

**La modalidad satírica en la cuentística de Juan Antonio Ramos:
*Démosle luz verde a la nostalgia, Pactos de silencio y algunas erratas de fe,
Hilando mortajas, En casa de Guillermo Tell y Papo impala está quitao***

Disertación presentada a la Facultad del Departamento de Estudios Hispánicos, como
requisito final para obtener el grado de Doctor en Filosofía y Letras,
en la Universidad de Puerto Rico

23 de enero de 2020

Rumar Rolón Narvárez (Autor)

Aprobado con la calificación de:

Nannette Portalatín Rivera, Ph.D.

Zaira Rivera Casellas, Ph.D.

Miguel Ángel Náter Maldonado, Ph.D.
Presidente del Comité Examinador

Índice general

Resumen.....	i
Resumen biográfico del autor	iii
Agradecimientos	vi
Introducción	1
Capítulo I: Hacia una definición de la modalidad satírica	3
Capítulo II: Satíricos en el quehacer literario puertorriqueño	67
Capítulo III: Juan Antonio Ramos y la generación del setenta.....	99
Capítulo IV: La labor literaria de Juan Antonio Ramos en la narrativa del setenta.....	116
Capítulo V: La obra narrativa de Juan Antonio Ramos: Entre las estrategias discursivas de la modalidad satírica	126
5.1 Una mirada general a la obra narrativa de Juan Antonio Ramos: <i>Démosle luz verde a la nostalgia, Pactos de silencio y algunas erratas de fe, En casa de Guillermo Tell y Papo Impala está quitao.....</i>	128
5.2 El humor en la cuentística de Ramos como una vía hacia el modo satírico.....	132
5.3 El discurso paródico en la narrativa de Ramos: otro medio para resaltar la modalidad satírica.....	161
Conclusión	176
Textos citados	178

La modalidad satírica en la cuentística de Juan Antonio Ramos:
Démosle luz verde a la nostalgia, Pactos de silencio y algunas erratas de fe,
Hilando mortajas, En casa de Guillermo Tell y Papo impala está quitao

Resumen

Por medio de esta investigación, se estudia cómo en la obra narrativa de Juan Antonio Ramos se utilizan diversos medios de expresión discursiva para manifestar la modalidad satírica. La presencia de lo satírico en sus cuentos, en los libros: *Démosle luz verde a la nostalgia* (1978), *Pactos de silencio y erratas de fe* (1980), *Hilando mortajas* (1983), *En casa de Guillermo Tell* (1991) y *Papo Impala está quitao* (1997), se desarrolla con una intencionalidad, que se genera por una preocupación genuina sobre el “*statu quo*” de la sociedad puertorriqueña de los años setenta y ochenta. Además, se analiza la funcionalidad del humor, la ironía, la parodia, la degradación y lo grotesco para dirigir al receptor hacia lo satírico. Estas diversas vías permiten distinguir que hay un fin particular: manifestar lo satírico para corregir las diversas deficiencias del entorno sociocultural. Así pues, por medio de los diversos discursos y acciones, se manifiesta los señalamientos de los diversos vicios de la sociedad puertorriqueña. Por otra parte, se estudia cómo lo satírico en la narrativa de Ramos mantiene huellas de la tradición literaria y a su vez, comulga con el prestigioso grupo de escritores de la generación del setenta.

ABSTRACT

Through this research, it is studied how the narrative work of Juan Antonio Ramos uses various means of discursive expression to manifest the satirical modality. The presence of the satirical in his stories, in the books: *Démosle luz verde a la nostalgia* (1978), *Pactos de silencio y erratas de fe* (1980), *Hilando mortajas* (1983), *En casa de Guillermo Tell* (1991) and *Papo Impala está quitao* (1997), is developed with an intentionality, which is generated by genuine concern about the "status quo" of Puerto Rican society of the 1970s

and 1980s. In addition, the functionality of humor, irony, parody, degradation and grotesque is analyzed to direct the recipient towards the satirical. These various ways make it possible to distinguish that there is a particular purpose: to manifest the satirical to correct the various deficiencies of the sociocultural environment. Thus, through the various discourses and actions, the signs of the various vices of Puerto Rican society are manifested. On the other hand, it is studied how the satirical in Ramos's narrative maintains traces of the literary tradition and in turn, communes with the prestigious group of writers of the generation of the seventies.

Datos biográficos del autor

Rumar Rolón Narváez nació en Vega Baja (aunque se considera moroveño), Puerto Rico, el 24 de agosto de 1978. Es hijo de Ramón Rubén Rolón Rolón y de María Teresa Narváez Marrero. Estudió su nivel elemental en la Escuela de Fránquez, de Morovis y su nivel intermedio, en la Escuela Segunda Unidad de Barahona (hoy Escuela Elemental Oscar Rodríguez) del mismo pueblo. Se graduó con alto honor de la Escuela Superior Jaime A. Collazo del Río en mayo de 1996. Cursó sus estudios universitarios en la Facultad de Educación de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Arecibo. Luego de dos años, se trasladó a la Facultad de Educación de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Allí terminó sus estudios de Bachillerato en Artes de la Educación en Español Secundario. Durante sus estudios subgraduados trabajó como tutor en el Proyecto Aurora (Servicios para niños cuyas madres han sido víctimas de violencia doméstica). Para el 2000, inició sus estudios graduados en la Escuela Graduada de Estudios Hispánicos, de la Facultad de Humanidades, en el último recinto mencionado de la U.P.R. Sus cursos de Maestría se circunscribieron a la Literatura Española y pasó al Programa Doctoral al aprobar el examen de Maestría con calificación de notable. Por otro lado, posee una Maestría en Liderazgo Educativo de la universidad National University College. Durante sus estudios graduados, se ha desempeñado como profesor de Español Básico para subgraduado y cursos graduados de Literatura Puertorriqueña, Literatura Española, Gramática en el Caribbean University de Vega Baja y en la antigua Universidad del Este, en Barceloneta. Actualmente, brinda los cursos Enseñanza de la comprensión de lectura y escritura en el nivel secundario, Enseñanza de la gramática en el nivel secundario y Artes del lenguaje en la Facultad de Educación de la U.P.R., Recinto de Río Piedras. Además,

brinda el curso de Literatura puertorriqueña en la Escuela Secundaria de la U.P.R., Recinto de Río Piedras.

En 2010, recibió una Mención Honorífica por su cuento “El muerto que aniquiló a mucha gente” en el Certamen Literario de la Universidad Politécnica de San Juan, Puerto Rico. Además, recibió dos Menciones Honoríficas en el Certamen Literario de American University: una en poesía con “Réquiem de una rosa” y en cuento con “Salvador”.

Rumar Rolón Narváez ha participado en el Congreso de Investigación de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Además, ha brindado talleres, seminarios y ponencias, por toda la Isla, relacionados con temas del campo educativo (metodología y enseñanza).

Ha colaborado en la elaboración del libro *Metáfora* de Santillana y ha publicado módulos educativos para la Fundación Luis Muñoz Marín.

Por último, es músico de cuatro y guitarra. Ha incorporado la música en el curso de Literatura Puertorriqueña.

La modalidad satírica en la cuentística de Juan Antonio Ramos: *Démosle luz verde a la nostalgia, Pactos de silencio y algunas erratas de fe, Hilando mortajas, En casa de Guillermo Tell y Papo impala está quitao*

Agradecimientos

Ciertamente, hay tanto por dar gracias que las palabras limitan mi más profundo sentimiento de gratitud. Son muchas las personas que han contribuido en mi proceso académico y personal y temo dejar involuntariamente a alguna de ellas. Sin embargo, el hecho de que por olvido involuntario no le mencione, no significa que no le esté sumamente agradecido.

En primer orden, deseo agradecer a Dios y a toda mi familia. Deseo resaltar la paciencia, el amor y el acompañamiento de mi esposa Vilmarie Velázquez y de mis hijos Adrián Nicolás y Rodrigo Rumar. También, deseo mencionar a mis padres: Ramón Rubén Rolón y María Teresa Narváez agradezco el respaldo y sus palabras de aliento en mis “noches oscuras del alma”. Además, deseo agradecer la solidaridad de mi hermano Josué y su esposa Sandra, en conjunto con mis sobrinos Yadiel y Yadielys. Por otra parte, las palabras de ánimo de mi familia extendida mi suegra Vilma Valle, mi cuñado Augusto y su esposa Annette, en conjunto con mis sobrinas Anelisse, Elizabeth y Ana. Por otra parte, a todos mis tíos y tías (quienes muchos de ellos ya partieron a la morada celestial) y primos.

Mi mayor agradecimiento va dirigido al insigne poeta, crítico literario e investigador de las letras puertorriqueñas, el Dr. Miguel Ángel Náter Maldonado. Sus aportaciones estilísticas, lingüísticas y su agudo análisis dirigieron mi camino durante todo el proceso, ahuyentando de mí todos “los demonios de la duda”. Desde que estuve, como discípulo suyo, en el curso Literatura y sociedad en Puerto Rico: siglos XIX y XX, durante el 2005, me enseñó a ver más allá de unas simples palabras en la literatura puertorriqueña. Siempre estuvo en el proceso y como cualquier padre que desea el bienestar de su hijo, así

lo concretizó conmigo. Nuevamente, mis palabras no pueden aprehender lo infinitamente que le estoy agradecido.

Mis palabras de agradecimiento se extienden a las dos lectoras: Dra. Zaira Rivera Casellas y a la Dra. Nannette Portalatín Rivera. Ambas tuvieron la amabilidad, la solidaridad y la disposición incondicional para que culminara este proceso en mi vida. Otros profesores que fueron clave en mi formación y a los que deseo manifestar mi agradecimiento son: Dra. Mercedes López Baralt, Dra. Luce López Baralt, Dr. Félix Córdova Iturregui, Dr. Luis Felipe Díaz, Dra. Edith Faría, Dr. Juan Gelpí, Dr. Rafael Bernabe, Dr. José Luis Vega, Dra. Sofía Cardona, Dr. William Mejías, Dr. Pedro A. Rodríguez Rosa, Prof. Miguel Borroto Recio, Dra. Carmen Rosa González, Dra. Priscilla Rosario, Profa. Carmen Turull (de feliz memoria), Profa. Brenda Rivera, Dra. Migdalia López Carrasquillo, Profa. Carmen Tere Pujols, Dra. Mayra Charriez, Dr. Edwin Martínez, Dra. Gladys Capella Noya, entre otros.

No puedo dejar a mi más expresión de agradecimiento a mis amigos, colegas de la Escuela Secundaria de la U.P.R. Siempre estuvieron motivándome y colaborando con mi persona. Entre estos están: Dra. Ivette Martí Caloca, Dra. María Gisela Rosado, Dra. Cynthia Morales Boscio, Profa. Wanda de Jesús Albelo, Prof. Miguel Hernández Delgado, Dra. María del Carmen Currás, Dr. Melvin Torres, Dra. Elena Maldonado, Dr. James Seale, Prof. Luis Collazo, Dr. José Nocua, Dra. Mary Rosa Bruno, Dra. Ivette Torres Roig, Dr. Néstor Hernández (de feliz memoria), Licenciado Nicolás Ramos, Dr. Edwin Rivera Rivera, Prof. Agustín Corchado, Dr. Jaime Abreu, Profa. María Flores, Dra. Nellie Torrado, Dra. Keyla Soto, Prof. Roberto Olmeda, Profa. Ana Celis Jiménez, Profa. Myrna Gandía, Dr. Javier Carrión, Dra. Marta Fortis, Prof. Camilo Carrión, Profa. Lourdes

Sánchez, Profa. Liliana Cruz, Dr. George Bonilla, Profa. María Cristina Gascot, Dr. Jaime Rodríguez, Juan José Rosado, Zaida Sánchez, Nereida Nieves, entre otros.

No puedo dejar a mis ángeles guardianes del área de Español de la Escuela Jaime A. Collazo del Río de Morovis. Mientras estuve trabajando con ellos, siempre estaban a la disposición de ayudarme para poder llegar y cumplir con la asistencia a los cursos doctorales.

A otros les agradezco, sus comentarios motivacionales para que continuara, a pesar de lo sacrificado. Entre estos están: Prof. Manuel Rivera, Profa. Antonia Colón, Sra. Migdalia Pantoja, Sra. Sandra Morales, Sra. Sandra Sierra, Sra. Sandra Santiago, Prof. Jaime Mercado, Sra. Olga Silva, Profa. Ana Marchena, entre otros.

Por último, deseo extender mi agradecimiento al escritor Juan Antonio Ramos, cuya magnífica obra narrativa ha brindado una radiografía social, política, religiosa y cultural del Puerto Rico de los setenta y ochenta.

Introducción

Señala propiamente Juan Antonio Ramos, en su ponencia titulada *Educación Sentimental* brindada en la *Lección Inaugural* (1990-1991), que la parodia es el medio que más complacencia le ha causado:

Debo destacar de igual manera que mi vocación literaria salió muy beneficiada, pues, sin imaginarlo, desarrollé uno de los recursos literarios que más satisfacciones me ha brindado como escritor: la parodia. Recuerdo cómo me rebelé contra los clásicos que salían al paso en cada curso que tomaba (20).

Ahora bien, esta particularidad de la narrativa de Ramos nos puede llevar a respaldar la modalidad discursiva que deseamos destacar. El recurso literario del cual hace mención y del que afirma que al valerse del mismo le ha causado satisfacción, nos puede dirigir hacia la presencia de un discurso satírico. Como bien sabemos la parodia puede estar relacionada con la sátira.

La parodia puede describirse como la imitación irónica o burlesca de los personajes (una deformación casi caricaturesca de las características físicas, morales o psicológicas). Además, puede ser un recurso literario para señalar conductas sociales muy presente en los dramas satíricos griegos y en la sátira latina. Ramos, indudablemente no se aleja de ese propósito. Es por esto por lo que permite que los personajes tengan su propia voz y se presenten, en muchos momentos, parodiados. El uso de un sociolecto crudo y las situaciones presentadas con tanto realismo, sin abandonar la chispa de la burla, tal vez es lo que más no le han perdonado algunos críticos y literatos puertorriqueños. Es más que evidente cuando se habla de la cuentística del sesenta al setenta, solo se mencionan unos escritores particulares y se deja en el olvido a la figura prolífica de Ramos.

Muchas veces esa chispa de burla es lo que relaciona muy particularmente con el humor, ya que uno de los recursos de lo satírico es prácticamente el humor. Sobre este particular el mismo autor esbozará que el humor es un recurso para rebajar la intensidad de las historias que narra. Trata de romper con la solemnidad del conocido arte literario. Esto lo planteará en una entrevista que le realizó Alida Piñón:

-El humor es uno de los recursos más característicos de sus obras ¿Por qué?

- Trabajo con temas crudos, oscuros, feos; el humor, de alguna manera suaviza el impacto de estas historias que narro, ayuda al lector a digerirlas mejor. El humor está prácticamente ausente de la literatura escrita en español. No sé por qué. Tendemos a ser muy solemnes, muy serios. El relaxo y la bachata es muy nuestro, muy caribeño. A mí se me da fácil y me gusta condimentar lo que he escrito con humor. Admiro a los autores de literatura o de cine, que lo hacen.

Su amor por la parodia y el humor parecerían ser los complementos esenciales para la modalidad discursiva de la sátira. Dado que en nuestra tesis no interesa la obra de Ramos como un *totum*, solamente se incluyen en su bibliografía las obras narrativas que han servido de provecho para nuestro empeño. Nos parece que una referencia bibliográfica demasiado extensa estaría distanciada de la temática que nos ocupa.

Capítulo 1

Hacia una definición de la modalidad satírica

La obra narrativa de Juan Antonio Ramos, particularmente sus libros de cuentos: *Démosle luz verde a la nostalgia* (1978), *Pactos de silencio y algunas erratas de fe* (1980), *Hilando mortajas* (1983), *En casa de Guillermo Tell* (1991) y *Papo Impala está quitao* (1997), es un recorrido por los diversos discursos que convergen en la personalidad puertorriqueña. Su cuentística presenta un cuadro general que propone presentar el entorno sociocultural puertorriqueño. En todo este proceso discursivo, que subyace en los cuentos de Ramos, sobresalen la carnavalización y la modalidad satírica, entre otros. No obstante, me concentraré en atender la categoría lingüística mediante la cual se expresa la actitud satírica de un sujeto frente a su enunciado cuyo contenido podría describirse como impropio, audaz o inaceptable. La voz narrativa y la polifonía en sus cuentos está marcada por la modalidad satírica para resaltar los problemas que aquejaban a la sociedad puertorriqueña debido al influjo inmisericorde del capitalismo. Ramos no es el único, entre sus contemporáneos, que se vale de lo satírico en el discurso. Muchos escritores de la gesta literaria de la década del setenta utilizaron esta técnica discursiva para presentar las situaciones que aquejaban a la sociedad puertorriqueña. El discurso satírico imperó en muchos escritos de esta generación, sobre todo en la narrativa. Sin embargo, la modalidad satírica que maneja Ramos en sus cuentos es más cruda, más directa e intensa (sin llegar a la invectiva) al tratar los temas de la drogadicción, de la religión, del incesto, de la violencia doméstica, de la guerra de Vietnam, el espiritismo, entre otros. Es por esta razón que este trabajo investigativo se concentra en el manejo de lo satírico, pues la intensidad y pasión

con que Ramos la maneja, a mi parecer le distingue de los demás escritores del setenta. La crudeza humorística con la que expone los temas por medio del sociolecto del Otro, permitiendo la manifestación plena del habla coloquial, provocó, en cierta manera, que su obra narrativa estuviera en los desvanes de la crítica literaria puertorriqueña. Por otro lado, no se puede descartar que al burlarse directamente de la figura del académico (con el Dr. Moncho Loro) y al parodiar el canon literario en la voz de un drogadicto, fueron otros atenuantes que le ganaron el “San Benito” entre los estudiosos y escritores de la época. Esas vías de la modalidad satírica (como el humor y la parodia, entre otras) que utilizó el autor en cuestión no fueron del agrado de muchos. Sin embargo, veremos más adelante, cómo Ramos logra plenamente lo satírico por medio del humor y la parodia, entre otras vías, para señalar directamente el deterioro de la sociedad puertorriqueña. Para este estudio utilizaré los postulados filosóficos sobre la modalidad satírica de Georg Wilhelm Friedrich Hegel y de Emil Staiger. Además, se utilizarán los principios básicos sobre la narratología de Gerald Genette (particularmente los tipos de narradores). Genette, al observar la posición del narrador respecto a la historia, distingue algunas categorías fundamentales. En primer orden, resalta los términos: relato homodiegético, el heterodiegético, el autodiegético y el metadiegético. El relato homodiegético es cuando el narrador es un personaje que participa en la historia que cuenta mientras que el relato heterodiegético es cuando el narrador está fuera de la historia que cuenta. Por otra parte, si el narrador es el protagonista de la historia que relata le denomina el relato autodiegético. Genette determina que el relato metadiegético es cuando la narración está subordinada a otra. En cuanto a los tipos de narradores distinguirá al extradiegético, el cual cuenta la historia fuera de esta y al narrador intradiegético, aquel que cuenta la historia estando en la misma. Antes de

proseguir es necesario hacer la distinción entre la sátira y la modalidad satírica, ya que ambos conceptos son muy complejos.

El adentrarnos en el tema de la sátira y estudiar la metamorfosis del concepto en el campo literario nos dirige a un terreno escabroso debido a la diversidad de definiciones que se han gestado sobre el término. Tal vez, la falta de uniformidad en sus inicios de parte de la tradición griega, luego, la fijación de unos patrones bajo la época latina (distinguiéndose como género); las diferentes acepciones a través del tiempo brindadas por los estudiosos de épocas subsiguientes y la evolución de la teoría literaria del siglo XX, han provocado que todavía no tengamos una definición concreta de la sátira y que simultáneamente se afecte indirectamente la distinción de la modalidad satírica.

Es evidente que, en los escritos de los antiguos griegos, ya la voz poética se vale de la modalidad satírica. A pesar del uso de esta modalidad no existía el término o una definición concreta de la misma. Debido a los escasos manuscritos de las primeras huellas de la literatura occidental no se puede precisar cronológicamente cuándo comienza a utilizarse propiamente el término satírico en el drama. En los inicios del quehacer poético y dramático de algunos escritores griegos se develan las primeras características de lo que luego se llamará sátira. El concepto se irá desarrollando más por las creaciones artístico-literarias que por la fijación de un patrón estilístico o por una definición particular o por los parámetros de algún movimiento literario. Los escritos de Arquíloco de Paros, los de Hiponacte o Timón y los de Semónides de Amorgos dejan entrever lo satírico más que la sátira tal como la concebía la cultura latina. Ahora bien, nos llama más la atención la obra literaria de Esopo debido a que nuestro estudio se concentra mayormente en la narrativa. Muchas de sus fábulas develan una intención moralizante. Para atender dicha temática

moral se valió de la alegoría. Por medio de los animales reprochó las malas acciones humanas. Esopo no se distanció de dicho propósito y es por esta razón que en muchas de sus fábulas se presenta a los protagonistas desde un punto de vista humorístico y satírico. Este parecería ser unos de los primeros testimonios de la modalidad satírica en un género distante al lírico (González Porto -Bompiani, 19-20).

Cecil Maurice Bowra, en su libro *Historia de la literatura griega*, indica que algunos precursores de la tragedia griega no solo se circunscribieron a lo trágico, sino que desarrollaron obras poéticas que poseían algunos elementos de lo que luego los latinos clasificarían como sátira. Esquilo, por ejemplo, además de distinguirse por crear composiciones en una unidad artística concentrada en tres tragedias o trilogía trágica, escribió una pieza semi humorística en la cual lo heroico se trabaja con comicidad. A dicha pieza se le llamó satírica porque los coros se disfrazaban de sátiros. Lo más sobresaliente de dicha obra es que se juega con la solemnidad de lo heroico. A esto lo denominaban drama satírico, pues servía de contrapunto con las tres tragedias (Bowra 64). El dato más significativo no tiene que ver con la nomenclatura: drama satírico, sino la intención de rebajar las figuras más sobresalientes de la historia griega, en cuyo discurso sobresale lo satírico. Sófocles, en sus inicios, tuvo una gran influencia de Esquilo y solo se conservan unos fragmentos de una pieza satírica titulada *Los sabuesos*. A estos dos maestros de la tragedia se suma la figura de Eurípides. De este último, se mencionan dos dramas satíricos: *El Cíclope* y *Alcesta* (438 a. C.). El primero es un episodio satírico de la *Odisea* (Melero Bellido 306) y en el segundo se rebaja la figura del rey Admeto, tal como afirma Bowra (87). Se puede señalar que en estos escritos dramáticos de los máximos representantes de la tragedia griega subyace un tono satírico en los escritos antes mencionados, pero no se

puede considerar que el drama satírico es equivalente a la sátira tal como la concebían los romanos. Sin embargo, se puede resaltar que la modalidad satírica estaba presente en los nacientes géneros dramáticos griegos.

Platón, en el tercer libro de la *República* no expone el término sátira. Sin embargo, va agrupando algunos géneros literarios de acuerdo con los tipos de narración y características. No obstante, al platicar sobre qué temas debe aludir un género literario, deja entrever que ya existían algunas representaciones en las cuales prevalecían ciertas críticas hacia figuras importantes, muchas veces demostrando la cobardía, la debilidad y en otros momentos la burla hacia estas. Por esto, se resalta la norma que recomendaba suprimir los gemidos, los sollozos en boca de grandes personalidades de la época, ya que no podían demostrar el quebranto o el temor a la muerte. Es decir, era recomendable ocultar sus sentimientos ante un evento desgraciado y solo mostrar tenuemente el lamento ante el conflicto. Además, se aconsejaba presentar la resignación ante una situación, pues desarrollarlo de otra manera lo considera perjudicial para los jóvenes ya que no se presentaba un buen modelo a seguir (30).

Asimismo, Platón, desde la perspectiva de la ética, resalta que la risa es otro elemento que no puede figurar en la mimesis de los actantes en las obras literarias del momento. Esto lo percibimos en la conversación entre Sócrates y Adimanto, del tercer libro de la *República*, en la cual se afirma: “No será admitida, por tanto, ninguna obra en que aparezcan personas de calidad dominadas por la risa; y menos todavía si son dioses” (30). También considera imperativo eliminar versos que presenten a figuras importantes sumidas en la necesidad, en el vicio. A esto suma eliminar aquellas irreverencias dirigidas hacia personalidades distinguidas por la sociedad. Platón considera que las actitudes que se

representan alteran la naturaleza del individuo (espectador). Por esta razón, reafirmará la necesidad de erradicar todas aquellas acciones o versos que se circunscriben a la burla, a la ofensa tenue o al insulto:

Ni tampoco, creo yo, a hombres viles, cobardes o que reúnan, en fin, cualidades opuestas a las que antes enumerábamos: hombres que se insultan y burlan unos de otros, profieren obscenidades, embriagados o no, y cometen toda clase de faltas con que las gentes de esa ralea pueden ofender de palabra u obra a sí mismos o sus prójimos. Creo, además, que tampoco se les debe acostumbrar a que acomoden su lenguaje o proceder al de los dementes. Pues, aunque es necesario conocer cuándo está loco o es malo un hombre o una mujer, no se debe hacer ni imitar nada de lo que ellos hacen. (35)

Establecer una normativa que se concentraba en mantener la buena apariencia de los dioses o figuras reconocidas es indicativo de que dichas acciones se estaban presentando en algunos de los géneros literarios y, desde luego, muchas de estas características se le atribuirán posteriormente a la sátira.

Por su parte Aristóteles, discípulo de Platón, en el texto *La Poética*, plantea que apareció un metro destinado para atacar con burlas llamado “yámbico”, el cual se desarrollaba desde la época de la poesía épica: “...apareció por primera vez el metro “Yámbico” —precisamente por eso se llama hoy yambo, porque en ese metro se atacaban con burlas unos a otros—. Y los de antaño, unos eran poetas de versos heroicos, otros, de versos yámbicos” (57). Más adelante, expone el estagirita, que aquellos autores de yambos comenzaron a desempeñarse como escritores de comedia y que los autores de poemas épicos incursionaron en la tragedia. He aquí por qué en algunas de las comedias parecería

estar presente lo que más adelante se llamaría la sátira. No obstante, Aristóteles establece la diferencia indirectamente entre los versos yámbicos y la comedia. Dispone que la comedia se concentra en la imitación (mímesis) de hombres inferiores, sin resaltar completamente los vicios, sino cuyo propósito es privilegiar la risa. Es decir, distinguir lo feo, no es para causar un daño ni para condolerse, sino para provocar la burla sana, lo risible: La comedia es, como hemos dicho, mimesis de hombres inferiores, pero no en todo el vicio, sino lo risible, que es parte de lo feo; pues lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni daño, así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y retorcido sin dolor (61).

En cuanto a la selección de los personajes entre ambos géneros, Aristóteles resalta que los nombres expuestos en la comedia se seleccionan para presentar casos inverosímiles y, por ende, los mismos son escogidos al azar. Sin embargo, en los versos yámbicos los nombres son escogidos intencionalmente y, a decir verdad, la composición poética distingue los actos individuales de cada uno de ellos. En la comedia esto fue evidente desde el principio, pues habiendo compuesto la fábula por medio de cosas inverosímiles, dan a sus personajes nombres tomados al azar, y no como los poetas yámbicos, que hacen sus obras sobre un individuo particular (73).

Aristóteles, desde una perspectiva estilística, comenta que los versos yámbicos privilegian la palabra corriente, la metáfora y el ornamento. Cuando alude a la palabra corriente está privilegiando el lenguaje coloquial. En cuanto a la metáfora y el ornamento se pueden interpretar como herramientas útiles para el verso yámbico cuyo propósito es atacar o burlarse:

Y es importante el servirse adecuadamente de cada una de las cosas dichas, y de las palabras dobles y extrañas, pero lo más importante, con mucho, es saber utilizar la metáfora. Pues esto es lo único que no es posible tomar de otro y es señal de un don natural. Pues metaforizar bien es ver bien lo semejante. De las palabras, las dobles se ajustan a los ditirambos, las palabras raras, a los versos heroicos, y las metáforas, a los yámbicos. Además, en los versos heroicos, todos los métodos mencionados son idóneos, pero en los yámbicos, por imitar los que más el lenguaje coloquial, se ajustan aquellas palabras de las que uno se serviría en la prosa, y estas son las siguientes: la palabra corriente, la metáfora y el ornamento. (125)

Ciertamente, en esta época se permitía presentar obras cargadas de críticas y burlas a personalidades importantes del momento. Aristófanes (444-385 a. C.), conocido como uno de los escritores reconocidos de la comedia griega, aprovecha dicho tiempo para satirizar a sus coetáneos. *Los Acarnienses* (425 a. C.), obra de su autoría, ilustra una intensa sátira en contra del partido de la guerra y de los generales. En ella se caracteriza a los personajes por medio de la burla. Por su parte, Menandro, en una pieza de Comedia Nueva, titulada *El Misántropo*, presenta cómo —por medio de la burla— los esclavos logran transformar al hurraño Cremón. Dicha acción de los esclavos se puede inferir como una sátira del misántropo (Morenilla 1).

La decadencia de Atenas tuvo un impacto significativo en las artes en Grecia. Al descomponerse el mundo griego en monarquías militares el quehacer artístico público también sufrió cambios (Hofstätter 14). La civilización griega fue expandiéndose por Siria, Egipto y Pérgamo debido a la movilización gestada por Alejandro y sus sucesores. Según Hans H. Hofstätter estos cambios llevaron a que el arte y la literatura pasarán a manos de

privilegiados. Sin embargo, se siguen cultivando los textos marcados por elementos de la sátira. Por ejemplo, Calímaco compuso yambos-fábulas (14).

