

# PROLEGÓMENOS PARA UNA TEORÍA DE LA SÁTIRA<sup>1</sup>

JOSÉ ANTONIO LLERA

*Universidad Complutense*

## 1. La sátira como modalidad

El hecho generalmente aceptado es que la sátira fue en Roma un género literario poético (Quintiliano: *satura quidem tota nostra est* [I. O., X, 1, 93]), sin relación con el drama satírico griego<sup>2</sup> y caracterizado por su diversidad temática. Así lo entiende en un trabajo esencial sobre el tema G. L. Hendrickson (1927: 46-60)<sup>3</sup>, y más recientemente Coffey, cuando se refiere a la sátira como una “exclusiva invención romana” (1976: 3). Sabemos que la fijación literaria de la sátira latina como *género* se debe a Lucilio, cuyas obras se han conservado sólo fragmentariamente. La sátira romana no hace sino recoger el testigo de la antigua comedia ática y de poetas como Arquíloco, Hiponacte o Timón. Por eso el realismo de la sátira hexamétrica de Lucilio oscila entre la denuncia moral y el ataque personal (R. Cortés Tovar, 1997: 71-81). Así lo entiende Horacio al principio de una de sus sátiras: “De ellos [de los poetas griegos] procede Lucilio entero, que les imitó cambiando únicamente el ritmo y los metros. Burlón, perspicaz, incansable para componer versos; esto, en efecto, fue en él obsesivo” (*Sát.*, I, 4). Lo que ocurre con Lucilio, por tanto, es que una *modalidad* cristaliza en una matriz formal, creando de esta manera un género (C. Guillén, 1985: 166).

---

<sup>1</sup> Este trabajo se publicó en la revista *Tropelias*, 9-10, 1998-1999, pp. 281-293.

<sup>2</sup> Durante la mayor parte del s. V a. C. se acostumbraba a representar, junto a la trilogía de tragedias, un contrapunto burlesco, el drama satírico, así llamado porque su coro estaba compuesto por actores disfrazados de sátiros que introducían el lenguaje coloquial y obsceno dentro de escenarios mitológicos para así crear una incongruencia humorística. Sólo se conserva *El Cíclope* de Eurípides (D. F. Sutton, 1985: 380-389).

<sup>3</sup> “When [Quintilian] says *satura tota nostra est* he means that the special type of literature created by Lucilius, dominated by a certain spirit, clothed in a certain metrical form fixed by the usage of a series of canonical writers, and finally designated by a name specifically Latin, is Roman and not Greek” (1927: 58). Por el contrario, Gay Sibley interpreta la frase de Quintiliano en sentido metafórico: “I think it possible that the key to the essential difference is inherent in the word itself as metaphor, rather than in the techniques or modes of any particular writer” (1995: 58).

Pero esto sólo sucede en Roma. Como ya advertía Cascales en sus *Tablas poéticas* (1617)<sup>4</sup>, habida cuenta de la multitud de formas en que se manifiesta, no se puede hablar estrictamente de género literario para la sátira. La inmensa mayoría de los teóricos modernos son unánimes en este punto y asignan a la sátira la categoría de *modalidad*, definida porque cruza transversalmente la estructura de una obra o de un género, adjetivándolos<sup>5</sup>.

Según Mercedes Etreros “los datos formales que pudieran caracterizar la sátira faltan, y es, pues, imposible llegar a definirla y catalogarla como género” (1983: 11). M. Hodgart estima que “la sátira comienza con una postura mental de crítica y hostilidad” (1969: 10). Paulson entiende que el término hace referencia más a un tono que a una forma, si bien agrega el hecho de que la sátira presenta predilección por determinados géneros: “Nevertheless, while adopting the forms of the other literary genres, satire finds some forms more congenial than others. The liturgy and the hymn, the almanac and the petition, offer an unlimited series for portraits and vignettes —a shape as well as an allusion” (1967: 5).

R. C. Elliott se decanta por una perspectiva más pragmática que formal: “*Satire* is notoriously a slippery term, designating, as it does, a form of art and a spirit, a purpose and a tone —to say nothing of specific works of art whose resemblance may be highly remote. My use of *satire* throughout will be pragmatic rather than normative” (1960: viii-ix). De ahí que para Elliott los orígenes de la sátira se remonten a los Cantos Fálcos, las procesiones rituales en donde la invocación a la fertilidad se interrumpía para dar cabida al insulto.

Frye, en consonancia con su teoría de los *mythos*, habla de “actitud militante” (1957: 294); y la opinión de C. G. Peale es también categórica: “La sátira no es un género propio. Se trata más bien de una categoría especial que atraviesa los géneros ordinarios” (1973: 208). De otra parte, Attilio Brillì se inclina por catalogar a la sátira de intragénero o antigénero (1973: 26-27).

---

<sup>4</sup> Para una historia de las poéticas de la sátira en castellano puede verse A. Pérez Lasheras (1994:37 y ss.).

<sup>5</sup> A. Kernan (1965) en cambio prefiere seguir hablando de género. Aunque su posición más reciente es sustancialmente distinta, Linda Hutcheon considera a la sátira un género literario en trabajos de los años ochenta (1981, 1985).

E. A. Bloom y L. D. Bloom hablan de *modalidad*, que es la categoría que nosotros preferimos tanto para la sátira como para el humor: “*Satire suggests modality, a state of mind or feeling, a critical outlook on some detail or quality of existence*” (1979: 36). Durante el Barroco, por ejemplo, la sátira (menipea) pone a prueba su potencial modalizador, y atraviesa géneros como la novela corta, la bizantina, o la picaresca.

## 2. Ludismo y sátira

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 Bajtin (1963: 160-161) que se dan oscilaciones entre un Varrón, donde la risa está presente y un Boecio, donde tiende a reducirse o desaparece 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.

