

Introducción

Entre los recursos que típicamente se asocian con la predisposición satírica se encuentran la parodia, la ironía y la hibridación de géneros literarios. A los propósitos de nuestro análisis nos interesa rescatar la SM como método teórico, definir su posición cínica o escéptica y, en la práctica discursiva, ver su enfoque hacia elementos particulares concretos que conforman nuestra percepción sobre la realidad. La SM se separa de la lógica aristotélica y el positivismo. Se pueden asumir una serie de oposiciones útiles que contrastan con la estética precedente y nos sirven de guía a la estética actual. Pensemos en cómo los textos tratan hoy las dicotomías siguientes: sociedad/individuo; nacional/global; centro/periferia; central/marginal; mayorías/minorías; moderno/postmoderno; solemnidad/ironía; erudición/parodia; serio/cómico; monofónico/polifónico; escritural/oral; real/fantástico; historia/ficción; héroe/antihéroe; romántico/pícaro; heterosexual/heterodiverso; bellas artes/arte popular; y género serio/género menor.

La era moderna fue positivista, optimista, eurocéntrica e industrial. La maquinaria de vapor, y luego el motor de combustión interna conectaron las fuentes de materia prima y la industria de una manera nunca antes vista y la humanidad experimentó un auge económico exponencial. Este excesivo desarrollo mostró sus limitaciones en las guerras mundiales, suplantando el optimismo por un desasosiego existencial. Después de la era moderna ha ocurrido un desplazamiento de la atención hacia los bordes, lo marginal, lo alternativo y fragmentario; así como una crítica a la revolución industrial y a la concepción

del ser humano como supremo explotador del entorno natural¹. Esta anarquía literaria es lo que Bajtín denominaría las fuerzas centrifugas de la sociedad. Dicha propuesta dialéctica encuentra resonancias filosóficas en el ciclo dionisiaco del que hablara Nietzsche (Bajtín 1986: 98-99; Nietzsche 1956: 14-15). La SM, en este caso, a falta de mejor tipificación, nos permite acceder a una serie de investigaciones que agrupan muchos de los rasgos que presenta la literatura en cuestión. Combino aquí la teoría de la SM con aproximaciones posmodernas y culturales de John Clement Ball, Néstor García Canclini, Roberto González Echevarría, Linda Hutcheon, Charles Jencks, Julia Kristeva, Nelson Osorio Tejeda, etc.

Según Northrop Frye (2000: 309), la SM, más ampliamente el estilo seriocómico que describe Bajtín (1986: 533-534) y en cuya base hay una disposición nueva frente a la realidad y la palabra, se entiende aquí como un cambio de mentalidad y no como un género literario en cuanto a su forma. Es más bien algo anterior al género, embrionario, más básico y liminal (Knight 2004: 4). Lleva implícita o explícitamente una predisposición a la burla o a la crítica de los discursos e ideologías hegemónicas. Y usa la parodia con carga negativa como instrumento retórico para lograr ese objetivo. La SM aparece históricamente con los géneros menores como “los fabliaux, las farsas, los géneros paródicos menores”, la “palabra de dos voces” y la “palabra paródica en todos sus grados y matices” (Bajtín 1986: 244).

Esta inmediatez del discurso, que el presente libro asocia con las filosofías del lenguaje y del empirismo inicia, según Bajtín, en el origen de la novela un “escepticismo radical en la valoración de la palabra directa” (1986: 245). Tal escepticismo lo veremos en América Latina propugnado por Macedonio Fernández y desarrollado como cosmovisión estética en Jorge Luis Borges, precursor indiscutible de

1. El Surrealismo, las vanguardias, el antirrealismo son heraldos de estos cambios. Para ver la transición entre la etapa moderna y la posmoderna en las artes sugiero la obra de Jencks (1987). El autor señala a Nietzsche, Gödel, Heisenberg, Heidegger y Sartre, “who are closer to nihilism”, y, “Joyce, Pound, T. S. Eliot, and de Chirico, Picasso, Duchamp and Grosz: hardly liberal, not very socialist, and certainly not optimistic” como heraldos de la posmodernidad en plena modernidad (Jencks 1987: 45; 52).