En Grecia había un tal Menipo, considerado como padre de las invenciones monstruosas, mezclando así la prosa y el verso (y viceversa) en virtud de denunciar y atacar las majaderías humanas. Por otra parte, un escritor que ha utilizado la sátira para parodiar los relatos fabulosos de historiadores y viajeros es Luciano de Samósata. Este autor sirio, en su texto titulado *Relatos Verídicos*, devela su intención de divertirse con las historias narradas por historiadores y viajeros, pues las considera irreales:

Y les resultaría un descanso si combinaran con esas lecturas tuyas aquellas que no sólo les procuraban una diversión refinada y graciosa, sino que también les ofrecieran una cierta perspectiva bastante inspirada, tal cual sospecho que advertirán en esos escritos míos. Porque no sólo les resultará atractivo lo extraño del argumento y lo gracioso del tema, y el que vayamos ensamblando un montón de pintorescos embustes de modo convincente y verídico, sino además que cada uno de los episodios narrados está figurado cómicamente a la manera de algunos de los antiguos poetas, historiadores y filósofos, que compusieron numerosos relatos prodigiosos y míticos, a quienes también habría citado por su nombre a no ser porque ya a ti mismo la lectura te van a resultar evidentes. (26)

Muchos de los historiadores, viajeros y poetas eran respetados por su prestigio e incluso se entendía que sus narraciones o historias estaban basadas en acontecimientos verídicos. Sin embargo, Luciano no las percibe de esa manera e indudablemente, al valerse de la parodia y del cinismo, podemos observar la falta de seriedad para con estos textos y sus autores. Por ello, en *Relatos verídicos* criticará duramente los relatos de Ctesias de

Cnido, historiador griego del siglo V, quien viajó a Oriente y escribió *Indiká o Relatos de India*. Además, en este escrito se describe a Yambulo como un viajero y escritor famoso de la época. Tanto de Ctesias como de Yambulo afirmará que sus escritos están llenos de falacias:

Ctesias, el hijo de Ctesíoco, de Cnido, compuso su historia sobre el país de los indios y sus prodigios, lo que ni él había visto ni escuchó a otro que se lo contara. Escribió también Yambulo muchas maravillas acerca de lo que pasó en el gran océano, forjando una mentira notoria para todos, pero componiendo un relato, sin embargo, bastante placentero. (26)

A pesar de la fuerte huella griega del término “satyra”, los latinos estaban convencidos de que sus sátiras más antiguas habían sido unos escritos dramáticos eclécticos en versos bruscos de los cuales emanaban la burla, lo burdo y la maña. Los primeros poetas satíricos, según la tradición latina, Ennio y Marco Pacuvio, desvincularon a la sátira del género dramático y aplicaron el concepto a las creaciones poéticas más complejas, las cuales se distinguieron por su variedad temática. Por esto, muchos escritores latinos utilizan el término fuera de los parámetros del teatro. Horacio, por ejemplo, empleó el término sátira en sus “sermones programáticos”, develando la intención de provocar la risa al exponer vicios o debilidades. También, su texto *Epístula ad Pisones* plantea la diferencia que prevalece entre un poema trágico y un drama satírico. El drama satírico se desarrolló en la época clásica y era aquel que se representaba después de la tragedia, acto jocoso que no llegaba a ser una comedia. Sobre el drama satírico, Horacio expone lo siguiente en su *Arte poético*:

Y el que participó por un macho cabrío de poco valor en un certamen con un poema trágico pronto también se desnudó a los agrestes Sátiros, y rudo intentó la broma dentro de una gravedad que permanecía intacta precisamente porque había que retener con encantos y con una grata novedad a un espectador que venía de cumplir con sus sacrificios, ebrio y sin leyes. Pero convendrá avalar a los Sátiros, reidores y mordaces, y transformar las cosas serias en broma de tal manera que cualquiera que sea dios o el héroe que se presente, visto rodeado de oro y púrpura regios, no termine en oscuras chozas por su lenguaje de baja condición, pero que tampoco, mientras evita ponerse en el nivel demasiado bajo, caiga en las nubes y el vacío. Es indigno de la tragedia charlar en versos livianos, de la misma manera que una madre de familia respetable, a la que se le obliga a bailar en días festivos, estará un poco avergonzada en medio de los sátiros descarados. Si yo escribiera dramas satíricos, Pisones, no me agradaría hacerlo sólo con palabras propias y sin argumento alguno ni me esforzaría en apartarme del tono trágico hasta el punto de que no existiera diferencia cuando hablara Davo o la audaz Pitias, enriquecida con un talento que ha estornudado Simón, o Sileno, guardián y servidor del dios que ha criado. (17)

Esta opinión sobre los dramas satíricos devela que Horacio no considera prudente el cruzar una tragedia con elementos mordaces. Sin embargo, deja ver que cada género posee unas características particulares que se deben honrar. Es evidente que Horacio cultivó la sátira en sus producciones literarias. Los *Sermones*, dos libros a los cuales bautizó con ese título, son ejemplos claros de este género. Estos develan

el contrapunto y su discurso se aparta de la hostilidad de otros satíricos latinos anteriores. No obstante, parece mostrar una imagen irónica y caricaturesca del “modus vivendi” y las bajezas humanas, no con un fin didáctico, sino con un propósito humorístico, hasta llegar a la ridiculización. Su intención es resaltar las verdades de una manera jocosa sin la intención de reprender (17).

Mientras Horacio ya exponía sus planteamientos teóricos sobre el género de la sátira, otros con sus escritos servían de modelo a seguir. Uno de los estilos que contribuyó a la creación de parámetros en la sátira latina fue el de Cayo Lucilio (168-103 a.C.). Según los investigadores, produjo treinta libros de sátiras de las cuales se conservan alrededor de mil cuatrocientos versos. Ernst Bickel, en *Historia de la literatura romana*, comenta categóricamente que “El creador de la sátira romana es Lucilio” (539). Es el primero en utilizar el hexámetro, el cual sería manejado posteriormente como un rasgo distintivo del género. Los estudiosos de la sátira latina distinguen en su obra la agresividad que combina con el elemento autobiográfico y el tono fuerte plagado de ironía. Su temática más sobresaliente descansaba en la política y en algunos excesos de los líderes del momento. No obstante, sus sátiras resaltan las falsas creencias, lo real opuesto a lo ficticio, las virtudes y los conceptos de la verdadera amistad. Un ejemplo de estas sátiras de Lucilio es la titulada *Los amigos persiguen el alma* en la cual critica la amistad por conveniencia al escribir que “No se achanta el cocinero ante una cola abultada con tal que resulte jugosa; así, los amigos persiguen el alma, los gorriones, en cambio, andan en busca de hacienda y riqueza” (Fernández 156). En cuanto a la forma, no se percibe una obsesión por la perfección, y muchas veces parecía prestarse a la improvisación. No obstante, el mismo Horacio considera que la obra satírica de Lucilio es un buen modelo para seguir. Esto lo observamos

en su segundo libro de *Sátiras* cuando Trebacio le aconseja que siga el estilo de Lucilio: “También podrías escribir de justicia y magnanimidad, como lo hizo el docto Lucilio con el Escipiada” (208-209).

Otro satírico latino reconocido es Marco Terencio Varrón (116-27 a.C.). No tenemos evidencia de que este brindara una definición sobre el género en cuestión, pero su sátira tuvo repercusión en la producción satírica posterior. Escribió ciento cincuenta libros de sátiras, aplicando la forma del filósofo cínico, Menipo de Gádara. En honor al estilo de Menipo, aplicado a sus sátiras, las denominó “menipeas”, nombre que, a partir de ese momento, se le dará a la sátira que combina prosa y verso. Su sátira se distingue por un aire moralizante y conservador. Arremete contra la desvalorización de las costumbres tradicionales, colmadas de modestia y sencillez, reclamando una mirada a las virtudes del pasado. Además, desarrolla severas críticas contra la corrupción en el Estado, la opulencia desmedida y el desenfreno de la mujer. En cuanto a su estilo, su prosa es muy estilizada, plagada de figuras retóricas y manejo de vocabulario, sin abandonar la lengua del vulgo. Ciertamente, este estilo lo utilizó Séneca, un siglo después en su sátira menipea denominada *Apocolocyntosis* (obra en la cual se devela un cruel ataque contra el fenecido emperador Claudio) (Cortés, 86). Una de las sátiras menipeas conocidas de Varrón se titula “De la borrachera”, en el cual se describe el disfrute por el vino (Fernández 205):

No tapes las cubas de nada se bebe con más alborozo que el vino:

estos encontraron para alivio de cuitas;

éste es el dulce germen del regocijo;

éste es el fermento que ampara los festines.

¿Qué borrachín, que se dedica a apurar la copa,

huele en toda su vida el vino puro?

¿No ves que los dioses mismos, si alguna vez desean probar
el vino, descienden hasta los templos de los hombres y sirven
el alcohol al mismo Baco con un cazo?

Vino. Añádele un ciato

del caldo al vaso de tu mujercita. (205)

Un erudito que se refiere a la presencia de la sátira en el contexto sociocultural es Tito Livio. Escribió 142 libros divididos en décadas o grupos de diez en los cuales relata la historia de Roma. De estos solo perduran treinta y cinco libros y a dicha colección se le conoce como *Ad urbe condita* (la misma comprende desde el 753 a. C. hasta el 292 a. C.). En el séptimo libro, podemos identificar varios detalles relacionados con el nacimiento de los versos satíricos. Lo más sobresaliente es que nace de la imitación de representaciones escénicas, cuyo propósito era aplacar la ira de los dioses. Tito Livio resalta que los romanos buscaron actores extranjeros, muy particularmente de Etruria, para llevar a cabo los actos debido a la peste, pues la consideraban como un castigo de los dioses. Para aplacar el enojo de sus divinidades, ofrendaban actos para ellas. Los jóvenes romanos comienzan a imitar estas representaciones con un carácter burlesco, develando el verso satírico:

Nada digno de mención sucedió excepto que, para asegurar la paz de los dioses, se celebró un lectisternio, el tercero desde la fundación de la ciudad. Pero la violencia de la epidemia no se vio aliviada ni por auxilio humano ni divino, y se afirma que, como las personas estaban completamente superadas por terrores supersticiosos, se introdujeron, entre otros intentos de aplacar la ira celestial, representaciones escénicas, una novedad para la nación de guerreros que hasta entonces sólo tenían

juegos del Circo. Estas empezaron, sin embargo, de una manera pequeña, como casi todo, y pequeñas como eran, fueron traídas desde el extranjero. Se trajo a los actores desde Etruria; sin recitación ni mimos en representación de la poesía; danzaban al ritmo de la flauta y se movían graciosamente al estilo toscano. Después, los jóvenes empezaron a imitarles, ejercitando su ingenio, los unos hacia los otros, con versos burlescos y acomodando sus gestos a sus palabras. Se convirtió en una diversión aceptada, y perduró al ser frecuentemente practicada. La palabra toscana para el actor es *histrion* por lo que los artistas nativos fueron llamados *histriones*. Estos no improvisaban, como en tiempos anteriores, versos descuidados y sin rima al estilo *fescenino*, sino que cantaban versos satíricos cuidadosamente rimados y adaptados a las notas de la flauta, acompañándolos de movimientos adecuados. Varios años más tarde, Livio (se refiere al autor Livio Andrónico -284 a.C. al 204 a.C.) abandonó por primera vez los versos sueltos satíricos y se atrevió a componer una trama coherente. (266-267)

Con el transcurrir de los años la sátira y la comedia van tornándose más intensas, de manera que algunos escritores y oradores comienzan a cuestionarse si realmente es necesario lastimar la reputación de algún individuo. El célebre orador Marco Tulio Cicerón (106-42 a. C.), en su texto *Sobre la República*, señala que muchos de los poetas impactan negativamente al pueblo debido a lo que provocan sus obras: “Cuando llega hasta ellos el clamor y los aplausos del pueblo, como de gran maestro lleno de sabiduría, ¡qué tinieblas expanden estos hombres, qué terrores infunden, qué pasiones encienden!” (115). Además, considera que estos no deben desacreditar las figuras reconocidas. Es decir, que los versos no se deben utilizar para atacar, desarrollar injurias muy particularmente en la comedia.

Para controlar este aspecto, sugiere que las obras literarias deben someterse a la consideración o aprobación de los magistrados. Rechaza que los poetas tengan la potestad de censurar las obras. Cicerón considera que aquel poeta que utilice los versos para burlarse de figuras prominentes debería someterse al castigo más severo:

Escipión- Nunca hubiera podido presentar la comedia sus escándalos en los teatros, si las costumbres de la vida no lo hubieran consentido. ¿A quién no atacó la comedia? O mejor, ¿a quién no vejó? ¿A quién no perdonó? Criticó a los demagogos, a malvados, a ciudadanos sediciosos, a un Cleón, a un Cleofón, a un Hipérbolo, está bien, pasemos por ello, aunque mejor sería que a estos ciudadanos los amonestara el censor antes que un poeta. Pero que un Pericles, que durante tantos años había gobernado tan sabiamente a su pueblo en tiempo de paz y en tiempo de guerra, sea vilipendiado por unos versos, y que estos versos se declamen sobre la escena, es tan repugnante como si entre nosotros Plauto o Nevio hubieran querido atacar a Plubio y a Gneo Escipión, o como si Cecilio hubiera maldecido de Marco Catón. Por el contrario, muchas leyes de las XII Tablas, que tan pocas sancionaron con pena capital, pensaron que ésta debía imponerse a quien cantara o compusiera versos que redundaran en infamia o deslustre de otros. Muy bien. Debemos tener nuestra conducta sometida a los juicios de los magistrados y a sus legítimas decisiones, y no a las genialidades de los poetas. Y no debemos oír injurias, sino amparados por la ley, que nos permita responder y delante de un tribunal donde la defensa sea posible. (115-116)

Mientras algunos oradores como Cicerón solicitan la censura de obras debido a su contenido, Juvenal trata de definir algunos géneros de acuerdo con sus características. Este

es el caso de la sátira. En su texto titulado *Sátira I*, específicamente en la parte que se designa “¿Qué es la sátira?”, resalta que el género trata de la cotidianidad de la vida, de los vicios o excesos del ser humano (el adulterio, la avaricia, entre otros) y la indignación que provocan:

Alabamos la honradez, pero tiritita de frío. Los jardines, los castillos, las mesas taraceadas y la copa de plata, un trabajo ya antiguo, con su chivo en alto relieve esto se debe a los crímenes. ¿A quién deja dormir el corruptor de una nuera? ¿A quién las prometidas torpes y el adulterio revestido de toga? ¡Si el ingenio los niega, los versos los dicta la indignación, y los escribe como puede, parecidos a éstos míos o a los de Cluvieno! (189)

Diómedes hacia el siglo IV indicaba que la sátira era una composición difamatoria, engendradora para sentenciar la corrupción y las costumbres aberrantes. Comenta que para los latinos, la sátira se componía de distintos tipos de poemas (Kanney 189). Sobre esta temática, añade que esta poesía no se desvincula de la Comedia Antigua, pues posee características de esta:

La sátira es poesía, vituperaría y compuesta con el sello de la Comedia Antigua, que escribieron los romanos Lucilio, Horacio y Persio; pero al poema que constaba de diferentes clases de poemas le llamaron en otro tiempo sátira como las que escribieron Pacuvio y Ennio. (189)

Claramente, Diómedes considera a la sátira como un género poético que no es exclusivo de un estilo de poesía particular y que el propósito específico de este es criticar los vicios.

A pesar de que otros escritores latinos no plantearon definiciones sobre la sátira, valerse de la misma les posicionó como potenciales modelos a seguir en el círculo literario

del momento. Por ejemplo, la obra lírica de Quintus Valerius Catullus (84 a.C.- 54 a. C) no estuvo exenta de la sátira teniendo una gran acogida entre sus coetáneos. Posteriormente, en los escritos de Aulo Persio Flaco (34-62 d. C) subyace un lenguaje directo y hostil, marcado por la mordacidad que se podría calificar de modalidad satírica, en el cual ilustra un realismo extremo y cuya poesía ha servido para ampliar las descripciones propias sobre la sátira. Además, Persio expone algunas ideas sobre el quehacer de escritos satíricos considerando que se puede estar sujeto a los patrones estructurales, propios de la sátira, o que se pueden obviar los mismos. Para él lo esencial es que el escrito debe arremeter con fuerza e impacte a quien esté dirigido hasta provocar la ira:

Encerrados nos dedicamos a escribir, uno en verso, otro sin someterse al metro, algo grande capaz de agotar a un pulmón de poderoso aliento. Y ¡claro! bien peinado y resplandeciente con la toga nueva, y ¿cómo no?, con el ónice natalicio se lo leerás al público desde elevado sitial, después de enjuagarse la garganta ágil con gargarismo modulador, deshecho, con ojito insinuante. Entonces podrás ver cómo de forma indecorosa y con la voz alterada se estremecen los Titos, los grandullones, cuando los poemas les penetran en los riñones y sus intimidades sienten el cosquilleo del verso trémulo. (109)

Otro detalle del quehacer poético de Persio es la importancia de sus sátiras programáticas y coliambos. Según Eduardo Chivita Tortosa, en su tesis titulada *La sátira contra los malos poetas*, las sátiras programáticas se consideraban como composiciones satíricas cuyo fin era reflexionar sobre el mismo género, en el cual se ilustraban las posturas

teóricas del autor. Sin embargo, los coliambos eran un tipo de sátira programática desarrollada a modo de prólogo o de síntesis (20).

En el grupo de escritores satíricos de Roma se encuentra Séneca (4 a. C. – 65 d. C.). Uno de los textos más conocidos es *La Apocolocyntosis*. Esta es una sátira cuyo propósito es criticar el entorno político. Ernst Bickel indica que la motivación particular de este escrito satírico se concentra en la consagración del Emperador Claudio luego del envenenamiento de su esposa Agripina y la degradación de este por el senado celestial bajo la iniciativa de Augusto. En fin, es una crítica política debido a la incorporación de Claudio en el culto imperial (553). F. R. D. Goodyear, en el capítulo XXXI, de *Historia de la literatura clásica*, destaca que la mayor de las muchas cualidades que ofrece este escrito es el alcance de la invectiva hacia las personalidades de la época, tales como historiadores y políticos. Además, indica que la ironía, los formalismos del debate senatorial y el uso de proverbios y coloquialismos enriquecen su sátira (692). La importancia de la sátira de Séneca es cómo se vale de este género para atacar directamente a la clase política del momento, emulando, en cierta medida, el tipo de sátira que se desarrolló con los griegos.

Un texto que debemos mencionar es el *Satiricón*. Esta novela se le adjudica a Gaius Petronius Arbiter (20? a. C. -66 d. C.). En la misma, se presenta el desenfreno de las pasiones humanas y son ilustradas con extrema crudeza. Aunque no es un poema satírico, posee las características particulares de la modalidad satírica y evidencia cómo se desarrollaba lo satírico en un texto narrativo. Dichas características se perciben, por ejemplo, en “La viuda de Éfeso”, en la cual se presenta a una viuda que había sufrido la pérdida de su marido, pero que luego cede hacia las demandas sexuales de un soldado que vigilaba a unos crucificados. Dicha mujer no solo olvida su luto, sino que le sugiere al

soldado que exhuma el cadáver de su esposo y lo crucifique para que salve a su amado soldado quien había perdido uno de los cuerpos que tenía bajo su custodia. En resumen, la imagen de la mujer acongojada queda sustituida por la astuta y apasionada. Ernst Bickel, en su texto *Historia de la literatura romana*, comenta que Petronio más que presentar las debilidades humanas lo que hace es establecer un juicio moral y ético sobre cada uno de los individuos y sus acciones: “Pero algo más amplio que la caricatura de las debilidades humanas ha sido lo que Petronio ha expuesto a la luz del día. Él se encaró con los valores supremos de la producción contemporánea para hacerlos comparecer ante el tribunal de su crítica y sátira” (218). Marcial (59/62 a. C.- 103 d. C.) es otro de los escritores latinos que se valió de la sátira. Su obra, según J. C. Bramble, devela una mezcla de adulación, obscenidad y observación informal sobre el mundo cansado y neurótico (653). Además, indica que, en los *Epigramas*, Marcial manifestó su repudio hacia la poesía oscura, y recomendó que la misma complaciera a los gramáticos, pero que fuera de fácil comprensión (Chivita 21). Revela, también, algunas características de crítica literaria cuando defiende la ligereza del género que desarrolla. Esto lo podemos percibir en el epigrama IV, 49, al indicar cómo se elogiaban sus poemas hinchados, sin saber que eran simples epigramas:

El lector y el oyente, Aulo, estiman mis libritos,

pero cierto poeta asegura que no están bien rematados.

No me preocupo en demasía: de hecho, prefería que los platos

de mi cena gustarán más a los invitados en vez de a los cocineros. (81)

Un escritor que estuvo en contacto con el quehacer literario de Marcial fue Décimo Junio Juvenal (55/60-135), quien escribió cinco libros en los cuales plasmó dieciséis

sátiras. Estas están desarrolladas con un orden cronológico y plantean situaciones de la cotidianeidad sin abandonar la crítica a los vicios. F. Della Corte expone que Juvenal representa al poeta del pasado, de la vieja Roma, que critica las costumbres corruptas antiguas resaltando las figuras de los agricultores, de los cuales se vale en sus escritos (198). Además, Juvenal critica la vida cosmopolita en la cual prevalecía la esclavitud de orientales y griegos. Por ende, considera la sátira como el medio para rechazar los males sociales. Esto se evidencia en su escrito titulado *¿De qué trata la sátira?:*

Atrévete a hacer algo digno de las estrechas Giaras, si quieres ser algo. La honradez recibe alabanzas y está arrecida, al crimen se le deben jardines, palacios, mesas, plata vieja y el carnero que se encarama fuera de la copa. ¿A quién deja dormir el corruptor de una nuera avarienta, a quién esposas deshonestas y un adúltero revestido de la pretexto? Si la naturaleza falló, hace la indignación versos como puede, como los hago yo o Cluvieno. (598)

El desarrollo y la evolución de la sátira se debe al uso constante de esta por muchos escritores latinos. Estos escritores utilizaban la sátira para censurar los defectos, ridiculeces, errores, vicios y crímenes humanos, especialmente de sus enemigos personales o políticos; sobre todo de escritores y filósofos (Guillén Cabañeros 31). Cada escritor le aplicaba un toque personal de índole estilístico o temático a su composición poética. Este manejo particular de estilo y tema nos acerca al concepto de modalidad satírica, pues el manejo del discurso está marcado por el modo o punto de vista del emisor.

Fue Quintiliano (35-96 d. C.) quien afirmó que la sátira es producto del genio latino. Es decir, rechaza la huella escritural de los griegos. De ahí su célebre declaración “Satura tota nostra est”, la cual se encuentra en su escrito *La instrucción del orador*:

La sátira es toda nuestra, en la cual el primero que consiguió insigne alabanza fue Lucilio, el que tiene todavía algunos tan apasionados que no dudan en darle preferencia no sólo a los escritores de la misma materia, sino también a todos los poetas. Mas yo cuanto me aparto de su modo de pensar, tanto me aparto del de Horacio, que es de opinión que Lucilio tiene un estilo turbio y que hay en él algunas cosas que se pueden quitar. Porque tiene una admirable erudición y libertad, y de aquí es que tiene acrimonia y bastante chiste. (238)

Por otra parte, Apuleyo en su novela *El asno de oro* devela un tono satírico. El anticlericalismo se ilustra cuando presenta a unos sacerdotes homosexuales elaborando conjuros. Este es otro ejemplo de cómo la sátira en la época latina se encuentra presente en la narrativa como es el caso del *Satiricón*. No es solo que la sátira subyace en diversos géneros, sino que la misma es un salvoconducto para ilustrar una modalidad discursiva.

Ya en la Edad Media, para San Agustín (354 d.C.- 430 d.C.), en su libro *La ciudad de Dios*, las representaciones (rituales) en las cuales se privilegia lo invertido, lo cruel, lo vergonzoso (tal como ocurría en la sátira) había que reemplazarlo por lecturas sobre temas de filosofía o recitar leyes de los dioses. Considera que es esencial invertir el tiempo en la didáctica de la justicia y mirar los desaciertos de las divinidades. Ciertamente, San Agustín alude al génesis de estas representaciones, las cuales tuvieron un propósito religioso dentro del entorno sociocultural latino. Además, indica que muchos pueden pensar que estas representaciones teatrales responden más a las intenciones de los poetas que a la intención de ofrendar a los dioses. Sin embargo, recuerda que la realidad histórica sobre el origen de dichos actos se circunscribe al reclamo de los mismos dioses. Por ende, los modelos de las acciones representadas responden más a las solicitudes divinas que a las leyes humanas.

Por otra parte, comenta que, si los poetas han mentido sobre alguna acción de sus personajes, siendo ficticia, los mismos dioses se habrían vengado por haber presentado las inexistentes atrocidades a los humanos.

San Agustín no solo habla de las acciones de los poetas, sino también de lo que los antiguos romanos argumentaban sobre la libertad poética. Para esto cita la obra *La República* de Cicerón, resaltando el rechazo de los romanos al vituperio de una persona honorable. Esta actitud se opone totalmente a la cultura griega, puesto que permitía que lo representado se ajustara a la realidad a pesar de su crudeza o carencia de pudor, pues consideraban que los dioses se divertían con las burlas hacia ellos mismos y de figuras reconocidas. No obstante, el santo padre cristiano no duda en exclamar “¡Y ojalá éstas provocaran sólo risa en sus adoradores, y no la imitación!” (94). La mayor preocupación de San Agustín consiste en que estas obras satíricas tengan un impacto negativo en la sociedad a raíz de que otros imiten las acciones representadas resaltando así la importancia de no trastocar el carácter moral:

¡Cuánto más mejor y más honesto sería leer en un templo de Platón sus propios libros que contemplar en los templos de los demonios la castración de los galos, la consagración de los invertidos, la mutilación de los furiosos y todo cuanto hay de cruel y de vergonzoso o vergonzosamente cruel o de cruelmente vergonzoso, que se suele celebrar en los ritos sagrados de esos dioses! ¡Cuánto mejor hubiera sido, para instruir suficientemente a los jóvenes en la justicia, recitar en público las leyes de los dioses en lugar de lanzar alabanzas inútilmente a las leyes e instituciones de sus mayores! Porque los adoradores de tales dioses, apenas son tocados con la pasión, “impregnada —dijo Persio— de un veneno ardiente”, más bien se fijan en

los hechos de Júpiter que en las enseñanzas de Platón o en las censuras de Catón. Así, por ejemplo, en las obras de Terencio mira un mozo lleno de vicios un cuadro moral “donde estaba representado aquel episodio en que —según dicen— Júpiter envió al seno de Dánae como una lluvia de oro”. Y el mozo se gloria de imitar al dios en su propia torpeza, amparándose en una alta autoridad. “¡Y qué dio! —dice—; nada menos que él hace retemblar con su trueno altísimo las bóvedas celestes. Y yo, que soy un pobre hombrecillo, ¿no voy a hacer lo mismo? ¡Vaya si lo he hecho! ¡Y de muy buena gana!”. (91-92)

En cuanto a la representación de las malas acciones (verdaderas o falsas) de los dioses u hombres, el obispo de Hipona plantea que esto es obra de los demonios. Por esta razón, los “espíritus taimados” gozan de la calumnia contra figuras o dioses:

Pero los espíritus malignos, que para ellos son dioses, permiten a los hombres atribuirles fechorías, incluso no cometidas por ellos, más a condición de que sus almas se dejen envolver por estas creencias como por una red y así arrastrarlos consigo al suplicio que les está destinado. (95)

En la temprana Edad Media, la teoría literaria es muy escasa. Sin embargo, el impacto de las fuerzas monárquicas y religiosas en el entorno sociocultural y propiamente en la ideología del momento abre un espacio significativo para la literatura satírica. Es en este momento en el cual surgen obras que se concentran en el escarnio, en el juego carnavalesco en contra de los clérigos o monarcas, en sátiras de carácter moralista y en fábulas plagadas de elementos satíricos entre otros. No obstante, a pesar de estos escritos en los cuales sobresale la sátira, los tratados sobre teoría de dicha moralidad no son muy abundantes. La mayoría de los escritores satíricos de los inicios de la época medieval va a

resaltar los principios sobre la sátira planteados por Aristóteles, Horacio y Diómedes. Entre algunos escritores más sobresalientes, después de San Agustín y los cuales atenderán las características de la sátira son: San Isidoro de Sevilla, Juan de Mena, Marqués de Santillana, Juan del Encina, Mateo de Verdôme, Geoffrey de Vinsauf, Gervasio de Mckinley, Juan de Garlandía y Francisco Robertello, entre otros. (Sanchis 369-370)

Dentro de los planteamientos etimológicos del término sátira, el más concurrido es el asociarlo a una obra que ilustra las miserias humanas. San Isidoro de Sevilla (560-636 d.C.) plantea algunas ideas sobre los satíricos, en el libro titulado *De las etimologías*. En dicho texto, se plantea que los satíricos se dedicaban a develar los vicios mediante el empleo de la palabra. También, que estos eran vistos como artistas que poseían un vasto conocimiento sobre el arte literario. Por otra parte, indica que el significado de la sátira puede referirse a la saturación y abundancia, al hacer referencia a muchas cosas a un tiempo específico y al plato con frutas que se ofrendaba en los ritos religiosos:

Los modernos, a quienes también se llama satíricos, suelen generalmente fustigar los vicios, como Horacio, Persio, Juvenal y otros. Estos tratan de corregir los defectos de la mayoría, sin que ello le impida mencionar a cualquier malvado y reprender las lacras y malas costumbres de cualquiera. Por ello se les pinta desnudos, porque gracias a ellos, se ponían al descubierto los vicios. Se les denominó “satíricos”, porque estaban plenamente dotados de facilidad de palabras o por estar saturados y tener abundancia, pues hacía reverencia a muchas cosas a un tiempo; es también posible que su nombre provenga de aquel plato (satura), que, colmado de diversas clases de frutas y productos del campo, solía llevarse la

ofrenda a los templos de los gentiles; o quizás de los sátiros a quienes se les perdona cuanto dicen en medio de su borrachera. (709-710)

Para los primeros cincuenta años del siglo XV, Juan de Mena, en su escrito *La Coronación del Marqués de Santillana*, concibe a la sátira como la vía para desarrollar reprensiones en contra de los vicios, tal como afirmaban los clásicos. Sus ideas están íntimamente ligadas a los planteamientos de Aristóteles y Horacio que ya hemos comentado. Sigue la definición de Quintiliano y en gran medida la desarrollada por San Isidoro. Por otra parte, distingue a la cultura latina como la figura patriarcal que engendró dicho género rechazando la influencia griega:

Satyrus. Satyra es género de escritura, en que se trata de varias y diversas reprehensiones de muchos vicios, que los latinos primero inventaron, como escribe Quintiliano: porque los griegos no escribieron Satyras, sino en lugar de ella usaron la comedia antigua, como dixere. (253)

Sobre los planteamientos de Juan de Mena, Edward V. Coughlin resalta que, además de brindar una definición de la sátira, abona otro detalle fundamental sobre este género. Se trata de la dualidad de la sátira medieval que se concentra en la reprimenda y el elogio. Reprimenda ante los males sociales y el elogio para aquellos que se consideran ejemplo para la sociedad:

Este autor clasifica su obra como sátira “porque reprehende los vicios de los malos o glorifica la gloria de los buenos”. Estas palabras de Juan de Mena aclaran el concepto fundamental de la sátira medieval; es decir, que su composición se basa en una división bipartita de la danza y vituperación (laus y vituperatio): la misma configuración que plasma la visión moral de la poesía general de esta época (12).

En 1561, Lucius Caesar Scaliger, en su escrito titulado *Poetices libri septem*, define el concepto sátiro como un género poético (*generibus carminum*) o poema racional basado en los personajes. Marco Antonio Colonel Ramos en su escrito titulado “La teoría satírica humanista” plantea que Escalígero define la sátira siguiendo tres criterios diferentes: la forma métrica (*a generibus carminum*), la forma poemática (*a ratione poematis*) y la forma estilística o uso de la lengua (*a characteribus*). Colonel resalta que estas teorías calan en toda Europa (405). Posteriormente, Antonio Sebastiano Minturno, en su texto *Arte Poética Toscana* (1564) considera que la sátira es una clase de poesía escénica:

An. ¿Entonces la poesía Escénica se divide en tres?

M. Justamente tiene tres clases. De ellas la primera se llama Tragedia, la segunda Comedia, la tercera se llama desde los antiguos Sátira. (284)

Minturno, en la Edad Media, acoge la definición sobre la sátira desarrollada por Horacio y la expuesta por Aristóteles. En primer lugar, privilegia los planteamientos de Horacio basados en la relación que establece entre la poesía trágica y el juego satírico, cuyo propósito a través de la risa mantenía la atención de los espectadores que habían participado del sacrificio y las festividades hasta el punto de la embriaguez. Por ende, se mezclan los personajes serios con los festivos para animar al público que gozaba mucho de las bromas. En segundo lugar, resalta que para Aristóteles la sátira es más antigua que la Comedia y la Tragedia porque los Sátiros y los Silenos, con sus juegos consagrados servían de introducción para estos (Guillén Cabañeros 24). Minturno describe la poesía escénica prácticamente con las características de lo que en la actualidad denominamos drama, pues la considera del siguiente modo:

[...] imitación de cosas, que se representan en el Teatro, entendidas como una materia o acabada, y de cierta grandeza, la cual se hace no simplemente narrando, sino introduciendo personas en acción y diálogo, con discurso suave y deleitable; con un canto y baile, o bien con una sola de las tres cosas, o con dos o con las tres juntas, aparejadas a cada materia según sea conveniente, para deleitar con provecho del público. (Minturno 283)

No obstante, aclara que a la comedia y a la sátira no se les solicita tener “un discurso bello y adornado”. Es decir, estas poesías escénicas quedan exentas del discurso tenue y agradable (287). Además, está convencido de que los creadores de la sátira fueron los latinos y lo esboza de la siguiente manera: “De la sátira fueron inventores los latinos y, aunque en la poesía épica se contiene, fácilmente me concederás que se reserve el diálogo para otro lugar y tiempo” (475). Indudablemente, Minturno plantea que la sátira también se encontraba presente en la poesía épica. No obstante, se mantiene en la afirmación de que los latinos fueron los padres de la sátira escénica, pues las sátiras iniciales no eran para el teatro, sino que estaban destinadas para el pensamiento filosófico: “Pues la sátira, escrita primero en griego por Menipo, y después en latín por Marco Varrón, es considerada más Filosófica que Escénica y dispuesta para el Teatro” (475). Por otra parte, resalta los tipos de sátira escénica entre las cuales están la pura, la cómica y la trágica. Compara las sátiras puras con las Farsas Caballeras o las Atelanas, las cuales reproducen algún poema de los escritores antiguos. La sátira cómica o trágica era aquella que a manera de “introito” representaban los Sátiros, los Silenos, no solo en el coro sino en los diálogos, los cuales servían de introducción para las comedias y también para las tragedias.¹

¹ A pesar de que establece que la Tragedia, la Comedia y la Sátira son clases de la poesía escénica, Minturno postulará más adelante que también son especies del género poesía escénica: “Es razonable pensar que la

Es importante mencionar que en el diálogo que desarrolla Minturno se brinda la definición de la Sátira Trágica. Establece que la Sátira Trágica es ecléctica, que posee una historia completa en la cual sobresale un tono gozoso y a la vez serio, cuya proyección en la voz de los actantes es mesurada. Además, dichos personajes caen en lo burlesco y lo jocoso sin abandonar alguna pena:

...es imitación mixta, describe una historia perfecta y entera, con justicia y grandeza, y es festiva y grave, con hablar agradable y suave, muestra a las personas que siendo en parte burlescas y de reír y con algún acto lastimoso y espantoso mueven a la piedad. Y tiene las partes de modo que cada uno separadamente tiene su lugar. (477)

Minturno brinda algunas características que distinguen a la sátira trágica. El primer aspecto es lo ecléctico que no devela la gravedad de la tragedia, pero no se aparta de la rigurosidad que le lleve a la plena festividad de la comedia. Es decir, lleva esporádicamente a lo festivo para mantener la “dignidad de la fábula”. Otro detalle importante es que induce a la risa, pero no al extremo de los burladores, pues sus escritores emplean un léxico distinguido. Por otra parte, la sátira busca deleitar con las bromas, sin abandonar lo trágico, pero no cayendo en lo cómico. También, los actantes que representan figuras de alto reconocimiento no deben mostrar un sociolecto bajo. Sin embargo, los sátiros y silenos, al ser personajes “rudos y salvajes” se distinguen por su habla “pura y simple” procurando no realizar “bromas deshonestas e indignas” (479).

poesía Escénica se encuentra en la Tragedia, la Comedia y la Sátira como género en sus especies, y no puede separarse de ellas, según se puede entender. Así como el animal está en el hombre, en el caballo, en el león y en cualquier otra especie animal, y no podría estar separado de ellos, a no ser en el entendimiento, o bien en la idea de Platón, donde el ojo mortal no llega” (297).