Han sido quizá las reflexiones provenientes del psicoanálisis, divorciadas del conocimiento de la historia literaria, las que con mayor énfasis han resaltado los ingredientes 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.

La excomunión de la modalidad satírica del territorio de lo lúdico supone, además de desacreditarla como ficción, confundirla con la invectiva. 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<sup>6</sup> (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. Aun cuando la víctima de la sátira esté fuera de la sociedad ideal, no siempre se le cierran las puertas con vistas a su futura regeneración; si el satírico lanza la risa de exclusión lo hace con un fin moral, como el Quevedo de *Los sueños*: el infierno no es más que la consecuencia del vicio. La víctima de la invectiva ya no es un tipo o un personaje histórico, sino un personaje coetáneo para quien no hay salvación posible. La intención pragmática del autor se ubica en la humillación<sup>7</sup>.

Pero incluso la invectiva, como arte, puede atraer elementos lúdicos. Habría que distinguir la invectiva *literaria* del insulto directo. ¿Cómo no ver por encima de la pólvora el brillo lúdico del ingenio en la invectiva de Góngora contra Lope: “con el pico de mis versos / a este Lopico lo pico”? Las teorías psicoanalíticas enfatizan que el juego es sólo una máscara para conducir instintos agresivos, cosa cierta sin duda; pero también hay que invertir este aserto: a la aparente violencia de un poema subyace un instinto lúdico —*placer* diría Barthes— bajo la forma de la disputa, pero juego al fin; no busca las vísceras de su adversario porque sabe que sólo está haciendo literatura.

Algunos modelos teóricos no han colaborado para ensanchar una perspectiva de la modalidad que vaya más lejos del tópico del desprecio y de la ridiculización

---

<sup>6</sup> Según Freud el chiste tendencioso provoca más risa que el inocente: “Casi nunca logra el chiste inocente o abstracto aquella repentina explosión de risa que hace tan irresistible al tendencioso” (1905: 83). En cambio, esto tampoco puede lanzarse como regla, dado que depende mucho de los factores de recepción y público.

<sup>7</sup> En los tratadistas clásicos los distingos se realizan en torno al concepto de *ridiculum* (‘humor’): habría un *ridiculum liberal*, propio de la retórica de la sátira, y un *ridiculum illiberale*, perteneciente a la invectiva. Cfr. R. Cortés Tovar (1986: 37-77).

descarnada de una víctima. Linda Hutcheon, por ejemplo, asigna a la sátira un *ethos* marcado de agresividad despreciativa, que intensificaría el *ethos* burlón de la ironía:

Comme l'ironie, la satire possède un éthos marqué, mais qui est codé encore plus négativement. C'est un éthos plutôt méprisant, dédaigneux qui se manifeste dans la colère présumée de l'auteur communiquée au lecteur à force d'invectives (1981: 146).

Sin embargo, la práctica satírica no se atiene a modelos teóricos, a los que a menudo desafía. 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. De hecho, no resiste una lectura de la sátira horaciana. Hutcheon *sólo* se refiere a un *ethos* lúdico para el caso de la parodia, pero ¿qué otra impresión que causa en el lector un artículo a no dudarlo satírico como “El café” de Larra? La mirada de Larra es aguda e implacable en su costumbrismo, pero le interesa tanto fantasear libremente en la construcción de unos tipos como promover una denuncia social.

### 3. ¿Testimonio histórico o ficción literaria?

Las posturas de los eruditos responden, como vamos a ver a continuación, a presupuestos críticos enfrentados: formalismo contra historicismo. La apreciación de Dustin Griffin nos interesa porque atempera tales juicios introduciendo un relativismo que es tanto más preciso cuanto se trata de una modalidad tan promiscua como la sátira: “Clear reference to historical particulars thus seems to be true of some satire. Nor is it a feature that distinguishes satire from other genres” (1994: 121). El autor continúa planteando la tenue línea que separa al historiador del satírico: ambos pueden decir tantas verdades como mentiras.

Parece que la sátira lleva aparejada una finalidad didáctico-correctora ajena al discurso histórico, más objetivista y remiso a los aspectos lúdicos. El problema viene a la hora de determinar cuándo esas convenciones se ponen al servicio de una ideología, cuándo la necesidad de contar la verdad se torna voluntad de verdad. *Los comentarios a la guerra de las Galias* de Julio César, por ejemplo, es un caso paradigmático de historiografía tendenciosa.

La crítica renacentista de Horacio y Juvenal defendía el carácter histórico de sus textos y no será hasta la llegada del *New Criticism* en los años 40 y 50 cuando se ponga de relieve la autonomía estética de la sátira, que ya había apuntado la crítica decimonónica; la sátira es por encima de todo ficción, y no plantea otra cosa que la lucha del bien contra el mal (D. Griffin, 1994: 115 y ss.). En este contexto crítico, Kernan es taxativo: hay que juzgar a la sátira como una construcción simbólica y no en referencia a cuestiones externas como la biografía del autor o el contexto social (1965: 251). Por los mismos años que el *New Criticism*, especialistas en la materia como Edward Rosenheim, Sheldon Sacks o A. R. Heiserman proclaman, sin embargo, que la actitud satírica no puede contemplarse al margen de los reenvíos a un referente que se encuentra más allá de la escritura.

