanlo de un modo especial Aquiles y Ulises, a quienes zahería; y entonces, dando estridentes voces, decía oprobios al divino Agamenón. Y por más que los aqueos se indignaban a irritaban mucho contra él, seguía increpándolo a voz en grito: - ¡Atrida! ¿De qué te quejas o de qué careces? Tus tiendas están repletas de bronce y en ellas tienes muchas y escogidas mujeres que los aqueos te ofrecemos antes que a nadie cuando tomamos alguna ciudad. ¿Necesitas, acaso, el oro que alguno de los troyanos, domadores de caballos, te traiga de Ilio para redimir al hijo que

yo a otro aqueo haya hecho prisionero? ¿O, por ventura, una joven con quien te junte el amor y que tú solo poseas? No es justo que, siendo el caudillo, ocasiones tantos males a los aqueos. ¡Oh cobardes, hombres sin dignidad, aqueas más bien que aqueos! Volvamos en las naves a la patria y dejémoslo aquí, en Troya, para que devore el botín y sepa si le sirve o no nuestra ayuda; ya que ha ofendido a Aquiles, varón muy superior, arrebatándole la recompensa que todavía retiene. Poca cólera siente Aquiles en su pecho y es grande su indolencia; si no fuera así, Atrida, éste sería tu último ultraje. Tales palabras dijo Tersites, zahiriendo a Agamenón, pastor de hombres. (Homero, 2007, págs. 59-60)

Su discurso es asumido como irreverente por los demás héroes⁵¹, puesto que señala lo que piensa sobre la guerra de Troya, sugiriéndole a Agamenón, rey de hombres, que lo mejor que pueden hacer es abandonar la guerra y regresar a sus moradas. Tal como lo plantea Víctor Hugo Vásquez (2014):

Las palabras que le presta Homero a su personaje Tersites en la *Ilíada* van mucho más allá de un mero arrojito sentimental o de una manifestación de malestar irracional elocuente. Esas palabras, que se inscriben de manera precisa en un contexto conflictivo marcado por la guerra, resultan ser a todas luces francas. Es muy probable que Agamenón no comporte ciertamente el ideal del rey prudente y bondadoso. Más todavía: si el término *parrhesia* ha de entenderse estrictamente como un “decirlo todo”, entonces el caso de Tersites es un anunciante –cuando no un presagio– de lo que en el siglo V a. C. llegará a constituirse en rigor, como “libertad de palabra”. (Vasquez-Gómez, 2014, pág. 68)

⁵¹ Explicando los conceptos de nobleza y *areté* en el contexto griego, Werner Jaeger afirma: “Solo unos pocos rasgos realistas y políticos, como la escena de Tersites, revelan el tiempo relativamente tardío del nacimiento de la *Ilíada* en su forma actual. En ella Tersites, el “atrevido”, adopta antes los nobles más preeminentes un tono despectivo. Tersites es la única caricatura realmente maliciosa en la totalidad de la obra de Homero”. (Wermer, 2010, pág. 43)

Por su parte, *la parresia* de Tancredo tiene lugar en una conversación que sostiene con el padre Almida y Celeste Machado. El motivo de la reunión viene precedido por un suspicaz sacristán que quiere enterarse de la dinámica en que se ejecuta la entrega de los almuerzos de piedad. Tancredo se siente presa de la mirada y las preguntas inquisitivas del sacristán. Sin embargo, a pesar de la molestia que le genera el interrogatorio sobre cómo hace propaganda a los almuerzos, quién eligió los días o cómo le fue con los ancianos, Tancredo saca a relucir un discurso que incomoda, incluso al propio padre Almida.

- ¿Trabajan? –se oyó la voz amortiguada del sacristán. El jorobado desconoció su intervención:

-Según dijo una de ellas –prosiguió-, y con el perdón de Dios y de ustedes, si existe un lunes de zapatero también existe un lunes de putas.

Ahora Almida sí que parecía arrepentido de haberlo llamado a su presencia. Volvió a carraspear como si tragar una espina de pescado. (Rosero, 2009, pág. 32)

Cuando Tancredo pudo notar que su discurso incordiaba al sacristán, sonrió. Lo que estaba diciendo no era del agrado de sus oyentes. Pero él, un jorobado, había tomado la palabra para hablar de los intrínquilis de la vida, por ejemplo, de las putas. “El lunes es un día muerto para las prostitutas, que trabajan por lo general a partir del martes, hasta el sábado y el domingo” (*Ibíd.*, p. 32). Tancredo se torna en un *parrasiastés* en sentido foucaultiano, pues dice todo cuanto tiene que decir y asume el valor de manifestarlo. Y este decir está imbricado con la libertad. Libertad de decir un relato que está en la mente de quien lo profiere. La *parresia* decanta en una simbiosis entre hablante y discurso, puesto que se asume que lo dicho por el *parrasiastés* es todo cuanto representa su opinión. Y es así que Tancredo proyecta en su discurso todo cuanto sabe sobre la vida de las prostitutas.

-Entonces siguió el sacristán, y ahora sus ojos horadaban al jorobado con su ironía-, imparte usted la palabra de Dios a las ovejas descarriadas, mediante los almuerzos. Lo dijo como si no diera crédito: Un jorobado al servicio de Dios. - ¿Descarriadas? - Se asombró Tancredo. Y su asombro era sincero. A expectativa de los oyentes lo obligó a explicarse: Yo diría que a las ovejas que tienen hambre. -Dijo. (Rosero, 2009, págs. 28-29)

Ahora bien, la opinión del *parrasiastés* actúa sobre la opinión de los demás. De acuerdo con Foucault (2004), “(...) en la parresia, el parrasiastés actúa sobre la opinión de los demás mostrándoles, tan directamente como sea posible, lo que él cree realmente” (p. 37-38). La franqueza en todo cuanto es dicho se cristaliza en el despojo de artificios que pueda tener el discurso. La comparación que establece Tancredo entre lunes de zapatero y lunes de putas remueve la opinión de los oyentes, en este caso el sacristán y el cura, por cuanto se entiende de manera directa y cruda. Esto se refleja, por ejemplo, en la actitud que toma el sacristán después de escuchar la opinión de Tancredo. “Tancredo decidió ignorarlo. El sacristán alargó hacia él *su rostro ahora enrojecido*⁵². Que las prostitutas trabajaran era algo inaceptable para él” (*Ibíd.*, p. 32). Es en esta reacción en donde se nota la influencia del parrasiastés Tancredo sobre la opinión de su oyente, el sacristán Machado, pues para éste es inconcebible que las prostitutas trabajen.

De otro lado, están los ancianos, quienes lejos de trabajar, se hallan en la incredulidad, esto, dentro de lo que ignoran los emisarios de dios, resulta desempeñar un papel clave en el comportamiento que tienen los viejos los jueves, cuando es su día en los almuerzos de piedad

⁵² La cursiva es mía.

y que finalmente desencadena el miedo de Tancredo de ser un animal con él mismo y con los otros.

-Casi no hablamos –dijo Tancredo-. Hablar con los viejos es casi imposible. Verá, ellos sólo quieren comer, y luego dormir, quedarse a vivir en el comedor hasta el próximo jueves. Están agotados. Son viejos. No creen.

-No creen –se rebeló el sacristán, exasperado-, ha dicho que no creen, por Dios..., ¿oyó usted, padre Almida?

No logró pronunciar más palabra.

[...]

-Estoy hablando de hombres y mujeres seniles –dijo el acólito, acicateado-. Sin hogar, sin descanso. Gentes que deambulan por cada costado de Bogotá, durante el día. Que duermen en los zaguanes de los edificios. No quieren oír los mensajes del padre Almida, mensajes que, sin embargo, yo puntualmente les leo. Quieren, sencillamente, almorzar. Y dormir. No atienden a nadie. Sólo buscan sus platos.

