

SUSANA FERRADA

Federico García Lorca: una obra teatral satírica



eug

FEDERICO GARCÍA LORCA
UNA OBRA TEATRAL SATÍRICA

SUSANA FERRADA

FEDERICO GARCÍA LORCA
UNA OBRA TEATRAL SATÍRICA



GRANADA
2019

COLECCIÓN HISTORIA LITERARIA Y FILOLOGÍA

DIRECTOR: Andrés Soria
(Universidad de Granada)

CONSEJO ASESOR: Miguel Ángel García, Encarna Alonso, Juan Varo, Ginés Torres Salinas (Universidad de Granada); Javier Blasco (Universidad de Valladolid); Paolo Tanganelli (Universidad de Ferrara); José Lara Garrido (Universidad de Málaga); Roland Béhar (École Normale Supérieure de Paris); Patricia Marín Cepeda (Universidad de Burgos).

© SUSANA FERRADA

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

ISBN: 978-84-338-6498-7

Edita: Editorial Universidad de Granada

Campus Universitario de Cartuja

Colegio Máximo, s.n., 18071, Granada

Tel.: 958 243930-246220

www: editorial.ugr.es

Fotocomposición: María José García Sanchis. Granada

Diseño de cubierta: Tarma. Estudio gráfico. Granada

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

A mi padre
Manuel Ferrada Giménez
1947-2015

Así pues, una obra teatral satírica puede arrastrar a su auditorio a un mundo ensoñado de apariencias, pero los comentarios de su autor deben extenderse al mundo real externo del teatro, a los problemas políticos y morales con que ha de enfrentarse dicho auditorio cuando se reincorpore a la vida ordinaria. De ahí que en la sátira el asunto y la postura que ante él adopta el autor sean de esencial importancia. El satírico se compromete con los problemas del mundo y espera que sus lectores hagan lo mismo.

Matthew Hodgart, *La sátira* (1969)

ÍNDICE

PALABRAS PRELIMINARES	XIII
INTRODUCCIÓN	1
I. APROXIMACIÓN AL «GÉNERO» DE LA SÁTIRA	9
II. LA SÁTIRA LORQUIANA: RASGOS SATÍRICOS GENERALES Y PARTICULARIDADES	23
III. <i>LA ZAPATERA PRODIGIOSA</i> . EL «DOBLE FONDO»	59
El prólogo: lema de la obra y del teatro de García Lorca . . .	67
El objeto de ataque	75
El lenguaje: arma satírica y objeto de ataque	76
Contra la autoridad, normas y convenciones	80
IV. <i>AMOR DE DON PERLIMPLÍN CON BELISA EN SU JARDÍN</i>	105
Hagiografía burlesca: degradación de las convenciones sociales	105
Burlador burlado: quebrantamiento del credo burgués	119
V. LAS «COMEDIAS IRREPRESENTABLES», TEATRO IMPOSIBLE	127
Teatro bajo la arena <i>versus</i> teatro al aire libre: El «doble fondo» sube a escena	138
Técnica satírica de contraste apariencia-realidad	163
Sátira anticlerical y sátira religiosa	166
Tipificación, caricatura, parodia y alegoría	180
BIBLIOGRAFÍA	203

PALABRAS PRELIMINARES

AGRADECIMIENTOS

Este libro se gestó como tesis doctoral coincidiendo con la etapa más trágica de mi vida, la más dura y dolorosa. A pesar de la fatalidad que, a priori, hacía imposible, entre otras cosas, que llegara a concluir con éxito mi proyecto de investigación sobre el teatro lorquiano, me empeiné de manera obcecada en sacarlo adelante sin que yo misma supiera el porqué. Mirando ahora hacia atrás, comprendo claramente que fue una estrategia, aunque inconsciente, de supervivencia, afirmándome en mi trabajo para no desmoronarme y perderme definitivamente. Indagar en la obra y en la personalidad de Federico García Lorca, reflexionar y escribir sobre ambos, resultó ser un modo de entender y entenderme, al tiempo que una manera de manifestarme, afianzándome en mi persona, para no dejar de ser, alzándome de entre el desconsuelo y la adversidad, a la sombra de las heroínas de Lorca.

Y es que el cuadro dramático en el que me encontraba atrapada me remitía constantemente a escenas de su teatro, solapándose, incluyéndose y sucediéndose con las que yo protagonizaba y viceversa, dándome paso en la obra, obligándome a tomar parte en la escena, de no ficción dada la incuestionable realidad de lo que yo vivía, sin perjuicio del anacronismo espacial y temporal que nos separaba.

Resultó que para descifrar a Federico García Lorca bastaba con sufrir los golpes y las chanzas de la vida.

Manifiesto mi agradecimiento a los doctores José Ramón López García y Ramón Valdés Gázquez, ambos profesores de la Universitat Autònoma de Barcelona, por su asesoramiento y comprensión.

Agradezco a la Universidad de Granada la publicación de este libro.

SUSANA FERRADA

INTRODUCCIÓN

Se ha escrito mucho ya sobre Federico García Lorca y su obra. Hasta ahora, la tendencia general ha sido la de basar el estudio, fuera cual fuera el objetivo del mismo, en el aspecto trágico, obviamente presente en la obra de Lorca. Sin embargo, es constante también en su creación literaria el humor, lo cómico, lo jocoso... que, simultáneo a la tragedia que acontece, caracteriza el particular estilo del discurso lorquiano, aspecto, no obstante, del que pocos investigadores han partido para analizar la obra de Lorca. Estudios como *The comic spirit of Federico García Lorca* de Virginia Higginbotham o *The trickster-function in the theatre of Federico García Lorca* de Sarah Wright corroboran la relevancia del humor en la obra lorquiana¹. Más concretamente, sólo el