Rosenheim (1971) insiste que en la sátira hay un referente que debe reconocerse partiendo de un trabajo interpretativo. En realidad, los argumentos de Rosenheim no son los de un historicista ramplón: no considera que haya que partir del contexto para interpretar la sátira, sino que el mensaje es lo que crea el contexto. Reconoce la existencia de un *espectro* satírico que va desde sátiras en que el grado de ficción es mayor —cerca ya de lo cómico puro— a aquellas cuyo blanco es perfectamente reconocible por el auditorio. Lo que se está reproduciendo —sin nombrarla— es el binomio sátira-inectiva: la primera se aproxima más a la ficción y al arte (pero reiteremos: la *poeticidad* del artificio no anula el referente); la segunda tiende a ser más inmediata y perecedera, en la medida en que difícilmente puede entenderse sin la existencia de un referente extratextual preciso.

Lo cierto es que sátira e inectiva dan lugar a fenómenos de recepción y público muy diversos. Pensamos que apenas se ha hecho hincapié en este hecho de alcance pragmático: el público receptor de la sátira y de la inectiva también determinan estas dos modalidades. 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 tropológico y a menudo intertextual. Vistos los fines de la inectiva, el lector modelo que construye también es

distinto al de la sátira. Antes de la aparición de la prensa periódica, la invectiva circulará irregularmente de forma manuscrita, pero a medida que la prensa se vaya haciendo más patente en la vida política, y siempre que los poderes no la castren con la censura, la modalidad reina de los diarios no va a ser la literatura satírica, sino, en orden a sus propósitos, una invectiva descarnada, tanto más en la llamada prensa de partido (allí donde el *persuadere* está asegurado). Y el predominio de esta modalidad se explica por motivos de recepción, así como a tenor del nuevo género —el periodístico— en que se inscribe el discurso.

El carácter histórico de la sátira menipea aparece, en cambio, lejos de toda duda. Como indica E. Auerbach (1942), lo cómico-humorístico va a acompañar desde Petronio<sup>8</sup> al modo de representación realista o prerrealista al menos hasta el siglo XVIII. Además, estas obras latinas van a ser el puente entre Luciano y un profuso número de textos que a partir del Renacimiento español, y gracias a las traducciones de Erasmo y de su círculo, se adscriben al género menipeo. La lista sería casi interminable: *El Guzmán de Alfarache* (1599-1604) de Mateo Alemán, el *Elogio de la locura* (1511) de Erasmo, el *Amor con vista* (1625) de Juan Enríquez de Zúñiga, *Los anteojos de mejor vista* (1626) de Rodrigo Fernández de Ribera, *Los Sueños* (1627) de Quevedo, *El Diablo cojuelo* (1641) de Vélez de Guevara, el *Criticón* (1651) de Gracián... Y no digamos en el extranjero, donde es reconocible la huella menipea en Rabelais, Voltaire, Sterne o Swift. En opinión de Bajtin (1963), una de las señas de identidad de lo jocoserio (el género en que debe encuadrarse la menipea) es que tematiza la actualidad<sup>9</sup> y no existe distanciamiento ni épico ni trágico. Partiendo de Bajtin y de otros eruditos, Antonio Romero-González (1991: 66) observa que en la menipea se manifiesta siempre una *protesta de referencialidad*<sup>10</sup>, estableciéndose “una tensión entre el criterio de verdad propugnado y la enunciación, que es claramente ficticia, solucionándose esta tensión en posiciones ideológicas externas al texto”.

<sup>8</sup> “Éste cifra su ambición artística, como un realista moderno, en la imitación no estilizada de un determinado medio coetáneo y cotidiano, con una subestructura social, y dejando expresarse a los personajes en su jerga habitual, con lo cual alcanza el límite máximo a que haya llegado el realismo antiguo” (1942: 37).

<sup>9</sup> Anota Bajtin: “Es una especie de género periodístico de la Antigüedad clásica que reacciona inmediatamente a los acentos ideológicos más actuales. Las sátiras de Luciano [...] están llenas de polemismo abierto y oculto con diversas escuelas filosóficas, religiosas, ideológicas, científicas, con tendencias y corrientes de actualidad, están llenas de imágenes de personalidades contemporáneas o recién desaparecidas”.

<sup>10</sup> La expresión es de Lía Schwartz (1987: 227), para quien los poetas satíricos del siglo XVII pretenden “mostrar la verdad del mundo y de las cosas y, al mismo tiempo, decir verdades sin cortapisas”.

Creemos que la sátira puede obtener un estatuto ficticio o imaginario autónomo, pero con algunas precisiones. Resulta absurdo poner en el mismo nivel una *novela* satírica que un *artículo* satírico, ya que estamos ante *géneros* modalizados, y por tanto ante convenciones que determinan la actitud que los adjetiva, bien que se trate de géneros muy polimorfos. El grado de ficción no puede ser el mismo en “Lo que no se puede decir, no se debe decir” que en *Gulliver’s Travels*. Aquí volvemos al espectro de Rosenheim. Sabemos que el realismo no es “un espejo en el camino”, sino un modo de representar la realidad sujeto a convenciones. Además, para el satírico es de especial importancia la máscara que le permite el distanciamiento inherente a la retórica de la modalidad<sup>11</sup>. Juvenal elige a Umbricio como uno de sus álteres (sátira III). Así describe Larra la invención de Fígaro:

[...] quedábame aún que elegir un nombre muy desconocido que no fuese el mío, por el cual supiese todo el mundo que era yo el que estos artículos escribía; porque esto de decir ‘yo soy fulano’ tiene el inconveniente de ser claro, entenderlo todo el mundo y tener visos de pedante [...]. Díjome un amigo que debía de llamarme ‘Fígaro’, nombre a la par sonoro y significativo de mis hazañas, porque aunque no soy barbero ni de Sevilla, soy, como si lo fuera, charlatán, enredador y curioso además, si los hay ([1833] 1997: 8)<sup>12</sup>.