Se había excedido, seguramente. El padre Almida tosió varias veces; parecía víctima de asfixia. (Rosero, 2009, págs. 30-31)

Asimismo, tanto la reacción del sacristán como la incomodidad del padre Almida ante lo expuesto por Tancredo tienen su asidero en que este último está diciendo verdad. De ahí que surja una máxima: los hombres no soportan la verdad. La verdad es eso otro que incordia, agravia y ofende. Por ello los *parresias* son pocos; puesto que decir verdad conlleva un riesgo, un peligro que nadie quiere tomar debido a las consecuencias que pueda traer lo dicho.

Continuando con el análisis, aparece el personaje de Sabina Cruz, ahijada del Sacristán Celeste Machado y pretendiente furtiva del jorobado Tancredo. Desde un análisis del nombre, Sabina se emparenta con las sabinas que fueron raptados por los latinos para fundar Roma por órdenes expresas de Rómulo. “El rapto de las sabinas desencadenó una cruenta guerra entre latinos y sabinos” (Soldevila, 2011, pág. 347). En el caso de Sabina no existe un rapto físico, pero sí pasional, puesto que libra una lucha interna por no ceder a sus más íntimos deseos con Tancredo. Además, su apellido hace alusión a la cruz en la que el Dios cristiano pagó por los pecados de la humanidad. Sin embargo, la solemnidad y el sacrificio que este apellido lleva aparejado en su semántica no condice con los ímpetus carnales y pasionales de los que sufre el personaje de Sabina. Así, por ejemplo:

Entonces sintió las manos de Sabina en sus manos, las manos como aves asustadizas que iban a su cuello y se colgaban, el beso frío, veloz, que lo estrujaba en un instante desesperado. Todo ese tiempo ella lo había seguido. “Sabina”, le dijo apartando el rostro, “es el altar”. “El altar”, le dijo ella, “el altar de mi amor por ti”. Le parecía enfurecida, de tanto amor. Estupefacto, trastabilló, signado por la fuerza del pequeño cuerpo, flaco pero empecinado, que se colgaba de su cuello, que, al contrario de su beso, ardía [...] Allí cayeron, ella encima de él, lenta y silenciosamente, porque Tancredo se dedicó a ablandar la caída, y ella, voraz, a besarlo. (Rosero, 2009, págs. 75-76)

Ahora bien, la *parresia* encarnada por Sabina lleva inserta una ironía, pues predica de la devoción y la santidad, desconociendo sus impulsos pasionales por Tancredo. Sin embargo, el decir verdad de Sabina tiene lugar en una escena en la que el padre Matamoros ha dado rienda suelta a su sed de vino. Así pues, Sabina siente un arrojo por decirle al cura que su proceder no es el adecuado por la labor que realiza y por el recinto en el que está. Algo que ni las tres Lillas ni Tancredo han dicho.

Hubo un silencio, y se oyó entrar el raudal de la voz de Sabina:

-No debería usted ejercer el sacerdocio –dijo con repugnancia.

Avanzó y encaró a Matamoros. Había también una gran curiosidad en su cara trastornada.

- ¿Por qué no pide la dispensa sacerdotal? –preguntó. Y añadió, mientras ojeaba la botella, que iba por la mitad:- Bebe como un jornalero. ¿Es que olvidó dónde estamos? ¿Así de borracho se encuentra? ¿Es así como aprovecha la confianza del padre Almida? No me importa que se aproveche de las Lilia, yo sólo espero no verlo por aquí, jamás. No compartiré la mesa con usted
(*Ibíd.* p. 86)

Nótese la severidad en el hablar de Sabina y en los argumentos que esgrime. Es la única que le dice la verdad a este cura que ha llegado a trastornar la dinámica apacible de vida que llevan. En su discurso, Sabina hace alusión a la traición de la confianza que el padre Almida depositó en Matamoros, así como también su propensión al aguardiente, el brandy y el vino. Es menester advertir que, al escuchar este discurso, el padre San José Matamoros no presenta una reacción como la del sacristán Machado y el padre Almida ante el discurso de Tancredo. Sin embargo, Matamoros dice: “-Es mejor que me vaya –dijo” (*Ibíd.*, p. 86). De este modo, el discurso parresiástico de Sabina incide en una incomodidad en el cura, quien aduce que es mejor marcharse.

Hasta aquí se han expuesto dos discursos investidos de *parresia* con sus respectivos efectos perlocutivos, en términos de los actos de habla, a quienes va dirigido. Desde incomodidad, sonrojamiento, hasta deseos de abandonar un recinto. Queda por advertir un tercer discurso en el que la el decir verdad se toma el centro de la escena. Este es encarnado por la triada compuesta por las Lilias; cada una toma la palabra y expone al padre Matamoros

las vicisitudes de su arduo oficio en la parroquia. Cada una empieza a enumerar lo complejo que se torna llevar a cabo las tareas domésticas de la iglesia, sobre todo para ellas que tienen una avanzada edad. El motivo de tal confesión viene precedido por un ambiente de confianza y agradecimiento que las tres Lilias sintieron por la misa atípica que el padre acaba de dar.

-Pero usted no se imagina lo cansadas que estamos de esto, padre. [...] –Sufrimos de varices, pero qué le podemos hacer. [...] Es un trabajo que cansa, -dijo otra-. Sobre todo, los almuerzos de piedad. Si fueran solamente los almuerzos de quienes viven en la parroquia, pues vaya y venga. Pero los de piedad son almuerzos de tortura para nosotras. Ninguna piedad, padre. Debemos ir de un lado a otro [...] Quién sabe cuántos kilómetros recorreremos en un solo día. [...] Era la noche de los lamentos, pensó Tancredo (*Ibíd.*, p. 81-82)

Así las cosas, las Lilias exponen en su discurso las vejaciones a las que están siendo sometidas en la parroquia sin tener ninguna consideración. Dicen su verdad al padre Matamoros. Una verdad que no ha sido dicha al cura principal, y que tiene su cristalización en la muerte aparentemente inexplicable del sacristán y del padre Almida al final de la obra.

En el siguiente acápite se abordan las formas en que se construye el sarcasmo en la novela de Evelio Rosero. Es necesario advertir de entrada que para que haya sarcasmos es condición *sine qua non* que las dos partes incorporadas en la conversación entiendan las referencias a las que se alude en el discurso.

3.2. Fisonomía del Sarcasmo, el Sacristán Machado

El sacristán Celeste Machado es la mano derecha del padre Almida. Tiene 60 años, y según confesión de la misma Sabina, este la abusó repetidas veces cuando ella aún era niña.

Sabina (...) ¿A qué nos quieren condenar?, Me preguntaba, y se respondía: “A envejecer sirviéndolos”. Me dijo que ese maldito de su padrino, así me lo dijo, se aprovechó de ella cuando niña, no una sino cien veces. Y pugnaba por no llorar. (Rosero, 2009, pág. 106)

Además, el sacristán siente escepticismo por el trabajo ejecutado por Tancredo, de ahí el interrogatorio al que lo somete en la reunión en la que también estuvo el padre Almida. De hecho, es en este interrogatorio en el que el sacristán Machado profiere sus sarcasmos hacia Tancredo.

- ¿Y por qué han disminuido su asistencia? –pregunto, exasperado. Era obvio que achacaba la ausencia de las prostitutas a una posible negligencia del jorobado.

(...)

Con el mayor de los gustos – dijo-, Su colaboración será decisiva. –Sí –dijo el sacristán-. Es ahí donde radica el problema, la usencia... quiero decir... a lo mejor – y enrojeció peor- es en las invitaciones donde se pierde el entusiasmo. Yo no veo que se está sembrando la semilla; simplemente se la arroja en campo árido. (Rosero, 2009, págs. 33- 34)

Así pues, ante la inasistencia del padre Almida y el Sacristán, surge la posibilidad de que Tancredo funja de acólito con otro cura. Y es este el momento en el que Machado empieza con su discurso áspero; incluso con rabia contenida: “-Al orgullo de ser acólito no podrá negarse nunca –dijo, sin dirigirse a Tancredo, por supuesto. Y lo dijo con rabia, una rabia espesa, difícilmente contenida” (*Ibíd.*, p. 43). De acuerdo con Adrián Cabedo Nebot (2009), el sarcasmo se debe a una actitud cruel y despiadada que opera sobre el receptor. Así pues, en el sarcasmo citado se palpa la actitud de crueldad que Machado expresa a Tancredo, pues con hostilidad le dice que a las labores de ser acólito no se puede negar.