1. Virginia Higginbotham, *The comic spirit of Federico García Lorca*, Austin, University of Texas Press, 1976; Sarah Wright, *The trickster-function in the theatre of García Lorca*, Londres, Tamesis, 2000. En su estudio, Higginbotham, comenta parcialmente *El público* y no hace mención a *Comedia sin título*, ambas editadas por primera vez en 1978, dos años después de su ensayo; con posterioridad tampoco desarrolla esta línea en sus acercamientos a alguna de estas obras; Virginia Higginbotham: «*Así que pasen cinco años*: Una versión literaria de *Un Chien andalou*», *Cuadernos hispanoamericanos*, 433-434 (julio-agosto de 1986), pp. 343-350. Convendría, por tanto, actualizar su estudio de 1976, que tampoco incluye el teatro de juventud, inédito hasta 1994. Wright, por su parte, sí incluye en su análisis *El público* y *Así que pasen cinco años* y las caracteriza en gran medida a partir de nociones ligadas a lo carnavalesco y la masca-

artículo de Héctor Urzáiz Tortajada, «Sátira, farsa y parodia en el teatro juvenil de Federico García Lorca»², vincula a Lorca con la sátira. Cualquier otra referencia a la sátira en los estudios lorquianos no pasa de ser un simple apunte. Estudios más recientes reparan en el aspecto cómico y barajan conceptos como farsa, parodia, ironía, alegoría, sarcasmo..., que lindan con la sátira, e incluso pueden llegar a ser intrínsecos a ésta, aunque no establecen ningún vínculo con esta modalidad ni reparan en el carácter satírico de la obra lorquiana³. A excepción de mi artículo acerca de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, nadie ha identificado a Federico García Lorca con la figura del satírico ni ha analizado su teatro en clave de sátira⁴.

Federico García Lorca: una obra teatral satírica evidencia que ambas vertientes, es decir: lo cómico y lo serio, así como el innegable aspecto crítico, son rasgos satíricos intrínsecos a la obra lorquiana. Este estudio, que requiere de la lectura global y de una visión transversal de la misma, pues la sátira sesga de un extremo a otro la producción lorquiana en su totalidad, implica una interpretación inédita de la obra de Federico García Lorca y, al mismo tiempo, supone una nueva percepción del poeta al ahondar en una faceta de su controvertida personalidad de la

rada. Véase asimismo, desde una perspectiva más tangencial, Marie-Claire Zimmermann, «Le rire et la poésie au théâtre: sur la genèse d'une convergence et d'un décalage fonctionnels dans les quatre textes scéniques: *La cabeza del dragón*, *La hija del capitán*, *Amor de don Perlimplín*, *La zapatera prodigiosa*», en *Media et représentation dans le monde hispanique au XXe siècle, Colloque international Dijon, 21 et 22 novembre 1987, Hispanística XX* (1987), pp. 91-104.

2. Héctor Urzáiz Tortajada, «Farsa, sátira y parodia en el teatro juvenil de García Lorca», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 21 (1996), pp. 385-402.

3. Así se observa en la constante labor investigadora sobre García Lorca. Véase, a modo de ejemplo, la multidisciplinar revisión, por otro lado excelente, que se hace de la trayectoria lorquiana en Federico Bonnardio (ed.), *A companion to Federico García Lorca* (Woodbridge, Tamesis, 2007), en donde la referencia a estos aspectos aparece solo de modo esporádico y/o marginal; la producción teatral es analizada por Sara Wright, «Theatre» (pp. 39-62).

4. Susana Ferrada, «*Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*: una obra teatral satírica», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 33 (2015), pp. 113-132.

que ningún investigador ha partido para analizar su obra. En definitiva, este libro constata que, sin descartar otras modalidades de su praxis dramática, Lorca fue un satírico y que por tanto la sátira es una constante en sus obras, aunque no fueran concebidas íntegramente como sátiras.

Del mismo modo que la sátira utiliza el humor con propósitos reductivos para manifestar una opinión crítica, Lorca expresó su disconformidad con respecto a la sociedad de su época sirviéndose del humor, que oscila entre lo puramente jocoso y el humor negro, y se manifiesta mediante el empleo de técnicas tradicionales de la sátira, con idéntico propósito al del satírico: degradar a su objeto de ataque suscitando sonrisa o repulsa. A fin de validar dicha propuesta, han sido objetivos primordiales de la investigación realizada: identificar los rasgos distintivos de sátira en el teatro de Lorca, determinar los temas objeto de ataque en sus obras y establecer las técnicas satíricas empleadas. En este sentido, probar la afinidad de Lorca con otros satíricos clásicos de la literatura española, haciendo especial hincapié en la actitud satírica, esencial para determinar la existencia de sátira en cualquier obra, ha sido igualmente objetivo fundamental de este estudio.

En cuanto al empleo de la fantasía, al sentido de lo grotesco o absurdo en que debe fundamentarse el humor satírico, lo expuesto al respecto en las páginas subsiguientes ratifica que las obras aquí analizadas cumplen también con este rasgo distintivo de sátira. Lorca, como el satírico, emplea la fantasía para mostrar la verdad. Es evidente el marco fantástico en el que se desarrollan las «comedias irrepresentables» y, en el apartado correspondiente a esta trilogía, se hace especial hincapié en el componente absurdo y grotesco en el que se asientan estas obras. La fantasía está también presente en *La zapatera prodigiosa* y en *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, en las que resulta ser un elemento transgresor, un arma satírica, que permite trascender y al mismo tiempo cuestionar, desde otra perspectiva, lo convencional y preestablecido. Además, en consonancia con lo fantástico, Lorca se sirvió de la magia y del sueño, recursos que la sátira viene empleando desde sus albores. De ahí la conexión que este libro establece entre la obra del poeta, los *Sueños* de Quevedo y los *Caprichos* de Goya, inicialmente concebidos bajo el título de *Sueños*.

Federico García Lorca: una obra teatral satírica se centrada en el análisis de las farsas para actores y las «comedias irrepresentables», es decir: *La zapatera prodigiosa*, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, *El público*, *Así que pasen cinco años* y *Comedia sin título*, haciendo además puntual referencia a los primeros escritos lorquianos (sus obras teatrales y prosas de juventud) a fin de demostrar que la actitud satírica de Federico García Lorca fue siempre una constante en su obra e, incluso, uno de sus detonantes. Así mismo, con el fin de corroborar esta propuesta, recurriré con frecuencia a las manifestaciones del propio Lorca en charlas, alocuciones y conferencias.