También abunda en máscaras la sátira menipea. La ficción posee tanta relevancia estructural como lo didáctico. La fantasía que es propia del género se manifiesta en forma de diálogos de muertos, dioses o animales, figuras alegóricas, sueños, transmigraciones, viajes a ultratumba, etc. Ahora bien, la fantasía siempre se presenta con igual estatuto ontológico que las burlas: ambas formas lúdicas son adobo de la verdad moral. El sueño, por ejemplo, se convierte en estas composiciones en una estrategia compositiva clave. Al comienzo del *Sueño del Juicio Final* y basándose en la *auctoritas* clásica Quevedo insiste en la paradoja de que hay ciertos sueños *reales*:

Los sueños dice Homero que son de Júpiter y que él los envía, y en otro lugar que se han de creer. Es así cuando tocan en cosas importantes y piadosas o las sueñan

---

<sup>11</sup> Sobre la eficacia de la máscara satírica escribe John R. Clark (1995: 22): “[The satirist] dons his masks, exactly as toute le monde does from day to day; but he does so with the deliberate dash and excess of the parodist, taunter, ventriloquist, and clown. He draws upon the same power source that supplies Everyman, but he does so to wreak havoc, to electricity the enlightened citizenry, and to short circuit the system”. Lógicamente estas palabras sólo pueden aplicarse a la sátira utópica o de norma superior; son improcedentes para la sátira conservadora.

<sup>12</sup> El autorretrato del satírico como curioso está en la tradición del los *espectadores* ingleses. La empresa periodística de Clavijo en el siglo XVIII, *El Pensador*, también alude al mismo expediente: “las horas del día que tengo libres las empleo en examinar toda clase de gentes” (Pensamiento I).

reyes y grandes señores [...]. Dígolo a propósito que tengo por caído del cielo uno que yo tuve en estas noches pasadas (1627: 90-91).

Volviendo a Quevedo diremos que *La Hora de todos y la Fortuna con seso* luce un subtítulo muy expresivo: *Fantasia moral*. A este propósito Bajtin subraya que “lo fantástico sirve no para *encarnar* positivamente la verdad sino para buscarla y provocarla y, sobre todo, para *ponerla a prueba*” (1963: 161). En fin, amalgama de lo textual y de lo extratextual. Lo ficcional no está enajenado de la realidad, la representación reenvía al modelo de mundo de lo verdadero. En la ficción satírica existe un mundo posible autónomo, de *poiesis*, pero que debe interpretarse en todos sus injertos y cruces con lo real, en su vertiente “catártica”, es decir, en su función socio-comunicativa e incluso propagandística (H. R. Jauss, 1977: 159-160).

¿Había en época de Quevedo más narigudos que en época de Teodoro, Leónidas, Luciano o Marcial? Seguramente no. La sátira de Quevedo responde a motivos intertextuales, es ficción, *escritura*; su blanco es autorreferencial. ¿Tan poco había evolucionado la medicina desde Marcial hasta el siglo XVII como para pensar que el odio furibundo de Quevedo hacia los médicos —a los que llama *martilogios*— es justificado? Improbable. Ahora bien, esto no puede inducirnos a aplicar la misma regla a todos los *estados* contra los que se queja el poeta: así, la corrupción de la justicia es un tema que ya está en *Las avispas* de Aristófanes, pero también es un hecho probado históricamente en el Barroco. Batino, como otros tantos vocativos que encontramos en los clásicos, es un personaje ficticio, pero ello no le resta contundencia a la denuncia:

Las leyes con que juzgas, ¡oh Batino!,  
Menos bien las estudias que las vendes;  
Lo que te compran solamente entiendes;  
Más que a Jasón te agrada el Vellochino

El impulso creativo no se opone a lo histórico-moral, sino que se complementan. La hipérbole, apoyada en la sintaxis comparativa, es una estrategia retórica que distorsiona la realidad, pero que a la vez pone en evidencia una corrupción real.

Queda aún una cuestión por dilucidar; a saber, ¿la sátira logra los propósitos para los que fue concebida? ¿Se logra el *movere*? Es una pregunta demasiado compleja como para intentar responderla de un modo definitivo. Ya Gulliver era consciente de

que tal vez sus enseñanzas no sirvieran de mucho. Diremos solamente que el éxito del satírico puede decirse que 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. Las palabras de Peale resultan bastante precisas:

Los satíricos mismos son los primeros en admitir que no sólo no logran inspirar la reforma, sino que ni esperaban inspirarla. Su único propósito es desenmascarar ante el hombre psíquico al género humano tal y como es y no como pretende ser [...]. Escoge materiales y asume una actitud hacia la cual su lector estará favorablemente dispuesto (1973: 199).

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.

La difusión es un elemento relevante, y eso lo saben los censores: no es lo mismo un epigrama que una pieza teatral, no son comparables una docena de versos a *Bienvenido Mr. Marshall*. Ahora bien, en la galaxia mediática, donde se lanzan cada día toneladas de información no podemos esperar que una sátira nos devuelva al Edén, pero ello no le quita fuerza a su necesidad. La sátira no suele tener respuesta tangible porque no ataca a un particular, sino que se 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 tanto difíciles de satisfacer.