Fernando de Herrera, por su parte, en su texto *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Herrera* (1580), expone algunas ideas sobre la sátira, muchas de ellas haciendo referencias a posturas de Escalígero. Uno de los detalles que se contraponen contra algunos planteamientos de algunos eruditos de la época es la negación de que la sátira la inventaron los romanos. Sin embargo, por otra parte, reconoce a Juvenal como uno de los más célebres satíricos de la época clásica:

...no fue invención de los Latinos la sátira, porque los Griegos comenzaron, i pusieron en perfección, pero después los Romanos la sacaron i compusieron fuera de los teatros. Escalígero contra la opinión de todos los gramáticos quiere, que traía el apellido Sátiros. Fue príncipe de la en Lengua Latina Juvenal, porque agudissimos, i mui festivo, sentencioso i gravissimo reprehensor de vicios. (358)

Por otro lado, en el texto *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (primer tomo, 1604), de Miguel de Cervantes y Saavedra, se muestra a Don Quijote aconsejando al Caballero del Verde Gabán sobre el trato y el respaldo que debe mostrar hacia su hijo respecto al quehacer poético. El Caballero de la Triste figura no considera perjudicial que el hijo del Verde realce el arte poético en otra lengua extranjera. Sin embargo, brinda enfáticamente un consejo que le prohíba la creación de sátiras cuyo propósito sea lacerar la honorabilidad de otros. Incluso invita a que se convierta en un censor e inquisidor y que destruya dichas poesías satíricas: “Riña vuesa merced a su hijo si hiciere sátiras que perjudiquen las honras ajenas, y castíguele, y rómpaselas”. (675)

Don Quijote expone que debe felicitar a su hijo si las sátiras son parecidas al modelo de Horacio donde representa de manera general los males sociales:

...pero si hiciere sermones al modo de Horacio, donde reprehende los vicios en general, como tan elegantemente ello hizo, alábale; porque lícito es al poeta escribir contra la envidia, y así de los otros vicios con que no señale persona alguna; pero hay poetas que, a trueco de decir una malicia, se pondrán a peligro que los destierren a las islas de Ponto. (675)

Evidentemente, Cervantes no está en contra de la sátira en su carácter general. Él truena en contra de aquella que tiene intención de señalar a una persona con sus respectivos vicios. El tipo de sátira que respalda es aquella que critica los vicios sociales tal como lo desarrolló Horacio. Sin embargo, hace una advertencia de que el poeta que desarrolla este arte poético está en riesgo de ser desterrado tal como le ocurrió a Ovidio. Este fue obligado a abandonar su tierra para ubicarse en el Ponto Euxino, Mar Negro.

En París, para el 1605, el filósofo Isaac de Casaubón traza una continuidad entre la sátira griega y la sátira latina. Para enmarcarla, relaciona directamente el origen de la sátira con el teatro, muy particularmente con el drama satírico. Sin embargo, pretende preservar el desarrollo y la plenitud de la sátira a los romanos. Para ello se valió de la morfología de la palabra “sátira” romana. Distinguió la sátira romana de la griega a la cual llamó satírica (*ars satírica*). Se sumaron a sus planteamientos sobre el género las cuatro variedades de la sátira latina: la sátira escénica o atelana, mimos, entre otros; la sátira que presta la sátira menipea con los precursores Ennio, Pacuvio, Varrón; la sátira luciana, estructurada en hexámetros; y la sátira romana, la cual heredó el drama satírico (29). En cuanto a las atelanas, se utiliza el término porque se deriva de una especie de comedia o de farsa muy en boga entre los romanos cuyo origen debía centrarse en la ciudad Atella. También se les llamó juegos oscos (*ludi osci*). A las otras sátiras se les llama menipeas —como lo plantea

Santos Díez González en su texto titulado *De la sátira*, escrito en 1793— porque Menipo cultivó otra clase de sátira mordaz compuesta en prosa y verso. De ahí es que surja el nombre de menipeas. También se le ha llamado varroniana, porque Varrón siguió cultivando ese tipo de sátira iniciada por Menipo:

Menipo, griego de nación y sectario de la impudente y mordaz escuela cínica, introdujo otra tercera especie de sátira compuesta de prosa y verso, que de su nombre se llamó menipea y también varroniana, por haberla imitado Varrón. (191)

Contemporáneo de Miguel de Cervantes es el dramaturgo Félix Lope de Vega y Carpio, conocido hoy como el padre del teatro nacional español. Para 1609, el llamado “Fénix de los ingenios” dio a la luz su texto *Arte nuevo de hacer comedias*. Esta obra se convierte en un tratado de carácter estilístico y estructural para la elaboración de las comedias. Sin embargo, lo que interesa para este trabajo es el propósito de la comedia y cómo se relaciona con la sátira. Lope, siguiendo a Aristóteles, resalta que en la comedia se imitan las acciones y costumbres de los hombres de un estatus social bajo y que la tragedia alude a las figuras importantes. Por esto, quedaba descartado representar individuos reconocidos o de la nobleza:

Ya tiene la comedia verdadera
su fin propuesto, como todo género
de poema o poesía, y éste ha sido
imitar las acciones de los hombres
y pintar de aquel siglo las costumbres.
también cualquier imitación poética
se hace de tres cosas, que son: plática,

verso doble, armonía, o sea la música,
 que en esto fue común con la tragedia;
 solo diferenciándola en que se trata
 las acciones humildes y plebeyas
 y la tragedia las reales y altas. (12)

También Lope explica que el concepto “entremés” se refiere a la comedia. En el entremés estaba prohibido aludir o representar al rey, pues sobresalían los oficios comunes o gente plebeya. Por esto dirá:

porque entremés de rey jamás se ha visto
 y aquí se ve que el arte por bajeza
 de estilo vino a estar en tal desprecio
 y el rey en la comedia para el necio. (12)

La sátira no se circunscribe a la mención o representación de personas comunes, sino que critica a figuras reconocidas o de alta alcurnia o abolengo. Sin embargo, el padre del teatro nacional español establece que de la comedia se gesta la sátira, pues inicialmente la comedia es cruel (a pesar de que la sátira era más cruel) y por ello se establecieron poemas que impedían la mención directa de una figura importante y un vicio particular:

Ya todos saben que silencio tuvo
 por sospecha un tiempo la comedia
 y que de allí nació también la sátira,
 que siendo más cruel, cesó más presto,
 y dio licencia a la comedia nueva. (18)

Afirma, que la comedia antigua fue censurada por la invectiva directa hacia personajes reconocidos, al mencionar los vicios y sus respectivos perpetradores, esto provocó un cambio estilístico en la comedia. Por ello indica cómo realizar este género:

Tenga cada acto cuatro pliegues solos,
que doce están medidos en el tiempo
y la paciencia del que está escuchando;
en la parte satírica no sea
claro ni descubierta, pues que sabe
que por ley se vedaron las comedias
por esta causa en Grecia y en Italia
pique sin odio, que si acaso infama,
ni espera aplauso ni pretenda fama. (18)

Durante estos años surge el texto *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián Covarrubias. En el mismo, el autor esboza una definición de la sátira. Distingue la picardía que se develaba en los versos de esta especie, llamándoles propiamente género poético, y la intención particular que subyace en los mismos que se circunscribe a la reprimenda: “Sátira es un género de verso picante, el cual reprehende los vicios, y los desórdenes de los hombres, y otros poetas satíricos, los que escribieron en tal verso, como Lucilio, Horacio, Juvenal...” (24). Por otra parte, clasifica al verso de la sátira como uno picante (o punzante) cuyo propósito es provocar o despertar cierta incomodidad del que es señalado.

Por su parte, Francisco de Cascales, en su escrito *Tablas poéticas* (1617), plantea qué es la sátira. Cascales describe la sátira como una poesía que pertenece al grupo de

épicas menores y expone a Pierio que no hablará de la antigua sátira, sino que definirá la nueva. Por ende, indicó que es una poesía que imita una acción viciosa y repudiable para corregir la vida:

Pierio— Pues que se ha tratado de la elegía, oigamos qué cosa es la sátira.

Castalio— No os diré de la sátira antigua iámbica porque ya está escluyda por la lei y por el tiempo. La nueva sátira es imitación de una viciosa y vituperable acción, con versos puros y desnudos, para enmendar la vida. (80)

También Cascales alude a la labor del satirógrafo resaltando que su deber no es ejercer maliciosamente contra alguien, sino que su principio fundamental es corregir las acciones y costumbres erradas. Además, brinda algunas instrucciones sobre cómo debe desarrollarse la sátira. En ella debe permanecer la discreción (sin nombres particulares de los señalados) y sosegarse la fuerza de la represión:

Entiende, pues, el satirógrapho que no es su oficio dezir y morder, como fin desta poesías, sino corregir vicios y costumbres, malas, notando a unas y otras personas dignas de reprehensión con dissimulados nombres, sino no son de vil y baxa condición, que éstos apenas pueden recibir afrenta, o sino se trata de muertos, y principalmente de aquellos que fueron extranjeros y de remota patria... (80)

Sobre la comedia, al comienzo del diálogo que se desarrolla entre los personajes Pierio y Castalio, define el género comedia como “una imitación dramática de una entera y justa acción humilde y suave, que por medio del pasatiempo y risa, limpia el alma de los vicios” (179). Entre las características de la comedia resalta que el lenguaje ha de ser humilde y familiar, representado por gente popular (entre los cuales se podrían considerar soldados, mercaderes, oficiales, mozos, esclavos, ramerías, alcahuetes, ciudadanos, entre

otros). No obstante, se plantea que no pueden usarse hechos de personas principales o nobles caballeros porque no provocan risa. Si se ridiculiza un príncipe o una figura de importancia, los espectadores se ofenden e incluso exigen venganza.

Hay varios aspectos de la comedia que plantea Cascales. El primero es que la comedia tiene como objetivo limpiar el alma de los vicios por medio del pasatiempo y la risa. Detalle que no resalta de la sátira. Segundo, que promueve desengañar al mundo con acciones ridículas. Tercero, que la comedia induce a las buenas costumbres. Por esto, el poeta considerará que su función es la de “deleitar y mover a los oyentes con acciones ridículas” (180).

Con estos planteamientos de Cascales podemos ir distinguiendo la diferencia de la comedia y la sátira. La intención de la comedia es puramente de entretenimiento que limpia el alma de los vicios, contrario a la sátira cuyo principio es la reprimenda de los vicios humanos. En la comedia inicialmente se valían de representaciones de caballeros ilustres, dioses o gente principal, luego se suprimieron dichas representaciones y se circunscribió solo a hechos de gente popular. La sátira, sin embargo, no abandonó a las figuras prominentes, sino que aludía a hechos o acciones de personas de diversos estratos sociales sin mencionarles.

En 1674, Nicolás Boileau aporta a la poética francesa su libro *L'Art Poétique*. Se presenta como un tratado que atiende los parámetros de la poesía latina, como los planteamientos de Horacio, pero simultáneamente pasando revista del quehacer poético del momento literario. En el canto uno, Boileau comienza por referirse al estilo burlesco o socarrón del cual lamenta que haya proliferado tanto en la poesía española y en la francesa:

Pues cabe su decoro en todo estilo.

Pudo agrandar o deslumbrar un día,
 burlesco absurdo, a confesión de juicio;
 henchida de retruécanos vulgares
 corrió sin freno licenciosa rima;
 Y el Pindo habló lenguaje de mercados,
 disfrazado en truhan el mismo Apolo.
 De la Provincia se extendió esta peste
 a París y la Corte; desde el pueblo
 a boca de los Príncipes pasando:
 no hubo en fin chocarrero sin aplausos,
 y el mismo Dassucí logró lectores.
 Al cabo ya la extravagancia fácil
 de tan vil gusto apercibió el palacio,
 lo que es grotesco, o natural gracioso,
 Distinguir supo, y desterró por siempre
 a las Provincias la grosera gracia.
 ¡O nunca empaña tus sencillos versos
 género igual! más de Marot aprecia
 la culta chanza, y de talento sirva
 la burla infame al charlatán de plaza. (6)

Estos versos demuestran el rechazo de lo grotesco (y burlesco) al llamarle despectivamente “peste”, que no eximió a las figuras prominentes. Lo grotesco, según Boileau, representa

mal gusto. Incluso lo considera perjudicial para la creación poética. Ciertamente, lo grotesco puede entenderse como lo burlesco de la sátira.

En el canto segundo, distingue el propósito de la sátira e incluso menciona a quién considera como el creador de este tipo de poesía. Por ende, establece que Cayo Lucilio es el creador de la poesía satírica, y que Horacio desarrolló el humor en sus versos para exponer la sátira de Juvenal, entre otros, en el cual lanza terribles verdades valiéndose de la exageración. Ciertamente, Boileau reafirma que los latinos dieron carácter y estilo particular a la sátira, distintos al de la griega. Esto lo encontramos en los siguientes versos:

De sátiras se armó la verdad misma,
 no por herir, más por mostrarse al hombre:
 Lucilio la adoptó, aquel fiel espejo
 de los vicios de Roma, vindicando
 a la humildad de la opulencia altiva,
 y al justo á pie, del pérfido en litera.
 Horacio á esta acritud su humor jocoso
 juntó, sin que en su tiempo hubiese en Roma
 Fausto ni necio impune, y triste el nombre
 de escarnio digno, y propio a la cadencia,
 que se halló preso en su maligno verso.
 Persio en el suyo oscuro, aunque nutrido,
 más cosas afecto envolver que voces,
 Juvenal, hecho al escolar estruendo,
 la hipérbole mordaz llena a los uno:

de terribles verdades henchida
 en sublime bellezas centellea... (22)

Boileau sostiene que la sátira posee una marcada divergencia respecto a la comedia. Sin embargo, no rechaza que el génesis de la sátira guarde una correlación con la antigua comedia griega. Este tipo de comedia aludía directamente a los vicios y sus respectivos perpetradores. Dicha práctica de la comedia terminó siendo censurada por el estado. Concluye que la comedia antigua mostraba elementos similares a los de la sátira. No obstante, termina reafirmando que la diferencia entre la sátira y la comedia se subyace en que la intencionalidad de la comedia es entretener contrario al propósito satírico: “Ríe sin amargura en la Comedia” (43). Por lo tanto, la comedia solo sirve para la risa y no para reprender los vicios como en la sátira:

La áurea feliz del trágico coturno
 dio vida a la Comedia; en ella el griego
 de natural maligno en formas varias
 sufrió el pudor, sufrió la virtud misma
 de la irrisión naciente infames tiros:
 del mérito más puro el vilipendio
 enriqueció el Poeta, que entre un coro
 de nubes hizo a Sócrates el justo
 de un populacho vil servir de escarnio.
 La ley al fin a refrenar acude
 audacia tanta, y la prudencia imponen
 al cómico mordaz, vedando sabia

descubrir nombres, o imitar semblantes.

Si, perdido el frenesí primero,

ríe sin amargura la Comedia,

sin hiel increpa, sin veneno instruye,

y dulce agrada en versos de Menandro.

Al nuevo espejo cada qual que mira

se ve con gusto, ó no se reconoce:

del cuadro fiel de la avaricia ríe. (43-44)

Otro poeta satírico que debemos mencionar es John Dryden. Este escritor inglés, en su texto *Discourse Concerning the Original and Progress of Satire* (1693) distingue en la sátira un profundo espíritu moralizador cuyo propósito, al igual que lo percibían los poetas clásicos, era señalar los vicios de la sociedad. Incluso plantea que el placer poético es fundamental en el quehacer satírico, ya que su propósito es educar severamente. Considera que la sátira podría relacionarse con la poesía heroica en cuanto a su nivel de importancia (26).

En el siglo XVIII, prevalece en los teóricos los planteamientos sobre los géneros de la época clásica. El movimiento literario neoclásico permanece con su mirada a la clasificación de los géneros de Horacio y no consideran la posibilidad de cruzar o interrelacionar textos de diversos géneros. Durante este siglo, Ignacio de Luzán es una de las figuras prominentes sobre el estudio del quehacer poético. En 1737, publica su libro *La poética o reglas de la poesía general, y de sus principales especies*. En él, se refiere al estilo jocoso de la poesía y resalta que hay dos tipos de risa, tal como estableció Quintiliano: una propiamente para el entretenimiento y la otra cuyo propósito es señalar

los vicios y defectos, con cierta gracia, para reprehender sin llegar a los extremos de la antigua sátira:

El notar los vicios y defectos ajenos pintándolos con vivos colores, es según la citada división de Quintiliano, el segundo modo de hacer reír. Este modo es propio de la sátira, la cual, para ser buena, requiere mucho miramiento y moderación debiéndose en ella reprehender los vicios en general, sin herir señaladamente los particulares o individuos. (367)

Luzán establece unos parámetros para el desarrollo de la sátira, en los cuales devela la prudencia al indicar que no se mencione el nombre y el vicio particular siguiendo las recomendaciones de Cicerón en la época clásica. Sin embargo, considera que es el medio eficaz para señalar los problemas del entorno social y lograr exponer una enseñanza a través de la reprimenda. Al describir la comedia se circunscribe a los planteamientos de Aristóteles, entre los cuales indicaba que el origen del drama cómico estaba interrelacionado con los “yambos groseramente satíricos”. En la antigua comedia, al igual que en los yambos, se resaltaban los vicios, sus autores y el estilo socarrón predominaba acercándose a las características propias de la sátira. No obstante, según van surgiendo las censuras hacia dichas presentaciones, se va modificando el género cómico, de tal forma que culmina en un solo propósito: el de entretener y alejarse de la sentencia directa. Así lo observa Luzán al definir la comedia:

La comedia, pues, a mi parecer, como quiera que otros la defienden, es una representación dramática de un hecho particular y de un enredo de poca importancia para el público, el cual hecho o enredo se finja haber sucedido entre personas particulares o plebeyas con fin alegre o regocijado; y que todo sea dirigido a utilidad

y entretenimiento del auditorio, inspirando insensiblemente amor a la virtud y aversión al vicio, por medio de lo amable y feliz de aquella y de lo ridículo e infeliz de éste. (558)

Sin lugar a duda, con esta definición de Luzán se abre una brecha significativa entre la sátira y la comedia. La sátira no pierde su carácter sentencioso a pesar de la burla o el humor. Sin embargo, ese sentido fiscalizador inmisericorde queda opacado en la comedia, donde se presenta un rechazo al vicio en el cual sobresale un tono amoroso y cuya finalidad se reduce al entretenimiento.

Veinte años después del texto de Luzán, se publica el tratado sobre la retórica titulado *Rethorica de Don Gregorio Mayáns I Siscar* (1757). El autor utiliza la típica descripción de la sátira, pues la define como la representación de los vicios humanos, tal y como se ilustraban en las comedias antiguas. Además, resalta que la función de esta es la reprimenda de todos los males sociales:

Pero es cierto que debe incluirle en la clase de las Ficciones útiles de la Sátira, que es una representación de los vicios humanos, la cual puede ver, o de los vicios de personas verdaderas como la Comedia antigua; o de los vicios de alguna persona fingida para hacer más odiosa la reprehensión. Uno i otros practicaron Horacio, Juvenal i Persio, príncipes de este género de composición; en la qual Horacio mereció la palma de la urbanidad en la reprehensión; Juvenal, la de acrimonia; Persio, la de la oculta reprehensión, porque tenía más que temer viviendo en tiempo de Nerón, Príncipe, presumido de Poeta, celoso i cruel. (307)

Ciertamente, al mencionar los escritores latinos, elogió su labor artística literaria y validó la postura de que los romanos realmente se distinguieron por el uso de la sátira.

Hacia 1758, el Padre José Francisco de Islas, en el “Prólogo con morrión”, sus *Obras escogidas*, edición de Pedro F. Monlases, distingue dos tipos de sátiras: la que intenta manchar o lacerar la imagen de una persona y, en contraposición, la que se considera como una vía para reprender las acciones equivocadas de los individuos en la sociedad, pues hiere sin una animosidad particular contra alguien. Esto lo plantea en la sección “Cartas Apologéticas” del prólogo antes mencionado:

O se habla de aquella sátira que intrínsecamente es mala, y que por su misma naturaleza es maligna, es abominable, es perniciosa, como libelo infamatorio, que tira directamente a denigrar, oscurecer o quitar el honor al prójimo; o se habla de aquella sátira que se define comúnmente un género de escrito inventado para corregir y reprender las costumbres corrompidas de los hombres, o criticar sus malas obras, ya con dichos picantes, ya con gracias, chistes, tales agudezas, tirando únicamente a hacerlos ridículos, y apuntando única y directamente a las costumbres, la cual sólo por incidencia o reflexión puede herir o lastimar a las personas. (109)

Entre los teóricos del siglo XVIII se encuentra Francisco Mariano Nipho. Este en su Retal IV, titulado “La sátira que es; como debe entenderse y las partes en que se divide” del libro *Cajón de Sastre*, plantea que la sátira es todo género de discurso que reprenda los defectos de una persona. Ahora bien, la considera un poema en el cual se señalan las debilidades y los vicios de los seres humanos:

La Sátira, en sentido natural y literario, significa todo género de discurso con el que es reprehendida una persona respecto a su malicia y no en cuanto a su clase o naturaleza; más particularmente, la Sátira es un Poema en el que las flaquezas,

vicios, y extravagancias de los hombres son reprehendidas, y exponiéndolas ingeniosamente, se manifiestan ridiculizadas, con el intento de reformatión, pero no con la malicia de su injuria. (114)

Nipho no solo brinda una definición sobre la sátira, sino que explica que la misma puede dividirse de acuerdo con la métrica de los versos, el género del poema y el carácter que la distinga. Por ende, establece que hay una sátira narrativa, una dramática, una mixta, una grave y una divertida:

La Sátira narrativa, es una simple narración o recitamiento de los abusos expresados en la misma persona del poeta. Tal es la sátira primera de Juvenal.

La dramática es aquella en la que discurren varias personas entre sí, como nuestros juguetes de teatro que llamamos entremeses y bailes, y también algunos diálogos, ya sean sin nombre, como la primera de Persio, o con nombres como la de Catios y Damasippos.

La mixta es compuesta de los dos antecedentes, como aquella de Horacio, *ibam forte via sacra*.

La Sátira grave, y animada, es aquella que embiste con calor y seriedad contra la corrupción de las buenas costumbres y contra el descaro y desvergüenza de los vicios en todas las figuras como son las de Juvenal y Persio.

La Sátira divertida, y la más ligera, parece que halla su diversión en hacer como juguete de las locuras de los hombres; pero en sus burlas no omite ninguna ocasión de hacer sentir su azote...

Este modo de burlarse del vicio en que fueron tan excelentes nuestros Ingenios del siglo pasado y los Príncipes entre ellos, don Luis de Góngora y don

Francisco de Quevedo, nos dan una suficiente idea de cómo se ha de tratar la sátira, dejando libres las personas y descargando el azote sobre la malicia. (114)²

Es evidente que Francisco Mariano Nipho considera que la sátira tiene diversas clasificaciones. Además, que considera a la sátira como un modo de burlarse. También, en su escrito “Notas para el uso de la sátira” (1758), indica que la sátira es un recurso para la corrección fraterna, tal como lo reza uno de los principios del cristianismo. Este recurso de la reprimenda permite, según nuestro crítico, que el individuo alcance un nivel de perfección:

La corrección fraterna fue la base de este pensamiento, y con ella fácil deducir y explicar el modo con que debe considerarse la sátira. Siéntase a este fin, que de la misma suerte que estamos obligados a procurar nuestra perfección, lo estamos igualmente a contribuir a la del prójimo, tanto por la ley que lo prescribe, y que a ninguno exceptúa, cuanto porque lo persuade el interés recíproco de la sociedad humana; en cuyos términos no siendo posible lograrlo a solas, como mandó el Evangelio, ni en derechura por falta de comunicación y trato, por la diversidad y la distancia de las personas, o por lo disconforme de estados y caracteres, se presenta luego la precisión de solicitarlo por medio de la sátira... (237)

Luego de haber brindado una explicación sobre la verdadera intención de la sátira (muy distante de la latina), brinda unos consejos para redactar y elaborar sátiras. Entre uno de los más sobresalientes, es la prohibición de mencionar a las figuras o figura implicada en el vicio. En fin, con estos postulados pretende mantener la intención de la sátira desde el cristianismo misericordioso.

² Nipho, Francisco Mariano. *Cajón de sastre*. Madrid: Miguel Escribano, 1781. II, p. 151-196

Otro que define el concepto sátiro es el Censor (pseudónimo de un escritor que no reveló su verdadero nombre), según se recopiló en los anejos del libro *La teoría de la sátira en el siglo XVIII* de Edward V. Coughlin. En su “Discurso Octavo” (1781), considera que la sátira preserva la inocencia de los individuos al atacar los medios de la sociedad y que es la vía más segura para mantener la serenidad. Se suma a esto el planteamiento de que la sátira es más fuerte que las leyes, que los discursos, para persuadir a los hombres, que los delitos que quedan inmunes al castigo:

Yo por el contrario afirmo que la sátira es el apoyo más firme de la inocencia, es el mejor antídoto contra el vicio, es la barrera más segura para contener la relajación. Más poderosa todavía que las leyes, más fuertes que el discurso parenético para mantener a los hombres en su deber, consigue frecuentemente efectos a que éstos no pueden alcanzar. Los delitos que se burlan de los castigos, ceden ordinariamente a la acerbidad de la Sátira. (114)³

Por otra parte, en la compilación de ponencias que aparecen en el texto *Disertaciones de la Academia Real y de las Inscripciones y Buenas Letras de París* (traducción del francés, 1782), se encuentra el trabajo realizado por M. André Dacier. Se titula “Disertación sobre la sátira, en la que se examina su origen y los progresos y mutaciones que ha tenido”. En esta, define “sátira” como un género poético de origen latino y ajeno a la cultura helenística: “La sátira es una especie de poesía, conocida solo por los romanos, y que no tiene conexión alguna con la poesía satírica de los griegos como lo han pretendido diferentes sabios” (254). Lo que más interesa es la explicación etimológica del término en cuestión. Dacier niega la relación entre el concepto satírico y la sátira, validando

³ Pseudónimo el Censor. “Discurso octavo” Tomo 7. Madrid, 1781-87, 113-127.

las observaciones del gramático Diómedes (siglo IV). Sin embargo, resalta la relación entre la palabra “satur” y “satura”. Prácticamente, deja ver cómo evoluciona el uso del término “sátira” y sus diversas definiciones para terminar indicando que lo más significativo es lo ecléctico y la diversidad temática. En su análisis etimológico menciona que los latinos utilizaban la palabra “satur” con el significado de repleto o saciado; sinónimo de “plenum” (lleno o algo perfecto). Según Dacier la palabra “satur” evolucionó a “satura” para luego utilizarse como “sátira”. Indica también que los romanos utilizaban la palabra “saturám”, las frases “supliam lansem” o “satira lanx” cuyos significados recaen en una fuente llena de toda especie de frutos. La alusión directa a esta fuente se encuentra en las descripciones propias de la actividad religiosa latina propiamente en las ofrendas que realizaban a Ceres y a Baco. Dacier, nos indica que dicha frase no era desconocida por los griegos y la misma se extendió a otras disciplinas como la del Derecho. De esta disciplina surge la “Ley Julia, Pappia, Poppea, que fue llamada “Miscella” que es lo mismo que “satura” entendido como ley que encierra otras leyes. Dacier añade que este término se aplicó también a libros de temas diversos y el mismo fue acuñado en la poesía. Es por esta razón que Ennio, Lucilio y Horacio utilizaron este nombre para sus escritos para resaltar que su poesía está llena de una variedad de temas (255-258).⁴

En 1786, Gaspar Melchor de Jovellanos en su “Discurso CVIII” retoma la dificultad de considerar a la sátira como un género poético. Es por esta razón que indica que en

⁴ Por otra parte, Esteban Tolínchi, en su libro *La metamorfosis de Roma*, aclara que el origen de la palabra satura se desconocía ya en tiempos de los romanos y hoy todavía no existe una versión que satisfaga a todos. Lo que él indica es que parece casi seguro que el término no tiene nada que ver -aunque todavía hay obstinados al respecto- con el drama satírico, que era la farsa o el sainete que se representaba en Grecia junto a la tradicional trilogía de tragedias. (En el cual se intercalaba un héroe mítico sometido a las burlas de un coro de sátiros). La asociación se hizo equivocadamente durante el Renacimiento y corregirla ha tomado mucho tiempo. La *satura* tiene más que ver con nuestra “saturación” e implicaba un producto de composición variada o mixta. Por eso se ha asociado con la *lanx satura*, como ya hemos indicado propiamente (354).

tiempos de Horacio ya se cuestionaba si la sátira correspondía a la poesía: “No sé si por esta causa la sátira debe ser escrita en estilo humilde, y se disputaba ya en tiempo de Horacio si pertenecía a la poesía” (753). Evidentemente, la sátira ya se encontraba presente en otros géneros y esto nos puede dar indicios de que se estaba usando como una modalidad discursiva abandonando sus antiguos patrones estructurales.

En ese mismo siglo, el P. Dominico Decolonia define la sátira siguiendo los planteamientos teóricos de los antiguos y contemporáneos. Esta definición del término en cuestión yace en su texto didáctico titulado *De Arte Rhetorica libri quinque* (1762). Decolonia la define como un poema jocoso que sentencia las malas costumbres y que se vale de la risa para alejar del vicio y acoger la virtud. Al señalar lo jocoso es que a pesar de resaltar el vicio desea provocar la risa simultáneamente. Ante las diversas definiciones que hemos ido observando sobre la sátira, Decolonia considera esencial resaltar lo jocoso como una de las características de la sátira:

Quid est Satyra?

Quare definitur Sátyra carmen jocosum, liberum, aculeatum ad reprehendendus corrigendos quid mores corruptos. (426)

Considera que es un poema con un propósito en particular; sin embargo, la clasifica como un género. Su tono jocoso tiene la función primordial de resaltar las malas acciones.