He desestimado analizar en profundidad *Mariana Pineda* y la trilogía rural (*Yerma*, *Bodas de Sangre* y *La casa de Bernarda Alba*), obras, especialmente las tres últimas, en las que el componente satírico es menor. No obstante, haré referencia a estas obras de madurez, en especial a las farsas para muñecos y a la trilogía rural, estableciendo en varias ocasiones paralelismos entre ellas y las obras en las que se centra este libro. En este sentido, la exclusión de esta parte de su teatro y textos cinematográficos afines no obedece a su falta de pertinencia con la propuesta que este estudio valida: la sátira como constante de la producción lorquiana. Es decir, esta investigación constituye un punto de partida que pretende plantear una posibilidad de interpretación global de la obra dramática de Federico García Lorca.

Otro de los aspectos en los que esta investigación hace especial hincapié es la coexistencia entre tradición y vanguardia que se da en la obra de Lorca, aspecto en el que la crítica especializada ya había reparado profusamente, pero en el que nunca se había advertido la constante satírica. La labor realizada aquí insiste en el contraste que supone dicha coexistencia, en lo desconcertante e impactante que implica la simultaneidad de ambas vertientes, y en cómo Lorca hace de esa combinación un instrumento para satirizar. Este libro ahonda en el vínculo del teatro lorquiano con la farsa, el entremés, la *Commedia dell'arte*, el teatro de títeres, la aleluya, los misterios medievales, el auto sacramental, el surrealismo y el teatro del absurdo desde una óptica satírica. En este sentido, ha resultado esencial profundizar en las características fundamentales y en los mecanismos por los que se rigen los géneros,

modalidades literarias, movimientos y tendencias, correspondientes a una u otra vertiente, que se manifiestan en el teatro lorquiano, con el propósito de constatar la utilización de dichos mecanismos por parte de Lorca con fines satíricos.

Federico García Lorca: una obra teatral satírica repara en la evolución de la modalidad de la sátira desde un punto de vista histórico y en cómo esa evolución se manifiesta en la obra de Lorca a través de la conexión entre el teatro del absurdo, el surrealismo y el nihilismo, cuyo origen nos remite a la escuela cínica, cuna de la sátira. Paralelamente, se advierte el parentesco entre la modalidad alegórica medieval (en cuyo componente satírico repara este libro), el antiguo género de los misterios, el auto sacramental, el surrealismo y el absurdo, pues desde el primero al último participan el uno del otro. De igual modo, en consonancia con la actitud satírica y de acuerdo con la capacidad de la sátira para expresarse en cualquier tipo de modalidad literaria, la intención crítica y subversiva manifiesta por parte de las mencionadas escuelas o tendencias, así como por parte de géneros a los que también recurre Lorca (tales como la farsa y el entremés), son aspectos a los que se alude en este libro para corroborar la cohesión orgánica del corpus lorquiano.

A fin de calibrar la influencia de la tradición en la sátira lorquiana, he tratado de constatar en las obras analizadas el influjo de la cultura y la risa popular, el carnaval, las danzas medievales de la muerte y el grotresco medieval. Así mismo, he recabado en la repercusión del teatro breve del Siglo de Oro como transmisor de los rasgos distintivos de la risa y la cultura popular medieval y en cómo, en las obras que se analizan en este libro, esa comicidad coexiste con el elemento trágico para alcanzar a expresar la tragedia moderna, aspectos que, en principio, se suponen irreconciliables, pero cuya coexistencia resulta esencial en la sátira y en algunas de las indagaciones más logradas de la dramaturgia contemporánea. Por tanto, en este libro se confronta la vertiente cómica, festiva y jocosa, aunque no por ello carente de sentido crítico, con el extremo opuesto, en el que se sitúa la sátira más radical, caracterizada por una crítica más directa y explícita, y por la negatividad de su risa, dando lugar a un humor más agresivo y oscuro, de acuerdo con la

percepción trágica y desesperanzada de la vida, propia de la inquietud metafísica de los pensadores nihilistas del s. XIX y en consonancia con el trasfondo existencialista manifiesto en el teatro del absurdo y en otras corrientes dramáticas renovadoras.

En este sentido, me ha parecido interesante apuntar cómo Lorca, en sintonía con el desarrollo de las vanguardias históricas en España, utilizó tradición y vanguardia para llevar a cabo la sátira en su teatro. Dicha utilización requiere ser contextualizada en las corrientes más interesantes y radicales del teatro español del siglo XX y, especialmente, en la labor llevada a cabo por Valle-Inclán en tanto que su máximo exponente. Se trata de un aspecto, en especial la relación de la obra de Lorca con los esperpentos y con otras indagaciones del genial dramaturgo gallego que giran alrededor de lo farsesco y lo trágico, que no ha sido tratado finalmente con el detenimiento que hubiera deseado, pues me hubiera conducido a un estudio comparativo que desbordaba los marcos generales de mi proyecto. En relación con las influencias intelectuales y filosóficas de su tiempo, mi investigación remite a ello haciendo puntual referencia a cómo Lorca utiliza en clave de sátira las ideas de Friedrich Nietzsche⁵ y, sobre todo las de Sigmund Freud.

En definitiva, el aspecto satírico, presente de manera transversal en la obra de Federico García Lorca, tal como este libro reivindica, resulta determinante, pues da unicidad al corpus lorquiano y contribuye en gran medida a la universalidad del autor. Los temas objeto de ataque de García Lorca continúan siendo de palmaria actualidad:

5. Sobre otros aspectos en que se observan estas estas influencias, véase, para el caso de Einstein, las sugestivas ideas que Luis Fernández Cifuentes aplica a *Así que pasen cinco años* en su fundamental *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1986. Acerca de la influencia de Nietzsche, más estudiada por la crítica, véase Andrés Soria Olmedo, «Me lastima el corazón»: Federico García Lorca y Federico Nietzsche» y Encarna Alonso Valero, «Lo trágico: Nietzsche y Lorca», ambos recogidos en José María Camacho Rojo (ed.), *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada, 2006, 113-146, y, de la propia Encarna Alonso Valero, su valioso trabajo *La tragedia del nacimiento (El teatro de Federico García Lorca)*, Granada, Atrio, 2008.

la fugacidad de la vida y lo incomprensible de la existencia, la frustración que supone asumir nuestra condición mortal, que constata la levedad del propio ser, además de las limitaciones o imperfecciones que provocan el rechazo social; la hipocresía fomentada por el canon institucionalizado, la injusticia, la falta de humanidad, constatada en la desigualdad social, la misoginia, la homofobia... que promueve la ideología burguesa, y el teatro convencional degradado a afianzar los valores de la clase dominante. Todos ellos son aspectos que conforman una realidad pobre y fea, contra la que Federico García Lorca protestó abnegadamente desde el primer al último verso.