Estamos lejos de los tiempos de Arquíloco, en que una invectiva podía provocar la muerte. También las modernas sociedades han dejado de ser en su mayoría “sociedades de la vergüenza” (Elliott), en que la humillación pública causada por el ridículo podía llevar al suicidio. La invectiva puede provocar respuestas locales por parte de la víctima (querellas, réplicas públicas), 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<sup>13</sup>. Se hace imposible columbrar un

---

<sup>13</sup> G. Peale sitúa en el siglo XIX la transición; para él se trata de un efecto del individualismo romántico: “Pero el siglo XIX produjo la sátira byroniana, que glorificó al individuo sin implicar ningún programa de

bien o una verdad absolutas. Ya no es posible apelar a un sistema consuetudinario como el romano o a la moral católica como brevarios capaces de despejar nuestras dudas. Esta cuestión es lo que hacía pensar a Hegel que la sátira había caído en desgracia, pues ya no se podía fundamentar universalmente la ética. Este es el mismo argumento que da pábulo al artículo de Francisco Ayala, “La imposibilidad de la sátira”:

[...] los valores socialmente reconocidos y acatados se alteran con una rapidez vertiginosa, y, en la consiguiente confusión, la gente no sabe bien a qué atenerse: pareciera que todo es por igual admisible, que todo vale. Y siendo así, aquello que con criterios tradicionales cabría considerar digno de crítica, queda en la práctica inmune a ella. La sátira ha perdido su mordacidad, ya no es capaz de hacer mella (1990: 9).

Sin embargo, la sátira tiene una actualidad perenne cuando denuncia la violencia y la voluntad de poder, cuando desenmascara el bulo de que lo real es lo racional.

#### 4. ¿Sátira conservadora o subversiva?

La ideología en sentido lato designa un conjunto de creencias, y en ese sentido, salvo la lógica formal, todo discurso es ideológico. Para Mannheim (1936) la *Weltanschauung* está por encima de los intereses de clase, se evidencia ínsita a nuestro tiempo y a nuestra cultura. Pero hay un significado estricto de raíz marxista del término, entendido como *falsa representación*: un juicio ideológico será aquel que presenta los valores como hechos y que tienda a legitimar situaciones de poder. La ideología posee entonces un poder explicativo; gracias a la ideología, el mundo se manifiesta transparente, comprensible, finito, esto es, *en orden*; aporta un conjunto de representaciones que refrendan unos valores y desplazan otros. Encabalgado con el precedente se manifiesta su poder persuasivo: la ideología persigue inducir —el *movere* de la retórica clásica— algún tipo de conducta por medio de la identificación afectiva. Constituye el germen de una acción social. La acción justificada por la impronta

---

reforma” (1973: 191). Sin embargo, creemos que son erróneos sus juicios sobre la fijación cronológica del elemento moral en la poética satírica, porque hemos demostrado su importancia desde sus orígenes como género en Roma: “La noción de la función moral de la sátira es sintomática de la visión del mundo desde fines del siglo XVII hasta principios del XIX [...]. Pero mientras esto está bien para teorizar sobre la sátira racionalista, no sirve para explicar la sátira ni antes ni después de aquella época” (1973: 195-196). En cualquier caso, parece que los reparos de Peale son más bien terminológicos: “No es forzoso que se implique una decisión acerca del relativo bien o mal ontológico del objeto de ataque. Por esto considero que los propósitos de la sátira son éticos, pero no necesariamente morales” (200).

ideológica se cubre así de eufórica moralidad: reconfortando, anula cualquier resquicio de culpa (J. Plamenatz, 1983; T. Eagleton, 1995).

Umberto Eco comienza su estudio de la ideología ciñéndose al uso lato del término: como visión del mundo o sistema de valores posee plena categoría semiótica, dado que se estructura en campos semánticos (1968: 181). La descripción de ese sistema semántico como una *interpretación parcial* del mundo lleva a Eco a la tesis que Marx extrae de dicha consecuencia: “En este caso [el sentido marxista del término], la ideología es un mensaje que partiendo de una descripción factual intenta su justificación teórica y gradualmente se incorpora a la sociedad como elemento del código” (182-183). El erudito italiano describe minuciosamente en términos semióticos la intuición marxista: la ideología trabaja fijando al significante un determinado subcódigo connotativo, que al hipercodificarse se erige en el único posible.

En su *Tratado de semiótica general*, Eco perfecciona su anterior modelo aportando conceptos nuevos —el de *conmutación de código*— y deteniéndose más en los usos ideológicos de la retórica. La postura ideológica se patentiza en sus pretensiones de universalidad; no acepta la naturaleza probable de sus premisas y ocultando el carácter dialéctico del espacio semántico, se arroga lo apodíctico<sup>14</sup>. El discurso ideológico está atravesado de voluntad de verdad, de “conceptos borrosos”:

Una de las reglas discursivas de la retórica (entendida en su sentido más noble) es que, aunque la argumentación proceda de premisas probables, *se vuelva explícita* esa probabilidad. Sólo con esa condición se distingue el discurso persuasivo del fraude [...]. Cuando se oculta la parcialidad, ya sea por fraude o por debilidad, tenemos la posición ideológica (1977: 452-453).

El satírico no tiene más remedio que adherirse al partido de unas opiniones que nacen de su educación y de sus experiencias vitales. Tiene pues una ideología en sentido lato. ¿Pero es ideológico su discurso en sentido estricto? ¿Son conceptos borrosos la continua alusión a la verdad, a la virtud o a la justicia? Esto requiere una respuesta más meditada.

---

<sup>14</sup> Cfr. A. Goldschläger (1985: 166): “Ideological discourse follows the path of apodictic reasoning [...] based upon the development of a thought, starting with prime principles and arriving at a conclusion by developing a thought through a set of syllogisms. The mental work is typically a linear one, going from one view to another without internal discussion or questioning. It is only totally coherent when the first premise, which does not have to be demonstrated, is accepted by the listener”.