Es en este momento en el que es necesario advertir que una de las condiciones vitales para que el sarcasmo se dé es que las dos partes lo reconozcan; es decir que tanto quien lo emite como quien lo recibe se hallen en la misma sintonía semántica. De ahí que el sarcasmo sea más directo que la ironía y, por tanto, más descarnado. La actitud acre del sacristán toma más cuerpo en el siguiente sarcasmo que le dirige a Tancredo. “-No tengo inconveniente –dijo Tancredo, ignorando a su vez al sacristán-: Me acuerdo perfectamente de todos los pasos. - Cómo olvidarlos –dijo el sacristán, siempre dirigiéndose al padre-. Ni que además de ser lo que es resultara idiota” (*Ibíd.*, p. 44). Es menester advertir que en la frase “Cómo olvidarlos” hay ironía por parte del sacristán. Sin embargo, la frase “Ni que además de ser lo que es resultara idiota”, hace hincapié en un ataque directo carente de ambages y rodeos. De acuerdo con Nebot: “[...] el sarcasmo atenta contra la imagen del receptor. Es manifiesta la actitud de enfrentarse frontalmente contra la estabilidad emocional del receptor” (Nebot, 2009, pág. 7)

En los sarcasmos emitidos por el sacristán Machado bulle una crítica a los defectos anatómicos de Tancredo que se traducen en incompetencia e inoperancia para las labores que el padre Almida ha dejado a su cargo. Son tan claros los sarcasmos que incluso el padre Almida llama la atención a Machado.

-Por favor, Celeste. [...] También aquí, en el gabinete, sigue presente la casa de Dios; no sólo en el templo. Toda esta parroquia es casa de Dios, cada rincón, cada mueble. Todos somos iglesia. No podemos emplear palabras que menoscaben la presencia del Altísimo. (Rosero, 2009, pág. 44)

Por lo tanto, siguiendo a Nebot, el fin que persigue el sacristán Machado es el de dañar la figura de Tancredo mediante frases directas y punzantes que socaban la integridad de Tancredo. Así las cosas, el nivel en el que se sitúan estos sarcasmos es negativo, pues no se

emiten con una intención de burla o broma, sino con el fin negativo de generar escozor. En lo que sigue se analiza la novela a la luz de la significación de la ironía desarrollada en el capítulo II de esta monografía.

3.3. El juego del doble sentido, la ironía.

Los almuerzos es una obra en la que incluso mismo título es una suerte de ironía. La razón sería considerar las “uniones”, la idea de “comer-se” de tipo sexual. Literalmente concebido, el título alude a un suceso intradieгético que es la solidaridad de la iglesia con los menos favorecidos o habitantes de calle, es decir, el darles el almuerzo, pero el otro sentido es la ironía sexual en contra de la moral cristiana. Otra concepción de ironía en *los almuerzos*, es la habita los enunciados emitidos por los personajes y el narrador. La prolijidad de esta figura hace hincapié en la construcción satírica que hilvana Rosero en sentido general y englobador de la diégesis de la novela. La sátira como categoría modelizadora de la lectura de la obra literaria se sirve de la figura literaria de la ironía con el objetivo de manifestar mensajes subversivos que, por su misma constitución, permanecen latentes.

Así las cosas, con la intención de sentar el aparato teórico con el que se va a ejecutar el análisis de la ironía en la obra de Rosero, se traen a colación los postulados del crítico Kerbrat Orecchioni, para quien la ironía es un tropo que consiste en vincular a una secuencia significativa dos niveles semánticos, que bien puede ser antinómicos. Es decir que dentro de un mismo enunciado habita un significado manifiesto y otro latente. Al respecto Balordí dice:

La consideración de la ironía como tropo conduce al análisis del doble sentido de los enunciados: el primitivo o literal, y el tropológico o derivado. [...] el segundo es, precisamente el más

pertinente porque representa lo que el enunciador quiere decir verdaderamente. (Balordí, 1997, pág. 452)

De acuerdo con Balordí, el significado segundo no aparece de forma explícita, sino por el contrario, implícito. Es decir que para hallarlo se necesita un conocimiento claro del contexto y de la situación comunicativa en que los enunciados son emitidos. Más aún, es necesario que el receptor de la ironía la asimile como tal, esto es, que decodifique su significado. En lo sucesivo se expondrán aportados de la novela analizada en los que aparecen preguntas en tono irónico y enunciados en los que late un sentido oculto.

El juego del doble sentido y, por tanto, la aparición de la ironía, se manifiesta en palabras de Sabina. Desesperada porque Tancredo no ha notado que lleva la pañoleta azul –esa es la señal para que Tancredo sepa que ella lo aguarda en su cuarto- Sabina recurre al juego del doble sentido, pues las Liliás están presentes, para hacer saber a Tancredo que, si él no va a visitarla, ella sí lo hará. Al respecto, dice Sabina: “-Tancredo –dijo-, si usted no sube a recoger las circulares esta noche, bajaré a entregárselas yo misma, en su cuarto (Rosero, 2009, pág. 40)”.

En el enunciado emitido por Sabina aparecen los dos niveles semánticos expuestos por Balordí según la lectura que hace de Kerbrat Orecchioni. En el primer nivel semántico, el enunciado de Sabina advierte la necesidad que tiene de que Tancredo suba a su habitación, en horas de la noche, a reclamar unas circulares. De lo contrario, ella se verá en la obligación de bajar a la habitación de él. Sin embargo, es en el segundo nivel semántico en el que se emite el significado a tener en cuenta porque representa lo que el enunciador quiere decir verdaderamente. ¿Y qué es lo que quiere decir Sabina a través del enunciado de las circulares? La respuesta devela la historia sexual que ambos tienen en común desde que eran

pequeños. La información, dosificado poco a poco por el narrador, plantea que hay un código que Sabina utiliza con Tancredo cuando ella quiere tener un encuentro sexual, y es la pañoleta de color azul que lleva puesta en su cabeza.

-Se habrá dado cuenta –dijo con un susurro- que hoy llevo puesta la pañoleta azul, ¿sí o no?

-Sí.

-El martes pasado también me la puse –dijo con gran esfuerzo-, y también el último domingo. ¿Es que no vio que tenía puesta la pañoleta azul?

-Sí –repuso Tancredo-, era azul. Las manos blanquísimas de Sabina dejaron caer de golpe las hojas a un lado de la máquina de escribir.

-Entonces –preguntó velozmente-, ¿por qué no acudió ninguna de esas noches? ¿Acaso tampoco hoy piensa visitarme? Yo no le estoy rogando que me visite, yo se lo exijo, ¿me entiende? ¿Es que no se ha dado cuenta de eso? (*Ibíd.*, p. 35-36)

Por lo tanto, lo que Sabina quiere decir verdaderamente es que aguarda que Tancredo la visite en la noche para poder tener un encuentro sexual o erótico con él. Esta ironía se construye en dos niveles: el de los personajes y el del lector. En el nivel de los personajes, ambos tienen conocimiento del significado que late por debajo del enunciado literal y, en el segundo nivel, el lector interpreta la ironía gracias a lo que Sabina le dice a Tancredo sobre la postura de la pañoleta azul.