Además de aportar nuevos y esclarecedores datos acerca de la controvertida creación lorquiana, *Federico García Lorca: una obra teatral satírica* contribuye a precisar el grado de influencia de la tradición literaria en el teatro de Lorca y valora, especialmente, cuál fue su aportación a la modalidad de la sátira, aspecto que a su vez contribuye a ensanchar el ámbito de influencia y la grandeza de su obra.

I

APROXIMACIÓN AL «GÉNERO» DE LA SÁTIRA

En su clásico estudio sobre literatura comparada, Claudio Guillén advertiría de la necesidad de sumar a los conceptos básicos de cauces de representación, géneros y formas, el término modalidades literarias, «tan antiguas y perdurables muchas veces como los géneros, pero cuyo carácter es adjetivo, parcial y no a propósito para abarcar la estructura total de una obra», modalidades entre las que incluía la ironía, lo grotesco, la alegoría, la parodia o la sátira¹. En efecto, el término «sátira» no da nombre a un género literario propiamente dicho, sino que se refiere a una manera de expresarse para manifestar una postura crítica que censura el vicio y el mal comportamiento humanos. En este sentido, Matthew Hodgart afirma en su imprescindible ensayo sobre el tema que «La sátira es el empleo al hablar o al escribir del sarcasmo, la ironía, el ridículo, etc., para denunciar, exponer o ridiculizar, el vicio, la tontería, las injusticias o los males de toda especie»². El propio Hodgart advierte de la dificultad al tratar de diferenciar la sátira de los demás géneros en su sentido convencional, «primero porque en realidad no es un 'género' tradicional y segundo porque puede asumir una enorme variedad de sub-formas»³. De ahí que «algunas de las mejores

1. Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 165.

2. Matthew Hodgart, *La sátira*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969, p. 7.

3. *Ibidem*, p. 11. Dustin H Griffin también suscribe esta dificultad de fijar la sátira como género, *Satire: a critical reinroduction*, Lexington, University Press of Kentucky, 1994.

sátiras de la literatura las encontramos esporádica o fragmentariamente en obras que no pretenden ser enteramente satíricas. [...] Los géneros en los que generalmente aparece la sátira esporádicamente son la novela y la comedia pero pueden aparecer en todos los demás incluidas las tragedias de Shakespeare»⁴. En este sentido, J. A. Llera, en su artículo «Prolegómenos para una teoría de la sátira», constata el consenso de la mayoría de los teóricos modernos al reconocer la imposibilidad de calificar a la sátira como género en sentido estricto y al decantarse por el término modalidad, «definida porque cruza transversalmente la estructura de una obra o de un género, adjetivándolos»⁵. Por otra parte, en su reciente estudio *Nueva sátira en la ficción postmodernista de las Américas*, Rosa M. Díez Cobo, tras recoger las opiniones más relevantes que conforman este debate, resuelve: «no obstante, tanto los defensores del uso del término ‘género’ como los que abogan por una terminología más difusa o menos comprometida (modo, subgénero, modalidad, etc.) parecen coincidir en la capacidad caleidoscópica e híbrida de la sátira»⁶. A este respecto, Díez Cobo se manifiesta a favor de «estudios más recientes que tienden a enfatizar su flexibilidad y versatilidad liberándola de este modo de los rígidos requerimientos genéricos que generalmente se le han venido imponiendo»⁷.

Otros teóricos de la sátira, como Gilbert Highet⁸ y Rosario Cortés⁹ coinciden con Hodgart cuando, para definir el término «sátira», hacen hincapié en la actitud crítica del satírico, así como en la capacidad de la

4. *Ibidem*, p. 12.

5. José Antonio Llera, «Prolegómenos para una teoría de la sátira»: *Tropelias: revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 9-10 (1998-1999). pp. 281-293. [En línea] Disponible en: < http://eprints.ucm.es/13140/1/PROLEG%C3%93MENOS_PARA_UNA_TEOR%C3%8DA_DE_LA_S%C3%81TIRA.pdf>, p. 2.

6. Rosa María Díez Cobo, *Nueva sátira en la ficción postmodernista de las Américas*, Valencia, Universitat de València, 2006, p. 76.

7. *Ibidem*, p. 76.

8. Gilbert Highet, *The Anatomy of Satire*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1962.

9. Rosario Cortés Tovar, *Teoría de la sátira. Análisis de Apocolocyntosis de Séneca*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1986.

sátira para manifestarse en cualquier tipo de expresión literaria. De este modo, en su *Teoría de la sátira*, Rosario Cortés determina que dicho término denomina «un tono o intencionalidad crítica, que tiñe una obra o una de sus partes y que puede aparecer lo mismo en un poema que en una novela o un drama»¹⁰. Por su parte, Highet, en *The anatomy of satire*, destaca la intencionalidad crítica intrínseca a la sátira al constatar su esencial presencia en obras satíricas de militantes del género tan reputados como Juvenal, Alexander Pope y Voltaire¹¹, aspecto que las caracteriza y las une a pesar del tiempo que dista entre ellas. Como Cortés y Hodgart, Highet también señala la variedad de formas que puede asumir la sátira, pues afirma se manifiesta tanto en poemas, obras de teatro, narrativa, bien como historia o como drama¹². Rosa M. Díez Cobo, que recopila y analiza la bibliografía más relevante acerca de la sátira con el propósito de redefinir lo satírico en la literatura postmoderna, pone de manifiesto, coincidiendo con los teóricos mencionados, «la dificultosa definición de lo satírico en función de sus estructuras formales» dada «la enorme dispersión y ubicuidad formal y temática de la sátira»¹³. Además, Díez Cobo advierte de la problemática intrínseca al concepto de humor, tan amplio y tan difícil de concretar como el de sátira¹⁴. Por tanto, el denominador común en este caso y, en consecuencia, uno de los rasgos que caracteriza a la sátira, permitiendo determinar si una obra es o no satírica, es el tono crítico; no lo es la forma, obviamente, ni tampoco el tema, pues «subject-matter in general is no guide. Men have written satire on the gravest of themes and the most trivial, the most austere and the most licentious, the most sacred and the most profane, the most delicate and the most disgusting»¹⁵.