Pollard entiende que el satírico debe ser un “guardián de ideales” (1970: 3)<sup>15</sup>, mientras que Paulson sitúa la primera secuencia de la sátira en “la corrupción o degeneración de lo normativo o ideal” (1967: 9-10). Murry reitera la existencia del contraste real/ideal, y anota: “Su norma ideal de referencia se ha forjado de acuerdo con sus emociones; pero la distancia entre lo real y lo ideal debe medirse con cálculo que no se adhiera a ningún partido. El satírico tiene que suprimir y ocultar su emoción” (1956: 66). N. Frye también insiste en el sesgo moral que ha de tomar la censura satírica: “El satírico, por lo común sigue una línea de moral elevada” (1957: 296). G. Peale repite casi al pie de la letra las observaciones que había hecho Schiller a finales del siglo XVIII: la sátira “nace de la conciencia individualista de uno que se siente hostil a la realidad y la repudia precisamente por ser tal como es” (G. Peale, 1973: 195).

En 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. ¿David contra el Leviatán? Siempre hay que mirar al contexto para juzgar con propiedad el uso que se está haciendo del discurso satírico<sup>16</sup>. El rechazo de la sociedad en la que se vive no necesariamente convierte el satírico en un transgresor; lo será sólo si sus ideales miran hacia el futuro. La sátira romana puede catalogarse de subversiva desde el punto de vista social, pero conservadora en sentido profundo. Horacio reclama un punto medio ideal encarnado en la figura de su padre, a partir del cual ataca a los que no lo satisfacen, por exceso o por defecto. La apelación a los antepasados y a la época de la república en el caso de Juvenal es constante; degeneración es una palabra clave para él, la que le lleva en la sátira III del costumbrismo mordaz a la xenofobia contra griegos y orientales advenedizos. La sátira política de Quevedo no es muy diferente: pasa de la defensa del validismo —recuérdese la “Epístola Satírica y Censoria”— a su condena; del conservadurismo en comunión con el Conde-Duque a su reafirmación

---

<sup>15</sup> Y añade: “Satire is always acutely conscious of the difference between what things are and what they ought to be” (*ibidem*). Arthur Pollard alude al conocido verso de Pope en que apostrofa el poder del ridículo (*O sacred Weapon! left for Truth's defence* — Dialogue II, 212) y comenta: “The reference to ‘Truth's defence’ reminds us of the satirist as guardian of ideals. The best satire, that which is surest in tone, is that which is surest in its values”. Sin embargo, hay que poner de relieve que, como todas las apologías, los versos están traspasados de una patente retórica. De hecho la metáfora del satírico como médico o cirujano, tan común a las apologías satíricas, está presente en Pope: “heals with morals what it hurts with wit”.

<sup>16</sup> Como indica G. L. Bruns (1979: 128), la sátira, como tal, es sólo una modalidad vacía que puede llenarse con contenidos muy variables: “Satire would not be intrinsically rational but would only be a certain way of speaking to be adopted by any ideology or whatever”.

(transgresora ya) una vez que la ideología olivariana no ha cumplido su horizonte de expectativas. El poeta anhela la Edad de Oro de la monarquía absoluta y rechaza todo filtro o sucedáneo como el validismo. Su oposición la paga con barrotes. Pensamos que esta clase de sátira conservadora se aviene con lo que llama Frye sátira de norma inferior<sup>17</sup>. El satírico, partiendo de la norma común institucionalizada, ataca al loco, al profeta o al *alazon*. Frye añade: “Lo que se recomienda es la vida convencional en su mejor aspecto: el conocimiento clarividente de la naturaleza humana en uno mismo y en los demás, el modo de evitar todas las ilusiones y todo comportamiento coercitivo, la confianza en la observación y en el momento oportuno más bien que en la agresividad” (1957: 297).

Dustin Griffin (1994: 39 y ss.) formula una retórica de la sátira basada en la indagación y en la provocación. Más que marcar categóricamente el territorio de lo moral y de lo inmoral, la sátira lanza hipótesis y preguntas cuyas respuestas ni mucho menos presupone. Pero investigar y explorar pertenece más a discursos *doxológicos* (M. Angenot, 1982: 46 y ss.) que a la poética satírica. El satírico suele tener claro qué es lo deseable, dónde está el ideal; ahora bien, a menudo éste no se expresa explícitamente sino que se infiere vagamente de la dirección de sus ataques. El satírico diagnostica; rara vez propone un diagnóstico: “[...] in only a very few satirists is the ability to visualize sensible alternatives as strong as the capacity for spotting incongruities, weaknesses, and contradictions” (L. Feinberg, 1963: 288).

Ahora bien, el ideal siempre puede ser reductible a retórica o, si se quiere —y más rotundamente— a *ideología*. Los clásicos eran conscientes de que podía haber sátiras justas e injustas, dependiendo siempre del uso. El satírico, como el político, puede reconducir lo *turpe* hacia lo *honestum*, violentando así la verdadera naturaleza de los hechos. El satírico apela a valores universales como la verdad, el bien, la justicia, Dios... porque son los más persuasivos (seleccionan auditorios más amplios) y los menos fungibles con el paso del tiempo<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> R. Paulson habla de *sátira defensiva*: “a satirist who sees his society as chaotic, individualistic, and novelty-seeking tries to rein it by using a defensive satire” (1967: 19). Según este autor, Juvenal sería un ejemplo de sátira defensiva; Luciano, de sátira revolucionaria. Pero hay que reconocer que a menudo un autor, según la obra, pasa de una categoría a la otra. Para una crítica a las observaciones de Paulson, *vid.* D. Griffin (1994: 149 y ss.).