En concordancia con la relación clandestina que llevan Tancredo y Sabina aparece la segunda ironía a analizar. Esta es emitida por una de las Lillas a Tancredo y a Sabina. El contexto del enunciado es el siguiente: el padre Matamoros acaba de dar su primera misa, y las Lillas han preparado una refacción para agradecerle. Botella de vino en mano, el padre

Matamoros bebe vino mientras las Lilias y Tancredo lo acompañan. Es en este momento que Sabina interviene aduciendo que están faltando a la buena fe y confianza que el padre Almida ha depositado en ellos. De ahí que proponga que es mejor irse a dormir. “¿Es así como respondemos al padre, la primera noche que nos da su confianza y nos deja solos, encomendándonos su iglesia? Debemos dormir. Mañana es Almuerzo de familia (*Ibíd.*, p. 67). Ante lo cual una de las Lilias responde:

¿Dormir? –preguntó maliciosa una de las Lilias, mirando con el rabillo del ojo a Sabina. Las otras dos inclinaron la cabeza, atentas, igual que si oyeran misa. Sabina retrocedió, como si físicamente alguien la empujara. También Tancredo retrocedió, por instinto, y abrió la boca, como si se dispusiera a hablar. “Las Lilias lo saben todo”, comprendió, “nos descubrieron” (*Ibíd.*, p. 67)

En primer lugar, la ironía aparece encubierta en la pregunta “¿Dormir?”. En tal interrogante hay una fuerza ilocutiva. Es decir, una intencionalidad por parte del emisor. Está claro que en la pregunta hay implícito un significado latente, pues la Lilia sabe que lo último que piensa hacer Sabina es irse a dormir. Los seis, las tres Lilias, Tancredo y Sabina están al tanto del nivel semántico que queda oculto, pero que a la vez decanta en la construcción del significado verdadero en el enunciado. La ironía es una figura que no se circunscribe meramente a lo literal, sino que también necesita de un contexto extralingüístico que la dote de una significación global. Ya el lector se ha enterado de lo que sucede entre Sabina y Tancredo. Como lo expresa Balordí, una vez identificado el nivel semántico latente, este pasa a ser el nivel denotativo y, por su parte, el valor literal pasa a segundo plano, es una máscara, un colofón que sirve de base al verdadero tema del que se está hablando.

Sin ser directa, la Lilia logra hacer referencia directa a lo que significa dormir para Sabina. Además, la reacción de ella y Tancredo dejan ver que la Lilia acaba de aludir a su relación.

Sabina reacciona como si alguien la empujara y Tancredo retrocedió con ganas de abrir la boca para justificarse. Es decir que la pregunta de la Lilia tuvo un efecto perlocutivo en sus oyentes, reafirmando la necesidad de que las dos partes presentes en el acto comunicativo deban tener conocimiento de los significados flotantes de los enunciados.

Para continuar en la misma línea temática se traen a colación otros enunciados emitidos por las Liliás sobre la relación de Tancredo y Sabina. En la parte final de la novela, las Liliás han dado muerte a los gatos que hay en la parroquia debido a que se roban la comida. Tancredo las sorprende en el patio y una de ellas le dice que no deje solo al padre Matamoros, que le haga compañía. Y acto seguido emite una ironía:

Mejor vaya usted Tancredito y entreténgalo. Háblele de usted y de Sabina, por ejemplo. ¿Por qué no? Sus consejos lo iluminarán. Ustedes dos no pueden seguir como siguen, fíjese, un día de estos se acaba el mundo y para qué sufrimos (*Ibíd.*, p. 113)

La Lilia no aborda de manera directa la relación de Tancredo y Sabina. Sin embargo, la pregunta “¿Por qué no?” recalca el tono irónico en que la Lilia está planteando el enunciado, pues aparece latente el conocimiento que ellas tienen y hacen saber a través de interrogaciones retóricas. Otra interrogación retórica de la Lilia se da a continuación: “No es raro que nosotras despertemos para atender al padre Almida, pero sí muy raro que usted y la niña Sabina se estén dando besitos en el altar, ¿cierto? Váyase ahorita que no lo ven” (*Ibíd.*, p. 116). El aspecto relevante de estas ironías se construye a través de las preguntas “¿Por qué no?” Y “¿Cierto?” Puesto que hace hincapié en un conocimiento que tanto enunciador y enunciatario comparten.

Las Liliás son punzantes, incisivas. Esta actitud la ponen en evidencia a través de su discurso. Un discurso en el que se hacen presentes los dos niveles semánticos sobre los que se construye la ironía: el manifiesto y el latente. Un nuevo enunciado con doble sentido es manifestado por ellas hacia Sabina. Ante la premura de Sabina porque la refacción que las Liliás han preparado para el padre Matamoros finalice pronto, una de ellas le advierte. “Perder tiempo, señorita ¿Tiempo de qué?” (*Ibíd.*, p. 69). De nuevo aparece la pregunta al final del enunciado con una doble intención, pues el verdadero significado deja entrever que las Liliás saben por qué es que Sabina está tan apurada: el deseo de reunirse con Tancredo. En esa misma conversación Sabina les hace saber a las Liliás que sabe que con lo que dicen buscan aludir a otro significado que aparece latente.

-Ah, basta –dijo-. Ya no tolero sus cuchicheos, sus groserías. Es horrible escuchar sus misterios, sus invenciones, sus falsedades, pero es más horrible escucharlas a ustedes, solo sus voces, y todavía peor saber que están por ahí, a espaldas de uno, espiando. *Si quieren decirme algo, díganlo ya, sin rodeos*⁵³. (Rosero, 2009, pág. 69)

La palabra clave en el enunciado emitido por Sabina es “Rodeos”. Así, desde la teoría de la ironía, “Rodeos” se traduce como el primer nivel semántico, es decir, el nivel literal del enunciado. Un nivel que para efectos de la significación que se busca no es elemental. Sabina es imperativa porque sabe que las Liliás aluden a un significado que bulle por debajo de las preguntas que hacen cada vez que emiten un enunciado. Y precisamente la ironía se cierra con el reclamo de Sabina, pues si esta no elaborara un reclamo la ironía no sería, ya que es

⁵³ El subrayado es mío.

necesario que las dos partes involucradas en la comunicación deben estar en la misma frecuencia semántica.

La figura de Tancredo y de Sabina en el altar da pie para abordar un tipo de ironía que ya no se da en el nivel verbal semántico, sino en un nivel antropomórfico. Es decir, dos personas lascivas y lujuriosas teniendo sexo en el altar en el que se ofrece misa.

3.3.1. La ironía antropomórfica o espacial

Digo entonces que Evelio Rosero construye un tipo de ironía que no se da en el nivel semántico verbal, esto es, en lo que se dicen los personajes unos a otros o en lo que el narrador pueda aseverar o negar. La ironía antropomórfica hace hincapié en la construcción de la sátira como elemento vertebrador de la lectura de la novela. Así pues, esta ironía tiene que ver con el lugar en el que Rosero sitúa a sus personajes: un lugar santo es habitado por dos seres lascivos y lujuriosos. En ese sentido, puede hablarse de ironía espacial. Es decir, que las personas que están en determinado resultan ajenas a ese espacio debido a su forma de pensar o de vestirse.

En ese orden, la ironía espacial hace hincapié en la construcción del principio regulador de la sátira, pues el lector no necesita estar enterado de la historia de los personajes, sino que con verlos en un espacio que no condice con sus características físicas y psicológicas asume que hay un juego de doble sentido en el que se quiere expresar una crítica punzante, en este caso, a la institución de la iglesia. De ahí que la presencia de Sabina y Tancredo en el altar en el que se oficia misa es una construcción irónica.

Todo ese tiempo ella lo había seguido. <Sabina>, le dijo apartando el rostro, <es el altar>. <El altar>, le decía ella, <el altar de mi amor por ti>. Le parecía enfurecida de tanto amor. Estupefacto, trastabilló, signado por la fuerza del pequeño cuerpo, flaco pero empecinado, que se colgaba de su cuello, que, al contrario de su beso, ardía, que lo empujó al borde de mármol del mismo altar la mesa larga y de hielo sobre una base con un triángulo invertido. Allí cayeron, ella encima de él, lenta y silenciosamente, porque Tancredo se dedicó a ablandar la caída, y ella, voraz, a besarlo. (Rosero, 2009, págs. 75-76)

En el altar de Dios hay dos seres que dan rienda suelta a sus pasiones. De ahí que se dé una profanación de un lugar considerado santo para la iglesia católica. En el centro, en el corazón de la devoción, en el lugar donde la palabra de Dios es pronunciada, Sabina y Tancredo subvierten el orden moral. Donde la palabra de Dios advierte la medida, la continencia y la castidad, estos dos personajes realizan la contraparte, el oxímoron a esos valores.