las nuevas tendencias (Díaz-Quiñones 1999: 11). En la mayoría de los autores contemporáneos se ve un acercamiento a filosofías del lenguaje y descriptivistas en su quehacer. En algunos se siente incluso el aliento filosófico de Ludwig Wittgenstein. A su vez, se alejan de posiciones normativas (prescriptivas), del pensamiento positivista, marxista, o de la literatura comprometida como la veía Georg Lukács (Díaz-Quiñones 1999: 11; Richter 1998: 1090-1091).

Como en todo periodo estético, la nueva predisposición mental estructura la obra literaria presente. Permea todos sus niveles, desde la elección de personajes jóvenes o ingenuos hasta una hibridación genérica donde se combina la epístola, el misterio, la historia, lo fantástico en un bricolaje que hace honor a la tradición satírico-menipea. De esta manera se rompen paradigmas morales, genéricos, estructurales e ideológicos y se buscan nuevas formas de expresión. La función de la SM actual es variada. En ocasiones consiste en un esfuerzo por recuperar el archivo histórico de una nación o desmontar metanarrativas ideológicas en línea con el concepto de metaficción historiográfica acuñado por Linda Hutcheon (2004: 5). En otras, busca abrumar y descolocar al lector para incoar principios de razonamientos básicos, para devolver perspectiva sobria sobre la vida de hoy. Duda de los procesos miméticos del código lingüístico para articular la verdad o reflejar la realidad. En este sentido usa la ironía en su función correctiva y la parodia como instrumento retórico, mostrando una preferencia por hechos inmediatos particulares, para desvincularse de teorías totalizantes y constructos narrativos preexistentes. A partir de los estudios de Bajtín (1986: 533) y Frye (2000: 309), la SM constituye un modo de escritura específico que suele ser abarcador y embate contra estereotipos y actitudes. Su autoconciencia sobre las proposiciones gramaticales, el contexto y el lenguaje lleva a Kaplan (2000: 21; 29) a asociarla con el empirismo inglés y el análisis descriptivo o sinóptico de Ludwig Wittgenstein.

En América Latina impulsaron este desplazamiento paradigmático factores consustanciales al fin de las utopías y de la sociedad posindustrial como veremos más adelante. Mirándolo a distancia, después de los procesos independentistas, de los necesarios discursos libertadores y nacionalista que nos entregaron los intelectuales que adquirirían una nueva nación o debían formarla, piénsese en Domingo Faustino

Sarmiento, José Martí, José Enrique Rodó, Eugenio María de Hostos, José Vasconcelos; el freno que pusieron a la revolución industrial las dos guerras mundiales al primer mundo encuentra su equivalencia en América Latina en las dictaduras y masacres de la segunda mitad del siglo xx (guerras sucias del sur, Masacre de Tlatelolco, guerrillas de Suramérica, dictaduras de Centro América y el Caribe, etc.).

El tsunami de la violencia occidental llegó con retardo, como también lo hicieron las corrientes estéticas surrealistas, antimaterialistas y vanguardistas en general. Esa carga temática la hereda la posmodernidad. Así lo expresa el escritor argentino Mempo Giardinelli: “La escritura de la posmodernidad trabaja con materiales bastante desagradables que son tratados de manera nada agradable. La muerte, la violencia, la violación, el genocidio. También la desesperación, la alienación, el embrutecimiento, la contemplación indiferente del derrumbe mundial” (1996: 268). De esta manera la posmodernidad, con sus elementos de fragmentación, marginación, crisis económica e identitaria permeó las letras de un hibridismo de géneros literarios que sobrevinieron a la descomposición de la condición romántico-modernista.