<sup>18</sup> Del mismo modo piensa L. Feinberg: “So the satirist, in choosing material which involves ethics and morality, is choosing material with which his particular audience is familiar. Because he chooses this

Pretender escribir la historia apoyándonos exclusivamente en la moralidad que implica la sátira es tan absurdo como desdeñar su mensaje. No se puede fundamentar una moral universal sin retener las circunstancias que rodean al actor. Las sátiras catalogadas como justas pueden ser bastardas: la literatura no siempre pasa por la notaría de lo verdadero y de lo falso. Por eso, los matices de Peale nos parecen acertados: “No es forzoso que se implique una decisión acerca del relativo bien o mal ontológico del objeto de ataque. Por esto considero que los propósitos de la sátira son éticos, pero no necesariamente morales” (1973: 200). Para Leonard Feinberg (1963: 37-38), no existen evidencias que demuestren que el satírico está más motivado por la moral que otros escritores. El satírico elegiría el discurso moral no porque estuviera interesado en reformas, sino porque las violaciones de la moral representan a sus ojos flagrantes muestras de hipocresía. Mercedes Etreros observa: “La sátira no es patrimonio del moralista, sino que lo es igualmente del buen bufón profesional o del buen literato. Por tanto, el espíritu satírico puede ser amoral o inmoral” (1983: 12). Del mismo modo se habían expresado Worcester (“satire is seldom ‘honest’ ” [1940: 8]) y, curiosamente, un satírico de la talla de Voltaire, para quien la sátira es casi siempre injusta como el comercio de vino adulterado (*apud* R. C. Elliott, 1960: 268-269).

Sobre la pantalla del contexto y de la ideología del satírico, autor y lector entablan un diálogo en el que éste ha de ajustar sus instrumentos de visión para enfocar con claridad el porqué de la mirada satírica; una meditación con dos esfinges al fondo: la de la Verdad moral y la de la Belleza retórica. Ni ingenuidad ni nihilismo. La sátira es sin duda una modalidad exigente; y 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. 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 contraideológica. Elliot se da cuenta también de esa doble faz del autor

---

socially acceptable kind of criticism, his satire is likely to appear ‘moral’; but morality is usually incidental to his aesthetic intention, peripheral to it” (1963: 40). Ch. Perelman y L. Olbrechts-Tyteca señalan a propósito de la capacidad persuasiva de los valores universales: “En la medida en que los valores son imprecisos, éstos se presentan como universales y aspiran a un estatuto semejante al de los hechos” (1958: 135). N. Frye se refiere también al acuerdo entre el satírico y su público sobre el objeto merecedor del ataque: “Para atacar algo, el escritor y el público tienen que estar de acuerdo con respecto a su carácter indeseable, lo cual significa que el contenido de gran parte de la sátira que se basa en odios nacionales, en esnobismos, en prejuicios y en piques personales pasa de moda con gran rapidez” (1957: 295).

satírico, cuya figura parangona con la del mago: “The magician is at once prop and threat to the social order; his relation to society is always colored by the ambivalent emotional attitudes generated by this knowledge” (1960: 259). Hodgart, en cambio, incurre en una grave generalización cuando escribe, aludiendo a la sátira romana, que “es siempre un testimonio de valentía, la valentía de levantarse en público y decir algo ofensivo a los poderes que sean” (1969: 38). No se percata de que existe una sátira de raíz conservadora y que, de hecho, el creador de la sátira romana, Lucilio, escribió sus obras más atrevidas al amparo de Escipión.

Lo que caracteriza al poder es su instinto de autoconservación, marcado a fuego sobre un atronador axioma: lo real es lo racional. Al contrario que la sátira de talante conservador, que ridiculiza al loco o al extravagante con tal de provocar su expulsión de la comunidad, la sátira de norma superior (N. Frye, 1957: 308 y ss.) pone en solfa incluso el sentido común, porque estima que los datos de la experiencia sensible pueden estar manipulados. Amonesta el punto flaco de la ideología: lo que se ofrece con el prestigio moral de lo verdadero y con la impronta arrogante de la unidad no es más que historia, es decir, una de las muchas posibilidades de lo real, siempre en eterno discurrir.

Pero insistimos: la sátira de norma elevada es sólo el uso de una poética y de una retórica que se ha venido configurando desde los romanos. Existe un uso retórico, extremadamente ideológico de la sátira; pero también un uso emancipador (no diremos revolucionario, adjetivo a todas luces pretencioso). Si observamos la sátira *exclusivamente* desde la óptica del discurso parcial de las ideologías desestimamos su inercial dialéctica negativa, su mordiente foco ético. Peter Sloterdijk lo ha descrito bien: “En cuanto dialéctica negativa renuncia abiertamente al intento de tener razón a la fuerza y a celebrar la violencia del vencedor como síntesis superior. En ella se expresa también el legado de los violentados y golpeados” (1983, II: 201).

La risa es un efímero fognazo de magnesio que no teme a la muerte, ese fantasma inquietante para el poder, porque conoce los ritmos de la naturaleza y no los niega. Si el poder desea ardientemente la totalidad, que es cerrada por definición, la sátira utópica está del lado de *lo abierto*. El tecnócrata sólo conoce *the best one way*; el satírico habita y se complace en la diversidad y refuta la pretensión ideológica: “La