Por otra parte, Tancredo da pie para la construcción de una nueva ironía, puesto que él es consciente de su apariencia física de jorobado. Sin embargo, ello no le impide recalcar que pese a ser así, es frecuentado por la ahijada del Sacristán. En ese orden, la anagnórisis que Tancredo hace de él subraya el tono irónico de la situación: un hombre feo asediado por una joven bella.

Describiéndose a sí mismo de monaguillo, podría emplear para eso una únicamente una palabra: adefesio. Más que un jorobado, un adefesio, supone. <Soy, en una palabra, un adefesio. Lo que no impide que la ahijada del sacristán me bese las manos y ruegue que la visite en las noches (*Ibíd.*, p. 45).

Ahora bien, la presencia de Sabina y Tancredo desnudos en el altar de la iglesia hace hincapié en la invectiva que tuvo el autor implícito en el momento en que orquestó su discurso satírico para ponerlo en evidencia a nivel textual y espacial.

3.5. La invectiva y la diatriba en *Los almuerzos*

La teoría literaria de los últimos años ha venido haciendo énfasis en la diferenciación de tres instancias que, si bien marchan paralelas, tienen rasgos específicos en el momento de hacer hermenéutica de un texto literario. Estas son: el autor real, el autor implícito y el narrador (Seymour, 1990, pág. 1). Así pues, el autor real es la figura de carne y hueso que habita y padece los avatares de la vida cotidiana. Sin embargo, en ningún caso, quien cuenta una historia es el autor real, sino un narrador. Una energía gráfica a través de la cual el autor vierte los actos locutivos, ilocutivos y perlocutivos de los personajes. Se cae en un error cuando se dice de tal autor que es de un modo específico sólo por el narrador que utiliza para contar sus historias.

Así las cosas, se hace necesario establecer la figura de autor implícito. De acuerdo con Chatman Seymour (1990):

Es “implícito”, es decir, reconstruido por el lector a partir de la narración. No es el narrador, sino el principio que inventó al narrador, junto con todo lo demás en la narración, que nos amontonó las cartas de esta manera especial, hizo que estas cosas sucedieron a estos personajes en estas palabras o imágenes. (*Ibid.*, p. 1)

De acuerdo con Chatman, el autor implícito es una categoría que se construye *a posteriori*, es decir, después de la lectura del entramado de palabras de la obra y las imágenes que

proyecta. Por el contrario, la figura del autor real se construye *a priori*, puesto que parte del estudio del contexto social en el que está inmerso, sus filiaciones políticas y adherencias culturales.

Dicho esto, es menester acotar que cuando se alude al autor de *Los almuerzos*, se está haciendo referencia al autor implícito que el lector construye a través del discurso que emite el narrador, los personajes y las imágenes mentales que el lector configura mientras lee.

Así pues, se plantea que el autor implícito de *Los almuerzos* configura un discurso satírico que se ampara bajo la figura de la invectiva. Al construir una trama en la que la institución de la iglesia se ve profanada por seres deformes y lascivos, el autor implícito hilvana un discurso provisto de imágenes subversivas y discursos acres que atentan contra el statu quo de la sociedad conservadora colombiana. O, más bien, la invectiva de la que se vale el autor implícito recalca la denuncia moral que tiene su asidero en la corrupción de la vida cotidiana.

-Esto es inadmisible –dijo Sabina-. El padre Almida se enfadará, y con todo derecho. ¿Quién les pidió a ustedes una... refacción? ¿Es así como respondemos al padre, la primera noche que nos da su confianza y nos deja solos, encomendándonos su iglesia? Debemos dormir. Mañana es Almuerzo de familia. (Rosero, 2009, pág. 67)

La invectiva, desde la postura de Llera (1990), posee una víctima que ya no es un tipo o un personaje histórico, sino un personaje contemporáneo para quien no existe redención. En este caso, la institución de la iglesia. Además, para el autor la intención pragmática se ubica en la humillación y tiende a ser más inmediata y breve, en la medida en que difícilmente puede entenderse sin la existencia de un referente extratextual exacto.

Hubo un silencio, y se oyó entrar el radial de la voz de Sabina: -No debería usted ejercer el sacerdocio –dijo con repugnancia. Avanzó y encaró a Matamoros. Había también una gran curiosidad en su cara trasnochada. - ¿Por qué no pide la dispensa sacerdotal? –preguntó y añadió, mientras ojeaba la botella, que iba por la mitad-: Bebe como un jornalero. ¿Es que olvidó dónde estamos? ¿Así de borracho se encuentra? ¿Es así como aprovecha la confianza del padre Almida? (Rosero, 2009, pág. 86)

En *Los almuerzos* los referentes extratextuales son explícitos: curas, acólitos, iglesia. Es por ello que, para Llera, no sólo la sátira sino también la invectiva, exigen un tipo de lector específico que sea capaz de decodificar e interpretar el texto y sus inferencias.

De este modo, el lector de esta novela atiende a un discurso que se construye sobre la base de la sátira. El autor implícito de la novela urde una trama en la que pone a un jorobado como acólito, a una chica lasciva a la que urge por estar con él, y a un cura con problemas alcohólicos a preceder la misa.

De acuerdo con Llera:

Lo cierto es que sátira e invectiva dan lugar a fenómenos de recepción y público muy diversos. [...] El autor construye lectores modelo (U. Eco) o implícitos (W. Iser) bien diferenciados. Si el texto ofrece de forma virtual un conjunto estructurado y consistente de codificaciones retóricas e inferencias necesarias para actualizar su significado quiere decirse que está previendo (textualmente) un lector capaz de llevar a cabo ese trabajo interpretativo. En el caso de la sátira, su técnica demanda por lo general un teórico “lector informado”, capaz de reconstruir su espesor topológico y a menudo intertextual. Vistos los fines de la invectiva, el lector modelo que construye también es distinto al de la sátira. (Llera, 1998, pág. 6)

Así pues, el autor implícito tiene la intención de instruir de manera silenciosa a través del diseño de la trama, los personajes y las situaciones que se configuran. Pero esta instrucción demanda, como apunta Llera, un lector informado e instruido que tenga la capacidad de llenar los vacíos, de cerrar los no dichos entre los personajes y lo que la trama denota y connota.

Ahora bien, más allá de los escenarios en los que la invectiva ha operado, es necesario advertir que su figura reside en la crítica verbal que bien puede ser expresada en términos explícitos o implícitos, orientado por el satírico contra un objeto con la finalidad de degradar y exponer directamente sus faltas. Y es esto lo que logra el autor implícito de *Los almuerzos*. A través de la historia que configura pone en crisis los valores religiosos y políticos sobre los que está cimentado el imaginario colombiano.

Igualmente, el estilo satírico atrae las características de la invectiva, pues esta es una de las herramientas más fuertes dentro del arsenal de un satírico cuando llega el momento de reprochar los vicios humanos generales o individuales que se llevan a cabo dentro de una sociedad. Es la invectiva del autor implícito la que posibilita la construcción satírica que regulariza y modeliza los enunciados de los personajes y las imágenes proyectadas en la mente de los lectores. Por todo esto, se advierte que la cita que mejor ejemplifica a la invectiva –y su vínculo unívoco con la sátira– es la novela completa. Toda ella está orquestada sobre los cimientos de *la ironía, el sarcasmo, la parresia y la diatriba*. Elementos vertebradores del principio regulador que señala a la sátira como un tropo modalizante de la lectura del lector implícito.