Las generaciones posteriores al *boom*, menos implicadas en procesos independentistas nacionales y desinteresadas en buscar esencias al continente, se ven forzadas a abrirse brecha ante la colosal producción de sus predecesores. Giraron su mirada a un fragmentado ambivalente primer mundo y sus instrumentos literarios diversificados en géneros menores con fines de entretenimiento; pero también en busca de nuevas posturas de identidad, de fórmulas miméticas, expresivas y de un nuevo orden respecto al individuo y sus derechos. El ejemplo del escritor y crítico chileno Alberto Fuguet, editor de la antología *McOndo*, muestra el rechazo directo al uso del realismo mágico, a la representación rural y turística de América Latina, a la vez que declara su apego a la cultura popular, urbana e híbrida entre Chile y Estados Unidos (Fuguet 1996: 13-16; 2001: 68).

En estas nuevas tendencias se aborda la picaresca asociada al narcotráfico, el realismo sucio de una Cuba posutópica, abundan los temas de las fronteras y el empobrecimiento creado por el neoliberalismo en novelas de aventuras, las migraciones y la globalización se hibridan en novelas de iniciación, la violencia de género se canta en textos-

poemas que lindan con el surrealismo, se representa la contaminación ambiental en novelas futuristas y distopías, las dictaduras toman formas librescas; en resumen, se recrean los nuevos ejes temáticos que han suplantado los temas nacionalistas, culturales e identitarios de la modernidad y sus sucesivos realismos. Regresa la fantasía, la crónica, la ciencia ficción, el policiaco en múltiples variaciones. Se afianza el gusto por la novela de aventuras, itinerante y se expanden e hibridan las variedades genéricas tradicionales.

En el prólogo a “La invención de Morel” de Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges nota las oscilaciones del gusto estético a través algunas décadas, respecto a los géneros literarios y el argumento novelístico. Comparando observaciones de Stevenson en 1882 sobre Inglaterra y la valoración de José Ortega y Gasset en 1925 dice, refiriéndose a *La deshumanización del arte* del filósofo español:

En otras páginas, en casi todas las otras páginas, aboga por la novela “psicológica” y opina que el placer de las aventuras es inexistente o pueril. Tal es, sin duda, el común parecer de 1882, de 1925 y aun de 1940. Algunos escritores (entre los que me place contar a Adolfo Bioy Casares) creen razonable disentir (Borges 1996a: IV, 25).

Al sopesar los comentarios de Ortega y Gasset, Borges opta por privilegiar tempranamente la estética actual. El desplazamiento que se ha dado en otras artes como la arquitectura o la música hacia lo popular, también ha ocurrido en la literatura. Nótese que la comparación tiene un arco con las novelas de aventuras anteriores al periodo realista (Robert Luis Stevenson, Emilio Salgari, Jules Verne). Este prólogo que elogia la obra de Bioy Casares apunta al “intrínseco rigor de la novela de peripecias”, crítica la novela psicológica por “informe”, por hacer equivaler su libertad plena “al pleno desorden” y por olvidar su “carácter de artificio verbal” (Borges 1996a: IV, 25).

En opinión del autor de *Ficciones*, el policiaco, las novelas de aventuras y peripecias, y el género fantástico son más fidedignos que las novelas psicológicas o de tesis: “La novela de aventuras, en cambio, no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada. El temor de incurrir en la mera variedad sucesiva del *Asno de oro*, del *Quijote* o de los siete

viajes de Simbad, le impone un riguroso argumento” (Borges 1996a: IV, 25). El prólogo de Borges nos da un panorama de la alternancia en los gustos del lector sobre novelas mentales, atmosféricas, de tesis o novelas más argumentales y apunta a un cambio respecto al juicio crítico de Ortega y Gasset en 1925. Hoy se ha vuelto a narrar eventos, a contar historias de personas, a perfilar caracteres que se inician en mundos desconcertantes o buscan sobrevivir en medio de la vorágine. Borges nos dice que a partir de Edgar Allan Poe se deriva el hecho de “considerar la literatura como una operación de la mente, no del espíritu” (1996a: IV, 190). Hoy, agregaría yo, se considera como una operación del instinto; un pretendido instinto, un instinto satírico.