ideología satisface —escribe Castilla del Pino— en la medida en que comporta seguridad que, a todas luces, implica la opacidad frente a la realidad como problema, o, dicho de otra manera, frente a la dialecticidad de todo lo real” (1971: 23). La sátira se presenta entonces como un residuo de individualidad en un mundo regido por las convenciones, anquilosado por la fuerza de los tópicos, en que el Estado se ha vuelto sordo porque sólo cree en sí mismo, en un alegato a favor de la mente analógica (L. Galligan, 1984: 23 y ss.), en afirmación de la vida y de la experiencia por encima de la Idea.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANGENOT, M. (1982), *La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, París, Payot.
- AUERBACH, E. (1942), *Mimesis*, México, FCE, 1983.
- AYALA, F. (1990), “Imposibilidad de la sátira”, *El País*, 3 de enero, p. 9.
- BAJTIN, M. (1963), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 1986.
- BLOOM, E. A. y BLOOM, L. D. (1979), *Satire's Persuasive Voice*, Ithaca-Londres, Cornell University Press.
- BRILLI, A. (1973), *Retorica della Satira (Con il 'Peri Bathous, o L'arte d'inabissari in poesia' di Martinus Scriblerus)*, Bolonia, Il Mulino.
- BRUNS, G. (1979), “Allegory and Satire: A Rethorical Mediation”, *New Literary History*, otoño, 11, 1, pp. 121-132.
- CASCALES, F. (1617), *Tablas poéticas*, ed. de Benito Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- CASTILLA DEL PINO, C. (1971), *Psicoanálisis y marxismo*, Madrid, Alianza.
- CLARK, J. R. (1995), “Vapid Voices and Sleazy Styles”, en CONNERY, B. A., y COMBE, K. (eds.) (1995), *Theorizing Satire. Essays in Literary Criticism*, Nueva York, St. Martin's Press, pp. 19-40.
- COFFEY, M. (1976), *Roman Satire*, Londres-Nueva York, Methuen & Co.-Barbes & Noble.

- CORTÉS TOVAR, R. (1986), *Teoría de la sátira: Análisis de Apocolocyntosis de Séneca*, Cáceres, Publicaciones de la Universidad de Extremadura.
- (1997), “Lucilio, inventor de la sátira romana”, en CODOÑER, C. (ed.) (1997), *Historia de la literatura latina*, Madrid, Cátedra, pp. 71-81.
- EAGLETON, T. (1995), *Ideología. Una introducción*, Barcelona, Paidós, 1997.
- ECO, U. (1968), *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen, 1978.
- (1977), *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1985.
- ELLIOTT, R. C. (1960), *The Power of Satire: Magic, Ritual and Art*, Princeton, Princeton University Press.
- ETREROS, M (1983), *La sátira política en el siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- FEINBERG, L. (1963), *The Satirist: His Temperament, Motivation, and Influence*, Ames, Iowa State University.
- FREUD, S. (1905), *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid, Alianza, 1969.
- FRYE, N. (1957), *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1977.
- GALLIGAN, E. L (1984), *The Comic Vision in Literature*, Athens, The University of Georgia Press.
- GOLDSCHLÄGER, A. (1985), “On Ideological Discourse”, *Semiotica*, 54, pp. 165-176.
- GRIFFIN, D. (1994), *Satire: A Critical Reintroduction*, Lexington, University Press of Kentucky.
- GUILLÉN, C. (1986), “Los géneros: genealogía”, en *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Crítica, pp. 141-181.
- HENDRICKSON, G. L. (1927), “Satura tota nostra est”, *Classical Philology*, 22, pp. 46-60.
- HODGART, M. (1969), *La sátira*, Madrid, Guadarrama.
- HORACIO (1992), *Obra completa*, ed. y traducción de Ángel Cuatrecasas, Barcelona, Planeta.
- HUTCHEON, L. (1981), “Ironie, satire et parodie. Une approche pragmatique de l’ironie”, *Poétique*, 46, pp. 140-155.
- (1985), *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art of Forms*, Londres, Methuen.

- JAUSS, H. R. (1977), *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986.
- JUVENAL, PERSIO (1991), *Sátiras*, ed. y traducción de J. Fernández Valverde y A. Ramírez de Verger, Madrid, Gredos.
- KERNAN, A. (1965), *The Plot of Satire*, New Haven, Yale University Press.
- LARRA, M. J. DE (1997), *Fígaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, ed. de A. Pérez Vidal, Barcelona, Crítica.
- MANNHEIM, K. (1936), *Ideología y utopía*, Madrid, Aguilar, 1958.
- MURRY, J. M. (1956), *El estilo literario*, México, FCE.
- PAULSON, R. (1967), *The Fictions of Satire*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- PEALE, C. G. (1973), “La sátira y sus principios organizadores”, *Prohemio*, IV, 1-2, pp. 189-211.
- PERELMAN, CH. y OLBRECHTS-TYTECA, L. (1958), *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, Madrid, Gredos, 1989.
- PÉREZ LASHERAS, A. (1994), *Fustigat mores: hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Zaragoza, Lola Editorial.
- PLAMENATZ, J. (1983), *La ideología*, México, FCE.
- POLLARD, A. (1970), *Satire*, Londres-Nueva York, Methuen.
- QUEVEDO, F. DE (1627), *Los sueños*, ed. de Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra, 1991.
- QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, ed. de M. Winterbottom, Oxford, Oxford University Press, 1970, 2 vols.
- ROSENHEIM, E. W., “The Satiric Spectrum”, en PAULSON, R. (ed.) (1971), *Modern Essays in Criticism. Satire*, Nueva Jersey, Englewood Cliffs, pp. 305-329.
- SCHILLER F. (1793), *Sobre la gracia y la dignidad. Sobre poesía ingenua y poesía sentimental y una polémica Kant, Schiller, Goethe y Hegel*, Barcelona, Icaria, 1985.
- SIBLEY, G. (1995), “Satura from Quintilian to Joe Bob Briggs: A New Look at an Old Word”, en CONNERY B. A., y COMBE, K. (eds.) (1995), *Theorizing Satire. Essays in Literary Criticism*, Nueva York, St. Martin’s Press, pp. 57-72.
- SLOTERDIJK, P. (1983), *Crítica de la razón cínica*, Madrid, Taurus, 1989, 2 vols.

SUTTON, D. F. (1985), “El drama satírico”, en EASTERLING, P. E. y KNOX, B. M. W. (eds.) (1985), *Historia de la literatura clásica. Literatura griega*, Madrid, Gredos, 1990, pp. 380-389.

WORCESTER, D. (1940), *The Art of Satire*, Cambridge, Harvard University Press.