3.5.1. La diatriba Liliesca

La diatriba tiene su génesis en las conversaciones que sostenían maestro y discípulo en la antigüedad con una base didáctica importante. En ese orden, la diatriba guarda estrecha relación con la enseñanza. Asimismo, de acuerdo con Ferrater Mora, la diatriba fue un género cultivado por los cínicos y acuñado por los estoicos. De ahí que guarde estrecha relación con el decir verdad, la libertad de palabra y la franqueza en el hablar.

Ahora bien, la diatriba no se circunscribe de manera hermética a una discusión dialéctica entre dos posturas opuestas, sino que en ella también predomina la disertación en forma de sermón que utiliza toda clase de comparaciones. De ahí que la diatriba, mediante el sermón, privilegie el carácter moralizante.

De acuerdo a lo expuesto, se traen a colación a las tres Liliás, arquetipo de las tres moiras griegas, tres ancianas que se encargan de las labores domésticas que preside el padre Almida. El discurso de estos tres personajes está cargado de ironías, sarcasmos y parresia. Dicen lo que tienen que decir, y en ocasiones utilizan dos niveles semánticos en el mismo nivel sintáctico con la intención de dar a entender que saben algo mucho más profundo. Pues bien, en este acápite se diserta sobre la diatriba Liliesca; en otras palabras, el sermón en tono moralizante que estas dirigen a Tancredo y Sabina cuando los encuentran desnudos en el altar.

La escena es la siguiente: el padre Matamoros y las Liliás se han ido a dormir después de una noche pasada por licor y asesinato de gatos. Sin embargo, Tancredo se pone a buscar a Sabina en la sacristía, en el único lugar donde la encontraría Dios. Tancredo la busca entre los santos y las imágenes sagradas hasta que oye el murmullo de una risa lejana; es ella. “[...]”

su canto atravesaba caprichosamente el pasaje que unía la iglesia con la sacristía (...) tocando las puertas cerradas de la iglesia, tocando el altar, el cáliz” (Rosero, 2009, pág. 123). La descripción que hace el narrador hace hincapié en cómo la voz de Sabina habita todo el recinto sagrado. Tancredo se percata y empieza a seguir las palabras que se ahogan en la oscuridad. “Tancredo caminó con el miedo y la fascinación. Y fue con ella, al sitio donde ella dijo que sólo Dios podría encontrarla. Allí, el calor, la pavorosa proximidad del calor de la desnudez, la desesperación de los besos (...)” (*Ibíd.*, p. 124). Los cuerpos se hallan y se trenzan; son uno solo en la oscuridad de la sacristía.

La diatriba se presenta al otro día, cuando las Liliás los hallan desnudos. La presencia de aquellos cuerpos jóvenes desnudos da pie a las Liliás para hilvanar un sermón cargado de verdad e ironía. Es la diatriba en sentido pleno, pues los enunciados emitidos tienen un afán de polemizar sobre los valores rotos por la relación de Sabina y Tancredo.

“-Señorita, cubra usted su desnudez. Mire que ya amaneció y usted despertó donde no debía, ¿no siente frío?, claro que no, usted solita es una hoguera, pero qué hoguera, una perra feroz se quedaría en pañales, mírese al espejo: carne y cerne y carne (*Ibíd.*, p. 125)

Nótese que la Lilia hace una pregunta, “¿no siente frío?, con la intención de aludir a un nivel semántico más profundo: la lascivia de Sabina. Posteriormente realiza una comparación, característica de la diatriba, con una perra feroz. Esta comparación es fuerte y acre, pues se dirige de manera directa al implicado. Con respecto a Tancredo, la Lilia señala:

-Y usted, joven Tancredo, ¿la mercancía al aire? ¿No le da pena? Le advertimos que en menos de veinte minutos el padre San José ofrece la primera misa del viernes. Escuche, escuche, ¿no escucha pasos y voces?, es la iglesia que espera al reverendo, la iglesia repleta quiere oírle cantar, y ¿cómo

va a cantar el padre si debe pasar por esta sacristía y hay tendidos debajo de los ángeles dos pecadores?, Adán y Eva redivivos (*Ibíd.*, p. 125)

El enunciado emitido por la Lilia está provisto de preguntas que aluden a la desnudez de Tancredo, *mercancía al aire*, así como también el sustantivo “ángeles” es utilizado en sentido crítico con la intención de mostrar que ellos no son unos seres impolutos, sino por el contrario una pareja que ha profanado los cimientos y valores religiosos de la iglesia. Es ahí donde la comparación o la analogía se hacen presentes con el afán de moralizar a partir de la enseñanza. La comparación que establece la Lilia con Adán y Eva es un disparador del apartado bíblico en el que se menciona el pecado original. Las dos situaciones guardan un vínculo estrecho: los cuerpos desnudos y, más allá, la evidencia de que se cometió algo indebido.

La Lilia impele a Sabina para que se cubra la desnudez. Sin embargo, más adelante le advierte que no es necesario, pues ellas la conocen desde que era una niña. Esto es como si dijera: nosotras sabemos todo lo que usted ha hecho con Tancredo. La censura se hace patente a través del recuerdo y recalca el afán moralizante y educador, puesto que se alude a la etapa en que ellas la vestían y estaban pendientes de su bienestar. Una escena alejada de la que se cristaliza en el altar.

[...] ¿a qué asustarse?, ¿para qué la cobija, Sabinita?, de cualquier manera, ya la conocemos como Dios la trajo al mundo, a usted nosotras la vestíamos de niña, ¿no se acuerda?, ¿sigue enfadada?, ¿de qué nos acusaba ayer?, ¿de irrespeto con Almida y con su iglesia? Ah benditos. Mejor váyanse cada cual a su sitio y déjenos poner orden a su desorden (*Ibíd.*, p. 125-126).

Mientras las Lilias emiten su discurso, se persignan y advierten la limpieza que han hecho del lugar santo. “Ya hemos limpiado y despercudido –añadieron cáusticas-, ya hemos

quemado todo el sudor de mujer, toda la ropa sucia de mujer que nos encontramos debajo del altar, del sagradísimo altar” (*Ibíd.*, p. 126). Es menester señalar cómo se siente Sabina al escuchar la diatriba Liliesca. Esta había empezado a huir desde la primera imprecación que una de las Liliás le dirigió. “Lentamente Sabina empezaba a huir, envuelta en la cobija, sin dejar de odiar a las Liliás burlonas que se santiguaban mirándola, como si no quisieran olvidarla” (*Ibíd.*, p. 126). Es decir que Sabina se halla incómoda, quiere huir, abandonar el lugar del pecado y la censura; en otras palabras, se siente atacada. “Flagelada, Sabina dio otro gemido y salió de la sacristía” (*Ibíd.*, p. 126). La flagelación que siente Sabina no ha sido dada por un ataque físico, sino por la vía verbal de las Liliás. El discurso moralizador ha sido tal que esta ha salido huyendo a refugiarse.

Se han expuesto cinco hilos que componen la soga de la sátira, estos son: ironía, sarcasmo, parresia, diatriba e invectiva. No son eslabones porque no están anudados uno por uno, sino una cuerda, una totalidad que configura el discurso satírico. Y, a su vez, tal soga se asume como principio regulador que dicta la forma en que el lector implícito deberá asumir los enunciados y las imágenes proyectadas por el narrador y los personajes. Aun así, muchas de las características de la sátira si se vinculan con discursos acres y violentos como es el caso de la *diatriba* o incluso la hostilidad de la *ironía* y el *sarcasmo*, y por qué no, la necesidad de la *parresia* de decir todo cuanto se estime necesario sin importar la reacción del otro. Pero de la sátira ha de importar más lo que se dice que la forma de decirlo, por eso es que las características de análisis cobran sentido en este trabajo, porque permiten desentrañar y desenmascarar la denuncia moral que en ocasiones se encuentra encriptada en la forma de decir las cosas. La importancia de tener presente que todas las obras literarias están regidas por fuerzas internas o externas que guían la comprensión de la misma, es vital para establecer

bajo qué parámetros deberán interpretarse los enunciados una vez están potencializados por el conocimiento de las fuerzas que los rigen.