La gran cantidad de temas objeto de su crítica y la variedad de formas que puede llegar a asumir la sátira dificultan su identificación

10. *Ibidem*, p. 77.

11. Gilbert Highet, *op. cit.*, pp. 3-23.

12. *Ibidem*, p. 14.

13. Rosa M. Díez Cobo, *op. cit.*, p. 72.

14. *Ibidem*, p. 195.

15. Gilbert Highet, *op. cit.*, p. 16.

respecto de los géneros literarios convencionales. Cualquier crítico literario especializado alerta sobre este problema al tratar de acotar los límites del género de la sátira. Además de Hodgart, los citados Cortés y Highet advierten de la dificultad de dar con una definición que se adecue a obras tan diferentes formalmente, lo que en ocasiones puede derivar en errores de identificación o ser motivo de discrepancias a la hora de calificar una obra de satírica. Ante la imposibilidad de definir la sátira de forma categórica, Cortés resuelve:

La sátira es un género abierto que exige gran flexibilidad al estudioso. La renuncia a definir el género no es en este caso falta de compromiso, sino una respuesta adecuada a un género múltiple tanto en sus convenciones formales como en sus manifestaciones históricas¹⁶.

Por consiguiente, a falta de una definición cerrada que permita identificar la sátira de manera terminante, resulta imprescindible, para comprender en qué consiste la sátira moderna, conocer la evolución de este «género» desde sus albores hasta la actualidad, es decir: desde un punto de vista histórico; un proceso en el que interaccionan los cambios ideológicos, así como el aspecto político y social, contra los que tan frecuentemente han cargado sus tintas los satíricos, tal como veremos más adelante, y que afecta tanto al concepto como a la teoría de la sátira¹⁷. En este sentido, una tendencia muy asentada entre los estudiosos de la sátira ha conducido a explicaciones esencialmente formalistas y transhistóricas que, al no reparar en que la diversidad de sus procedimientos radica para empezar en la propia variedad histórica y sociopolítica de cada época reflejada en estos textos, violentan con este tipo de planteamientos el objetivo crítico que siempre acompaña a lo satírico. A este respecto, Díez Cobo destaca «la firme e ineludible vinculación de la sátira postmoderna con el legado histórico, cultural y estético de toda una amplia serie de precedentes literarios satíricos» y

16. Rosario Cortés, *op. cit.*, p. 80. Díez Cobo reivindica también el «carácter abierto» de la sátira y su «permeabilidad contextual»; *op. cit.*, p. 76.

17. Así lo considera Rosario Cortés. *Ibidem*, p. 78.

concluye rotundamente «la expresión literaria satírica si bien continuadora de un secular devenir artístico que le otorga sus pilares discursivos primarios es ante todo una unidad ‘situada’ en un contexto histórico, social y cultural que le confiere entidad y motivaciones específicas, aspecto contrario a posibles lecturas transhistoricistas de la sátira»¹⁸.

Para esclarecer el origen del actual concepto de sátira debemos remitirnos al vocablo del latín *satura*, término que se empleó para designar «un género histórico con unas convenciones formales fijas»¹⁹, cuyo propósito de manera general era llevar a cabo una crítica social de índole moral, atacando los vicios de la humanidad, por medio de procedimientos humorísticos indirectos²⁰. Sobre la *satura* romana teorizaron satíricos de la antigua Roma como Varrón, Cicerón, Quintiliano y Horacio²¹. A diferencia de los demás géneros tradicionales como la tragedia, la comedia o la épica que quedaron bien definidos desde sus orígenes, la sátira nunca fue sometida a un proceso estabilizador. El de la sátira formal romana fue el único intento de instaurarla como género formal acotando sus límites, definiéndola y concretando unas normas fijas²². Aunque es ineludible el peso de la influencia de la *satura* en la sátira moderna hay que considerar ambos términos como conceptos diferentes, pues no se corresponden el uno al otro indistintamente. Díez Cobo, por ejemplo, insiste en la necesidad de liberar a la sátira postmoderna de sujeciones convencionales anacrónicas, por lo que decide «estudiar la sátira en el ámbito postmoderno valiéndose tanto de la tradición teórica y práctica precedentes, como de sus sincronías contemporáneas»²³.

Hemos señalado la necesidad de concebir la sátira moderna como el resultado de un proceso de evolución desde el punto de vista histórico. A pesar de dar nombre a la modalidad literaria que nos ocupa,

18. Rosa M. Díez Cobo, *op. cit.*, pp. 91 y 104.

19. Rosario Cortés, *op. cit.*, p. 77.

20. *Ibidem*, p. 47.

21. *Ibidem*, pp. 17-67.