En 1793, se publicó el libro *Instituciones poéticas con un discurso preliminar en defensa de la poesía y un compendio de la historia poética o mitológica, para inteligencia de los poetas*. Aquí Don Santos Díez González plantea que la sátira es una especie del conjunto de los poemas menores:

Habiendo tratado de la poesía Épica y Dramática, síguele que tratemos de otros poemas menores, cuya notable diferencia entre sí constituyen diversas especies, como la Sátira, Elegía...que aunque distintos entre sí, como por lo general son del género heroico, tiene algo común en que se parecen; y por lo tanto también pueden caer bajo una misma razón común de Poesía Lírica... (261)

Determina entonces que esta especie puede estar tanto en el género heroico como en la poesía lírica. De lo cual podemos deducir que es un preámbulo a lo que Friedrich Hegel después determinará como modalidad.

Díez González, además, establece tres especies dentro de este poema menor llamado sátira. La primera especie es la que es corregida y limpia, la cual se reduce a la antigua comedia griega (análoga a la sátira romana), cantada en los teatros. Esta puede tocar distintas clases de poesía sin que forme, según lo denomina, un “poema determinado”. La segunda se relaciona directamente con los poemas menores y se circunscribe a la obscenidad y a lo mordaz valiéndose de personas conocidas y cuyos ejemplos son fundamentales para reprender. La otra especie de sátira es la compuesta en prosa y verso llamada “menipea”. Estos aspectos básicos de la sátira llevan al estudioso a desarrollar una definición sobre la sátira, eliminando la invectiva directa: “En este supuesto, pues, la definiremos ser un Poema jocoso, libre, agudo que, sin dirigirse a determinadas personas, directa, ni indirectamente, sirve para reprehender las costumbres y corregir los abusos” (264).

Un detalle que no abandona Díez González es resaltar que es una especie difícil de trabajar. El control del señalamiento del vicio en el poema y la buena reputación del emisor de una sátira son los aspectos más significativos:

La Sátira es un poema mucho más difícil de lo que se discurre. En primer lugar, es difícil; por la moderación que debe guardarse en él: el camino es resbaladizo y rodeado de precipicios. En segundo lugar, es otro tanto más dificultoso, quando menos perdón merece; pues el que voluntariamente se hace Censor público, debe estar muy libre y puro de todos los vicios, defectos, y ridiculeces que nota en los demás. No debe esperar perdón, no dando el ejemplo. Su intento es hacer reír; y lo conseguirá a costa suya. (262)

Al iniciar los lustros del siglo XIX, no solo se habla de la definición de la sátira, sino que se retoma la reflexión sobre la labor del satírico. Agustín García de Arrieta, en su escrito “Apéndice sobre la sátira española” (1801), esboza algunas características que debe poseer el escritor que se dedica a este género en particular. Indica, en primer orden, que un satírico se concentra en lo inusual de las acciones humanas. Es decir, su propósito es presentar los vicios. Asimismo, recomienda (estilísticamente) que se adornen los escritos, llenos de colorido. Por otra parte, advierte que hay que alejarse de la tentación de atacar a personas particulares. Ciertamente con estos consejos brinda simultáneamente algunas características de la sátira y su verdadera intención:

El verdadero satírico no solamente busca el ridículo de las acciones humanas; lo pinta con los más vivos colores; lo adorna con todas las galas de la poesía; y, sin ensangrentarse contra personas particulares, forma unos retratos tan perfectos y abominables, que muchos los tiene por copias de sus vicios y ridiculeces. (311)

De igual manera, se debe considerar la definición sobre la sátira que ofrece Francisco Sánchez Barbero. Esta aparece en su texto *Principios de retórica y poética* (1805). Propone que la sátira pertenece a una especie de la poesía lírica tal como el epigrama, la epístola, el

soneto, entre otros. Sánchez considera que la función principal de la sátira es resaltar las debilidades de los demás: “Es un poema por el cual se combaten los vicios o los ridículos. Son su objeto las debilidades de los hombres, sus extravagancias, su perversidad, en suma, todos los caracteres odiosos y perjudiciales a la sociedad” (271).

Por otra parte, unos planteamientos fundamentales para la teoría de la sátira son los que expone Hugo Blair a inicios del siglo XIX. Considera en su texto titulado *Compendio de lecciones sobre retórica y bellas letras* (1819) que la sátira es un poema didáctico que conserva un estilo más familiar sobre los poemas propiamente filosóficos, al afirmar que “Estas composiciones, que pertenecen a la segunda clase de poesía didáctica, siguen un estilo más familiar que los poemas propiamente filosóficos” (244). De igual forma, comenta que su origen es incierto. Sin embargo, no se abstiene de plantear que inicialmente la sátira perteneció a la comedia antigua (parte en prosa y otra en verso) con un aire chocarrero. No obstante, indica que Enio y Lucilio se dieron a la tarea de corregirla y Horacio la llevó a la forma que más se conoce de la sátira. Blair cree firmemente que el propósito de la sátira es reformar las maneras. Añade a su comentario que la sátira ha tenido diversas formas que le brindaron Horacio, Juvenal y Persio. Por ello afirma que Horacio tiene como objetivo atender las extravagancias y debilidades de los seres humanos; Juvenal demuestra más fuerza e ímpetu (con un estilo superior al de Horacio) y Persio parece seguir la intensidad de Juvenal (con una moralidad noble):

La sátira ha tenido diferentes formas; y su origen es oscuro. Parece que al principio fue un resto de la comedia antigua, parte en prosa y parte en verso, y con mucha chocarrería. Corrigieron esta Enio y Lucilio; y Horacio la dio al fin la forma que

hoy tiene. El fin de la sátira es la reforma de las maneras; y los tres grandes satíricos antiguos, Horacio, Juvenal y Persio, la dieron tres formas diferentes. (244)

Para esta misma época, Charles Batteux (filósofo, humanista y retórico francés) en su *Carta apologética de la traducción de los principios de la literatura*, define a la sátira como una especie de poema en el cual se ataca directamente los vicios y extravagancias de los hombres. A sus planteamientos se suma la distinción entre la sátira y la actitud satírica (presente en la Comedia). La primera se diferencia de la segunda debido a que en la sátira se atacan los vicios directamente (444).

Otro teórico importante es José Mamerto Gómez de Hermsilla. Este agrupa los géneros según sus propósitos. Entre los directos distingue los líricos, los didácticos y los descriptivos. Entre los didácticos sitúa a la sátira debido a la enseñanza de los patrones morales por medio de la reprensión que subyace en la sátira (164).

Por otro lado, Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) plantea que esta no pertenece al género épico ni al lírico. Además, no puede concebirse como una verdadera poesía o una verdadera obra de arte. Es decir, su nueva concepción sobre la sátira rompe con las antiguas clasificaciones sobre los géneros literarios que estuvieron en boga durante las épocas clásica, la edad media, el renacimiento y el neoclasicismo:

Pues la sátira no tiene nada de épica ni tampoco forma propiamente hablando parte de la lírica, en cuanto que lo satírico no se expresa el sentimiento del ánimo, sino lo universal de lo bueno y en sí necesario que, ciertamente mezclado con particularidad subjetiva, aparece como virtuosidad particular de este o aquel sujeto, pero no se goza en la belleza libre, sin obstáculos, de la representación, ni exhala este goce, sino que mantiene malhumoradamente el desacuerdo entre la propia

subjetividad y sus principios abstractos por una parte, y la realidad empírica por otra, y no produce por tanto ni verdadera poesía ni verdaderas obras de arte. Por eso el punto de vista satírico no ha de concebirse a partir de esos géneros poéticos, sino que debe aprehenderse más generalmente como esta forma de transición del ideal clásico. (377-378)

Hegel plantea que si se desarrolla de un modo lo retórico y lo declamatorio se transforma la “vitalidad” de la poesía y se devela la intencionalidad. Esto, según el filósofo, afecta directamente un arte inintencionado. Es decir, un modo de expresión altera la genuina producción poética:

Pero, ahora bien, la producción poética puede ir en todo esto tan lejos que esté crear la expresión se le convierta en algo capital y su punto de mira permanezca dirigido menos a la verdad interior que a la formación, la tesura, la elegancia y el efecto del aspecto lingüístico. Estos son entonces los lugares en que lo retórico y declamatorio de que ya antes hice mención se desarrollan de un modo que destruye la vitalidad interna de la poesía, pues la refinación configurativa se revela como intencionalidad y un arte autoconscientemente regulado arruina el verdadero efecto, que debe ser y parecer inintencionado e inocente. (729)

La transición entre el arte clásico y el romántico abre paso al subjetivismo y ciertamente esto influye en su concepción moderna sobre la sátira. Este modo de expresión es el que resalta Hegel. Así lo dispone al destacar los poemas didácticos y las sátiras del periodo clásico francés y las composiciones de Herder y Schiller:

También los franceses tienen el llamado periodo clásico de su literatura una poesía análoga, para la que se evidencian como particularmente idóneos los poemas

didácticos y las sátiras. Aquí tienen del modo más preeminente cabida las muchas figuras retóricas, pero pese a ellas, la elocución resulta sin embargo en conjunto prosaica y el lenguaje deviene sumamente rico en imágenes y más decorativo: como en la dicción de Herder o de Schiller... (730)

Un detalle fundamental para esta investigación es lo que expone Edward V. Coughlín, en *La teoría de la sátira en el siglo XVIII*, relacionado con las posturas filosóficas-literarias de Hegel, quien se concentra en visualizar a la sátira como una modalidad. Sobre este particular Coughlín comenta lo siguiente:

Sus ideas sobre la sátira son precursoras de la concepción moderna de la sátira. Por ejemplo, él ve la sátira como una modalidad y no como un género literario, hace hincapié en la técnica de presentar en el estilo prosaico de esta forma literaria un constante actual a una situación ideal. (16)

La importancia de estos planteamientos de Hegel es que ya no se habla de la sátira como género, sino de una modalidad discursiva. Por ende, la modalidad satírica se encuentra presente en cualquier género literario. Es decir, la sátira ya no se observa como un género literario, sino como una técnica para enmarcar el estilo prosaico en cualquier texto.

Por otra parte, siguiendo cronológicamente las diversas definiciones sobre la sátira, Joaquín Rubió y Ors, en el texto *Apuntes para una historia de la sátira en algunos pueblos de la Antigüedad y de la Edad Media* (1868), establece algunas consideraciones sobre la sátira en general. En primer orden, plantea que los retóricos ubican este género en las producciones del carácter didáctico, detalle del cual duda:

Ello es que, al recorrer las obras satíricas, se encuentran apenas una que otra con carácter didáctico; y cuando esto sucede, hállese siempre ó que la sátira anda como

ocultándose avergonzada ante la serenidad del precepto, ó que pasa desapercibido, cuando no desautorizado, ante las risas que aquella provoca. (5)

Rubió considera la sátira como un desahogo por la indignación que se genera con el espectáculo de los vicios morales y sociales, de las miserias y ridiculeces de la humanidad. Por esta razón, muchos cultivadores consideran que por medio de la sátira se brindan enseñanzas para el entorno social y desarrollo moral. Otro detalle que resalta es que la risa, la parodia y la burla erradiquen en un “fiat luz” los defectos de una sociedad. Esto se debe a varios aspectos: que el espectador no comprenda lo que representa; que el sarcasmo les irrite; o que realmente no les presten atención a las burlas sobre los vicios, perdiendo la fuerza de la reprimenda. Es decir, el humor, la caricaturización, la parodia que subyacen en muchas obras satíricas no necesariamente logran el objetivo de transformar la sociedad y afianzar unos parámetros morales. Sobre el genio satírico indica que puede encontrarse una dualidad: el que presume del conocimiento y despotrica contra todo aquel bueno o malo, y el que considera que la sátira es un medio para reprehender el vicio basado en la buena voluntad. Rubió considera estas dos formas de actuar son contraproducentes para que se desarrolle el propósito inicial de la sátira:

Van por el primero esas turbas de satíricos que, haciendo alardes de entendidos en todo ó de despreocupados, descargan su cetro de cascabeles sobre cuanto encuentran al paso, bueno ó malo, trivial ó grave, hermoso ó feo. Por el otro van los que, creyendo acaso de buena fe en la eficacia del específico, aplican sin piedad el cauterio del escarnio á los males que hacen, al decir ellos su tormento...

Contradicción extraña, Señores, pero que no nos sorprende ya que estamos acostumbrados á verlas semejantes todos los días en la vida; es general, -y esto es

una prueba de que no están muertos como se supone los sentimientos nobles, -es general el calificar de hombres sin corazón á los que gozan en poner de manifiesto los vicios y ridiculeces ajenas, por solo el placer de hacerlo; sin embargo —tan grande es la fascinación que la risa causa,— es frecuentísimo el admirar, ensalzar ó aplaudir á los que, so color de curar la locura de los unos con la risa de los otros, hacen de ello una profesión, y hasta á los que no vacilan, á falta de materia para sus chanzas, en buscarla en la calumnia. (8-9)

Al criticar el genio satírico, Rubió solicita moderación en el tono sentencioso de la sátira. Además de considerarlo poco productivo, lo clasifica de inhumano, ruin, cruel. Por ello, solicita que se disminuya la reprimenda. Plantea que se sustituya la ira por la compasión, el odio por la caridad:

En cuanto á los que con indignación verdadera y por ventura con cierta buena fe aplican el incandescente botón de la sátira á los males que aspiran de esta suerte á remediar, creemos que pudieran alcanzarlo sin tanto riesgo de errar la cura y sin grave peligro de ofender la moral, modificando, como decíamos antes, el tono, ó si hemos de proseguir el símil comenzado, atenuando la fuerza del cauterio y procediendo con ciertos miramientos al aplicarlo. Más ¿por qué en vez de este no ha de emplearse el bálsamo? ¿Por qué en vez de la indignación, diosa de la sátira pagana, no hemos de invocar la compasión, musa de la cristiana? ¿Por qué no se ha de pedir la inspiración, no al rencor, sino á la caridad? (10)

En resumen, sobre los teóricos del siglo XVIII, Coughlin indica que la mayoría de estos no van a cuestionar el concepto de los géneros literarios brindado por la tradición grecolatina (16).

Por otra parte, Federico Schiller, en *Acerca de una poesía ingenua y poesía sentimental*, considera que la sátira se subdivide en dos clases: el disgusto en la sátira patética y la burla en la jocosa. Además, puntualiza que en la sátira se enfrenta la naturaleza real versus la naturaleza verdadera. A esto se suma, que en el siglo XIX Byron comienza a descartar la postura antigua de los clásicos sobre la sátira (Coughlín 17-18).

Calixto Oyuela, en su libro *Elementos de teoría literaria* (1885), brinda una definición más amplia sobre la sátira e indica que hay dos especies en este género poético: la seria y la festiva. No obstante, aunque abarca más características sobre este género no abandona la tradicional descripción de la reprimenda de los vicios:

Se llama sátira la composición en que se censuran o ridiculizan los vicios o defectos de los hombres. Puede ser de dos especies: seria y festiva. La primera nace de la indignación que en nosotros producen los crímenes y vicios de los hombres; la segunda de la impresión que nos causan sus preocupaciones y ridiculeces. Aquella se expresa de manera vehemente y exaltada; ésta en tono zumbón y humorístico. En ningún caso debe herirse a las personas, sino a sus vicios. (300)

Oyuela, en cuanto a la clasificación de la sátira, plantea que algunos estudiosos la han clasificado como poesía didáctica y otros como poesía mixta. No obstante, la clasifica como poesía lírica inferior:

La epístola y la sátira son incluidas por muchos tratadistas en la poesía didáctica. Otros hacen de ambas un género mixto. Por mi parte, no veo razón alguna para no incluirlas en la poesía lírica inferior. Tanto una como otra manifiestan un estado y situación del espíritu, y aunque se apliquen á objetos exteriores, como suelen hacerlo otras especies reconocidamente líricas, quedan estos subordinados al

sentimiento personal. Si el entusiasmo es lírico, ¿por qué no lo serían la indignación, o el humor festivo? Y no se diga que se procede así porque la sátira se propone corregir, morigerar las costumbres, enseñarnos a ser honestos y sensatos. (301)

A pesar de la clasificación de la sátira por parte de Oyuela, lo más significativo es que esta poesía lírica inferior (entiéndase: sátira) manifiesta un estado espiritual en el cual el género está subordinado al sentimiento personal. Por ende, la manifestación del espíritu y el sentimiento personal, que subordina al género, podrían acercarnos a la modalidad satírica, ya que en el modo discursivo se ilustra el sentimiento particular del individuo (emisor) ante lo planteado.

Ya para el siglo XX los estudios sobre la sátira se expanden un poco más debido a las escuelas que se concentraban a la crítica literaria y a las fuertes huellas de la lingüística estructuralista. Entre los estudiosos de la literatura del siglo pasado hay algunos concentrados en el estudio de la sátira que consideran fundamental la presencia del elemento cómico. Richard Garnett, en su artículo “Satyre”, expresa que la sátira en su aspecto literario puede definirse como la expresión del sentido de rechazo o disgusto por medio de lo ridículo provisto por el humor, el cual es el elemento distintivo reconocible (5-6). Es decir, que el humor es uno de los mecanismos de la sátira para resaltar la acción o conducta errada frente a los parámetros sociales del momento. Northrop Frye, por su parte, en su artículo “The Nature of Satire” (1944) afirmará: “...two things are essentials to satire; one is wit and humour, the other an object of attack” (76), resaltando el humor como instrumento esencial para la sátira. Sin embargo, Edgar Johnson, en su libro *A Treasury of Satire*, comenta que la sátira no necesariamente tiene que estar armada o distinguirse a sí

misma por la comedia: “Satire does not have to arm or disguise itself with comedy... Even laughing-at, not merely irresponsible laughing” (6-7). A esto se suma la idea de J. Middleton Murry, en su texto *El estilo literario*, en el cual expone que en la sátira prevalece un tipo de comedia metafísica donde el satírico tiene que medir sus emociones entre lo real y lo ideal inclinándose hacia un lado particular:

El satírico se halla entregado a medir la monstruosa aberración de lo real respecto del ideal. La aberración está toda de su lado: el satírico no mantiene una posición intermedia como el comediógrafo. Sin embargo, tiene que mantenerse igual de sereno, porque su actividad es predominantemente intelectual. 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 adhiere a ningún partido. El satírico tiene que suprimir y ocultar su emoción; le está vedado el arrebatado del pasquero o del predicador fulminante, porque, insisto, a lo que se dirige es a la parte racional del hombre, se halla empeñado en una demostración, y su finalidad es disponer los hechos de tal manera, que sus oyentes, a pesar de sí mismos, se vean obligados a referirlos a su propio ideal. (66)

Ruth Cave Flowers, en su texto *Voltaire's Stylistic Transformation of Rabelaisian Satirical Devices*, considera que la sátira es un género literario: “Satire as a literary genre” (4). Sobre este particular David Worcester, en su libro *The Art of Satire*, establece que la sátira tiene un propósito medular, el cual es denunciar el vicio para lograr que el individuo implicado atienda y reflexione sobre sus acciones. Worcester distingue que los elementos generales de la sátira están aislados de la invectiva, de lo burlesco y la ironía: “the elements of general satire we have isolated as invective, burlesque and irony” (75). Por su parte, J.

Middleton Murry, en su texto *The literary style*, resalta que la sátira no se concentra en la inquietud o molestia personal, sino que se desarrolla una condena impersonal. También comenta que hay una diferencia entre la sátira y la invectiva. Con la primera se hace una denuncia de una sociedad a tenor de un ideal y con la invectiva prevalece un ataque directo de alguien contra otro: “la verdadera sátira implica la condenación de una sociedad por referencia a un ideal; difiere de la invectiva en que no es un ataque enderezado por un individuo contra otro individuo”. (65-66)

Patria Dueño Dueño, en su tesis de Maestría presentada al Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico en el 1952 y titulada *La sátira en la literatura puertorriqueña*, indica que no es fácil brindar una definición concreta sobre la sátira. Para esto cita al crítico inglés, Joseph Hall, el cual compara la sátira con un puercoespín, animal que lanza sus punzantes agujas en cada recta del mismo modo que la sátira lanza sus invectivas o ataques contra los individuos o aspectos sociales creando o provocando rubor en el lector. Además, Dueño menciona a G. K. Chesterton, quien considera que el eje principal de la sátira se circunscribe a un absurdo que sobresale en el mundo de la lógica y lo reserva para que el receptor pueda identificarlo. Suma a su opinión, que la sátira se vale del humorismo o de la seriedad, tanto en prosa o en verso, para criticar aquellas acciones que provoquen inquietud y que impacten la conducta de los individuos:

Podríamos decir de manera tentativa, que la sátira es la crítica humorística o sería en prosa o verso de todo aquello que nos extraña y ofende en la conducta de los demás, que podría extenderse desde la burla gallarda hasta la tortura del objeto satirizado y que surge, por lo general, de nuestra reacción ante la injusticia, del deseo de vengarse, en la

humanidad, del tormento producido por la ironía del destino, y del afán de molestar a los que suponemos enemigos nuestros. (Dueño 9)

Sobre una definición propia y completa de la sátira Washington Lloréns expone que el tema es complejo. No obstante, explica que el escritor satírico no disfruta la invectiva cuando se burla de algo o alguien, sino que su verdadera intención es provocar una profunda reflexión de lo criticado:

Por ahora basta decir, para mi propósito, que el escritor satírico no castiga por placer, como cree el vulgo, sino con dolor; no se burla para hacer reír a los papanatas, sino para hacer reflexionar a los hombres; hierde, y restaña la sangre; se burla y compadece al burlado. Su risa es un medio, no un fin. (Lloréns 4)

Hemos observados definiciones convergentes y divergentes sobre la sátira. Sin embargo, la que interesa para este estudio es la iniciada por Hegel que establece que la sátira es un tipo de modalidad. En estudios posteriores Emil Staiger, en su texto *Conceptos fundamentales de poética* (1966) considera que los géneros no están maniatados a la literatura, sino que sobrepasan dicha idea tradicional, de tal forma que se encuentran en ellos los posibles fundamentos de la existencia del ser humano:

Desde hace ya mucho tiempo se nos ha revelado con claridad que los géneros no pertenecen solamente a la literatura. Ahora vemos claro el punto a donde hemos venido a parar. Los conceptos de lo lírico, de lo épico y de lo dramático son términos de la ciencia literaria para representar con ellos posibilidades fundamentales de la existencia humana en general, y hay una lírica, una épica y una dramática porque las esferas de lo emocional, de lo intuitivo y de lo lógico

constituyen ya la esencia misma del hombre, lo mismo en su unidad de sucesión, tal como aparecen reflejadas en la infancia, la juventud y la madurez. (213)

Para determinar que lo lírico, lo épico y lo dramático es reflejo de características de la existencia se vale de la filosofía y de la historia del lenguaje. Relaciona la gradación de lo lírico, épico y dramático con la sílaba, la palabra y la frase y a su vez con los grados del lenguaje expuestos por Ernst Cassirer: “el lenguaje en la fase de la expresión sensorial, el lenguaje en la fase de expresión intuitiva, el lenguaje como expresión del pensamiento discursivo” (212). Con estos planteamientos podemos inferir que por medio del modo del lenguaje llegamos a las diversas “significaciones ideales” (lo lírico, lo épico, lo dramático). De este modo sobresalen la existencia y la temporalidad. Por ende, resalta las ideas de Heidegger sobre los conceptos ser y tiempo, pues el entender, desde el punto de vista existencial, es proyectarse hacia un ser posible, ya que el ser existe ahí en todo momento. Es en el estilo dramático donde el entender aparece poéticamente como un sentido de algo esencialmente existencial: “El modo de la situación radica primariamente en la modalidad de lo sido... El carácter existencial de un estado anímico a retrotraerse a...” (224). Staiger plantea que en lo lírico se encuentra presente el estado de situación o el estado anímico. Mientras que en lo épico subyace el periclitar. Este conjunto: proyección, modalidad situacional y periclitar lleva a que “ser y tiempo” se puedan interpretar de tal modo que el ser del hombre es tiempo. Es por ello por lo que hay una relación entre la ontología y la poética. Por esta razón, Staiger declara que lo lírico, lo poético y lo dramático se relacionan con el ser-tiempo. De aquí que por medio del lenguaje se presente una modalidad discursiva que presente la intencionalidad de la voz poética o narrativa.

Aunque Staiger no alude directamente a la sátira, aclara algunos puntos sobre los epigramas. No podemos descartar que en la época latina Catulo (84-54 a.C.) consideraba a los epigramas como un modo de expresión particular de la sátira. Jacob Burckhardt, en su libro *Historia de la cultura griega*, comenta que inicialmente el epigrama, para la tradición cultural helénica y romana, tenía un propósito de lamentación o de alabanza. Es por ello por lo que lo elegiaco se le llame epigrama-epitafio (colocado sobre los mausoleos) y el epigrama votivo sobre construcciones y estatuas. Posteriormente, los epigramas se separan dichos propósitos y nace el epigrama literario. Con este nuevo tipo de epigrama se abre espacio a la variedad temática y en ellos sobresalió el arte del juego y lo burlesco. Emil Staiger indica sobre el epigrama que a pesar de que la antigua poética lo ubica en el género lírico muchos de estos no muestran un estado de ánimo, sino que simplemente que su discurso particular e insensible no se dirige al alma sino al espíritu, por lo que no compartiría las cualidades de lo que él llama lo lírico (168-169). En el epílogo de su libro también reafirma que el epigrama no es poesía lírica.

A la lírica no le va mejor. Las poesías son líricas, pero hay poesías que no son líricas. Los epigramas, por ejemplo, se cuentan en la lírica y desde siempre se suelen incluir en las antologías líricas. Pero a nadie se le ocurre llamar líricos a los clásicos y magistrales epigramas que Schiller ha escrito. (238)

Evidentemente, el toque personal que brindaban los escritores latinos a sus sátiras dentro del marco estilístico y temático nos lleva concluir que fue la causa principal de la evolución del concepto sátira de tal manera que ésta perdiera su clasificación de género y llegara finalmente a definirse como una modalidad. No solo Cascales y Hegel establecen que la sátira dejó de ser un género, sino la mayoría de los teóricos del siglo XX descartan

la posibilidad de que la sátira sea propiamente un género y domina entre ellos la clasificación de modalidad.

Cabe señalar que para nuestro estudio es de vital importancia distinguir lo que es la modalidad satírica. Después de haber repasado la evolución del concepto sátira y de la modalidad satírica, se puede determinar que la sátira se ajusta propiamente a lo poético, tal como la desarrollaron los romanos, mientras que la modalidad satírica puede manifestarse en cualquier obra de arte, muy cercana al estilo de la sátira menipea. En nuestro caso, la modalidad satírica se puede manifestar en cualquier género literario. En este trabajo deseo mostrar que la voz narrativa en los cuentos de Juan Antonio Ramos se vale de dicha modalidad para presentar las situaciones del entorno social; resaltar las caracterizaciones de los personajes e incluso presentar opiniones críticas sobre aspectos de índole político, religioso o moralista. Esta modalidad discursiva no es exclusiva del escritor en cuestión, pues responde al estilo narrativo de los cuentistas puertorriqueños de la generación del setenta.

Capítulo 2

Satíricos en el quehacer literario puertorriqueño

A pesar de que Juan Antonio Ramos pertenece a la generación de escritores del setenta es imprescindible pasar revista sobre la obra literaria anterior que utilizó la sátira y lo satírico, ya que en la cuentística de Ramos sobresale la modalidad satírica en el discurso de los diversos narradores y actantes. La tradición literaria española y algunos escritos de autores hispanoamericanos sirvieron de modelos estilísticos-literarios para desarrollar nuestra literatura nacional. El conocimiento de estilos narrativos, gestados en diversos momentos literarios, también contribuyó para abonar paulatinamente el campo de nuestra literatura. Las situaciones sociopolíticas del país en conjunto con los gobiernos represivos (con sus censores del arte literario) provocaron que la sátira y lo satírico estuvieran presentes en las tempranas obras literarias expuestas en los iniciales rotativos del país.

Es una verdad innegable que durante los primeros pasos de la conquista y colonización existía un control absoluto sobre cualquier comunicado o escrito oficial o extraoficial. Es por ello, que prevalecía un alto grado de censura; situación que generó artimañas estilísticas literarias para poder evadir la misma. Por otra parte, dichas acciones del poder gestaron la presencia de la sátira en los albores de nuestra literatura. Es en las primeras cartas relaciones que observamos cómo la sátira se inmiscuye solapadamente. Nos referimos a una carta compuesta por el obispo Damián López de Haro para el siglo XVII. La misma estaba dirigida a una señora de Santo Domingo y en la cual al pie de esta aparece un soneto puramente satírico describiendo la situación de la Isla.

La oralidad tuvo un sitio providencial para el manejo de lo satírico. Según algunos estudiosos de la literatura puertorriqueña, tales como Manrique Cabrera y Josefina Rivera de Álvarez, resaltan que para inicios del siglo XIX por medio de la oralidad se percibe el folklor en coplas, romances y décimas. No obstante, estos no sólo se utilizaban para entretener, sino para exponer diversas reflexiones sobre el “modus vivendi” por medio de lo mordaz, lo jocoso y satírico. Por medio de estos se transmiten pensares, sentires y actuaciones que van develando unas características colectivas de la puertorriqueñidad, según Rivera de Álvarez. Por otra parte, los romances y romancillos fueron composiciones oriundas de la Península o de las Islas Canarias que tuvieron gran acogida en nuestro temprano acervo cultural. Aunque no se conservan los antiguos romances propios de los tempranos lustros del siglo XVI y XVII muchos de estos hicieron eco en la poesía folklórica. Dentro de esta poesía se encuentran las coplas, de carácter oral que exaltan lo humano y cuyos versos están cargados de ironía o crítica social muy propia de la sátira. Además, estos romances se infiltraron en algunas de las canciones infantiles. Por ejemplo, Josefina Rivera de Álvarez menciona la canción de “Mambrú” y expone que la misma, de origen francés, data para el siglo XVIII, inspirada en el personaje militar inglés Duque de Malborough, llamado Malbrou o Malbrouk, cuyos defectos de logística y estrategia militar se satirizan. Junto a estos romances o romancillos, también nace la décima espinela la cual va cuajándose en nuestra cultura y adopta unos matices socioculturales puertorriqueños. La temática de esta era diversa. Algunas resaltaban el “modus vivendi” del campesinado puertorriqueño, otras aludían propiamente a eventos de carácter político o religioso y otras se distinguieron para desarrollar críticas intensas sobre las injusticias de parte del poder gubernamental. Inicialmente, muchas de estas décimas mantenían lo criollista resaltando

el habla coloquial del jíbaro y se divulgaban oralmente. Las que se dedicaban a la crítica mantenían activamente la modalidad satírica en sus versos.

Los cuentos populares o tradicionales se gestaron de la oralidad. Su mayor característica es que casi todos se valen de la comicidad y de la modalidad satírica. Muchos de los protagonistas y sus respectivas caracterizaciones provienen del contacto con la cultura peninsular. Entre estos se encuentran Juan Bobo, Pedro Urdiala y Juan Cuchilla. De los tres el más que retrató la personalidad del puertorriqueño fue Juan Bobo. Este actante fungió como el máximo representante del campesino y su discurso satírico era muy particular. Sobre este particular Manrique Cabrera expondrá lo siguiente:

En el personaje Juan Bobo, bajo todas sus formas y disfraces nos parece, *prima facie*, un desarrollo evolutivo tomando el conjunto de cuentos en que es personaje decisivo. El simple bobo o tonto se nos va convirtiendo en un *Juan que se hace el bobo*, en personaje que toma su bobería aparente como disfraz. Este sesgo evolutivo parece señalar la asimilación de un rasgo muy acusado de psicología jíbara. Se trata de la *jaibería*, es decir, simulación taimada para despistar a quien se acerque. Es, naturalmente, un arma defensiva cuya eficacia última estaría por averiguar. (62)

Muchas veces estos personajes ejercían su protagonismo para ilustrar de manera jocosa la crisis socioeconómica. Por otro lado, simultáneamente, la figura del Bobo está siendo satirizada al presentar su famosa “jaibería” o astucia para poder salir bien de los problemas.