Conclusiones

Desde sus inicios la definición de sátira como *mixtura* alude a una metáfora culinaria. La sátira sería una bandeja repleta de una variedad de frutas y ofrendas que los antiguos ofrecían a los dioses. Esta metáfora esclarece el rango de acción y la inclusión de diversos elementos por parte de la sátira a la hora de dirigir su ataque subversivo.

La sátira tiene sus raíces en Grecia. Y una primera relación que se puede establecer tiene que ver con la figura del sátiro. Una criatura híbrida entre hombre y macho cabrío. Estas criaturas pertenecían a la corte de Dionisio, el dios del vino y los placeres. La figura de sátiro lo que hace es ejemplificar el carácter híbrido del género de la sátira. Otro antecedente griego de la sátira tiene que ver con la sátira menipea. Menipo de Gádara fue un poeta que cultivó el género de la sátira en Grecia. La característica primordial de la sátira menipea tiene que ver con la crítica de estados mentales y no individuos específicos. Así pues, se aboca a la crítica de la pedantería, las manías, las extravagancias y las intolerancias. Por último, Luciano es un autor que está imbricado en el influjo de la sátira menipea. Sus sátiras atienden a un estilo cínico que tiende a socavar la conducta de los hombres; en especial, la falsedad y la hipocresía de los filósofos.

La sátira nace como género en la cultura italiana. Son los latinos quienes se apropian de sus características y empiezan a construir una visión de vida en la que la crítica social, política y religiosa ataca a personajes públicos o instituciones sociales. Así lo demuestran las figuras de Lucilio, Horacio, Persio y Juvenal. Lucilio es considerado el padre de la sátira en la cultura latina. Dio un vuelco a la forma en que se construían las sátiras de antaño, pues se caracteriza por dar nombres propios. Por su parte, Horacio es un poeta docto que dota a la sátira de un

nivel literario superior, le da refinamiento estético. Sus sátiras se caracterizan por no hacer alusión a personalidades elevadas, sino a generaciones y vicios en los que ha caído la sociedad. En Juvenal, la sátira pierde el refinamiento literario que había ganado con Horacio, pero gana en acidez y mordacidad. Por último, Persio configura sus sátiras en torno a la forma de hacer poesía de algunos poetas. Todo esto pone en evidencia que la sátira invita al lector a reconocer la variedad temática que ella desarrolla, siendo una composición aguda y mordaz, dirigida a censurar los defectos, las ridiculeces, los errores, los vicios y los crímenes humanos.

La sátira se relaciona con lo serio-burlesco, un género cultivado por los cínicos. Lo *spoudogeloion* tiene que ver con la necesidad que tiene el satírico de decir la verdad riendo, pues de lo contrario está en peligro de muerte. A través de este género el satírico puede ejercer su crítica y censura bajo la protección de la risa.

La sátira deja de ser asumida como un género y pasa a ser una modalidad de la que se valen las obras literarias para ejercer una crítica a un individuo o institución de la sociedad. De acuerdo con José Antonio Llera, la sátira es una modalidad que adjetiva a la obra literaria. De este modo se concluye que no hay literatura satírica, sino sátira en la literatura.

Como modalidad, la sátira dota de calificativos a las obras y géneros literarios y aunque en sus orígenes sus cimientos reposaban en el bien y lo verdadero, en la actualidad se le reconoce como una denuncia violenta que atraviesa a la víctima y a sus espectadores con su planteamiento ético. Y, aunque las perspectivas de muchos teóricos no contribuyen a ampliar la idea de que la modalidad vaya más lejos del tópico del desprecio y de la ridiculización descarnada de una víctima y le asignaron a la sátira un *ethos* marcado de agresividad

despreciativa, que intensificaría el burlón de la ironía, otros en cambio apostaron por lo contrario o, por lo menos, en no encasillar a la sátira en su sentido global a la violencia, como lo sugiere Llera a lo largo de su artículo, donde afirma que la práctica satírica no se atiene a modelos teóricos, a los que a menudo desafía y que según parece, la cólera del satírico, más que un rasgo pertinente de la modalidad, es sólo un lugar común que surge a causa de su cercanía con la invectiva.

En una obra literaria satírica es necesario identificar las características de la sátira para poder potencializar los enunciados que cobran doble sentido en ella, y así poder descifrar la denuncia que expone el autor, un personaje, el narrador o la obra misma. Estas características, que a su vez son autónomas de la sátira, como la ironía, el sarcasmo, la diatriba, la invectiva, la parresia, el humor, etc. Se entrelazan entre sí y son herramientas vitales para el satírico a la hora de poner en evidencia frente al lector su inconformidad. Estas categorías de análisis son las que permiten decir que una obra es satírica o no. Por tanto, la sátira es una modalidad variopinta que necesita de otras figuras para lograr configurar un discurso subversivo, cuyos presupuestos van anudados como si de una soga se tratara, pues apuntan a un mismo fin: ejercer crítica subversiva.

La sátira como modalidad se asume, desde los presupuestos de la teoría de la ficción de Benjamin Harshaw, como un principio regulador. El principio regulador desde Harshaw es un elemento paratextual que advierte la manera en que habrá de leerse la obra literaria, pues los significados de los enunciados en la obra están influidos por el principio regulador.

De la sátira ha de importar más lo que se dice que la forma de decirlo, ya que permite desentrañar y desenmascarar la denuncia moral que en ocasiones se encuentra encriptada en

la forma de decir las cosas. La importancia de tener presente que todas las obras literarias están regidas por fuerzas internas o externas que guían la comprensión de la misma, es vital para establecer bajo qué parámetros deberán interpretarse los enunciados una vez están potencializados por el conocimiento de las fuerzas que los rigen.

La lectura de una obra literaria provista de un discurso satírico reclama un lector modelo que pueda decodificar las connotaciones que laten debajo de los enunciados que emiten los personajes, pues una de sus características es la necesidad de que el otro entienda que está siendo objeto de ataque.

El análisis de las categorías que orquestan la sátira en la novela de Evelio Rosero dan como resultado la aseveración de que *Los almuerzos* es un texto cargado de valoraciones satíricas en su nivel semántico. Los enunciados que emiten los personajes, el lugar en el que ocurren los hechos y las prácticas de sus personajes, apuntan a desacralizar y ejercer una crítica al tiempo que apelan a un develamiento de la moral, la religiosidad y las imágenes aceptadas en el imaginario sociocultural colombiano. A partir de dicho análisis, *Los almuerzos* es una obra en la que la institución de la iglesia católica queda en el centro de luz con todas sus presencias y ausencias. Con la evidencia de la *parresía* en la obra (encarnada por Sabina Cruz y Tancredo), se expone como la opinión del parrasiastés actúa sobre la opinión de los demás, ya que, en la *parresía*, el parrasiastés muestra, tan directamente como sea posible, lo que él cree realmente, y con estos dos personajes, queda al descubierto que la franqueza en todo cuanto es dicho, se cristaliza en el despojo de artificios que pueda tener el discurso. A la hora analizar la obra a la luz del sarcasmo, se destaca el discurso del Sacristán Machado, ya que de este bulle una crítica a los defectos anatómicos de Tancredo que se traducen en incompetencia e inoperancia, discurso que se caracteriza por lo directo y

violento. Contrario al sarcasmo, *la ironía* todo consiste en vincular a una secuencia significativa dos niveles semánticos, que bien puede ser antinómicos, puesto que, dentro de un mismo enunciado habita un significado manifiesto y otro latente. En esa misma línea, se evidenció *la ironía antropomórfica*, que hace hincapié en la construcción de la sátira como elemento vertebrador de la lectura de la novela. Así pues, esta ironía tiene que ver con el lugar en el que Rosero sitúa a sus personajes: un lugar santo que es habitado por seres lascivos y lujuriosos y en ese sentido, puede hablarse de ironía espacial. Puesto que, las personas que están en determinado resultan ajenas a ese espacio debido a su forma de pensar o de vestirse. En tanto *invectiva*, la invectiva del autor implícito de los almuerzos configura una obra en la que la sátira bulle por todos los recodos de la diégesis; se desliza y fluctúa por entre las hendijas de la devoción y la fe. Finalmente, *la diatriba*, que se evidencia en el análisis en el discurso de las tres Lillas, ponen en manifiesto que la diatriba no se circunscribe de manera hermética a una discusión dialéctica entre dos posturas opuestas, sino que en ella también predomina la disertación en forma de sermón que utiliza toda clase de comparaciones. De ahí que mediante el sermón se privilegie el carácter moralizante.