22. Hodgart, *op. cit.*, pp. 11-12.

23. Rosa M. Díez Cobo, *op. cit.*, p. 77.

dicho proceso no se inicia con la *satura* romana. El arte de la sátira es mucho más antiguo, tanto como la humanidad, pues es una manera de expresarse intrínseca a la naturaleza humana. Hodgart destaca sus orígenes primitivos argumentando cómo los pueblos primitivos utilizaban la sátira, concretamente el libelo, una de las formas mediante las que se expresa la sátira más directa y agresiva. Sabedores del poder de la palabra, capaz de afectar a las personas hasta el punto de provocarles la enfermedad y la muerte, nuestros primeros ancestros emplearon el libelo para causar vergüenza y desmoralizar al enemigo esperando conseguir ventaja sobre éste²⁴. Letales fueron para Licambes y su familia los versos que le dedicó Arquíloco, satírico griego a quien se considera el inventor del metro yámbico, que al principio fue el único empleado por la sátira y que siguió asociado con ella durante toda la época clásica. Sin duda, esta leyenda evidencia el poder de la literatura directamente intencionada²⁵. Los romanos intentaron dignificar la *satura* diferenciándola, precisamente, de estos dos tipos primitivos de sátira: el libelo y el yambo, de los que rechazaban su censura pública, maliciosa y agresiva, pues eran guiados por el odio y obedecían a un propósito personal con fines vengativos, exento de intención moral. En contraposición, pretendían dotar a la sátira de una calidad moral superior²⁶, partidarios de un ataque más objetivo y justificado²⁷, caracterizado por el componente didáctico y moralizador. El arte de la sátira requiere de rasgos estéticos y recursos retóricos que produzcan placer en el espectador. «Necesariamente, tiene que haber en la sátira otras fuentes

24. Hodgart, *op. cit.*, pp. 13-17.

25. *Ibidem*, p. 18. J. A. Llera hace referencia a los letales versos de Arquíloco al poner de manifiesto la inexistencia de una moral categórica en la época postmoderna, por lo que una reacción similar a la de los enemigos de Arquíloco resultaría inaudita y anacrónica. En contraste con aquella actitud, señala las querellas y réplicas públicas que en la actualidad interpone la víctima, «cuya intensidad varía según el poder de éste o del grupo al que pertenece» y añade «con el advenimiento de la posmodernidad, la moral es una cuestión que depende del grupo de referencia». J. A. Llera, art. cit., p. 10.

26. Rosario Cortés, *op. cit.*, p. 38.

27. *Ibidem*, p. 21.

de placer, como por ejemplo ciertos juegos de sonidos o palabras, o el tipo de relación de ideas que llamamos ingenio»²⁸. Estos elementos dignifican la sátira y la alejan o distinguen del ataque agresivo, de la vulgaridad y la obscenidad.

¿Qué es lo que queda de la *satura* romana en la «sátira» actual? En ésta perviven los componentes de crítica y burla que caracterizaban a la *satura*, aunque, no fueran los únicos rasgos esenciales y por ello, en ocasiones, pudieran ser expuestos sin la preponderancia que sí les confiere la sátira. Que haya pervivido el elemento crítico-burlesco (la censura y el *ridiculum*) en la literatura satírica posterior a la sátira formal romana se debe, según Brummack²⁹, a que en el siglo xv, los primeros humanistas comentaron la sátira romana, es decir: a Horacio, Persio, Juvenal..., a partir de la intención satírica. El hecho de que incidieran en este aspecto condicionó la literatura satírica posterior que primó este elemento de la *satura* romana sin atender al estilo ni a la forma.

Por otra parte, no podemos ignorar la influencia determinante de la cultura cómica popular en el proceso histórico del que resulta la sátira actual. El aspecto más jocoso y burlesco de la sátira moderna es deudor de la risa popular y del alegre relativismo del carnaval. Según Bajtin, la risa carnalesca, que tuvo su origen en las formas cómicas de la fiesta popular, era un mecanismo de defensa contra la adversidad, el miedo y la represión feudal³⁰. A final de la Edad Media, empezó a desaparecer la frontera que hacía irreconciliables la gran literatura y la cultura cómica. Lo cómico y lo popular empezaron a introducirse

28. Hodgart, *op. cit.*, p. 11.

29. *Apud* Rosario Cortés, *op. cit.*, p. 78.

30. Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barcelona, Barral Editores, 1974, p. 89. En *Problemas de la poética de Dostoievski* (México D.F., FCE, 2005), y desde una concepción dinámica de los géneros, Bajtin reflexiona acerca de la sátira menipea («género carnavalizado, flexible y cambiante como Proteo, capaz de penetrar en otros géneros», p. 166) en tanto que modalidad de lo «cómico-serio» que pervive en lo carnalesco; véase especialmente el capítulo IV, «El género, el argumento y la estructura en las obras de Dostoievski», pp. 149-262.

en formas literarias como la epopeya y los misterios y surgieron las farsas y las formas de teatro breve, que prosperarían en nuestro Siglo de Oro. La gran literatura europea del Renacimiento captó los rasgos distintivos del grotesco medieval, cuyas imágenes primordiales fueron «lo inferior corporal y material»³¹, contribuyendo en gran medida a la nueva concepción histórica, crítica y libre que caracterizó a este nuevo periodo. En el extremo opuesto a esa comicidad medieval, festiva y jocosa, aunque no por ello carente de sentido crítico, se sitúa la sátira más radical, resultado del proceso de transformación que inició la risa carnavalesca a final de la Edad Media, precisamente cuando la frontera entre la cultura popular y la gran literatura empezaron a desaparecer, dando lugar a una risa más negativa que renovadora. Ambas vertientes: lo cómico y lo serio o trágico, lo sublime y «lo bajo material y corporal», coexisten en la sátira actual, y en lugar de excluirse se complementan para alcanzar a expresar la tragedia moderna³².

El paso de *satura* a «sátira», es decir: «elemento censorio y/o burlesco o más ampliamente censorio o humorístico en cualquier tipo de escrito»³³, fue debido a la confusión que desde muy pronto se produjo entre la *satura* y el drama satírico³⁴, género literario griego estrechamente vinculado a la tragedia³⁵. Esta confusión ha tenido consecuencias en la evolución del concepto y en la teoría de la sátira³⁶. La

31. Expresión empleada por Bajtin en *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, *op. cit.* Dicha expresión, que aparece por primera vez en la página 24 de la edición citada, es retomada a lo largo de todo el libro.

32. Díez Cobo corrobora la pervivencia de lo carnavalesco según Bajtin en la sátira más actual al afirmar que «el concepto bajtiniano del carnaval enlaza a la perfección con el espíritu desestructurador y trasgresor de la parodia y la sátira postmodernas», *op. cit.*, p. 32.