Es a partir del 1806 con la llegada de la imprenta a Puerto Rico, que se inicia una chispa de inquietud en la producción de textos muy particularmente relacionados con la acción periodística. No obstante, también comienza a abrirse una brecha para la

manifestación literaria artística que va tímidamente haciendo su aparición en los primeros rotativos del siglo XIX. La poesía es uno de los géneros que comienza a cultivarse concentrándose en los temas sobre el amor, la mujer, la vida retirada y pensamientos de corte filosóficos-morales. Las diversas situaciones políticas y económicas por las cuales atravesaba el país también penetran las temáticas expuestas en la poesía, dando paso a la destinada a lo reaccionario o de protesta, la cual quedó cargada de lo satírico o de lo irónico para evadir a los censores del gobierno. Dicha poética devela un estilo criollista-costumbrista con una intención de investida. Por ejemplo, *Las Coplas del Jíbaro*, cuya autoría se le adjudica a Miguel Cabrera, es una muestra significativa de la intención satírica respecto a la Constitución del 1812 reinstalada. Estas coplas develan cómo se desvaloriza la Constitución y cómo se rebaja la figura del gobernador hasta el punto de amenazarle de darle una bofetada. Eloísa Rivera Rivera en su texto *La poesía en Puerto Rico antes del 1843* destaca que ese “sentimiento anárquico del jíbaro responde al espíritu que se perfila en la lírica de estas mismas décadas, como reflejo de la vida misma, tanto en la península como en ultramar. Es evidente que las ideas democráticas palpitan en las coplas, pues en ellas se defiende el derecho de todos los hombres a regir el destino de su pueblo” (5). Sin embargo, no tardará mucho en que figuras representativas del gobierno español salieran a criticar el mal uso de la prensa.

Washington Lloréns en su texto *El humorismo, el epigrama y la sátira en la literatura puertorriqueña*, menciona algunos periódicos y revistas que se distinguieron por lo satírico, lo festivo y lo humorístico.⁵ Esto se gestó, gracias a la llegada de la imprenta,

⁵ Entre los periódicos y revista que menciona Lloréns están: en San Juan, *El Duende* (1866-1867) (1927), *Don Simplicio* (1871), *Don Cándido* (1872-1880), *Don Severo Cantaclaro* (1873-1874), *El Loco* (1874), *La Charanga* (1876), *La Orquesta* (1876), *La Tijera* (1881),

la cual contribuyó en el desarrollo del arte literario, y de sobremanera, abrió el espacio para señalar aquellos conflictos sociales, políticos y económicos del país. Sin lugar a duda, para poder exponerlos plenamente sus autores se valieron de lo satírico y todas las vías que conducen a dicha modalidad.

Por otra parte, Rivera de Álvarez nos indica su libro, que, durante la denominada primera época romántica, marcada por los comienzos del *Boletín Mercantil* (1839) muchos

El Buen Humor (1881), *El Carnaval* (1887), *La Linterna* (1888), *El Pitirre* (1890-1898), *El Siboney* (1892-1898), *Mostaza* (1894), *El Momio* (1897), *El Relámpago* (1899), *El Carnaval* (1899-1911), *La Semana Cómica* (1900), *Borinquen Cómica* (1900), *La Araña* (1902), *Cójanlo* (1905), *Pica Pica* (1907), *Gil Blas* (1908-1910), *La Cotorra* (1909), *La Daga* (1909), *El Aeroplano* (1911), *Gráfico* (1911-1914), *El Diluvio* (1915-1919), *Juan Bobo* (1915), *Pluma y Lápiz* (1916), *Clarín* (1924), *Política Cómica* (1925), *El Tío Satán* (1927), *J'Accuse* (1927), *El Cometa* (1928-1929), *Florete* (1930) y *Bienteveo*. En Ponce se publicaron los siguientes: *El Diablillo Rojo* (1873-1874), *El Duende* (1873-1874), *El Carnaval* (1892), *El Domingo Alegre* (1896), *El Sastre de Campillo* (1897), *El Chisme* (1897), *El Carnaval* (1898), *La Broma* (1898-1899) (1900), *El Loco* (1898), *Canta Claro* (1899), *El Jorobao* (1900), *Juventud Alegre* (1901), *El Mime* (1901), *Semanario Satírico* (1904), *Postillón* (1906), *El Brujo* (1910), *Frégoli* (1911), *Juan Bobo* (1912) y *Cumbres* (1913). En Mayagüez se publicaron *El Argos* (1882-1886), *El Ferrocarril* (1891), *El Microbio* (1894), *El Duende* (1899), *El Violón* (1902), *La Bombita* (1904), *El Granuja* (1906), *La Cócora* (1912), *La Broma* (1912), *La Película* (1914) y *La Avispa* (1915). En la región de Humacao también se publicaron algunos periódicos y revistas, según Washington Lloréns, entre estos estaban: *Juan Bobo* (1872), *El Diablo Suelto* (1886), *La Idea* (1897), *La Metralla* (1898), *Al Cesto* (1918) y *El Machete* (1921). En Caguas se publicaron: *El Loco* (1866), *Don Clemente* (1887), *La Fusta* (1897), *El Cine* (1909) y *El Tío Satán* (1913). En algunos pueblos de la Isla también se gestaron periódicos y revistas, pero en menor grado. Por ejemplo, en Aguadilla: *Fiat Lux* (1897), *Plumas* (1905) y *El Regional* (1905); en Bayamón, *La Víbora* (1898) y *El Buscapié* (1935); en Coamo, *El Pityyanqui* (1916) y *El Látigo* (1933); en Guayanilla, *La Araña* (1930); en Juncos, *El Abanico* (1886); en Yauco, *Don Crispín* (1894); en Arecibo, *El Cronista* (1881), *El Machete* (1908) y *La Sotana* (1912); en San Sebastián, *El Buscón*, *El Pájaro Verde* (1905) (1917) y *El Regional* (1913); en Carolina, *La Fusta* (1933); en Cabo Rojo, *Laboremos*; en Vega Baja, *El Caribe* (1910-1914); en Yabucoa, *La Idea* (1915); en Lares, *El Nene* (1901) y *El Tapao* (1923); en Aibonito, *Don Imparcial* (1904); en Gurabo, *La Mosca* (1902); en Añasco, *Don Crispín* (1892).

de los textos escritos en prosa develaban una fuerte marca costumbrista, entre los cuales se menciona un artículo festivo-satírico titulado “Los románticos” de un escritor desconocido (que firma como Manrique). Dicho artículo está marcado por el buen humor, según la investigadora (129). Además, en el quehacer poético se resalta la figura de Pascasio P. Sancerrit que para el 1839 escribió un poema titulado “El peor” en el cual sobresale una voz poética con una intención festivo-satírica respecto a hechos y circunstancias de la Isla (132).

Eloisa Rivera Rivera en su texto *La poesía de Puerto Rico antes de 1843* distingue la figura de Juan Rodríguez Calderón el cual es desterrado de España y llega a Puerto Rico. La importancia de los escritos de Rodríguez subyace en el manejo de la sátira en un poemario titulado *Ocios de Juventud*. Sobre este particular indicará que “la interferencia de los neoclásicos se encuentra en varios instantes, en la sátira melendesiana. El poeta embiste contra la hipocresía, contra la mujer de cabello teñido para aparecer moza y contra una Nisa que se pinta para embellecerse” (143).

La labor literaria de Graciliano Alfonso (1775-1861) tiene una gran valía en cuanto al uso de voz satírica. Entre sus obras redactadas e impresas en nuestro país se encuentran: *Vida de Anacreonte y traducción de las Odas*, *Los Amores de Leandro y Hero de Museo*, *El Beso de Abibina*. Esta última siendo la más importante para nuestro estudio, pues en ella se encuentra en una estrofa que se vale de la sátira para embestir contra la sociedad de la época y así lo esboza Eloisa en su trabajo: “Como hombre de su época, se refiere a la situación política de España con vehemencia, pero satiriza la sociedad a la manera de Moratín.” (136).

En el *Diario* se gestaron escritos de corte satírico que son dignos de mencionar. A pesar de que muchos son anónimos, no dejan de ser aportaciones ingeniosas para el crecimiento de la literatura puertorriqueña. Por otro lado, en *El Eco* también se desarrolló la sátira social, incluyendo la sátira revestida de lirismo en poemas pastoriles. A esto se suma, que, para este momento, en la oralidad ya se encontraban las llamadas “bombas”, coplas dirigidas a una persona y cargadas de lo satírico.

Después de los escritos salpicados de la sátira desde el 1644 (fecha de la carta de Damián López de Haro) hasta el 1842, para el año 1843 nos topamos con otros textos literarios, más propiamente gestados y presentados en las colecciones o antologías las cuales traían consigo lo festivo-satírico. La primera antología publicada para esta fecha se tituló el *Aguinaldo Puertorriqueño* (1843). Ante la declaración desarrollada por los jóvenes escritores del primer *Aguinaldo* en su introducción, Don Francisco Vasallo y Forés reacciona con un tono festivo-satírico para señalarles que no todo se debía dejar en el olvido de las antiguas tradiciones (203). Patria Dueño Dueño, en su tesis de maestría denominada *La sátira en la literatura puertorriqueña hasta Nemesio Canales* (1952), expone que en la antología se percibe “un tono zumbón, precursor del humor criollo que luego hemos de encontrar en nuestros mejores satíricos como Canales, Fernández Juncos y Rodríguez Cabrero.” (29) .

Al año siguiente, un grupo de jóvenes estudiantes que se encontraban en Barcelona elaboran y publican *El Álbum Puertorriqueño* (1844). El mismo respondía al entusiasmo encendido por los primeros colaboradores del *Aguinaldo* y que ostentaba ser “una obra de afirmación boricua” tal como lo determina Francisco Manrique Cabrera en su *Historia de la literatura puertorriqueña* (1986). En la antología en cuestión encontramos algunos

poemas que gozan de un espíritu satírico. Por ejemplo, en “Epigramas” de Manuel Alonso podemos percibir ese tono burlón muy propio de este género. Otro de los versos satíricos que se encuentran en *El Álbum Puertorriqueño* es el poema “Una vieja” de Francisco Vasallo. En el mismo se relata la vida de una anciana que a raíz de sucesos muy particulares cambia su nivel social debido a su crecimiento económico. Ciertamente, se presenta con una picardía el tema. Patria Dueño Dueño, en la mencionada tesis sobre la sátira en nuestra literatura considera que en el *Álbum* prevalece un tono ligero y zumbón (30).

El desarrollo de la sátira no culmina con esta antología, sino que continúa con algunos poemas que aparecen en el *Cancionero de Borinquen* (1846). En el mismo los poemas como “Letrilla” y “Epigramas” de Francisco Vasallo develan el gusto por ese tono burlón. Además, Manuel Alonso y Pacheco, colaborador del *Álbum de Borinquen* y del texto *El Cancionero de Borinquen*, es uno de los escritores que más cultiva la sátira en nuestras letras desarrolladas en ese periodo. Por otra parte, en su libro de carácter costumbrista titulado el *Gíbaro* (impreso para el 1849) se ilustra un sinnúmero de eventos socioculturales y políticos que están salpicados por el humor y la burla para desarrollar propiamente un tono satírico. Estampas como “La negrita y la vaquita” y las personalidades como Agapito Avellaneda (señorito vividor y que ostenta el poder, carente de valores y ética), Don Felipe denominado “el nuevo Licenciado Vidriera” (personaje convencido de que sin él no se salva la humanidad), el compadre Don Cándido (cuyo deseo es ser Capitán General de la Isla) son los diversos medios que provee el libro para criticar severamente el poder gubernamental a través de la ironía, de la parodia y marcados literalmente por un estilo satírico.

Alejandro Tapia y Rivera es otro de los escritores que maneja la modalidad satírica en sus textos. Tapia en el siglo XIX fue un escritor muy prolijo y polifacético en cuanto al desarrollo de los géneros literarios. No obstante, para fines de nuestro trabajo solamente resaltaremos aquellos que evidencian que algunos de sus escritos estaban cargados de una fina sátira. Josefina Rivera de Álvarez, comenta que José Luis Martín, estudioso de la obra literaria de Tapia, expone que *La Sataniada* es un extenso poema cargado de elementos satíricos. Es decir, que dicha obra poética es la más satírica de todas sus obras y que caricaturiza el mal y destruye aquellos prejuicios ortodoxos del momento. Martín destaca que se percibe una “sátira refractada” en la cual subyace una crítica de falsificación de los valores cristianos (145). En el quehacer narrativo, las novelas que gozan de elementos satíricos son *Póstumo transmigrado* y la segunda parte *Póstumo envirginiado*. Ciertamente en ambas novelas se ilustra una fina sátira en contra del hombre que vive de apariencias de corte clasista y de la mujer que vive de los caprichos banales. A mi parecer, *Póstumo envirginiado* es una de las novelas del siglo XIX que más reflexiona sobre la libertad de la mujer en una sociedad paternalista y opresora.

En cuanto a escritos de corte político, desarrollados durante el siglo XIX y marcados por un profundo manejo de lo satírico, se debe resaltar la labor escritural de Ramón Emeterio Betances. Este prócer puertorriqueño se vale del estilo satírico para plasmar su profunda incomodidad política. Por ejemplo, en un comunicado titulado “Carta al Director de la Revolución” la cual data del 8 de junio de 1869, realiza una invectiva contra el gobernador de la época:

El General- Laureano- el Grande, que no considera su autoridad bastante robusta, se encontró, al día siguiente, en la puerta de la Fortaleza con un magnífico mastín adornado de un collar de hierro en que estaban grabadas: “Amor – Lealtad”. El perro está ahora bien tratado en palacio y destinado, según dicen, al mismo oficio que el famoso Becerrillo, que como usted sabe, recibía aquí en tiempo de la conquista durante toda su vida, honores y paga de capitán, por el odio que tenía a los indios y buen olor que encontraba a los españoles. (8)

Ciertamente, la alusión al gobernador como “perro” es un insulto directo a la figura del mandatario, es por esta razón que al llamarle “el Grande” subyace una marcada ironía. También al compararlo con el “Becerrillo” le critica su actitud prepotente y un alto sentido misantrópico que atenta contra los habitantes de la Isla.

Entre los poetas románticos neoclásicos sobresale la figura de José Gualberto Padilla (1829-1886) conocido por su seudónimo “El Caribe”. Su obra poética está cargada de una intención satírica, la cual truena contra el abuso rampante del poder colonial y repudio hacia la actitud peninsular (la cual demuestra un rechazo directo hacia el criollo). Rivera de Álvarez distingue que Mariano Abril declaró que en la poesía del Caribe se evidencia lo “satírico a lo Quevedo, clásico a lo Rioja y Garcilaso, romántico a lo Quintana, descriptivo a lo Núñez Arce” (165). Nuestra estudiosa de la literatura puertorriqueña establece que el Caribe cantó los temas del amor, de la amistad, de la naturaleza, del progreso con honda inquietud moral y que tronó con su sátira (muy de invectiva) contra las injusticias. Patria Dueño Dueño en su tesis de maestría titulada *La sátira en la literatura puertorriqueña hasta Nemesio Canales* (1952) resalta que su naturaleza satírica se

concentra en la crítica moral, social y política (no personalista). Otro escrito del Caribe que tiene un fuerte sentido satírico es *Zoopoligrafía* (1855) en el cual prevalece un ataque frontal a la política peninsular.

José María Monge (1840-1891), al igual que Padilla, trabajó lo satírico-festivo valiéndose magistralmente de la ironía tal como lo declara Álvarez: “escultor como el Caribe del verso satírico y festivo a lo Quevedo, de fuerza cáustica y fina ironía humorística dirigido a combatir los males varios del ambiente colonial...” (167).

Para esta misma época el máximo poeta romántico, denominado por Josefina Rivera de Álvarez, José Gautier Benítez se vale de la sátira para resaltar los males sociales y lacerar la imagen de algunos políticos del país. Gautier Benítez utilizará la prensa periodística para resaltar “los Cuadros Satíricos” de *Don Severo Cantaclaro* y de *Don Simplicio*. Mientras el Caribe y Monge ya eran reconocidos por su poesía satírica, el joven José Gautier Benítez emula la huella literaria de los dos poetas mencionados con antelación. Gautier comienza a publicar escritos o artículos en el periódico capitalino *El Progreso* con el pseudónimo de Gustavo y ya para ese entonces se reconocía la picardía que sobresalía en sus creaciones literarias. Es decir, Gautier además de distinguirse como uno de los poetas románticos del siglo XIX por excelencia, sobresalió por el manejo de la sátira para criticar aquello que consideraba dañino para la sociedad del momento. Mientras esto ocurría en el quehacer poético, en la dramaturgia sobresale José Romero Mellado con su producción festivo- satírica. Una obra marcada por este modo particular es la titulada *Metamorfosis*. La misma está escrita en versos y se clasifica como un juguete cómico en un acto. Esta no es la única obra dramática del siglo XIX que se vale del humor con un profundo espíritu satírico, sino que podemos mencionar a J.J. Benigno y Zeno con su pieza

dramática *Ojo al anuncio* (1872) y a Eleuterio Derkes con su obra dramática *Don Nuño Tiburcio de Pereira* (1877).

Josefina Rivera de Álvarez determina que para los años 1839 al 1910 podría decirse que en nuestra literatura puertorriqueña se desarrolla la segunda etapa del romanticismo. Es en este periodo en los cuales subyace otro parnaso literario que utiliza como vía la sátira en sus escritos con motivos diversos. Entre estos se encuentra Luis Muñoz Rivera. Este privilegia el uso de la sátira con fines de crítica política. Sus primeros escritos, que se distinguen por su picardía y su invectiva, se circunscriben a una sección de un vocero llamada “Retamas”. En la misma, trabajó en conjunto con José A. Negrón Sanjurjo. Posteriormente, compiló dichos escritos (como antología) y los publicó en un libro denominado con el mismo nombre que utilizaba en la sección periodística. Sobre Sanjurjo podemos indicar, según Josefina Rivera, que sobresalió por sus escritos cargados de ironía, con un profundo rechazo y mofa para lacerar la imagen de aquellos que determinó que eran opositores políticos. Para el 1891 publica una antología en la que subyacen los escritos publicados con anterioridad en una columna aparecida en el periódico *La Democracia* y que tituló de la misma manera que el nombre del rotativo en cuestión.

Es en *La Democracia* que también se destacará otro escritor que utilizó lo satírico y su nombre es Luis Rodríguez Cabrero (1860-1915). Su columna titulada “A diestra y siniestra” ilustrará cómo sus escritos mantienen la huella de la modalidad satírica para arremeter contra las acciones y acontecimientos políticos del país. Entre sus poemas cortos se encuentran “Migajas”, “Menudencias”, “Retazos” entre otros. Ciertamente, para la publicación de estos mantuvo un anonimato por medio de diversos pseudónimos que utilizó como Diabolín, Suárez de Mota, Agapito Hinojosa, Cortadillo, Pascas, Dr. Sangredo, entre

otros. Luego publicará *El sastre del campillo* (1897) semanario satírico-humorístico publicado en Ponce, según Rivera de Álvarez. Para el 1904, en San Juan, en conjunto con José Mercado publica el semanario popular *El perro amarillo* y posteriormente para el 1908 publicará la revista de humor y literatura *Gil Blas*. Sus artículos periodísticos sobresalieron por ser una prosa combativa o satírica, la cual le trajo algunos contratiempos en la época, según Rivera. Incluso destaca que a dicho escritor se le reconocía por su vena humorística (196). Washington Lloréns nos expone que Rodríguez Cabrero colaboró con José Mercado (Momo) y José de Diego (León Americano) en el *Madrid Cómico*. Francisco Manrique Cabrera resaltará su prosa satírica y muy particularmente el uso de la ironía.

Hay otros escritores que trabajaron para este momento el género de la poesía, cuyas obras poéticas manifestaron la voz satírica. José Mercado conocido por el seudónimo de Momo fue uno de ellos. Mercado comienza su quehacer literario festivo-satírico en el periódico *La Balanza*. Luis Magín Raldiris (1872-1924) desarrollará su verso festivo-satírico en San Juan y en Mayagüez y en *El Diluvio* y *La Fusta*. El mismo ridiculiza a las personas por medio del verso. También, Juan Brashí (1874?-1934) desarrolla el verso de crítica social y se destaca también en la prosa con la misma intención. Por otra parte, Pedro R. de Diego (1874-1924) es otro de los poetas que se distinguió por su sátira social. Este se ocultó bajo los pseudónimos Raúl de la Vega, El Canario de la Vega, Perdigón, Fray Quisquillas, Canillita, Mefistófeles y el Diablito. Su creación poética posee versos en los que presentan una burla hacia los asuntos sociopolíticos. Publicó dos antologías en las cuales recopiló sus escritos en *Largo y estrecho* (1919) y *Ajilimójili* (1923). Contemporáneo con de Diego se encontraba la figura de Guillermo V. Cintrón (1877-1952) conocido con el pseudónimo el Bombón. Este devela en sus versos y en su prosa un carácter

festivo-satírico implacable y feroz sobre el entorno social. Entre sus textos más conocidos están *La bruja del poder* (1900), *De todo un poco* (1907), *Bombones de sal* (1910), *Bombas, bombitas y bombones* (1935). También se suma a este grupo, el poeta Mario Brau Zuzuarregui (1871-1941). Brau se vale del dibujo caricaturesco y del verso festivo para retratar el ambiente político de su tiempo. A estos maestros del arte poético se añaden los españoles Jacinto Aqueña Loiza y Félix Navarro. Estos contribuyen con sus versos humorísticos y satíricos en *Perfiles y garabatos* (1881) (Rivera de Álvarez, 197). Además, Juan Zacarías Rodríguez con su *Diccionario epigramático* devela la crítica hacia las diversas profesiones u oficios. Por último y no menos importante, es la labor artístico-literaria de Pedro Domingo Mariani, el cual reconoce Luis Lloréns Torres reconoce por ser un gran epigramista.

José de Diego y Martínez conocido con el pseudónimo de León Americano es otro de los poetas que manejó lo satírico. Es autor del libro *Jovillos* (1916) que para Lloréns es “el libro de poesía festiva y satírica más sabroso de un autor puertorriqueño. (22)

También durante el final del siglo XIX e inicios del XX el teatro del humor está muy relacionado con la intención satírica, según Josefina Rivera de Álvarez. Indica nuestra investigadora que en estos momentos se desarrolla una producción teatral menor tal como un juguete cómico en verso o en prosa, monólogos, sainetes, comedias satíricas breves, apropósitos, “cuadros políticos dramáticos” y se recrea un teatro bufo similar al cubano en el cual se distingue un actante “negro” o un “negrito catedrático” que lleva además a la pieza jíbaro-bufo-catedrática. Entre los dramaturgos que se distinguieron por la comicidad festiva-satírica estuvieron: Mario Brashí (con obra que data para el 1881, *Un duelo de*

siglos), Fernando de Ormaechea (con su juguete cómico *El partido medio*, 1883), Félix Navarro Almansa (el cual colabora con Fernando en el apropósito jocoserio en verso de la *Revista de Puerto Rico*, 1885), Rafael Escalona (con su pieza jíbaro-catedrática *Amor a la Pompadour*, 1883), Leonardo A. Ponce de León (con su juguete cómico en verso *Primera noche de novios*, 1885), Francisco Irizarry (juguete cómico *Un matrimonio al vapor*, 1886), Manuel Alonso Pizarro (con sus juguetes cómicos entre uno de ellos podemos mencionar *Me saqué la lotería*, 1887), Luis A. Torregrosa (con su juguete cómico *Vice-versas*, 1893), Eugenio Bonilla Cuebas (*Los problemas del tío Sam*), Modesto Cordero Rodríguez (*Los monopolios*, 1895), Arturo Guasp y Pedro Mingot (los cuales trabajaron un sainete *De la Habana a Puerto Rico*, 1895), Francisco Cervoni Gely (*Los suegros*, 1897), Guillermo V. Cintrón (*La bruja en el Poder*, 1900), Francisco López Sánchez (con su comedia *El señorito Pepe*, 1904), Rosendo Cordero Rodríguez (*El nuevo Mesías o Cada cual por su interés*, 1906) y Mariano Abril que desarrolló una comedia satírica titulada *Autoridades de punta* (1897). A este grupo se suma Ramón Méndez Quiñones, que, a pesar sus temas y formas costumbristas, confeccionará piezas de carácter festivo-satírica (200).

En la prosa (entre el articulismo o la ensayística), de algún corte costumbrista, sobresalen algunos escritos que se inclinan hacia algunos atisbos de la sátira. Manuel Fernández Juncos (1846-1928) en sus cuadros costumbristas deja entrever un humorismo picante y muchas veces salpica con dicho humor las descripciones de algunas figuras que desfilan en su entorno social. Su semanario *El Buscapié* develaba ese humor socarrón. No obstante, no es el único en utilizar el humor picante en dicho semanario, pues colabora con Fernández Juncos el escritor José A. Daubón (1840-1922). Daubón, según Rivera de

Álvarez, presentó en sus escritos un estilo fácil sin abandonar la elegancia y el humorismo (206).

Un escritor de sátira social, el cual se menciona en la tesis *La sátira en Puerto Rico hasta Nemesio Canales* (1952) de Patria Dueño Dueño, es Manuel Fernández Juncos. Dueño resalta que en sus obras sobresale la invectiva contra la sociedad y que está presente en los libros *Tipos y caracteres y costumbres y tradiciones*. En sus escritos subyace una actitud burlesca hacia la sociedad de las postrimerías del siglo XIX. En otros escritos sobresale la sátira política y la literaria. Evidentemente para atender la temática su sátira se concentra en algunos funcionarios de gobierno. Por ejemplo, distingue la personalidad del alcalde, el cual describe con una hábil ironía. Por otro lado, elabora una crítica en verso y prosa sobre la figura del maestro. También, alude a los médicos rutinarios a los cuales trata de curanderos, a los billeteros y los galleros entre otros. Los diversos instrumentos expresivos de los que se nutre Fernández Juncos se encuentran el humorismo o la burla sarcástica o irónica, pero oportuna para de esa manera matizar lo satírico (89-90).

El periodista Luis Bonafoux, considerado como hijo adoptivo de Puerto Rico, se distingue por desarrollar cuentos satíricos. Entre estos cuentos cabe mencionar “Don Cholo Picapica” en el cual se caricaturiza el poder político colonial y “El capitalista” el cual se centra en un estudiante natural de Puerto Rico. Patria Dueño Dueño, en su tesis de maestría antes citada, plantea que Bonafoux es un severo crítico de la situación sociopolítica de España y por dicha razón lanza sátiras contra sus acciones inmorales (117).

Por otra parte, uno de los ensayistas más reconocidos de este momento literario en el género ensayístico fue Antonio Cortón (1854-1913). Josefina Rivera nos plantea que su reconocimiento como literato se basó en la meticulosidad y certeza de sus juicios, en el

ingenio, el humor socarrón y su intensa (o agresiva) sátira (la cual utilizó para criticar las acciones de Betances y a Degetau) (211).

Uno de los poetas más sobresaliente del Modernismo en nuestra literatura es Luis Lloréns Torres. Lloréns no se aleja de la sátira en su poesía, a pesar de que bajo este tipo de modalidad su obra no es muy prolija. No obstante, en su poema titulado “Seguidillas de Juan Bobo” sus versos están cargados de burla y humilla, critica y señala al puertorriqueño oportunista, que se olvida sus valores y principios, solo para obtener beneficios.

En cuanto a la obra dramática satírica, sobresale José Pérez Losada (1879-1937) que publicó “Acotaciones: el teatro “nativo” (1916) en la revista *Puerto Rico Ilustrado*. En sus obras subyace una actitud crítico-satírica hacia la burguesía y al lenguaje anti declamatorio. *La rabia* (1912) es una de sus obras que es una comedia de humor fino y la cual posee una sátira velada. Nuestro dramaturgo lleva al escenario a personajes convencionales del entorno hispano-antillano, tales como el gallego, el negrito y la mulata. (Rivera de Álvarez, 253)

Otro escritor que ha sido reconocido por su humor y su sátira es Nemesio Canales (1878-1923). La Dra. Josefina Rivera de Álvarez considera que *Paliques* se publica como libro para el 1913 conservando su nombre manteniendo la denuncia de los convencionalismos y lo dogmático social, moral, políticos e intelectual. No obstante, sonrío escépticamente ante las flaquezas humanas por medio del humor (282)

Un compañero de bufete de Lloréns, el cual se distinguió por su cargada ironía festiva, es Miguel Guerra Mondragón (1880-1947). Su prosa, la cual responde al modernismo, no se aleja de un discurso que censura a los pseudo literatos del país. Además, sus escritos están cargados de una ironía-festiva que lo acercan a la sátira. Durante la

primera mitad del siglo XX, el escritor Miguel Meléndez Muñoz también muestra una actitud satírico-humorística en los libros *Cuentos del Cedro* (1936), *Cuentos de la Carretera Central* (1941), *Retablo puertorriqueño* (1941), *Cuentos y estampas* (1958) (en los cuales alguno sobresale un corte criollista) (289-290).

Por otra parte, Vicente Palés Matos y Emilio R. Delgado parecen traer el humor y la caricatura en el Noísmo. Este se distingue por no tener piedad contra quien se critica. En sucesión, con el grupo de escritores de la década del treinta se generarán unas reflexiones, entre las cuales se distinguen: la preocupación ontológica de nuestro pueblo y los rumbos del entorno social, cultural y político del Puerto Rico del momento. La mayoría de los letrados de esta década develan un tono de seriedad ante los asuntos tratados. Así lo demostraron en sus escritos Antonio S. Pedreira, Concha Meléndez, Margot Arce de Vázquez, Rubén del Rosario, José A. Balseiro, Cesáreo Rosa Nieves, Francisco Manrique Cabrera, Enrique Laguerre entre otros. Sin embargo, Tomás Blanco (miembro de la gesta escritural década del 30) se distinguirá por el uso de la ironía y del humor en algunos de sus ensayos. Otro escritor que sigue las huellas de Luis Bonafoux, en este momento literario, es Tomás de Jesús de Castro (1902-1970). Su don literario se dedicó a resaltar o señalar el sistema político, social, académico. En sus escritos subyace un tono incisivo y polémico. Sus libros más importantes son *Esbozos críticos* (1945), *Esbozos* (Volumen II) (1957), *Esbozos III* (1959). El ensayista Salvador Tió es reconocido por sus crónicas periodísticas en la sección “A fuego lento” (publicado en el Diario de Puerto Rico) recogidas luego en el libro *A fuego lento; con columnas de humor y una cornisa* (1954). En dicho texto se encuentran artículos con interpretaciones crítico-satíricas del “modus vivendi” sobresaltando, según Rivera de Álvarez, el bilingüismo, la emigración, la

condición del jíbaro, la crisis del periodismo y la responsabilidad del escritor, entre otros temas. Estos los seguirá tratando en su libro *Fracatán de tirabuzones* (1975) (integrado de artículos publicados en la revista Bohemia Puertorriqueña). Dicho texto, según Josefina, expresa una regocijada y picaz actitud de la cual salen comentarios sentenciosos. Otro prosista de esta época que se vale del humor es Ignacio Guasp Vergoria (1887-1962). Sus escritos brindan opiniones sobre la política, la sociedad, la educación, la cultura y la literatura gestada en el país. En fin, por medio del humor satírico presenta la vida del puertorriqueño durante esos lustros (428-429).

Uno de los poetas más célebres de la Generación del 30 es Luis Palés Matos. En su libro *Tun tún de pasa y grifería* (1937) podemos encontrar el humorismo acre y la ironía fina. Por ejemplo, en el poema “Lagarto verde” alude directamente a Henri Christopher (1767-1820). Este era un esclavo negro emancipado que formó parte en las batallas para liberar a los africanos en Santo Domingo. El mismo se convierte luego en presidente de Haití desde 1803 y en 1811 se autoproclamó rey (Henry I). Su política autoritaria provoca el levantamiento del pueblo y terminó suicidándose. Palés le dedicó un poema prácticamente satírico (362). Junto a Palés, podemos encontrar a José Isaac de Diego Padró. Su obra lírica se encuentra en su libro *Ocho epístolas mostrencas* (1952). Sus poemas develan el ornamento desdeñoso de la forma, la angustia anímica, el además de interrogante y la ironía burlona. Washington Lloréns en su texto *El humorismo, el epigrama y la sátira en la literatura puertorriqueña* (1972) cita a José I. de Diego resaltando el humor con *Cándida* y cuando dicho autor lo recita frente al entonces Gobernador de la Isla, Luis Muñoz Marín.