La sátira es asumida dentro de la obra de Rosero como un principio regulador que indica el modo en que habrá de ser leída la obra; esto es, un adjetivo que la califica y la puebla de significados flotantes que deben ser asimilados como pertenecientes a ese gran lazo compuesto por la *parresia*, *la ironía*, *la invectiva*, *la diatriba* y *el sarcasmo*. Este lazo ramificado e imbricado advierte, tal como Llera lo plantea, que la sátira no apunta a alguien en particular, sino que desde una perspectiva pragmática se aboca a la crítica del estado y sus instituciones.

Referencias

- Aguirre, L. (2008). Las Gotas amargas de José Asunción Silva, el sello del poeta moderno. *REVISTA LATINOAMERICANA DE ENSAYO*.
- Albrecht, M. V. (1997). *Historia de la literatura Romana: Desde Andronico hasta Boecio. Vol. I*. Barcelona: Empresa Editrial Herder, S.A.
- Alstrum, J. J. (2006). *La tradición oculta: La poesía satírica colombiana*. Bogotá: Cuadernos de Literatura.
- Álvarez, L. R. (2016). *LA IMPORTANCIA CULTURAL Y LITERARIA*. México: Universidad Nacional Autónoma de México y Instituto de investigaciones Filológicas .
- Angel, A. G. (2014). *Poesía satírica y burlesca - Francisco de Quevedo*. Bogotá: DIARTES.
- Aristóteles. (1988). *Retórica*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- Baczynska, B. (2016). *Pedro Calderon de la Barca: Dramaturgo en el gran teatro de la Historia*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Balasch, M. (1990). *Sátiras: Persio. Juvenal*. Madrid: Editorial Gredos S.A.
- Balordí, A. E. (1997). El concepto de ironía: de tropo a ambigüedad argumentativa. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 451-460.
- Cabañero, J. G. (1991). *La sátira Latina*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.
- Caicedo, V. C. (2015). *La mirada transgresiva en la narrativa de Evelio José Rosero*. Obtenido de <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/8836/1/LA%20MIRADA%20TRANSGRESIVA%20EN%20LA%20NARRATIVA%20DE%20ROSERO.pdf>
- Catalán, M. (15 de febrero de 2018). *Lengua y Literatura*. Obtenido de <https://lclcarmen1bac.wordpress.com/2018/02/15/quevedo-vs-gongora-el-arte-de-insultar/>
- Diccionario Enciclopédico* . (2009). Madrid: Larousse Editorial, SL.
- Española, D. d. (20 de 06 de 2019). *Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.2 en línea]*. Obtenido de <<https://dle.rae.es>>
- Ferrater, J. (1951). *Diccionario de Filosofía - Tomo II*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Foucault, M. (2004). *Discurso de verdad en la antigua Grecia*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- Galiana, A. A. (2001). Las obras retóricas de Luciano de Samosata en la literatura española de los siglos XVI y XVII. En *Homenaje a Benito Varela Jácome* (págs. 35-57). Madrid: Universidad de Santiago de Compostela.

- García, J. A. (2008). *Los filósofos Cínicos y la literatura serioburlesca*. Madrid, España: Ediciones Akal, S.A.
- Harshaw, B. (1984). *Ficcionalidad y campos de referencia*. Berlín: Poetics Today.
- Hernández, J. Á. (2018). Tipologías de la risa. Ironía, sarcasmo, disparate. *Cubaliteraria* ®, 1.
- Homero. (2007). *Ilíada*. Benos Aires: Galerna - Clásicos G. .
- Horacio Flaco, Q. (2007). *Poasía lírica traducción rítmica por Emiliano Garcia Gómez, ed., Intr. y apéndices por Virgilio Bejarano*. Madrid: Real academia de la Histori-sociedad Estatal de conmemoraciones culturales.
- Jankélévitch, W. (1982). *Ironía*. Madrid: Tauros Educiones S.A .
- Jaramillo, M. D. (1993). Gotas amargas. *Thesaurus*, 154.
- latina, P. (1982). *Diccionario Ilustrado Latín- Español Español-latín*. Barcelona: Biblograf S.A.
- Leyendas, M. y. (22 de junio de 2013). *Mitos y leyendas*. Obtenido de <https://mitosyleyendascr.com/mitologia-griega/satiro/>
- libros, P. d. (2019). *Planeta de los libros* . Obtenido de www.planetadelibros.com
- Llera, J. A. (1998). *Prolegómenos para una teoría de la sátira*. Tropelías, 9-10, 1998-1999, pp. 281-293. .
- Luciano, C. J. (1981). Luciano obras I - Introducción general. Madrid: Editorial Gredos, S. A.
- Martín, S. R. (1996). *La mitología en la sátira romana (1): Horacio y Persio*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Moralejo, J. L. (2008). *Sátiras, Epístolas, arte poética*. Madrid: Editorial Gredos S.A.
- Nebot, A. C. (2009). Análisis y revisión del sarcasmo y la lítote: propuesta desde la Teoría de la Relevancia. *Boletín de filología*, 44(2), 11-38.
- Pérez, E. (28 de abril de 2019). *Glosario de métrica*. Obtenido de <https://littera.es/glosario-de-metrica/>
- Quevedo, F. d. (2007). *La rebelión de Barcelona*. Madrid: Castalia.
- Quintiliano, M. F. (1887). *Instituciones oratorias. Tomo II*. Madrid: Librería de la Viuda de Hernando y Cía.
- Ramos, B. S. (1996). *Juvenal: Sátiras*. Madrid: EUROPA Artes gráficas S.A.
- Ramos, M. A. (2002). *La sátira latina*. Madrid: Editorial Síntesis S.A.
- Relihan, J. C. (2002). Menipo en la antigüedad y el renacimiento. En R. B. Branham, *Los cínicos* (págs. 343-382). Barcelona: Six Barral Manuales de Cultura.

- Rosaleny, V. R. (2007). *LA IRONÍA SOCRÁTICA COMO ARTE DE VIVIR*. Madrid: ÉNDOXA: Series Filosóficas.
- Rosero, E. J. (2009). *Los almuerzos*. México: Tusquets Editores México, S.A. de C.V.
- Segura, R. B. (1996). *Juvenal - Sátiras*. Madrid: EUROPA Artes Gráficas, S. A. Sánchez Llevot, i.
- Seymour, C. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- Silva, J. A. (1908). *Poesías*. Bogotá: Gil Blas.
- Silva, J. A. (2005). *Antología Poética*. Bogotá: Universidad externado de colombia.
- Soldevila, R. M. (2011). *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina: (Siglos III a.C)*. España: Universidad de Hulva.
- Vasquez-Gómez, V. H. (2014). Parrhesia: Entre ley y filosofía. *Revista Científica Guillermo de Ockham*, 65-75.
- Vega, L. d. (2015). *Epístolas de La Filomena de Lope de Vega*. Madrid: Imprenta de don Antonio de Sancha.
- Vilahomat, J. (2010). Sátira menipea en trayecto: la literatura latinoamericana actual vuelve a los orígenes. *Revista de arte, literatura, lingüística y cultura*, 1-25.
- Wermer, J. (2010). *Paideia: Los ideales de la cultura griega*. México: FCE.