33. Rosario Cortés, *op. cit.*, p. 78.

34. Así lo considera Rosario Cortés, *ibid.*, p. 78.

35. Así, Demetrio de Falero (350-283 a. C.), político y filósofo ateniense de la escuela peripatética, lo definió en *Sobre el estilo*, como la «tragedia que nos hace reír». Véase, Demetrio de Falero, *Sobre el estilo*, traducción de Carlos García Gual, Madrid, Editorial Gredos, 1996, p. 82.

36. Rosario Cortés, *op. cit.*, p. 78.

censura no fue un aspecto exclusivo de la *satura*. La intención satírica, consistente en reprobar los vicios del género humano exponiéndolos al ridículo, esencia de la *satura*, tiene su precedente inmediato en la Comedia Antigua griega, cuyo principal exponente fue Aristófanes. Dicho parentesco es un lugar común en los estudios sobre la sátira³⁷. Cortés, en cuyo ensayo el hilo conductor es la *satura* romana, atribuye a ésta la siguiente particularidad:

Lo que ha ocurrido es que los romanos han dotado a la censura de una forma autónoma, el hexámetro, y una vocación realista que no estaba en la Antigua Comedia Ática. La intencionalidad satírica se realiza en el estilo llano del *sermo* y en la sátira hexamétrica como su forma más apropiada desde que Lucilio creara el género; esto, sin renunciar a la anécdota y narración *urbana*, sin censura, que también tenía cabida en la *satura*, en su valor romano de género compuesto³⁸.

La *satura* romana era un género compuesto y abierto, y fue esa miscelánea lo que propició que la sátira, tal como la concibe la teoría moderna, tuviera cabida en cualquier género literario, pues los aspectos concebidos como primordiales, es decir: la censura y el *ridiculum*, o lo que es lo mismo: «lo satírico», pasaron a definir a cualquier obra en la que se manifestara, al margen del aspecto formal³⁹. Este es el motivo de que la sátira tenga cabida en cualquier género literario, pudiendo manifestarse incluso parcialmente en obras que no son enteramente satíricas, tal como apuntábamos al iniciar este apartado. De ahí la importancia de identificar los rasgos distintivos de sátira que nos permitan determinar si una obra es satírica o no, ya sea íntegra o fragmentariamente.

Sin duda, tal como Hodgart afirma, Northrop Frye, «ha expuesto en pocas palabras la mejor distinción entre la sátira y las restantes

37. Véase Rosario Cortés, *op. cit.*, p. 79, Highet, *op. cit.*, pp. 120-207 y Hodgart, *op. cit.*, pp. 34-37, respectivamente.

38. Rosario Cortés, *op. cit.*, p. 79.

39. *Ibidem*, p. 80.

actitudes de la literatura»⁴⁰. A partir de la noción de la sátira menipea y de su comprensión de la sátira como parte de la estructura mítica de la ironía, Frye identifica los rasgos esenciales que caracterizan a su entender la sátira:

Satire demands at least a token fantasy, a content which the reader recognizes as grotesque, and at least an implicit moral standard, the latter being essential in a militant attitude to experience. The satirist has to select his absurdities, and the act of the selection is a moral act... Two things, then, are essential to the satire; one is wit humor founded in fantasy or a sense of the grotesque or absurd, the other is an object of attack. Attack without humor, or pure denunciation, forms one of the boundaries of satire⁴¹.

Por tanto, según Frye, dos son los rasgos distintivos de la sátira: el humor, fundamentado en la fantasía o en un contenido grotesco o absurdo, y un objeto de ataque, blanco de las pullas humorísticas, contra el que arremete el juicio moral y crítico del satírico⁴². Pues, paradójicamente, a pesar de que la sátira gira en torno a temas serios, evidenciando así el drama de la existencia humana, se propone hacer reír o, al menos, sonreír a la audiencia. Tal como advierte Hodgart: «es imposible no admitir con Freud que incluso detrás del chiste más inofensivo que hagamos yace un deseo de criticar al prójimo, de humillarlo mediante el ridículo, o dicho en otras palabras, de satirizar»⁴³.

Para llevar a cabo dicho ataque, basado en la reducción, es decir: «la degradación o desvalorización de la víctima mediante el rebaja-

40. Hodgart, *op. cit.*, p. 30.

41. Northrop Frye, *Anatomy of criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1973, p. 224. Para una revisión de la evolución crítica de Frye acerca de la sátira y su decisiva aportación al tema, véase Duncan McFarlane, «The universal literary solvent: Northrop Frye and the problem of satire, 1942-1957», *English Studies in Canada*, 37:2 (junio de 2011), pp. 153-172.

42. La mayoría de estudios sobre la sátira recogen las tesis de Frye. Así George A. Test la considera una combinación de cuatro elementos básicos: agresión, risa, juego y juicio; *Satire. Spirit and Art*, Tampa, University of South Florida Press, 1991.

43. Hodgart, *op. cit.*, p. 110.

miento de su estatura y dignidad»⁴⁴, el satírico cuenta con un limitado número de técnicas. La caricatura, la parodia, la tipificación, la destrucción del símbolo, el desenmascaramiento, además de los recursos de la invectiva y la ironía, son las técnicas reductivas de las que dispone el satírico.

Por tanto, identificar los rasgos distintivos de sátira propuestos por Frye, es decir: al menos un toque de fantasía y/o un contenido reconocido por el lector como grotesco o absurdo, un objeto de ataque y el humor, que se manifiesta mediante las mencionadas técnicas reductivas, permite corroborar si una obra es o no satírica.