Ciertamente, la poesía con los versos afroantillanos no sólo la desarrolló Palés Matos. Fortunato Vizcarrondo también se vale del verso negrista en su poesía. Además, a través de sus versos se encuentra yacente la intención satírica social. El poemario que evidencia la presencia de la sátira en la obra poética de Vizcarrondo es *Dinga y mandinga* (1942). Uno de los más célebres poemas de dicho texto es “¿Y tu agüela a’ onde está?” en el cual satiriza a la persona que niega su negritud.

Rivera de Álvarez declara que las figuras más emblemáticas del humorismo y de crítica durante el último tercio del siglo XIX son José Mercado y Luis Rodríguez Cabrera. Entre los que siguen esa huella están Pedro R. de Diego (1875-1924), Guillermo V. Cintrón (1877-1952), Francisco López Sánchez (1883-1950), Miguel García Méndez (1888- ?), Marcos A. Colón (1892-1964), Augusto Pietri (1893-1981), Jesús Gil de Lamadrid (1896- ?), Ángel Fernández Sánchez (1903-?) y Felipe N. Anora (1902-1962). No está demás comentar, que de Diego sobresale por sus libros *Largo y estrecho* (1919) y *Ajilimójili* (1923). Contemporáneo con de Diego, estaba Cintrón el cual utilizó el pseudónimo de Bombón y publicó un libro de versos festivos titulado *Bombas, bombitas y bombones* (1935). También, López Sánchez publicó versos festivos-satíricos en periódicos y revistas. Igualmente, García Méndez, este utilizó el humor con una intención satírica social y desarrolló epigramas. Para esto y debido a sus fuertes críticas sociales se valió de pseudónimos tales como: René Silva, Tristán Silva, Gastón Silva, Moro Muza, Fray Luis de Aurora y R. de Vinci; los cuales se encuentran en el texto *De tiempo en tiempo (Crónica de ayer y hoy)* y en *Poemas varios* (1976). Colón, por otra parte, se destacó como epigrafista trabajó con García Méndez en el quehacer periodístico y literario. Pietri también era epigramista en los rotatorios de San Juan y se distinguió por su profundo pensamiento

satírico, por lo cual Rivera de Álvarez le describe como poeta festivo-satírico. Al igual que Pietri, Gil de Lamadrid se vale de la sátira para criticar los males sociales y la política insular. Los textos que evidencian esos versos satíricos se titulan: *Exabruptos* (1925), *A punta de lápiz* (1927) y *Mostaza criolla* (1932). El poeta lírico Fernández Sánchez desarrollará una lira festivo-satírica. Arona es otro escrito que sobresale en este momento literario, en Nueva York, por medio de versos festivos que posteriormente publicaría en su libro *El plato del día* (1955).

No obstante, es a mediados de la década del cuarenta que dentro de este grupo de escritores sobresalen tres personalidades de la literatura puertorriqueña del momento por su carácter festivo-satírico. Estos son Ángel Jiménez Lugo (n. 1910), Adolfo Jiménez Hernández (1910) y Francisco Molina (1913). Jiménez de nacionalidad dominicana, pero de madre puertorriqueña, se distingue por su labor periodística y escritural develando una enorme vena satírica. Entre sus libros más reconocidos están: *La espinela festiva* (1945), *Apuntes y pinchazos* (1959), *Pan guasa* (1963). Jiménez Hernández fue resaltado por su poesía sátiro-festiva y su texto *Reflexiones universitarias*. Por otra parte, Molina dejará ver a la luz su verso festivo (con algunos atisbos de lo satírico) en su libro *Meditaciones de una camiseta* (1960).

En cuanto al desarrollo de la sátira en el cuento de la década del treinta podemos mencionar a Humberto Padró (1906-1958), como uno de los primeros. Sus cuentos develan el humor y la ironía para tratar temas de la vida cotidiana y universales. Publicó un cuaderno de cuentos titulado *10 cuentos* (1929). Posteriormente se distinguieron otros insignes cuentistas de esta época. Entre estos están: Enrique Laguerre, Tomás Blanco, Antonio Oliver Frau y Emilio S. Belaval. Este último se destacó por tener cuentos en los

cuales se resaltaba lo irónico y cínico. Además, expone una fina burla y humor hacia el entorno de la vida campesino y sus problemas sociales, económicos, morales y espirituales. *Cuentos para fomentar el turismo* (1946) es el libro que más evidencia el humor, la ironía en el estilo nativo de Belaval el cual se acerca a lo satírico. El cuento sobre la maestra Doña Isabelita Pirinpinín es una evidencia clara de lo satírico-burlesco.

Washington Lloréns, también se considera un cuentista de la década del 30. Su obra narrativa está inmersa en el humor y devela una intención, crítico burlesca e irónica, según Rivera de Álvarez (473- 474). Además, comenta que Lloréns se vale de la caracterización caricaturesca. A este se suma la labor literaria de Amelia Agostini del Río. Es la primera mujer narradora en abordar el estilo humorístico en el canon literario, según Josefina Rivera de Álvarez. Agostini exhibe en sus cuentos un ambiente típico de la vida puertorriqueña muy particularmente en *Viñetas de Puerto Rico* (1965). Sin lugar a dudas, prevalece un tono zumbón irónico y humorístico el cual se concentra en la crítica social. Gustavo Agorret se une a este grupo de cuentistas en la crítica social y estos se valen del humor para presentar los problemas sociales. Sobre este particular Rivera de Álvarez expresa que “en repetidas ocasiones se hace patente a través de las narraciones el despliegue de un humorismo que descansa ya en un decir de sutiles insinuaciones, ya que en una expresión lindante con la intención caricaturesca...” (436).

Con la llegada de la radio comienzan a transmitirse novelas y muchos artistas comenzaron a ser reconocidos por medio de la radio difusión. Es en este medio que sobresale el actor cómico Ramón Ortiz del Rivero, conocido como Diplo, el cual utiliza la caricatura, la sátira, la broma al ilustrar la vida del puertorriqueño. Sin embargo, es en el género dramático donde prevalece el humor satírico. Por ejemplo, Arturo Cadilla (n. 1855)

desarrolló en sus obras dramáticas el tema amoroso, político, satírico y la preocupación sobre el entorno social. Entre sus obras más reconocidas están: *El oro en la dicha* (1933), *El dictador* (1935), *Gatilandia* entre otras. Joaquín G. Agüero, autor que comienza desde los años veinte a escribir, presenta una humorada cínica titulada *El primer día de escuela de un maestro rural* (1925) en el cual representa humorísticamente la vida del campesino puertorriqueño. Ciertamente, Emilio S. Belaval no se distingue sólo por su obra narrativa sino por su vena dramática del cual sale la ironía sutil cuyo propósito era llevar a la reflexión. Durante este momento literario Manuel Méndez Ballester comienza a desarrollar obras cómicas, pero no es hasta el 1965 que presenta su máxima comedia satírica titulada *Bienvenido, Don Goyito*. Por ejemplo, en la primera escena de esa obra cuando Don Goyito habla con Sabina se critica a la mujer de alta sociedad:

A Méndez Ballester le sigue, en sucesión, el escritor Fernando Sierra Berdecía. La autora de la *Literatura puertorriqueña: su proceso es el tiempo*, resalta que la obra de Sierra está inmersa en la ironía y en el humor. El mejor ejemplo del uso de la ironía subyace en *Esta noche juega el joker* (1938). Más adelante Rechani Agrait en su obra *Todos los ruseñores cantan* (comedia en tres actos, publicada en 1964) desarrolla el humor para resaltar el entorno político social. Su obra posterior *Mi Señoría* utilizará los problemas del entorno familiar para señalarlos por medio de un tono humorístico, Sin embargo, *El compa* es una de sus obras que desarrolla una sátira contra el hombre que cimienta su existir en bases erradas. (465)

Otros dramaturgos que también se distinguieron por el tono humorístico, jocoso para presentar el entorno social al igual que Agrait son Felipe Machuca e Isabel Cuchi Coll.

Esta última, además de ser periodista, fue una de las mujeres que sobresalió en la dramaturgia, particularmente con su obra *La momia del cacique*.

Josefina Rivera de Álvarez, expuso que se cultivó el teatro del humor unido a la intención satírica en el 1945. Entre sus dramaturgos más destacados están: Ignacio Guasp, Antonio Mirabal y Eliseo Combas Guerra. Guasp sobresalió por ser un prosista festivo-satírico y en sus obras sobresale una ironía pesada frente al entorno social. Así lo testimonian sus obras *El pillo fantasma* (1945), *El robo de la hacienda*, *El amor es un chorizo*, entre otras. Mirabal demostrará en sus comedias el uso de la sátira muy particularmente en *Los tres monstruos de la agresión* (1942). Combas con su obra *Mosquilandia* (1941) se vale de su comedia satírica para criticar el entorno político.

La generación literaria del cuarenta y cinco continúa valiéndose del humor, la ironía y la sátira para señalar aspectos relacionados con su entorno social y político (489). Esta mirada de carácter, casi sociológica, la llevarán a cabo los primeros cuentistas de la generación del cuarenta y cinco: José Luis González y Abelardo Díaz Alfaro. González produjo cuentos que tienen una ironía tierna y en los cuales prevalece su preocupación sobre la sociedad. No obstante, es en su crónica con ficción *La llegada* en la cual se percibe la sátira. En cuanto a la narrativa creada por Abelardo Díaz Alfaro podemos destacar que en algunos cuentos se trabaja el humor y la ironía para denigrar a todos aquellos funcionarios que consideraban necesaria la norteamericanización de los puertorriqueños. Uno de los cuentos más emblemáticos es “Santa Clo va a la Cuchilla” en el cual se parodia a Johny Rojas maestro de inglés y al nuevo Santa Claus y “Peyo Mercé enseña inglés” en el cual se utiliza el humor para presentar la resistencia cultural de los puertorriqueños. Simultáneamente se parodia al maestro que no desea someterse a otra cultura. Rivera de

Álvarez comenta que “el enfoque irónico, presente de continuo en estos relatos, desemboca en saludable nota de humor en historias plenas de ingenio y gracia, como las tres que versan sobre el personaje de Peyo Mercé” (493).

Sin lugar a dudas, el cuentista más distinguido de la generación cuarenta y cinco es René Marqués. En sus cuentos está presente la crítica socio-política y se vale de la ironía para resaltar dicha temática. Pedro Juan Soto, también devela en su libro *Spikes* (1957) una cierta ironía ante la miseria y desintegración moral. Muchos de los cuentos de Soto utilizan la burla, la sátira, lo mordaz, la exageración sobre el ambiente puertorriqueño al igual que el cuentista Emilio Díaz Valcárcel (1929-2015) que denuncia los males sociales y políticos de la Isla. La ironía fuerte y lo caricaturesco son los medios por los cuales logra llevar su cometido. Mientras Díaz Varcárcel publicaba sus cuentos, comienzan a manifestarse más contundentemente las narradoras del cuarenta y cinco. Una de esas cuentistas (con cierto aire satírico) de este momento literario es Violeta López Suria. Según Concha Meléndez, los escritos de López resaltan una actitud de la fina ironía social. Su obra narrativa enmarca lo ordinario de la realidad circundante y en ocasiones se vale de lo caricaturesco. Sobre este particular, Ana Luisa Durán parecería que trabaja lo caricaturesco, al igual que Violeta. Es decir, que en la obra narrativa de Durán subyacen descripciones que llegan a ser múltiples caricaturas, acercándole a la modalidad satírica. A este grupo se une Marigloria Palma. En su producción literaria sobresale una vena irónica y humorística de la cual se sirve para presentar una historia de amor. Como nos podemos percatar, ya para este tiempo, había una vasta representación femenina que trabajaba la modalidad satírica y lo humorístico en sus escritos. Ismael Reyes García es otro cuentista que en su texto (cuaderno) *Adoquines (Cuentos de la Capital)* (1980) se concentra una crítica social

respecto a la burocracia, en la cual hay humor y denuncia culminando en el planteamiento político-cultural. Además, Rodríguez Morales en su libro *La centella* (1960) sobresale por ser ironista y humorista, según Josefina Rivera de Álvarez (519).

Para esta misma época Emilio Díaz Valcárcel en su novela *Harlem todos los días* permite mostrar su intención satírica y humorística, marcada por lo caricaturesco. Rivera de Álvarez expondrá que en la obra narrativa *Mi mamá me ama* de mismo autor se satiriza la sociedad del momento y se representa el choque cultural con el mundo anglosajón. El uso de la sátira en la literatura puertorriqueña también es evidente en el texto *El Gato blanco; novedilema* (1975) de Reyes García, en el cual se parodian las cortes de justicias. Se le suma a este grupo de escritores de la época, José Luis Martín. Este publicó una novela política titulada *Bomba de tiempo* (1980) la cual posee un tono alegórico – simbólico – fantástico con intenciones satíricas (534). Entre estos escritores no debemos dejar de mencionar a Julio Meléndez. En su novela *El buitro y la carroña* (1969) deja percibir en la narración un carácter satírico, donde entra la política barata carente de patrones morales.

En la poesía del 45 sobresale la figura de Francisco Matos Paoli. Aunque su poesía no es totalmente satírica posee algunos poemas que podrían considerársele con alguna característica de la misma. Los poemas “Retrato de un asimilista” y “El colonialista” proveen descripciones cuyo propósito es denigrar la figura de los antes mencionados. También, cabe mencionar que para esta época el poeta José M. Oxholm (n. 1927) se distinguió por tener poemas con expresión satírica, según Rivera de Álvarez (588).

El teatro puertorriqueño del 45 gozó de obras que se presentaban con un alto contenido satírico y preocupación social. Por ejemplo, Francisco Arriví con su obra dramática titulada *el Coctel de Don Nadie* (1964) presenta una preocupación por la

sociedad puertorriqueña a través de lo satírico. Esta obra es una pieza que pertenece al teatro del absurdo y la misma posee un alto sentido satírico, burlesco y bufonesco. Es una alegoría de la transmisión de culturas en el Puerto Rico moderno. René Marqués no se quedará rezagado sobre el desarrollo de la sátira en sus obras. Su obra *Juan Bobo y la Dama de Occidente* (1956) es una farsa satírica denominada por su autor “pantomima puertorriqueña para un ballet occidental” (624). Otra de sus obras titulada *Carnaval afuera, carnaval adentro* (1971) presentó la alegoría farsa sobre el mundo. La mayoría de estas farsas gozaban de la presencia de la modalidad satírica (607). Otro dramaturgo de este momento literario es Gerard Paul Marín autor de trilogía de farsas titulada *Retablo y guiñol de Juan Carelo* en la que se encuentran las obras *Los cuentos de Caliche*, *Las beatas de Cantalicio*, *Pasión y ridículo muerte de Juan Canelo* (1967). Además, llevó a escena su farsa al estilo italismo *Los intereses creados* en la cual yacen las problemáticas socioculturales y políticos del país. Roberto Rodríguez Suárez es otro escritor de la época que desarrolla comedias y farsas. Para el 1959 lleva a escena *En la casa blanca* farsa que ilustra el estado económico y social del puertorriqueño. Es de estos elementos que sobresale el humor para señalar la precariedad de la vida del borinqueño. A este grupo se le suma Arturo Parrilla con su comedia de epígrafe *El eslabón perdido; una farsa cómica de lo absurdo* (1968) historia de un hombre que se emanan de un poema y engendra una hija parecida al padre, pero con orejas de canino. Ismael Reyes García es otro dramaturgo que desarrolla la farsa sátira titulada *Los tramoyistas*.

Ciertamente el trabajo periodístico de la década de 45 no estuvo alejado de la crítica festiva. Todavía la figura de Salvador Tió, perteneciente de la generación anterior, se mantuvo escribiendo en los años posteriores. Josefina Rivera de Álvarez menciona algunos

escritores que sobresalieron en la crítica festiva no alejándose de la sátira. Entre estos están: Ángela Luisa Torregrosa y Ramón E. Renta Ballester. Torregrosa recopiló su trabajo de crítica sociocultural en el libro titulado *Ángela Luisa* (1959). En dicho texto se perciben las intenciones satíricas por vía del humor. Renta Ballester publicó el libro *Viaje de humor puertorriqueño (Incluye Vieques y Culebra)* (1980). Entre los recursos que más se resaltan de su arte literario es el uso del humor para revestir sus escritos con una sátira festiva.

La llamada generación del cincuenta al sesenta en el género poético se vale de la ironía, el humor, la parodia, la paradoja y el sarcasmo. Además, el tono que se utilizó, generalmente, puede ser satírico y apasionado. Aunque Hugo Margenat no utilizó la sátira en la poesía para demostrar su compromiso social y político. Su estilo provocó que otros poetas brindaran mayor atención a los temas sociopolíticos y muy particularmente a los de injusticia. Es por esta razón, que el grupo de jóvenes universitarios, denominado como Guajana, señalará la realidad humana o social que impacta a los individuos. Entre los más destacados por su obra de crítica social están: Vicente Rodríguez Nietzsche, Juan Sáez Burgos, Edwin Reyes, Marcos Rodríguez Frese, Ramón Felipe Medina. No obstante, Medina es el único de este grupo que hace uso de la sátira para señalar los males sociales y políticos. De esta manera lo evidencia su libro *Crónica variada II (Poemas)* (1982) en el cual, hay algunos sonetos satíricos, los cuales promueven los conflictos huelgarios del Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico.

Para el 1967 se fundará en Aguadilla la revista *Mester* con el propósito de desarrollar un innovador arte en el verso. Entre los colaboradores de esta revista están: Jorge M. Rusalleda Bercedóniz, Carmelo Rodríguez Torres, Juan Inés Crespo, Billy Cajigas, Iván Silén, Salvador López González y Sotero Rivera Avilés. Estos escritores

mostrarán su compromiso con la independencia política de Puerto Rico y el socialismo internacional. Sin embargo, no abundará el tema sobre la justicia social. Algunos de estos escritores manejarán dicha temática y es por esta razón que en sus poemas se empleará la sátira. Por ejemplo, Salvador López González, en su libro de poesías *La sombra del barro* (1976), resaltarán en su obra poética el pesimismo, la sátira y la denuncia, según lo expone Josefina Rivera de Álvarez (694). Por otra parte, Jorge María Roscaldeda Bercedóniz en su poemario *Prohibido del habla* (antología poética de su arte literario en las revistas *Guajana* y *Mester*) se vale de la ironía y de la fuerza dramática para denunciar y criticar la sociedad de su época. Iván Silén también se distinguirá por el uso de la ironía para exaltar la complejidad humana y su entorno social. Su poemario *El pájaro loco* brinda un ejemplo sobre este particular. Sotero Rivera Avilés es otro poeta de este grupo de *Mester* el cual utilizará la ironía, el humor y su tono desacralizador en el “modus vivendi” del puertorriqueño. Su texto *Anecdotario para titular, acentuar y puntuar* evidencia las características mencionadas en su quehacer poético. Finalmente, Billy Cajigas en sus poemas “Recompensa”, “Un alma de Dios”, “Un poema de tiempo”, “Hágase el cobre” devela su protesta social y política con una intención desacralizadora y desmitificadora, la cual puede acercarse a la sátira.

El grupo de la revista *Palestra* validará la intención de las otras revistas *Guajana* y *Mester*: las luchas independentistas y socialistas. Entre los integrantes de esta revista se encuentran: Irving Sepúlveda Pacheco, Ángel Luis Torres y Juan Torres Alonso. Ciertamente, estos poetas mantienen una preocupación social y política. Es por esta razón que la obra poética de Sepúlveda Pacheco no se aleja del recurso de la ironía, en ciertos poemas, ya que mantiene un compromiso humano en sus creaciones artísticas. Su trabajo

literario más significativo es el cuaderno de versos *Con los pies en tierra (El hombre necesario)* (1973), en el cual se percibe un tono irónico. Ángel Luis Torres, aunque desarrolla la crítica social en la revista no se vale de la sátira o la ironía para esbozar los problemas sociales. No obstante, Torres Alonso en su poemario *Épica de un niño rico* (1978) muestra una disposición hacia la sátira y la ironía para denuncia de la inmoralidad y otros males que aquejan a la sociedad de su tiempo.

Sin lugar a duda, en esta época hay otros poetas que no fueron colaboradores de las revistas, pero que sobresalieron por su poesía de protesta. Entre estos poetas estaban: Luis Antonio Rosario Quiles, Jacobo Morales, Alfredo Matilla Rivas y Luz María Umpierre Herrera, entre otros. Rosario Quiles en sus dos poemarios *El juicio de Víctor Campolo* (1970) y *La movida de Víctor Campolo* (1972) muestra su compromiso social y político. Su segundo libro ilustra textos alegóricos. Además, se vale del habla coloquial vulgarizante del país separándose del arte poético tradicional. El verso de protesta se encuentra latente en la creación literaria de Jacobo Morales. Rivera de Álvarez, lo denomina como el maestro en el manejo de la ironía y de la burla. Se vale de estos recursos literarios para lanzar una fuerte crítica contra la falsedad, el vicio y la injusticia. Se suma a estos maestros de la sátira la figura de Alfredo Matilla Rivas el cual, con su profundo ímpetu de protesta, denuncia, satiriza la sociedad de su tiempo. En su texto *Yo no soy la novia de nadie* (1973) se vale también de lo grotesco y de la máscara. Luz María Umpierre Herrera a pesar de que reside en los Estados Unidos mantiene su sentimiento patrio y cultural. Su poemario titulado *Una puertorriqueña en Penna* (1979) exhibe versos cargados de ironía y sátira el cual se genera en una contraposición entre la cultura norteamericana y la puertorriqueña (718).

Hay otro grupo de poetas que se encuentran en la búsqueda del ser interior y de las problemáticas histórico-sociales. Estos se distinguieron por una postura moralista interrelacionada con lo humano de la cual se generó una actitud irónica respuesta a la frustración sobre el comportamiento desajustado de la sociedad moderna. La mayoría de este grupo eran mujeres, las cuales habían luchado para mostrar su voz a tenor con las luchas feministas las cuales se habían materializado. Para fines de mi trabajo sólo mencionaré aquellas que se distinguieron por el uso de la ironía y la sátira. Entre ellas se encuentran Olga Nolla, Rosario Ferré y Mili Mirabal. Nolla, por su parte, en su poemario titulado *De lo familiar*, se concentra en la denuncia social y sus inquietudes respecto a la situación del estado material y espiritual del país. En su estilo subyace la sátira, y la ironía utilizando temas tabúes y el habla coloquial e irreverente. Rosario Ferré, en sus cuentos recogidos en *Papeles de Pandora* (1976), juega discursivamente con la desacralización y el uso de la lengua que responde a un sociolecto. Además, no abandona la parodia y la ironía, muy particularmente en su texto *Fábulas de la garza desangrada*. Mirabal en su poemario *Mis comunicados boca arriba* declara los derechos de igualdad de la mujer. De manera general, su obra poética preserva un estilo de protesta, sátira e ironía en contra de la política partidista.

Según va evolucionando el quehacer poético durante la década del sesenta hay un grupo de poetas líricos a los cuales Rivera de Álvarez llama “líricos de transición”. Entre aquellos que se circunscribiera al estilo humanístico, irónico y satírico están Jaime Carrero y Edilberto Irizarry. Carrero es autor de *Aquí los ángeles* (1960), *Tiranosaurio Rey amén, amén* (1963), *Jet neorriqueño, Neo – Rican Jetliner* (1964) y *Las Computadoras del Sol* (1970). Su don poético tiene un fondo de críticas y comentarios irónicos sobre la sociedad

de su tiempo. Irizarry también se caracterizará por su criticismo social y político con un tono burlón o fino sentido del humor. Es importante, incluir dentro de este grupo al escritor Marcelino Canino cultivador del verso y que publica su libro *La palabra sola* (1971). Sus composiciones poéticas están marcadas del humor, la burla y la ironía para resaltar la vida cotidiana.

La efervescencia en la cuentística del sesenta se extenderá hasta la década de los setenta. Dicha cuentista atenderá los males sociales, políticos y culturales del país. Además, va a privilegiar a los seres marginados de la sociedad. Dicha generación literaria considera vital la desacralización del sistema social y la desvalorización de aquellos valores impuestos por las instituciones. La crítica social que emergió de esta narrativa utilizó la ironía, la sátira, el humor, la parodia y la burla. Esto se debe a las situaciones históricas de la vida del puertorriqueño, de las cuales abundaré propiamente en el siguiente capítulo. No obstante, lo más importante para fines de nuestro estudio es que la modalidad satírica se ha incorporado a los escritos desde los primeros pasos de la literatura puertorriqueña y Juan Antonio Ramos es uno de los que utiliza esta herramienta discursiva para mantener una mirada crítica a la sociedad del momento.

Capítulo 3

Juan Antonio Ramos y la generación del setenta

Antecedentes históricos de la década del setenta

Juan Antonio Ramos pertenece a la generación de la década del setenta. Sin embargo, los acontecimientos históricos de esta generación tuvieron su origen en los sesenta. Durante estos años se vivieron momentos de marcada tensión en el ámbito político y económico. Entre la amalgama de acontecimientos significativos con el devenir histórico del momento, podemos resaltar algunos de gran impacto. Uno de ellos fue la guerra de Vietnam (1961-1972). Este conflicto bélico levantó muchas pasiones en una gran parte de los diversos sectores sociales, pues para muchos la participación de Estados Unidos era una innecesaria. En Puerto Rico, se agravó más la situación al imponer el reclutamiento militar obligatorio. Los movimientos universitarios, independentistas y nacionalistas tronaron enérgicamente contra esta decisión del gobierno estadounidense sumándose a las voces de diversos movimientos de otros países del mundo que veían con desagrado la intromisión de Estados Unidos en dicha guerra. La guerra de Vietnam no solo provocó que se trajera el tema de los derechos humanos, sino que catapultó el proceso de derrocamiento colonial o político en algunos lugares del mundo. Muchos países de África y del Caribe lograron independizarse, según plantea Marie Ramos Rosado en su libro *La mujer negra en la literatura puertorriqueña* (28).

Los movimientos de los sectores estudiantiles, según Ramos Rosado, cobrarán un auge significativo a nivel internacional, particularmente los disidentes de las democracias populares de Europa Oriental (Hungría en 1956, Polonia en 1966, Checoslovaquia en 1968). En Vietnam (1963) se levanta una resistencia al gobierno anticomunista. Por otra

parte, en Indonesia se moviliza una oposición al grupo de Surkano mientras se desarrollan conflictos en Japón a cargo de la Federación Nacional Estudiantil Zengakuren repudiando el Tratado de Seguridad que se había firmado con Estados Unidos. Simultáneamente los estudiantes universitarios estadounidenses luchaban por los Derechos Civiles y contra el conflicto vietnamita. A esto se suman los conflictos en las universidades de Berkeley, Kent State y Columbia en Estados Unidos. Estos problemas tienen repercusiones que culminan con una huelga estudiantil internacional (1968). Entre las universidades que participaron en estas protestas están: Sorbona (Francia), Columbia (Nueva York), Milán (Italia), Londres (Inglaterra), España, Berlín Occidental y la Universidad de Puerto Rico (29). En resumen, la década de los sesenta se va a distinguir por la rampante lucha por los Derechos Civiles que recibe como fruto la ley que los protegerá. El ávido deseo que se implantase la ley recién aprobada sirvió de agente catalizador para crear organizaciones que abogaron por la implantación de la Ley de los Derechos Civiles. En estos grupos sobresalieron las siguientes personalidades: Martin Luther King Jr., Malcolm X, Rap Brown, Stockely Carmichael, Angela Davis, entre otros (31). Algunos de estos fueron vilmente asesinados provocando una mayor indignación y multiplicando los reclamos de estos grupos.

Además, los jóvenes cuentistas puertorriqueños, de esta época, mirarán con agrado la República Socialista de Cuba (1960), el modelo marxista y su implantación. Esto impactó directamente a los movimientos independentistas del momento. A raíz de esto surgió una mirada a las ideas marxistas y tuvieron repercusiones en la labor literaria de algunos escritores. Por otra parte, se solidifica el Movimiento Pro-Independencia en el 1960. Por otro lado, el Partido Popular Democrático inicia el Programa de Fomento Industrial a cargo de Teodoro Moscoso. Bajo este programa se desarrolla la industria

trayendo consigo la creación de plantas petroquímicas, refinería, petróleo y farmacéuticas. El impacto de la industria provocó una baja significativa en el área de la agricultura. Por ende, la tasa de desempleo aumentó y se generaron emigraciones masivas hacia Estados Unidos. En esta época empiezan a proliferar las urbanizaciones, los arrabales y los caseríos, según Ramos Rosado (35). Son estas las que también influyen en la metamorfosis de la sociedad puertorriqueña. Juan Antonio Ramos en algunos de sus cuentos retrata la vida del puertorriqueño en la urbanización y brinda una mirada sociológica sobre el individuo que vive en esos nuevos espacios.

La construcción de urbanizaciones se desarrolló para la misma época en que se puso en marcha el proyecto gubernamental de Renovación Urbana y Vivienda. El principio de este proyecto era trasladar a personas de escasos recursos a los llamados caseríos. Esto provocó que muchas personas que no querían mudarse a los caseríos comenzaron a invadir terrenos, tal como lo expone Ramos Rosado (37).

En cuanto a la radiografía social del sesenta, lo más significativo es la participación de la mujer en el mundo laboral. Sin embargo, nos aclara Ramos Rosado, que contrario a la labor literaria de las cuentistas del setenta, los medios de comunicación masiva (radio, prensa y televisión) presentan una imagen de la mujer estereotipada, tal como había comentado Juan Ángel Silén en su artículo “La mujer: la doble opresión” (37). Sin embargo, la mujer comienza a salir del hogar para trabajar y comienza a empoderarse de su propia economía. Esta liberación o autonomía económica no es totalmente gratificante, pues en el campo laborar comienza a sentir el peso del maltrato de parte del patrono. Es este momento que se fomenta la educación de la mujer y la independencia económica (39). Ramos resalta algunas mujeres que se distinguieron en esta generación. Entre estas

estuvieron: Marta Sánchez Olmeda (miembro del Comité Ejecutivo de la Federación Universitaria Pro-Independencia), la dramaturga Lydia Milagros González, Sylvia del Villard (cantante soprano, defensora de la herencia africana), la dramaturga Victoria Espinosa, Piri Fernández (destacada en el plano político-cultural), Angela María Dávila (poeta con un compromiso con la causa de la independencia), entre otras (49).

La labor literaria durante la época de los sesenta es indispensable mencionar que, según Josefina Rivera de Álvarez, los acontecimientos históricos marcaron, de alguna manera, el pensamiento de los escritores del momento. Entre estos están: la muerte del caudillo nacionalista Pedro Albizu Campos (1965); la conmemoración del Centenario del Grito de Lares (1968); la victoria del Partido Nuevo Progresista (vista como una asimilación a la cultura política estadounidense). Algunos sucesos internacionales fueron de interés para la clase letrada de la época, tales como: la ruptura de las colonias de Asia, África y América, las luchas raciales de Estados Unidos, la guerra de Vietnam, la intervención militar en la República Dominicana. Rivera de Álvarez comenta que surgió un nuevo espíritu de generación manifestado en las revistas literarias: *Guajana* (1962), *Mester* (1967), *Palestra* (1967), *Penélope o el otro mundo* y *Zona de carga y descarga*. La mayoría de estos escritores fomentaron un nuevo concepto de arte y literatura de tipo ideológico, basado en los planteamientos de Marx, Engels, Lenin, Maiakovski, Lukács, Mao Tse-Tung, entre otros. Además, se valieron de los pensamientos y decir literario de los grandes poetas de América y de España que trabajaron la temática política: Neruda, Vallejo, Miguel Hernández, Blas Otero y Celaya. Rivera resalta que estos jóvenes literatos desarrollaron sus escritos con un profundo compromiso político y social (662).

Un dato interesante es que la Dra. Rivera de Álvarez indica que la producción narrativa del sesenta no se manifiesta completamente hasta el nacimiento de la década del setenta. Ella percibe que en los setenta el relato adquiere una nueva expresión con una visión más amplia de la modernidad la cual rompió con la generación del cuarenta y cinco sin entrar en contrapuntos directos. Este grupo de jóvenes escritores, según Rivera, maneja su arte literario con la intencionalidad de “perturbar conciencias a través de la síntesis crítica de los males sociales, políticos y culturales emanantes de un orden establecido que pone de rodillas y desorbita al hombre de hoy en el país. Responde dicha disposición a la toma de conciencia respecto a la crisis de valores de una sociedad en proceso de enajenación, marginación y deshumanización”; razón por la cual, según nuestra erudita, los jóvenes cuentistas presentaron una imagen irreverente, “desacralizada” del desordenado sistema social, cuya intencionalidad fue señalar la decadencia de los valores espirituales de la sociedad puertorriqueña (748).