Borges practicó la hibridez genérica a partir de sus relatos-ensayos, de sus posdatas cuentos, de sus prólogos críticas, de sus teoremas versificados. Expresó en múltiples ocasiones su preferencia por subgéneros literarios como la fantasía y el policiaco, a los cuales nos dedicaremos con detenimiento en capítulos posteriores. Sobre el policial dice en 1978: “Hay un tipo de lector actual, el lector de ficciones policiales. Ese lector ha sido —ese lector se encuentra en todos los países del mundo y se encuentra por millones— engendrado por Edgar Allan Poe” (Borges 1996a: IV, 189). Estos comentarios iban a contracorriente en la época, pero marcan un cambio que está avalado por un escritor que en su atinado juicio crítico y en su efectiva práctica narrativa vio, abrió e indicó deliberadamente esa posibilidad expresiva. Aunque el género iba en decadencia en Estados Unidos, su impulso fue llegando a nuestras letras de manera pausada y firme. Los relatos del propio Borges y de Adolfo Bioy Casares son muestras de estas ficciones expuestas, exceptivas, lúdicas con sólidos argumentos que abren esa vena estética en las letras del continente. Según Borges, el género policial “está salvando el orden en un tiempo de desorden” (1996a: IV, 197). Sobre el género fantástico, refiriéndose en general a “El culto del Norte”, expresa: “Y el amor de la literatura fantástica, hartado más verdadero y más antiguo que los remedos del realismo” (Borges 1979: 977; Brescia 2000: 151-152). Décadas después, esas líneas direccionales se convierten en tendencia pertinente en América Latina y España.

Además de la hibridez de subgéneros literarios, el regreso a la narración de eventos con un enfoque en lo particular, la SM usa la parodia

como función retórica. Por su carga caustica, de embate a paradigmas la parodia es la forma perfecta del posmodernismo (Hutcheon 2004: 11). La parodia como mera imitación puede tener signo negativo o positivo. En ese sentido, la parodia se diferencia de la sátira. Según Joseph A. Dane: “Satire refers to things; parody refers to words. The target and referent of satire is a system of content (*res*); that of parody is a system of expression (*signa*)” (1980: 145). En 1991, Elzbieta Sklodowska discutía en su libro *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)* el carácter paródico e híbrido de la literatura al referirse a los escritores que sucedían al *boom*: “Es importante subrayar que la nueva novela no representa un modelo rígido, sino más bien una suma heterogénea de tendencias cuyo rasgo distintivo es el desafío con respecto al realismo decimonónico” (1991: XI)². A partir del *boom* el uso paródico de los géneros menores, y la perspectiva oral y marginal del narrador se convirtió en estética preponderante, en cambio pertinente de la renovación estética.

En América Latina el uso de estos géneros menores vino a suplir una falta de democracia literaria, y a desmontar discursos obsoletos y falsarios de la realidad. Así lo han visto tanto académicos como creadores del ámbito internacional y latinoamericano. Sklodowska, en la conclusión del estudio previamente citado, reconoce el impulso paródico de la literatura latinoamericana, a la vez que su apego a la realidad:

En nuestras lecturas hemos visto que las novelas hispanoamericanas recientes inciden notoriamente en la compleja urdimbre intertextual y por lo tanto son, en menor o mayor medida, autorreflexivas. Por un lado, la parodia en estos textos está marcada por una vasta gama de actitudes hacia el pretexto y, por el otro, por un frecuente entrelazamiento con la forma extratextual de la sátira. Tal vez este haya sido el rasgo más sobresaliente de las obras comentadas: inclusive el cuestionamiento autoparódico de formas de representación e interpretación —tan propio de la “condición postmoderna”— en muy pocas ocasiones produce en la novelística hispanoamericana una desvinculación de la realidad o, en otras palabras, parodia vacía, un pastiche posmoderno (Jameson) (1991: 170).