Highet, por su parte, propone la siguiente metodología para confirmar el carácter satírico de una obra. En primer lugar, sostiene que hay autores que comunican explícitamente que van a escribir una sátira, justificando su decisión y dando cuenta de sus procedimientos⁴⁵. El segundo método propuesto por Highet es la identificación del «pedigrí» o linaje, que habitualmente el autor de la sátira en cuestión manifiesta de manera explícita, justificando su obra en la existencia de otra, declarándola descendiente de una sátira anterior y, por tanto, seguidora o imitadora de la obra precedente. Highet toma como ejemplo las declaraciones en las que Erasmo puso de manifiesto el parentesco de su obra *Elogio a la locura* con *La batalla de las ranas y los ratones*, *Apolococytosis del divino Claudio* de Séneca y las *Metamorfosis* de Apuleyo, entre otros libros⁴⁶. En tercer lugar, Highet considera un identificador de sátira indudable la elección de un tema y de un método utilizado por antiguos satíricos, aunque no se haga referencia explícita al satírico en cuestión. Y afirma que a menudo se trata de una declaración de pedigrí disfrazada o enmascarada⁴⁷.

Hasta ahora, hemos visto que ni el tema, ni la forma contribuyen a identificar de manera inequívoca qué es sátira y que no. De hecho,

44. *Ibidem*, p. 115.

45. Highet, *op. cit.*, p. 15.

46. *Ibidem*, p. 16.

47. Highet emplea la expresión «disguised statement of pedigree». *Ibidem*, p. 16.

cualquier forma es válida para que la sátira se manifieste siempre que en ella tengan cabida los rasgos esenciales de esta modalidad, que tan acertadamente compendia la definición de Frye, y que permita al satírico llevar a cabo su ataque empleando buena parte de las técnicas satírico-reductivas mencionadas.

Cualquier crítico literario especializado en sátira considera que lo que distingue a la sátira de otros géneros literarios no es el tema, sino la manera de enfocarlo. Por tanto, «the final test for satire»⁴⁸, es decir, la prueba irrefutable que acaba corroborando qué es sátira y qué no, es la actitud que manifiesta el autor, que repercute en la manera de exponer el tema. La actitud del satírico es esencialmente crítica y comprometida con los problemas de su tiempo, manifiesta en un discurso en el que mezcla ridiculización e indignación o desprecio. El satírico, aun siendo consciente de las negativas consecuencias que esta actitud puede acarrearle y de la indiferencia que los problemas de su tiempo y, por lo tanto su obra, podrían suscitar en próximas generaciones, pretende contagiar de esa actitud a su audiencia abriéndole los ojos, obligándoles a mirar de frente a la cruda realidad y poniéndoles en la obligación de reconocer su vergonzoso comportamiento. La siguiente cita de Hodgart sintetiza en qué consiste la actitud del satírico:

Así pues, una obra teatral satírica puede arrastrar a su auditorio a un mundo ensoñado de apariencias, pero los comentarios de su autor deben extenderse al mundo real externo del teatro, a los problemas políticos y morales con que ha de enfrentarse dicho auditorio cuando se reincorpore a la vida ordinaria. De ahí que en la sátira el asunto y la postura que ante él adopta el autor sean de esencial importancia. El satírico se compromete con los problemas del mundo y espera que sus lectores hagan lo mismo. Él así lo hace aunque sea consciente de que corre un doble riesgo: el de ser impopular en su propio tiempo y el de ser olvidado por las generaciones futuras, para las cuales los acontecimientos cotidianos de su tiempo tal vez no tengan más que un interés meramente erudito⁴⁹.

48. *Ibidem*, p. 21.

49. Hodgart, *op. cit.*, p. 30.

Casi con idénticas palabras caracteriza Highet la actitud del satírico: «To write good satire, he must describe, decry, denounce the here and now. In fifty years, when he is dead, will not his subjects also be dead, dried up, forgotten? If so, how can he hope to produce a permanent work of art?»⁵⁰. Y añade: «The satirical writer believes that most of people are purblind, insensitive, perhaps anaesthetized by custom and dullness and resignation. He wishes to make them see the truth- at least that part of the truth which they habitually ignore»⁵¹.

Tan esencial como esa mezcla de risa e indignación que caracteriza el discurso satírico, es el tipo de lenguaje con el que se expresa. El satírico no transige con la hipocresía que enmascara la verdad y quiere mostrar la cruda realidad a sus lectores. Para ello emplea un lenguaje igualmente crudo, directo, agresivo acorde con la repugnante realidad y con el desprecio que le inspiran aquellos que por comodidad o costumbre permanecen insensibles a esa realidad, desagradable e incómoda. En consecuencia, se posiciona en contra de la realidad oficial y del lenguaje que le otorga autenticidad. El satírico describe sucesos desagradables, constatando la existencia del mal, el horror, el dolor, la mentira... y para ello emplea un lenguaje claro, intransigente e inflexible en clara repulsa a las convenciones y formalismos del lenguaje oficial. Con esta estrategia pretende conmocionar a sus lectores, quienes después de contemplar la verdad, no podrán permanecer indiferentes por más tiempo. La dureza de la realidad sólo puede expresarse mediante palabras duras. Frases brutalmente directas, expresiones tabú, imágenes repugnantes, en definitiva, una jerga cruel y cruda constituye el vocabulario satírico⁵². El resultado es un discurso agresivo en mayor o menor grado, dependiendo de la saña con la que

50. Highet, *op. cit.*, p. 17.

51. *Ibidem*, p. 19. En igual sentido, acerca del propósito del satírico y de sus pocas probabilidades de éxito, J. A. Llera afirma: «Ya Gulliver era consciente de que tal vez sus enseñanzas no sirvieran de mucho. Diremos solamente que el éxito del satírico es más estético que real: aspira a convencer a sus lectores de que su postura es la más moral y la más racional, de que lo real no es lo aparente», art. cit., p. 10.

52. Highet, *op. cit.*, p. 20.

el satírico vierta su aborrecimiento e indignación. El desprecio que manifiesta el autor es esencial en la sátira, pues «horror and hate and indignation will not, without contempt, make a satire»⁵³. Reflejo de la mezcla trágico-cómica que caracteriza a este género, el discurso satírico incorpora también palabras cómicas y coloquiales. El lenguaje es el arma del satírico que lo emplea con habilidad e ingenio, haciendo su discurso más punzante y eficaz, para causar así el desconcierto en el lector con el propósito de modificar la actitud de éste.

53. *Ibidem*, p. 22.