Estos escritores se valieron de un estilo de relato en el cual sobresalen el modo satírico, irónico, humorístico y paródico respecto a esa mirada sociológica del país según Josefina Rivera de Álvarez. En la cual se devela la inquietud sobre la condición agónica del hombre aniquilado por el mundo insustancial, caótico, laberíntico y la sociedad puertorriqueña. Este detalle que los lleva a resaltar a la figura del marginado.

Evidentemente, la literatura puertorriqueña toma un nuevo rumbo para la década del setenta. Los acontecimientos históricos que antecedieron a esta decena de años, tales como: el desarrollo capitalista, que había comenzado desde el 1945, la visión de una sociedad estimulada por el consumismo (el materialismo), la desvalorización de los principios morales y religiosos (entiéndase el aumento en la criminalidad, la drogadicción,

la prostitución y los suicidios, entre otros) provocaron que estos jóvenes universitarios prestaran atención a esta metamorfosis social. Como ya hemos comentado, la revolución castrista en Cuba provocó que surgieran nuevas propuestas en el campo literario puertorriqueño ante el capitalismo. Indiscutiblemente, otros hechos que influyeron en las obras literarias de estos escritores fueron: la guerra de Vietnam, las luchas a favor de los derechos del negro, la mujer, el homosexual, y el auge editorial y publicitario de la narrativa hispanoamericana, según lo expone José Luis Vega (24). Josefina Rivera de Álvarez en su texto: *Literatura puertorriqueña: su proceso en el tiempo* (1983), nos plantea que esta nueva gesta escritural de los setenta estará influida por lecturas de Frantz Fanón, Sinclair Lewis y Herbert Marcuse, entre otros (660). Indica, también, que surgirá de parte de estos jóvenes escritores una actitud crítica y analítica respecto a la historia de Puerto Rico (su pasado, presente y las proyecciones futuras). Rivera, nos comenta, además que se enjuiciará la clase intelectual del país, especialmente las generaciones anteriores del treinta y del cuarenta y cinco. Acción que provoca una ruptura generacional y que inicia una postura desacralizadora de las estructuras sociales establecidas. A partir de este momento se rechazará toda forma de autoritarismo; se respaldará la posición anti dogmática. La irreverencia ante los vínculos familiares será otra de las características de esta nueva generación de escritores. Evidentemente, esta desacralización contribuye a la ruptura de los tabúes relacionados con la sexualidad. Sin embargo, se mantendrá presente una literatura de compromiso político y social. Para llevar a cabo dicho propósito, muchos de estos escritores respaldarán el socialismo como una solución a nuestro problema colonial (749). Algunos de los literatos (cuentistas y novelistas) que se ubican en este momento literario son: Luis Rafael Sánchez, Ana Lydia Vega, Manuel Ramos Otero, Rosario Ferré,

Magaly García Ramis, Edgardo Sanabria Santaliz Carmelo Rodríguez, Tomás López Ramírez, Egberto Figueroa, Mayra Montero, Carmen Lugo Filippi, Ángel Encarnación y Juan Antonio Ramos, entre otros.

Unos comentarios críticos que considero vitales resaltar sobre el grupo de cuentistas puertorriqueños entre 1966 y los años 70 son los que realiza Efraín Barradas en su prólogo “Palabras apalabradas: prólogo para una antología de cuentistas puertorriqueños de hoy” del libro *Apalabramiento* (1983). En el mismo se brindan características convergentes y divergentes entre la llamada Generación del Cuarenta y la que denomina como “nuevos cuentistas”. Inicialmente se resiste a circunscribirse a la típica nomenclatura de generación para distinguir la gesta escritural de estos cuentistas. Tal vez como un esfuerzo por no seguir el discurso paternalista; tema que atenderá, “a posteriori”, el Dr. Juan Gelpí en su libro *Literatura y paternalismo*. Barradas descarta totalmente el uso del viejo método de las generaciones por dos razones: en primer orden, no puede definir claramente una ruptura clara y precisa para separar todas las características de la Generación del Cuarenta y las de los “nuevos escritores”; y en segundo orden, que algunos escritores viejos acogieron con beneplácito e incorporaron en sus escritos técnicas narrativas y estilísticas de los nuevos escritores. Sobre la primera razón, indica que un ejemplo claro es la labor narrativa de René Marqués y la Pedro Juan Soto está marcada por la ambigüedad y el absurdo (los cuales adquirirían un carácter existencialista) similar al quehacer narrativo de Edgardo Sanabria Santaliz y de Juan Antonio Ramos, claramente sin el enfoque filosófico. Para evidenciar la segunda razón, distingue la evolución de las técnicas narrativas y temáticas de José Luis González y Emilio Díaz Valcárcel a tenor con las utilizadas por los cuentistas en cuestión.

No obstante, resalta que con estas posturas no niega la presencia de una nueva cuentística puertorriqueña (xvi).

Ahora bien, Efraín Barradas considera que el nuevo cuento boricua ve su nacimiento a partir de la publicación del libro *En cuerpo de camisa* (1966) de Luis Rafael Sánchez. En este libro desfilan las primeras características estilísticas y temáticas que muchos cuentistas del momento incorporaron en sus escritos. El “nuevo cuento boricua”, tal como le denomina, devela algunos rasgos particulares que se deben resaltar. La mención del marginado tales como: la prostituta, el adicto a drogas, el homosexual, un mendigo y un empleado cornudo sobresalen en los cuentos de Sánchez y será el máximo común múltiplo de ese grupo de cuentistas. Esto no significa que en los cuentistas del cuarenta no se resaltara la figura del marginado. Sin embargo, subyace una diferencia entre los precursores del nuevo cuento boricua y los cuentistas que antecedieron a estos respecto al resaltar a la otredad. La diferencia existe en el contexto narratológico en el cual los nuevos cuentistas se valen del habla popular para producir una lengua literaria que nace de la mezcla del lenguaje de los actantes y de la voz narrativa mientras los del cuarenta mantienen una cierta distancia entre los personajes y la voz del narrador. Barradas añade que para el 1971 aparecen dos colecciones de cuentos y una novela que servirán de indicativo de que hay un cambio sustancial en la narrativa del momento. Estos textos iniciales corresponden a la creación artística literaria de Tomás López Ramírez, Manuel Ramos Otero y Carmelo Rodríguez Torres.

Ciertamente con resaltar la labor de estos escritores no fue el único despunte para distinguir a este grupo de cuentistas, sino que la presencia femenina y la conciencia feminista fortificó e incrementó la labor artístico-literaria a partir del 1971, según Barradas.

Entre las representantes de la mujer escritora y el feminismo se menciona a Rosario Ferré, Ana Lydia Vega, Mayra Montero, Carmen Lugo Filippi, Magali García Ramis, entre otras. Por ejemplo, Rosario Ferré en su cuento “La muñeca menor” utiliza la trama para criticar el poder patriarcal y sus efectos en la figura femenina, pues la va cosificando. Al final del cuento la sobrina de la tía enferma se transforma en una muñeca de porcelana debido al trato de su esposo. La escritora Ana Lydia Vega también exhibe discurso feminista en sus escritos. Un ejemplo de ello, es el cuento “Premio de consolación” en el cual critica la actitud de un esposo que no es fiel a la mujer hasta al punto de no disimular sus conquistas en su propio hogar y cómo la mujer le perdonaba sus infidelidades hasta que cobró venganza cortándole su miembro (164). Magaly García Ramis, en su cuento “Una semana de siete días” presenta a una mujer decidida con los hombres y con unos ideales políticos sólidos, imagen que rompe con los patrones de una cultura machista. Ciertamente este es otro rasgo que separa la Generación del Cuarenta con los cuentistas nuevos. Sobre todo, cuando escritores también acogen en sus obras narrativas el tema de la mujer marginada y oprimida por las fuerzas del machismo en la sociedad del momento. Entre estos escritores se encuentra Juan Antonio Ramos. Ana Lydia Vega y Carmen Lugo Filippi en el ensayo “Juan Antonio Ramos: ¿escritor feminista?” resaltan cómo Ramos retrata a la mujer “desde la subordinación hasta la toma de posesión del universo” (159). Evidentemente, Ramos ya permite que la voz femenina tenga protagonismo e incluso que rompa con los parámetros socioculturales patriarcales.

Otro detalle que diferencia a los nuevos escritores de sus antecesores es el manejo de la historia en sus obras narrativas, según el autor del libro *Apalabramiento*. Según él, a los cuentistas del cuarenta les atrae más el personaje histórico más que la historia. Dicho

personaje histórico se utiliza para probar una idea filosófica del autor y no cómo la historia impacta al “modus vivendi” de la sociedad puertorriqueña. Sin embargo, a los cuentistas del setenta les llama la atención el ambiente histórico, más que en los protagonistas de la historia, por ende, no recurre a escudriñar en los pensamientos filosóficos, morales y psicológicos adoptados por los actantes, en cambio se valen de la historia misma para ambientar. Barradas amplía el comentario exponiendo que muchos de estos nuevos cuentistas añaden elementos de la imaginación a sucesos o momentos históricos de tal manera que violente con la historia misma con el fin de un goce estético. En cambio, con otros cuentistas la historia aparece someramente casi extinta (XX).

Tal como había indicado inicialmente sobre los primeros cuentos de Luis Rafael Sánchez y sobre las obras narrativas posteriores de otros cuentistas, estos resaltan la clase marginada. Esto lleva a Barradas al comentario que los nuevos cuentistas muestran un interés particular por las clases bajas de la sociedad puertorriqueña. No obstante, nuestro crítico nos deja saber que ya la Generación del Cuarenta fija su mirada en el individuo de la calle. Sin embargo, resalta que la diferencia más marcada entre estos grupos de cuentistas es que la oleada de los nuevos escritores desarrolla una mirada más cercana al entorno social en el cual el tratar temas sobre “el proletariado y el lumpen capitalinos” permite un incremento en la identificación que abre una ventana para la crítica y la parodia, aspecto que no se percibe en la cuentística del cuarenta (XXII).

Efraín Barradas no solo resalta la diferencia en la atención a la otredad, sino cómo la voz narrativa se identifica propiamente con los personajes. Dicha identificación se concentra en una distinción del proletariado y un ataque, directo e indirecto, hacia la clase media a la cual pertenece la misma voz narrativa y que a su vez sufre la fuerza de una

lengua extranjera sobre la materna. Ante esta situación los cuentistas del cuarenta consideraban vital utilizar la norma lingüística y en muchos casos llegar a la pureza de la lengua. Los nuevos cuentistas, plantea Barradas, no buscan la rigidez de la lengua sino la flexibilidad de esta. Es por esta razón que estos cuentistas desarrollan una lengua propia a partir de la coloquial gestada en la calle y ya no interrumpen sus narraciones con explicaciones exhaustas de conceptos, no se valen de glosarios tal como lo hacían los escritores del cuarenta. Se privilegia el sociolecto en la narración. Esto marca un rechazo más intenso hacia la normativa lingüística y estética desarrollada por los antecesores de la gesta escritural del setenta. Los nuevos cuentistas exponen al receptor a un texto que no les auxilia rechazando el complejo de inferioridad lingüística que develaban los escritores anteriores germen de la agresión cultural (XXIII).

Los nuevos cuentistas, según Barradas, tendrán su mirada hacia el quehacer literario de los escritores que pertenecen al “Boom” hispanoamericano. De aquí que estos imiten técnicas narrativas llevando a un ejercicio de autodefinition y de pertenencia a Latinoamérica. Por otra parte, este contacto con las letras hispanoamericanas los lleva a una construcción de la irrealidad aspecto que no ocurría con la literatura del cuarenta. Debido a esto algunos críticos observaban erradamente a estos nuevos cuentistas como enajenados de la realidad histórico social, incluso de la ideológica. Dicho señalamiento no ha mirado con detenimiento cómo los cuentos de estos escritores del setenta presentan indirectamente esa realidad (XVI). Para Barradas el rasgo común de estos nuevos cuentistas es el “apalabramiento”, ya que “estos narradores se apalabran con el mundo” (XXVII).

Antes de la publicación de Ramón Luis Acevedo sobre la presencia de la mujer en la narrativa del setenta, María M. Solá en su libro *Aquí cuentan las mujeres: muestra y estudio de cinco narradoras puertorriqueñas*, comenta en el prólogo que es en la narrativa del 70 que las mujeres cuentistas han trabajado, adaptando el código literario a sus significados femeninos, feministas, populistas y solidarios y patrióticos puertorriqueños. También plantea que estas han recurrido a “recientes modalidades de gran aceptación como el humor, la magia y lo sobrenatural, han utilizado y parodiado la subliteratura...” (15). A esto se suma, según Solá, que en el lenguaje que utilizan se incorporan sociolectos, tal como se ha mencionado de otros escritores de esta generación.

Ramón Luis Acevedo, en el prólogo de su libro titulado *Del silencio al estallido: narrativa femenina puertorriqueña*, comenta que la generación del setenta promueve una nueva conciencia femenina y feminista en el campo literario. De tal manera, se distingue el quehacer literario de las cuentistas por su innovación que brinda un valor cualitativo y significativo en el desarrollo del género. Acevedo, también indica que hay un renuevo en múltiples sentidos de la narrativa sintonizados con la rica producción hispanoamericana del “boom” y el “post boom” (24-26). La labor literaria de los escritores hispanoamericanos de esta época contribuyó significativamente en el arte literario de la generación de cuentistas del setenta.

Milagros Agosto en su artículo “El cuento puertorriqueño contemporáneo: de Luis Rafael Sánchez al presente” plantea que la promoción del setenta nace bajo el signo de la experimentación esto debido al apogeo del fenómeno literario que se denominó como el “Boom” o “nueva narrativa hispanoamericana”. Muchos de los escritores puertorriqueños de la década del setenta tendrán su mirada en los textos narrativos de Gabriel García

Márquez, Carlos Fuentes, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa. Por otra parte, se vuelve una mirada a la labor literaria de Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato y José Lezama Lima. Esta mirada al “boom” fortalece, según Agosto, el vínculo con el mundo hispanoamericano y fomenta las estrategias para indagar sobre la realidad inmediata (554). Otra vía que, según Agosto, fomenta el quehacer de estos nuevos escritores es la presencia de la revista de *Zona de carga y descarga* (1972-1973). Esta recoge las obras literarias de muchos de los escritores de la “nueva narrativa hispanoamericana” y publica textos de narradores puertorriqueños tales como Rosario Ferré y Olga Nolla (fundadoras), Carmelo Rodríguez Torres y Juan Antonio Ramos (ganadores de premios auspiciados por la revista) y Manuel Ramos Otero (editor de la revista) (555). Estos escritores según van publicando en la revista van generando algunas reacciones o debates en la comunidad letrada. Uno de los señalamientos dirigido a este grupo es el desequilibrio entre técnica y contenido en sus obras narrativas. A esto se suma del lenguaje popular puertorriqueño particularmente por el uso del lenguaje soez que pertenece a un sociolecto particular como he indicado anteriormente. También se les critica la distancia que prevalece en el decretado compromiso político con “el pueblo” y los temas tratados en sus textos (556). Distancia que se acorta según se ha visto como se encuentra inmersa en la entrelínea y la simbología.

Agosto no solo nos informa de cómo se fue divulgando la creación literaria de esta promoción, sino que nos expresa que este grupo de escritores se podía dividir en dos. El primer grupo, inmerso en los procesos de cambio y ruptura del momento. Este grupo estaría formado por Tomás López Ramírez, Manuel Ramos Otero, Rosario Ferré y Carmelo Rodríguez Torres. Agosto indica que en la labor narrativa de estos escritores sobresale la

actitud experimental, una fuerte actitud desacralizadora y contestataria e irreverente matizada por la palabra soez (556). Estos autores de este primer grupo publicaron en las revistas *Mester*, *Zona...*, *Penélope...* El otro grupo estaría compuesto por Magali García Ramis, Juan Antonio Ramos, Ángel Encarnación, Edgardo Sanabria, Manuel Abreu, Mayra Montero, Ana Lydia Vega y Carmen Lugo Filippi. Este segundo grupo mirará la labor narrativa de Luis Rafael Sánchez, la labor narrativa de la generación de medio siglo y los escritos de Cortázar y García Márquez. Además, muchos de los escritos se publicaron en la revista *Reintegro* (557).

Milagros Agosto no concluye su escrito sin brindar las innovaciones técnicas, que a su juicio son las más sobresalientes de esta generación. Agosto identifica que en el primer grupo se distinguen algunas técnicas narrativas fundantes de esta generación. Entre estas se encuentran: el adoptar un lenguaje altamente poético o el valerse de un narrador que realiza una incursión en su propia conciencia en una especie de extenso monólogo interior; el relato se propone como un reto al lector; en los juegos con la composición de relatos, prevalecen dos historias paralelas (mediante secuencias alternadas) desde puntos de vistas divergentes; hay una disolución de diferencias entre géneros (el cuento, la poesía, el ensayo) (558-559). Por otra parte, Agosto plantea que ambos grupos de esta generación prevalecen escritores que se distinguen por la incorporación de elementos mágicos-realistas y el cultivo del cuento fantástico tales como Rosario Ferré y Carmelo Rodríguez, entre otros (560). Sin embargo, Agosto puntualiza que en la segunda etapa del cuento de los escritores del setenta se trabaja muy poco lo mágico-realista excepto en los relatos de Edgardo Sanabria Santaliz. En cuanto a la presencia del relato fantástico en algunos cuentos de esta generación, nuestra investigadora, menciona algunos escritores que se

valen del mismo. Entre estos están: Manuel Ramos Otero y Mayra Montero. En sus obras narrativas sobresalen las rupturas experimentales en el punto de vista (yuxtaposición de secuencias narrativas) y la presencia de la segunda persona en la voz narrativa (características que se relacionan con las del relato fantástico) (563). En los dos grupos se distingue el uso del habla popular. No obstante, Agosto nos advierte que no es una característica única de los cuentistas del setenta (567).

Luis Felipe Díaz, en su escrito: “Tránsitos y traumas en el discurso na(rra)cional puertorriqueño del siglo XX”, propone que los ensayistas de los años 70 privilegiarán a la oprimida otredad buscando una nueva representación de la historia de nuestro país. Indudablemente, se resalta el rechazo de las concepciones del poder del hacendado, según Díaz (256).

En el texto *Literatura y paternalismo*, de Juan G. Gelpí, se comenta que los ensayos de Juan Antonio Ramos muestran a la voz magisterial en un texto contra canónico, donde se muestra el tipo de ensayo que desarrollan estos escritores del 70; los cuales utilizan el monólogo satírico, el testimonio y la crónica (196).

La Dra. Milagros Agosto en su artículo “El cuento contemporáneo: de Luis Rafael Sánchez al presente” resalta que la obra narrativa de Juan Antonio Ramos se distingue por el tipo de relato que introduce innovaciones con el punto de vista y con el lenguaje: el relato tipo monólogo, donde la acción es contada por un personaje a otro, por ejemplo “Papo Impala está quitao” del libro *Demos luz verde a la nostalgia* (564). Otro detalle que resalta del relato de Ramos es el uso del humor cuando hace referencia de textos canónicos y que parecería tener una cierta relación con el relato del cubano Guillermo Cabrera Infante, particularmente publicado en la revista *Plural* en 1973 (565). No debemos olvidar que el

humor en la narrativa de Ramos adquiere una funcionalidad para manifestar la modalidad satírica.

En el prólogo del libro *Literatura puertorriqueña del siglo XX* (Antología), la Dra. Mercedes López Baralt plantea que la cuarta escala de los años setenta, surge a partir de la publicación, en 1966, del libro de cuentos *En cuerpo de camisa* de Luis Rafael Sánchez. Con la retórica de lo soez comienza Sánchez a escribir en puertorriqueño (xxxvi). Otro crítico que comenta sobre la narrativa del 70 es Carmen Dolores Trelles. Esta en su libro *Literatura puertorriqueña. Visiones alternas* comenta que una nueva plebeyización dominó por un tiempo la literatura en temas, ambiente y lenguaje. Juan Antonio Ramos es uno de los escritores que expone en sus letras esa nueva plebeyización, pero marcada por la modalidad satírica.

Luis Felipe Díaz en su ensayo “Inscripción del discurso literario de los años 70” plantea que la generación en cuestión “vino a apaciguar la angustia existencial y el exaltado dramatismo de protesta anticolonial que caracterizó a los creadores de los años 50 y 60” (160). Díaz comenta que nunca una promoción había reaccionado tan enérgicamente contra su antecesora. Indica, además, que a los setentistas enfrentarse al canon dieron una nueva mirada a los conceptos de cultura y escritura muy conscientes de estar inmersos en el capitalismo citadino, pero con una nueva visión de la cultura (160). Sobre la participación de las mujeres en la gesta escritural del setenta, María M. Solá en su libro *Aquí cuentan las mujeres* (1990), plantea que hay un triunfo rampante de la mujer en el círculo literario de cuentistas de ese momento (15). Juan Antonio Ramos resalta la figura de la mujer en sus cuentos y por medio de lo satírico lanza profundas críticas a la sociedad patriarcal. Es por esta razón, que se le ha denominado escritor feminista.

Capítulo 4

La labor literaria de Juan Antonio Ramos en la narrativa del setenta

Juan Antonio Ramos se destaca como uno de los mejores cuentistas de esta generación. Nació en Bayamón el 4 de enero de 1948. Su infancia la vivió en Río Piedras. Cuando tenía seis años emigró con sus padres para Nueva York. Después de dos años regresa a Puerto Rico y su familia vive en Naranjito y luego se trasladan a Bayamón. Su adolescencia se desarrolla en un ambiente urbano y de clase media. Ingresa a la Universidad de Puerto Rico en 1964, de la cual obtiene un bachillerato en educación con concentración en Historia. Luego ingresa en el Departamento de Estudios Hispánicos bajo la tutela de Luis Rafael Sánchez y Arcadio Díaz Quiñones. Sin embargo, continúa estudios graduados en la Universidad de Pennsylvania. En esta universidad obtiene una maestría en artes (1975) y un doctorado en filosofía (1979), ambos con concentración en literatura (147). Comenzó a publicar sus cuentos en la revista *Zona de carga y descarga* junto con otros célebres escritores que se destacaron por sus obras literarias. Ramos, además de haber cultivado el cuento, también trabajó el ensayo y la novela. Dentro de sus escritos publicados se encuentran: *Démosle luz verde a la nostalgia* (1978), *Pactos de silencio y algunas erratas de fe* (1980), *Hilando mortajas* (1983), *Papo Impala está quitao* (1983), *Hacia El otoño del patriarca: la novela del dictador de Hispanoamérica* (1983), *Vive y vacila* (1986), *En casa de Guillermo Tell* (1991), *El manual del buen modal y otras ocurrencias "lite"* (1993), *El príncipe de Blanca nieves* (1997), *Una torre que canta* (1998) y *La rabia* (2006), entre otros.

La obra narrativa de Juan Antonio Ramos y la crítica literaria: estado de la cuestión

En cuanto a su obra narrativa, la crítica ha resaltado varios aspectos fundamentales sobre su estilo. La presencia de la voz del marginado en sus cuentos (mujeres, drogadictos, niños, entre otros) es uno de los más sobresalientes.

Yolanda Martínez San Miguel le ha dedicado varios capítulos en su tesis *Juan Antonio Ramos y la urbanización de la literatura puertorriqueña* (1989). Martínez San Miguel expone que con los Inter textos se resalta el carácter consumista de la sociedad puertorriqueña. Además, establece que el narrador cede su espacio al personaje, convirtiéndose, el mismo, en un narrador heterodiegético y auto diegético.⁶ Estas voces de los diversos personajes se relacionan con los productos culturales que difunden los medios. Nuestra estudiosa plantea que la voz narrativa ha evolucionado al punto de que cada personaje cuenta su historia y por lo tanto se pierde la conciencia colectiva. Sin lugar a duda, según Martínez, quiere mostrarse una ilusión de oralidad. En otro de sus trabajos titulado, “Juan Antonio Ramos: urbanizando la narrativa” (162), plantea que la narrativa de Juan Antonio Ramos se centra en el ambiente de la urbanización. La dinámica de la urbanización se puede evidenciar con la configuración espacial y con el lenguaje narrativo que utiliza en sus escritos. Por ejemplo, el cuento “El jogging” ilustra el “modus vivendi” de los individuos que residen en la urbanización.

Eliezer Narvárez Santos, en su artículo “Cómo se refleja la complejidad de nuestra sociedad actual en nuestra narrativa. Puntos de vista lingüísticos sobre cuatro obras nuestras: *La guaracha del Macho Camacho*, *Veinte siglos después del homicidio*, *Papo*

⁶ Lo heterodiegético es cuando el narrador está fuera de la historia y lo auto diegético, cuando el narrador es el protagonista de dicha historia.

Impala está quitao, Encancaranublado y otros cuentos de naufragio.” de su libro *Extralingüismo y realía en la lengua de Puerto Rico y en el español de América* (1990), atiende cuatro obras narrativas puertorriqueñas a la luz de la lingüística. Entre estas obras narrativas se encuentra *Papo Impala está quitao*, de Juan Antonio Ramos. Narváez establece que los monólogos utilizados muestran el fluir de la conciencia. El uso de eufemismos, la jerga de los adictos, la abundancia de metaplasmos, el vocabulario mezclado, el uso de modismos y el uso de refranes presentan la complejidad de la sociedad actual puertorriqueña que subyace en el sociolecto (160). Ciertamente, el sociolecto no solo se manifiesta en el cuento “Papo Impala está quitao” sino en la mayoría de los libros de cuentos de Ramos y esto contribuye a que el elemento humorístico se desarrolle con mayor plenitud, para así marcar lo satírico.

Josefina Rivera de Álvarez, en su libro: *Literatura puertorriqueña: su proceso en el tiempo*, señala que Juan Antonio Ramos, dentro de su grupo generacional, es el cultivador más persistente del género del cuento. Además, indica que en su obra narrativa se perciben la ironía y el humor con intenciones de denunciar al pleno discurrir de la realidad isleña. En cuanto al registro lingüístico de los personajes, ella propone que es de gran importancia, ya que ilustra los recursos expresivos de la manifestación popular del país (901). Esta manifestación de la cultura popular, inmersa en la ironía y en el humor, contribuye a una mayor exposición de la modalidad satírica en el discurso narrativo.

José Luis Vega, en la introducción de su libro *Reunión de espejos* (1983), ha comentado que la obra narrativa de Juan Antonio Ramos, entre los narradores actuales, es la más consecuente con la escritura realista experimental (24). Por otra parte, José M. Lacomba, en su artículo “La cuentística ágil de Juan Antonio Ramos” (1984), expone que

los hechos o acontecimientos de los cuentos de Ramos son una vía para reafirmar el sentido realista, actual y positivista de la sociedad puertorriqueña (14).

En el artículo “Juglar de la marginalidad”, Myrna Rivas Nina comenta que este contar cuentos ha convertido a Juan Antonio Ramos en un juglar de la marginalidad, como muchos le han denominado (8). Las voces del niño, del drogadicto, de la mujer, del trabajador, entre otros, en los cuentos de Ramos, evidencian la exaltación de estos seres los cuales no tienen un espacio discursivo en la sociedad capitalista.

Vanessa Droz, en su escrito “La literatura según Papo Impala”, plantea que la elaboración minuciosa de todos los giros y modos del teco, en *Papo Impala está quitao*, puede en ocasiones ser más efectiva en la narrativa que en el teatro. También, observa que la manera de contar *La charca*, de Manuel Zeno Gandía, *La Celestina*, de Fernando de Rojas y *La metamorfosis*, de Kafka, muestra una fuerte inclinación hacia la telenovela de moda (13).

Virginia Adán Lifante, en “Así son las cosas: violencia y silencio en la cuentística de Juan Antonio Ramos”, indica que, en los relatos de nuestro autor en cuestión, la que ejecuta la violencia generalmente es la figura masculina. La violencia doméstica se encuentra presente en sus cuentos. Ramos expone las diversas causas que llevan a que el hombre reaccione violentamente (521).

Ana Lydia Vega y Carmen Lugo Filippi, en su titulado: “Juan Antonio Ramos: ¿Escritor feminista?”, se expone que la cuentística de Ramos se caracteriza, entre otras cosas, por su crítica al machismo y por adoptar, a menudo, el punto de vista femenino (153).

Elsa Noya, en su artículo “La constitución de un espacio literario nacional. Oralidad, tradición y ruptura de la literatura puertorriqueña”, observa la irrupción del habla de distintas marginalidades, la incorporación de códigos extralingüísticos en el sistema literario e identidad escrituraria en la literatura nacional puertorriqueña. Ciertamente, esta irrupción de diversos códigos la encontramos en la obra narrativa de Ramos.

Juan Gelpí, en su artículo “Ana Lydia Vega: ante el debate de la cultura nacional de Puerto Rico”, plantea que Juan Antonio Ramos utiliza la sátira en su ensayo publicado en *El tramo ancla*. Se vale del personaje de Moncho Loro, con el cual se satiriza a los intelectuales (5). Esta sátira del intelectual parecería ser uno de los detalles que la crítica literaria no recibiera con agrado y, a mi juicio, podría ser una de las razones por la cual la labor narrativa de Ramos apenas se realce dentro de los escritores del setenta en la actualidad.

En el texto *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, de Juan G. Gelpí, se comenta que los ensayos de Juan Antonio Ramos muestran a la voz magisterial en un texto contra canónico, donde se ilustra el tipo de ensayo que desarrollan estos escritores del 70, quienes utilizan el monólogo satírico, el testimonio y la crónica (195). También hace mención que la presencia del doctor Moncho Loro en sus ensayos es una sátira de los intelectuales tradicionales. Gelpí comenta que Juan Antonio Ramos lleva su parodia a un terreno contiguo al del ensayo: sus textos se salen del género y se constituyen a partir de una curiosa textualidad híbrida en la cual se alternan el cuento, la parodia de las conferencias académicas y el monólogo teatral. Por ende, al saltar fuera del género, Ramos cierra, parodiándolo, uno de los aspectos fundamentales del ensayo clásico de Pedreira: la inflexión magisterial. Moncho Loro, a diferencia de los próceres o de la autofiguración de

Pedreira en *Insularismo*, es un maestro risible. Por otro lado, “loro” que hay en este personaje bien podría leerse como la inversión burlona del *logos* cuya recuperación emprende Pedreira en *Insularismo*” (196).

Otra mirada a la imagen del maestro la desarrolla la Nívea de L. Torres, en su artículo “La imagen del maestro en la cuentística puertorriqueña del siglo XX”. Ella plantea que en el libro *Pactos de silencio* la imagen del maestro aparece degradada, como señal de nuestros tiempos. Es decir, que Juan Antonio Ramos presenta al maestro con doble imagen. En apariencia posee las siguientes cualidades: domina la materia que enseña, conoce la pedagogía y es apreciado por sus superiores y compañeros. Por otro lado, es conocedor de la vida de sus alumnos a quienes manipula con el propósito de cumplir su objetivo de ser evaluado positivamente. Además, se deja chantajear por los estudiantes que conocen sus fallas de ser humano. Es oportunista y poco ético. Sin embargo, para el sistema, es el maestro ideal. En resumen, presenta la otra cara de la moneda que confirma el desajuste entre la teoría y la práctica, la apariencia y la realidad (10).

Milagros Agosto en su artículo “El cuento contemporáneo: de Luis Rafael Sánchez al presente”, resalta que la obra narrativa de Juan Antonio Ramos se distingue por el tipo de relato que introduce innovaciones con el punto de vista y con el lenguaje: el relato tipo monólogo, donde la acción es contada por un personaje a otro, por ejemplo “Papo Impala está quitao” del libro *Demos luz verde a la nostalgia* (564). Otro detalle que destaca del relato de Ramos es el uso del humor cuando hace referencia de textos canónicos y que parecería tener una cierta relación con el relato del cubano Guillermo Cabrera Infante, particularmente publicado en la revista *Plural* en 1973 (565).