2. Para una discusión de la parodia en la literatura posmodernista occidental, véase también Hutcheon (1983). Para una discusión de la sátira como actitud mental o supra-género, ver Dane (1983) y Knight (1992, 2004).

La sátira se distancia de la “verdad” para contemplarla, para juzgarla. La autorreflexividad no es más que una revisión y concienciación de los paradigmas. Para efectuar dicha revisión, primero se necesita una dosis de escepticismo sobre las circunstancias del individuo, los procesos políticos, las crisis económicas, las libertades individuales. El convencimiento de que algo anda mal, reclama esa actitud. Cuando la actitud se difunde y constituye una masa crítica, se opera el cambio. La SM contiene en sí los fundamentos filosóficos, la actitud mental y la práctica literaria de esos elementos que apunta Elzbieta Sklodowska. Es una transformada matemática que convierte lo simple en complejo, que complejiza la realidad para reiniciar su comprensión.

La crítica de la SM como método aplicado a la literatura contemporánea cuenta con décadas de destilación en la academia anglosajona. Sin embargo, las condiciones diferentes de nuestra cultura y el propio producto literario distintivo le dan sentido a este estudio. En nuestras letras, los géneros menores o géneros de entretenimiento llevan un signo paródico y satírico. Su práctica está respaldada por textos de establecidos escritores y críticos que han examinado los rasgos y elementos característicos que aquí se discuten. El auge de los géneros menores, como equivalente literario de la cultura pop, ha encontrado también sus “remixes” en hibridaciones con la autobiografía, el policíaco, la ciencia ficción, la distopía, la fantasía. De igual manera se percibe un regodeo con zonas limítrofes entre narrativa, epístola, poema, ensayo, textos apócrifos y crónicas. Véase, por caso, *Hormigas en la lengua* (2005), de Lena Yau, un intenso *collage* compuesto por correos electrónicos, cartas, anécdotas, poemas, o los personajes fragmentados de Mario Bellatin (2014).

Esta variedad discursiva, texto-democrática, neurodiversa es cultivada en nuestras letras eficazmente por escritores del rango de Rodrigo Fresán, Mónica Maristain, Alan Pauls, Ricardo Piglia, Claudia Piñero, Juan José Saer y Osvaldo Soriano en Argentina; Edmundo Paz Soldán y Giovanna Rivero en Bolivia; Sergio Álvarez Guarín, Andrés López López, Santiago Gamboa, Laura Restrepo y Héctor Abad Faciolince en Colombia; Daína Chaviano, Leonardo Padura Fuentes y Pedro Juan Gutiérrez en Cuba; Roberto Ampuero, Roberto Bolaño, Ramón Díaz Eterovic, Omar Pérez Santiago y Marcela Serrano en

Chile; Jorge Enrique Adoum en Ecuador; Julia Álvarez, Junot Díaz (dominicanos-estadounidenses) y Rita Indiana Hernández Sánchez en República Dominicana; Luis Alberto Urrea y Jay Smith en Estados Unidos; Fernando Ampuero, Mario Bellatin (peruano-mexicano) y Rossana Montoya Calvo en Perú; María Aurèlia Capmany, Arturo Pérez-Reverte, Laura Freixas, Marina Mayoral Díaz, Antonio Muñoz Molina, Lourdes Ortiz y Beatriz Pottecher en España; Homero Aridjis, Laura Esquivel, Ángeles Mastretta, Sofía Segovia, Enrique Serna y Juan Villoro en México; Horacio Castellanos Moya en Salvador; Daniel Chavarría en Uruguay; Lena Yau en Venezuela, entre muchas y muchos otros. Solo la mención de estos autores basta para justificar la empresa crítica que nos proponemos.