La crítica literaria: *Démosle luz verde a la nostalgia*

Juan Martínez Capó, en la columna “Libros de Puerto Rico”, establece que una característica fundamental del libro *Démosle luz verde a la nostalgia* es la forma cabal mediante la cual Ramos se ha adueñado de los matices y posibilidades de la lengua coloquial puertorriqueña “parecido al estilo de *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez”. Sobre la descripción de los personajes, Martínez Capó plantea que hay un desdoblamiento entre la realidad consciente y su verdad inconsciente. Los personajes, según este crítico, están enajenados dentro de sí mismos o de su entorno (15-B). Martínez clasifica los cuentos de *Démosle luz verde a la nostalgia* como cuentos populares debido a que todos suceden dentro de los estratos sociales humildes, sin ser vocinglera, pues se encuentra en el trasfondo. Es por esta razón que Ramos se apodera de “los modos de hablar boricua” y del modo de contar la historia con interrupciones. En cuanto a la narración, indica que fluye en tercera persona y en esta se encuentra la presencia del autor, de lo cual Martínez plantea que es rara y que Ramos debe cuidarse de caer en una cuentística monocorde. También, advierte al autor de *Démosle luz verde a la nostalgia* que no exagere el melodrama. Por otra parte, resalta algunos recursos literarios que sobresalen en sus cuentos. Entre estos están: el contrapunto, lo antifonal, las intercalaciones, la copia documental, el traslado de ritos (como la misa) y otros (15-B).

Magali García Ramis, en su artículo “Lo nuevo de Juan Antonio Ramos” afirma que el mundo que Juan Antonio Ramos perpetuó en sus primeros cuentos tiene mucho de la vida de urbanización de los 50 y de los 60 en Forest Hills, Bayamón; es una de las primeras urbanizaciones en el pueblo más urbanizado que existe en todo Puerto Rico. García Ramis cita a Ramos para evidenciar que hay una mirada a la otredad de la urbe.

Ramos afirma: “Mi interés era entonces presentar al hombre común, anónimo o marginal de ese mundo; al joven, al adicto, a la sirvienta, a los nuevos ricos, a los recién llegados a la ciudad (8).

Comentario crítico sobre el libro *Pactos de silencio y algunas erratas de fe*

En el artículo antes citado, García Ramis plantea que los personajes de *Pactos de silencio y algunas erratas de fe* salen cautelosamente de sus urbanizaciones. También indica que algunos de los actantes han crecido en las urbanizaciones, pero que han estudiado afuera. Por otro lado, otros son ahora maestros y profesionales, siendo todos únicos y comunes a la vez. Dato que afirmará Ramos a Magali al decirle “Brego con el hombre de la calle y sus angustias” (9). Tal parecería ser eco del libro *El hombre en la calle* (1948) en el cual presenta los sinsabores del puertorriqueño que prácticamente no posee nada y que vive de la caridad como en el cuento “La carta”. En éste, se presenta cómo para conseguir unos centavos finge estar manco, acción que retrata su mal estado económico. Dicho cuento, como otros de este libro, retratan la vida del puertorriqueño que ha quedado sumido en la miseria y en la angustia. Ramos no deja de mirar a ese ser desamparado que sufre y que es marginado por la sociedad.

La crítica literaria ante el libro *Hilando mortajas*:

Rosario Ferré, en el prólogo al libro *Hilando mortajas*, indica que en los cuentos que se encuentran en este muestran, con sutileza y fino humor, la realidad que diariamente se vivía, desembocando inevitablemente en los infiernos (9). Además, sobre la narración resalta que está en “un lenguaje directo y original, rico en giros populares enraizados en

esa misma realidad de clase media que tan exitosamente describen, así como un estilo desenvuelto, que comprueba la mano segura de un escritor ya maduro y experimentado, estos relatos conforman un cuadro aterrador del Puerto Rico del presente, que resulta imprescindible leer” (10).

Carmen Dolores Trelles, en su artículo “En casa de Guillermo Tell”, plantea que en el libro *Hilando mortajas* (1983) Juan Antonio Ramos captaba las frustraciones íntimas, las carencias emocionales de la clase media y su vida circunscrita a trabajos rutinarios y poco estimulantes; vida que transcurre en urbanizaciones enormes, en donde el tedio, el chisme y el temor reinaba supremo (20).

En casa de Guillermo Tell ante una mirada crítica literaria

En el artículo citado anteriormente, Hernández indica que Juan Antonio Ramos tiene la habilidad para captar la imagen de una clase (llamada clase media de asalariados y clase baja) en los cuentos que presenta en el libro *En casa de Guillermo Tell*. Trelles resalta que el único actante que está fuera del grupo de personajes que se circunscriben a la clase media y baja es Alberto Irizarry, quien es un hombre de negocios exitoso. Los demás actantes son empleados de supermercados, profesores universitarios de poco brillo, electricistas y amas de casa. El entorno en que se desarrollan las diversas historias carece de grandes horizontes y esto lleva a que la conducta de los actantes esté desenfocada, inmersa en la lujuria, la codicia y el deseo avasallador e irresistible de escapar de una realidad muchas veces sórdida hacia un mundo de ensueños estereotipados (20).

La crítica literaria: *Papo Impala está quitao*

En el artículo “Fértil inventor de cuentos”, Ileana Cidoncha comenta que “Papo Impala está quitao” hace una reescritura de los mismos temas, pero “ya sabiendo por donde hay que bajarse para trabajar temas tan truculentos, como hay que usar el humor como válvula de escape y evitar la tentación del sermón, si se quiere llegar al lector. Sin sermonear, Papo Impala pone en el cartel de la publicidad el horror del pecado, el espanto al adicto” (83).

En resumen, la cuentística de Ramos no abandona el discurso del marginado de la sociedad puertorriqueña. Es en estas interacciones de voces en las que sobresalen el humor, la parodia, la degradación, entre otras vías discursivas para resaltar lo satírico. Bien afirma María Chacón Ramos, en su tesis *La oralidad subordinada en la cuentística de Juan Antonio Ramos* (2015), que Ramos utiliza varias acentuaciones: el humor, la ironía y la parodia para mostrar el deterioro moral (3). Sin embargo, mi estudio no solo propone que encontramos humor, ironía y parodia para mostrar únicamente el deterioro moral, sino que estos estilos narrativos son complementos básicos para desarrollar la modalidad satírica y con esa modalidad discursiva se señalan los efectos directos del capitalismo (luchas de clases, la marginación, la opresión del otro y todos los vicios que emergen de estas divisiones sociales). Por ende, no solo se muestran los males sociales, sino que se critican y se analizan minuciosamente todos los vicios que ha dejado el capitalismo. En fin, se ha planteado que en la obra de Ramos hay parodia y humor; sin embargo, la presencia y función de la modalidad satírica en la obra de Ramos no se ha atendido propiamente.

Capítulo 5

La obra narrativa de Juan Antonio Ramos: entre las estrategias discursivas de la modalidad satírica

La labor cuentística de Juan Antonio Ramos posee todas las características fundamentales, tales como el humor, la parodia, la ironía, lo grotesco, entre otras, para distinguir la presencia de la modalidad satírica, ya sea en su totalidad o en fragmentos de sus cuentos.

En el primer capítulo de este estudio, he tratado de exponer brevemente la dificultad de definir el concepto sátira y muy propiamente cómo se ha llegado a distinguir el término modalidad satírica en el discurso según lo ha denominado Hegel y posteriormente Emile Staiger. Con estos planteamientos se abandona la antigua concepción de que la sátira es un género. Los escritores de la generación del 70 se han caracterizado por el manejo de lo satírico en el discurso del narrador extradiegético e intradiegético en sus obras literarias. Evidentemente, Juan Antonio Ramos no es la excepción. Su obra narrativa exhibe plenamente la modalidad satírica. Uno de los precursores de la cuentística del setenta es Luis Rafael Sánchez y su temprana obra narrativa ya manifiesta la presencia de la modalidad satírica, la cual seguirá cultivándose con los demás escritores puertorriqueños de esta década.

Tal como exige la modalidad satírica, el cuento de Ramos analiza, objetiva y minuciosamente, la sociedad puertorriqueña setentista, en la cual sobresale lo jocoso, muy propio de este tipo de modalidad. Es decir, el cuentista, se vale de la parodia, la ironía y el humor⁷ como estrategias propias de la modalidad en cuestión, en la cual marca su

⁷ Debo resaltar que al mencionar el concepto humor, me estoy refiriendo, al término moderno, que según Demetrio Estébanez Calderón, en su *Diccionario de términos literarios*, es entendido como categoría o

insatisfacción al denunciar a los males de la sociedad contemporánea puertorriqueña.⁸ Además, subyace una degradación de las instituciones (representantes de la oficialidad) y en algunos momentos presenta ese mundo al revés.

Esa modalidad satírica, tal como la resaltó inicialmente Hegel y posteriormente Staiger, la cual otros críticos describen como actitud satírica (Frye, Highet, Hodgart, entre otros), se presenta plenamente en el discurso narrativo en la cuentística de Ramos y muy particularmente cuando los personajes con sus acciones o enunciados contribuyen a manifestarla abiertamente.

Estas acciones y enunciados presentan casos concretos. Estos están marcados por el humor (particularmente en lo hiperbólico), la parodia, la ironía, la degradación, lo grotesco, entre otros. De esta manera se presentan un sin número de temas que resaltan el estado de la sociedad puertorriqueña. Entre estos están: los cambios de costumbres con la llegada de la urbanización, el rampante y asfixiante capitalismo, la intromisión de los medios de comunicación en el “modus vivendi” del individuo, la familia disfuncional, la opresión del individuo de la clase media y baja (todas sus consecuencias), la precariedad en el cultivo de los valores morales, el patriarcado en una sociedad inmersa en movimientos feministas y el impacto de la guerra de Vietnam, entre otros. Estos se van mostrando al

modalidad de expresión estética literaria, que sigue vinculada primordialmente al término humorismo, que en la última edición del D.R.A.E., es definido como “Manera de enjuiciar, afrontar y comentar las situaciones con cierto distanciamiento ingenioso, burlón y, aunque sea en apariencia ligero. Linda a veces con la comicidad, la mordacidad y la ironía, sin que se confunda con ellas, y puede manifestarse en la conversación, en la literatura y en todas las formas de comunicación y expresión.” (535).

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

lector para conformar un cuadro completo del convulso entorno social, político y cultural de las décadas sesenta y setenta.

Esta mirada de carácter “quasi” sociológica del Puerto Rico del momento se manifiesta en el testimonio de los diversos emisores de la narrativa de Ramos. A pesar de algunas divergencias en las estructuras narrativas en los cuentos de los libros *Démosle luz verde a la nostalgia* (1978), *Pactos de silencio y algunas erratas de fe* (1980), *Hilando mortajas* (1983), *En casa de Guillermo Tell* (1991) y *Papo Impala está quitao* (1997), prevalece un rasgo fundamental que define el estilo de Juan Antonio Ramos, además de la modalidad satírica. Es la representación del habla folclórica y particular de los actantes evocados. Este tipo de habla está cargado de refranes, jerga, improperios, comentarios hiperbólicos, en fin, rasgos sociolectales, unos pertenecientes a una clase media y otros a una extremadamente baja. Es por esta razón, que Margarita Doncel, en su artículo “Visión de la clase media en la cuentística de Juan Antonio Ramos”, afirmará que “Juan Antonio Ramos descuella dentro de la nueva narrativa por su incisiva denuncia social enmarcada dentro de unos moldes lingüísticos coloquiales que utiliza como vehículo expresivo y arma lúdico-crítica” (1). Este manejo generalizado del discurso subyace en los diferentes modos que se circunscriben a la modalidad satírica.

5.1 Una mirada general a la narrativa de Juan Antonio Ramos: *Démosle luz verde a la nostalgia*, *Pactos de silencio y erratas de fe*, *En casa de Guillermo Tell* y *Papo Impala está quitao*.

Los libros de cuentos *Démosle luz verde a la nostalgia*, *Pactos de silencio y erratas de fe*, *En casa de Guillermo Tell* y *Papo Impala está quitao* nos presentan un sin número

de relatos que temáticamente ninguno se relaciona entre sí. Sin embargo, guardan una estrecha relación al presentar la voz del marginado (del otro representado en el universitario, el niño, la mujer, la madre, la abuela, la espiritista, el desempleado, el drogadicto, el padre machista, el esposo abusador, el obrero, el soldado, entre otros). Detalle que ha resaltado María Chacón en su tesis *La verdad subordinada en la cuentística de Juan Antonio Ramos* (2015). No obstante, lo que más nos interesa para nuestro estudio es cómo por medio del discurso de los actantes (los cuales muchos de ellos son narradores intradieгéticos y otros extradieгéticos) se manifiesta lo satírico.⁹ Es en esta modalidad que subyace una intencionalidad particular: señalar la realidad precaria y convulsa de la sociedad puertorriqueña. Fernando Picó, en su libro *Historia general de Puerto Rico*, resalta que la movilización de tropas norteamericanas hacia el sudeste de Asia tuvo en Puerto Rico el efecto inmediato de que se reactivara el servicio militar obligatorio. Entre 1965 y 1975, decenas de miles de puertorriqueños tuvieron turnos de servicio en Vietnam (299). Afirmo Juan Antonio Ramos en su escrito *Educación Sentimental* (1990) respecto a su vocación de escritor:

Asimismo, de una manera natural, sin forzarlo ni sospecharlo, afloró la vocación literaria como arma, como forma de discrepar de la realidad injusta y chata que nos

⁹ Para fines de esta investigación estoy aplicando los conceptos básicos de narratología de Gerald Genette. Muy propiamente aquellos relacionados con los niveles narrativos. Iván Carrasco en su artículo “Análisis de la narración literaria según Gerald Genette” indica que para Genette entre los episodios que están “dentro” y “fuera” del relato existe una especie de distancia (no temporal ni espacial) o umbral, representado por la narración: una diferencia de nivel. Esta diferencia consiste en que “todo acontecimiento referido por un relato se encuentra en un nivel dieгético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de ese relato” (1). El primer nivel se llama extradieгético. En este los acontecimientos narrados en esa historia son dieгéticos o intradieгéticos y quien los relata es un narrador extradieгético que se dirige a un público real, aunque sea un personaje ficticio. Para Genette, la narración intradieгética puede ser un relato oral, escrito o un texto literario, este relato de segundo grado puede ser oral, escrito o aparecer como un relato interior (un recuerdo) o una representación no verbal (un cuadro). En fin, se entiende por narrador extradieгético aquel que narra en tercera persona y que se sitúa al exterior de la historia narrada. Sin embargo, el narrador intradieгético es aquel que cuenta dentro de la historia y participa de la misma (1).

estrangulaba. Así se explica que mis dos primeros relatos fueran duros alegatos contra los dos problemas que más agobiaban a mi generación: la droga y Vietnam (14).

Son estas afirmaciones las que aclaran el porqué del manejo del humor, de la parodia, de la ironía, de la degradación, de lo grotesco; todos manifestados para un solo fin, pues pretenden señalar los vicios, producto de una sociedad capitalista (inmersa en el coloniaje). Muy bien lo señaló Hegel, en sus *Lecciones sobre la estética*, respecto al productor del modo satírico: “Un espíritu noble, un ánimo virtuoso al que le resulta negada la realización de su conciencia en un mundo de vicio e insensatez, se vuelve con apasionada indignación o más sutil ingenio y más gélida amargura contra el ser-ahí que tiene ante sí, y se enoja o se burla del mundo que contradice directamente su idea abstracta de virtud y verdad” (377). Es la indignación ante una sociedad con sus patrones morales alterados, sus relaciones familiares disfuncionales, sus enfermedades provocadas por la guerra, sus instituciones educativas trastocadas, una religión enajenada lo que provoca el manejo del discurso satírico presente en la narrativa. Debo señalar que, al distinguir el concepto sátiro, desde los planteamientos de Hegel, estoy aplicando al análisis los fundamentos básicos establecidos por el filósofo, en su libro antes mencionado, los cuales sobrepasa una simple clasificación de un género, privilegiando lo satírico (modalidad satírica) en la cuentística de Ramos:

Pues la sátira no tiene nada de épico ni tampoco forma propiamente hablando parte de la lírica, en cuanto que lo satírico no se expresa el sentimiento de ánimo, sino de lo universal de lo bueno y en sí necesario que, ciertamente mezclado con particularidad subjetiva, aparece como virtuosidad particular de este o aquel sujeto,

pero no se goza en la belleza libre, sin obstáculos, de la representación, ni exhala este goce, sino que mantiene malhumoradamente el desacuerdo entre la propia subjetividad y sus principios abstractos por una parte, y la realidad empírica por otra, y no produce por tanto ni verdadera poesía ni verdaderas obras de arte. Por eso el punto de vista satírico no ha de concebirse a partir de esos géneros poéticos, sino que debe aprehenderse más generalmente como esta forma de transición del ideal clásico (377-378).

En el discurso narrativo de Ramos aflora su intencionalidad por medio de las diversas voces (intradiegéticas y extradiegéticas). Sin embargo, en la mayoría de sus cuentos permite que el actante, de acuerdo con su expresión y acción, manifieste un cierto humorismo, en otros momentos una marcada ironía o la presencia de lo paródico cuyo fin es señalar los desaciertos del entorno sociocultural. Es aquí donde se manifiesta la representación abstracta de lo justo y de la virtud, tal como promulgaría Hegel, en contraposición de los vicios que generan el disgusto, el enojo, la cólera y el odio que provoca una exaltación abstracta de la sabiduría y de lo justo. Lo satírico está enmarcado para Hegel por la “indignación de un alma más noble” que “se lanza amargamente contra la corrupción y el servilismo de los tiempos o bien erige contra los vicios contemporáneos la imagen de las antiguas costumbres, de la antigua libertad, de las virtudes de una circunstancia pasada del mundo totalmente distinta, sin verdadera esperanza o fe, pero al desmoronamiento, las vicisitudes, la miseria y el peligro de un presente ignominioso no tiene nada que oponer más que la ecuanimidad estoica de la impavidez interna de una actitud del ánimo virtuosa.” (378-379). Esto es justo lo que se percibe en la narrativa en cuestión al utilizar los diversos modos (ironía, humor, parodia, degradación, uso de lo

grotesco) que sustentan lo satírico. Además, no se debe perder de perspectiva que la mayoría de los actantes principales de la cuentística de Ramos están sumidos en una vida repleta de vicisitudes e incluso rayando en la miseria material, física o emocional. Ramos demuestra una genuina preocupación por la sociedad puertorriqueña y así lo reafirmará en su escrito titulado *Educación sentimental*:

Todo lo demás no ha sido sino complemento de las preocupaciones que me han venido desde entonces. La escuela pública fue una vivencia necesaria y fundamental para reafirmarme en las recién adquiridas actitudes. Como maestro recibía diferimiento del ejército, pero irónicamente debuté en una escuela que le llamaban ‘Vietnam’, y ustedes se imaginarán por qué. Fue un bautismo de fuego a los veinte años tuve que vérmelas con todos los trastornos sociales que de alguna manera azotan a Puerto Rico: droga, alcoholismo, desintegración familiar, prostitución, incesto...y hasta un caso de posesión del demonio que se resolvió con un despojo practicado por un maestro que era espiritista part time... (14).

5.2 El humor en la cuentística de Ramos como una vía hacia el modo satírico

“Al rechazar la posibilidad del sufrimiento, el humor ocupa una plaza en la larga serie de los métodos que el aparato psíquico humano ha desarrollado para rehuir la opresión del sufrimiento...”
Sigmund Freud

Una de las posibles estrategias de la modalidad satírica en la narrativa es el humor. Evidentemente el humor no es sinónimo de la risa si acogemos las palabras Henri Berson. Este filósofo, en su libro *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico* (2012), establece que la risa es producto de un acto sin intencionalidad: “Lo que causa risa no es el cambio brusco de actitud, sino lo que ese cambio tiene de involuntario...” (16). Sin

embargo, en el humor (desde el punto de vista contemporáneo) prevalece inmerso un propósito. En el inicio de este capítulo, al mencionar el término humor, quise destacar de plano que aplicaríamos una definición más reciente del término, pues a mi juicio se acerca más a lo satírico. Es por este motivo, que retomaremos dos descripciones sobre el humor, expuesto por el D.R.A.E. y citado por Estébanez Calderón en su libro antes mencionado. Estas son el deseo de enjuiciar y la burla. Bien nos aclara Estébanez, que entre los términos humor y comicidad se ha gestado una cierta ambigüedad llevando a rastras las otras formas de expresión: festiva, aguda, graciosa, irónica, mordaz, satírica, sarcástica, grotesca, entre otros (535). A pesar de esa ambigüedad, se puede percibir, que no es menos cierto que el humor guarda una cierta relación con lo satírico.

La idea general de los cuentos de Ramos es presentar el estado inusual de la sociedad puertorriqueña. Por esta razón, nos topamos con un discurso satírico, en el cual el humor le sirve lealmente. El humor de Ramos se torna pesado, por la temática que trata, que muchas veces se puede describir como “humor negro” al resaltar las contrariedades de la vida, tal como lo encontramos en algunos cuentos de los libros *Démosle luz verde a la nostalgia*, *Pactos de silencio y algunas erratas de fe*, *Hilando mortajas*, *En casa de Guillermo Tell* y *en Papo Impala está quitao*.

En el libro de cuentos *Démosle luz verde a la nostalgia*, podemos distinguir algunos de estos en los que el humor se utiliza como un medio para permitir la manifestación de la modalidad satírica. Entre estos están: “había una vez y dos son tres”, “el bautismo de un despojo”, “latidos telefónicos”, “Miguelina Lorenzana se despachó sin la bendición”, “el eco” y “Papo Impala está quitao”.

El cuento “Había una vez y dos son tres” (que recibió el Primer Premio del Festival de Navidad del Ateneo Puertorriqueño en 1973) es la historia de un niño que prácticamente cuenta su vida y lo que sus familiares piensan de él. El relato es interrumpido constantemente por anuncios publicitarios, informes noticiosos, por fragmentos de programas radiales y televisivos. Por medio de las voces que se generan de lo mediático, se presenta la saturación de información (la cual se convierte en ruido) producto de una sociedad capitalista. La voz del niño mientras maneja el discurso muestra al receptor que ha perdido parte de su inocencia al cuestionar los anuncios que describen la niñez:

Y contrario a lo que expresa el rótulo de la esquina ‘cuide mis niños guíe despacio, usted piensa ellos no’ pienso y me doy cuenta de muchas cosas. Tampoco soy ‘tan pequeño como para caber en cualquier corazón’, ni soy ‘la verdad con, la carita sucia (17).

El niño Harry John alerta al lector que no es ingenuo y que el ruido mediático le mantiene informado de lo que ocurre en el mundo a pesar de su corta edad. El discurso del niño (voz de la otredad) está marcado por el humor cuando hace referencia de su exagerado aseo. Humor que critica la sobreprotección de sus familiares:

Ni tengo la cara sucia porque soy fregado tres veces al día (a menos que no me escape al patio ajeno o me dé a la tarea de embarrarme en lo que es muy de lo mío) soy fregado tres veces al día con unguento y aceites mayúscula y reputadamente niñiles... (18).

En el discurso del niño sobresale el verbo “fregado” (sustitución del concepto “bañado”) y el mismo posee un aire humorístico. Ciertamente la perífrasis verbal cosifica al sujeto (niño), pues se friega un plato no un niño. Por otro lado, se vale del humor para

señalar la mirada social generalizada sobre la niñez. La voz de Harry John se torna humorística para satirizar la idea publicitaria sobre “la verdad con la carita sucia” (17). El humor es un pretexto para marcar la ignorancia o exageración de la sociedad respecto a los seres menos privilegiados que quedan ocultos bajo la sombra capitalista, por ello podríamos afirmar que se observa la presencia de la modalidad satírica, pues se pretenden señalar los males que han impactado el entorno familiar debido al consumo y al capitalismo desmedido.

En el cuento “El bautismo de un despojo”, el narrador extradiegético nos comenta lo que ocurre cuando se desconoce de la identidad de un individuo que falleció a causa de un accidente. Todos los que viven cerca del lugar lo habían visto e interactuado con él; sin embargo, desconocen su verdadera identidad. El receptor (lector) puede percatarse de la falta de conocimiento sobre el nombre de la persona por medio del interrogatorio que se desarrolla con cada uno de los individuos que lo habían visto o tenido algún tipo de diálogo con el occiso. Lo humorístico se desarrolla, prácticamente, a través de las voces de los interrogados y del propio oficial que está a cargo de la investigación. El primer momento humorístico surge cuando el narrador extradiegético caracteriza gráficamente el físico del teniente Manuel Figueroa. La voz narrativa resalta su obesidad: “el uniforme le queda estrecho y la grasa pugna por buscar alivio en los lados, sobre sus caderas” (34). A esto se suma el momento en que la dama joven Áurea Ortega (la cual es acompañada con su hijo) es interrogada. Durante este interrogatorio, su niño interrumpe para señalar el mal estado en el que se encontraba el ahora difunto:

Niño: Mugre

Teniente: ¿Qué dijo?

Señora: Mugre. Lo que pasa es que así ellos le llamaban al pobre señor. Mugre a secas.

Teniente: ¿Y a qué viene el nombre si se puede saber?

Señora: Lo que sucede es que como el difunto siempre andaba todo esguabinado, roto, andrajoso, y usted sabe que los muchachos son la pata del diablo... (35).

En este momento la seriedad del proceso interrogativo es interrumpido por la voz de un ser marginado (el niño). Hay un cambio abrupto, al resaltar el sobrenombre que le tenía al fenecido transeúnte y mantiene más carga humorística cuando la madre explica las razones del sobrenombre. Indudablemente detrás de esa huella humorística, se encuentra la modalidad satírica. Por medio de la palabra del niño, distinguimos una intencionalidad cuyo propósito consiste en distinguir, con el apodo, el mal estado de ese ser que representa a la otredad y cuya marginalidad queda marcada con la concentración de adjetivos en el discurso de la madre que explica meticulosamente el origen “etimológico” del apodo. Ramos maneja con maestría el humor en el discurso e incluso inicia, muchas veces, con un verbo, una frase o un sustantivo como en este que he citado. El humor en su prosa está al servicio de la modalidad satírica, como ya he afirmado. Del apodo Mugre, además de estar cargado de un aire humorístico (desde el estilo discursivo como se presenta), pretende llegar a lo satírico para denunciar no solo su estado de abandono, sino cómo este es rechazado hasta por el sector religioso (dato que se resalta en el discurso del sacerdote cuando habla del difunto: “Dios castiga sin fuste y sin vara y no se queda con nada de nadie” (41). Además, este sobrenombre no solo recae en el hombre atropellado, sino que es adjudicado a su esposa e hijo: “Pues para avanzar, porque sé que tiene muchas cosas que

hacer, pasó don Mugre, que en paz descanse, con la Mugre, que es su mujer, y el Mugrito que es su hijo que...” (36). Lo humorístico es utilizado para referirse a su familia e incluso hay un juego lingüístico (paradójico) al adjudicarle un título nobiliario, “don mugre”, un apodo de carácter despectivo.

Por otra parte, no deja de ser humorístico cuando se describe la reacción del teniente al escuchar que otro de los apodos de la víctima está relacionado con el nombre de su jefe. Silverio, otro interrogado, es el que informa al teniente del particular: “Bueno pues le decíamos... Astol... Usté sabe, por su honorable jefe... (el teniente explota a reírse y tiemblan todas sus carnes) ...” (41). Nuevamente, a este ser otreico se le asigna una posición social al adjudicarle el nombre del jefe de la policía. Se suma, también, cómo se describe al teniente que se ríe con toda su obesidad. Se critica la imagen del cuerpo policiaco puertorriqueño, los cuales en su mayoría no poseen cuerpos ejercitados y aptos para las exigencias laborales propias de sus labores.

El humor es un elemento de gran importancia para desarrollar lo satírico y se encuentra en la labor narrativa de Ramos, como ya he ido afirmando y evidenciando. La mayoría de sus cuentos poseen un tono humorístico que lleva lentamente al emisor a distinguir detrás de este la modalidad satírica.

En “Latidos telefónicos” lo humorístico se percibe en una de las conversaciones que irrumpen repetidamente en el texto. Por ejemplo, cuando habla de las mujeres infieles: “y si oyeras a las mujeres alegres poniéndoles adornos en la cabeza a los pobres maridos...” (58).

La voz narrativa en el fragmento que acabo de citar presenta humorísticamente un mal social, el cual nos lleva a lo satírico, pues presenta una crítica al comportamiento de

algunas mujeres, las cuales describe como “alegres”. Sin embargo, la parte de mayor de la trama en este cuento subyace cuando Adalberto Saúl conoce los actos de infidelidad de su esposa. A raíz de sus actos, él la golpea y se masturba encima de ella. Mientras esto ocurre, el niño narra con lujo de detalles el acontecimiento. A pesar de que es un acto sumamente violento, el discurso narrativo del niño está salpicado de humor, sobre todo al describir los genitales de su padre: “la punta es bien colorada y bolita y pelada de pellejo y-y-y-y se parecía una sombrilla o al gorrito de un chino y-y-y-y me fijé también que se trepaba el cíper un reguerete de pelitos bien negros y enrollaítos como las pasitas de Miguelito Galíndez...” (67, 68).

Evidentemente, la voz narrativa pertenece a un sociolecto particular, ilustrando así su etapa lingüística natural. Desde otra perspectiva, la voz del marginado emerge de una sociedad opresora y es el niño el que abole el viejo refrán coloquial “los niños hablan cuando la gallina mea”. Por otro lado, lo que más nos interesa es que al describir lo que está ocurriendo y lo que está viendo, a pesar de lo horrendo y violento, se utilizan unas comparaciones que están cargadas de humor. Esto lo podemos evidenciar particularmente con el fragmento antes citado, en el cual se desarrolla una descripción gráfica del órgano sexual del progenitor del protagonista, con alusiones jocosas, llegando a comparar con una “bolita”, una “sombrilla o gorrito chino” y el pelo púbico con las pasitas de Miguelito Galíndez. Además, la descripción de cómo el padre exige a la mujer para que le masturbe y cómo este eyacula sobre su esposa (acto plagado de violencia) se narra con un estilo humorístico:

y entonces se siguieron intensificando cada vez con más fuerza los quejidos y los ruiditos con los dientes y él ahch y la pobre mami ya no podía él le exigía que le

diera más rápido y mami con la mano acalambrada y él másmásmás y ahch-ahch-ahch.ahch y la mano trinca de mi mamá subebajasubebaja y los dedos en el cuello magullado y él ahch-ahch y el puno flaco y el pellejo en un hilo a punto de rajarse cuando brincó aquel chizpetazo primero de ningún color seguido por uno y otro y otros y muchos juntos y gordos y pegajosos y estimo que blancuzcos y papi se revolcaba como si estuviera pegado a un cable eléctrico y mami reventó en nuevos gritos rotos y papi que siguesiguesigue y se le espesó toda aquella leche adobándole la punta ahora brillante ahora vela derretida o barquilla de vainilla derretida y goterones cruzaron las venas brotadas del puño de mami que subió por última vez pues papi le metió un empujón a mami y mami cayó estirada con la mano crispada al aire sobre los pedazos desperdigados del ex-jarro y-y-y-y- entonces el pipí de papi le entró mucho hipo y se parecía al gato que se usa para cambiarle la goma bloada al carro jib-jib-jib-jib y como que se iba abochornando porque bajaba poco a poco la cabeza y como si fuera una tortuga se iba guardando en su forro y-y-y-y- entonces papi se embadurnó la mano de la leche aquella...(69)

Estas descripciones, plagadas de humor, nos llevan a lo satírico.¹⁰ El señalamiento, más profundo es cómo el niño está siendo impactado por la violencia familiar y este, al no comprenderlo todo, debido a su inocencia sólo puede relatar lo que vive. En resumen, subyace una preocupación en la deformación del individuo que se gesta ante la exposición

¹⁰ Esta acción, a pesar de que se narra con humor para señalar por medio de lo satírico el acontecimiento violento (maltrato hacia a la mujer), está marcada por lo grotesco. Wolfgang Kayser, en su libro *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, plantea que “lo grotesco es sobrenatural, es un sentido, es decir, en él aparecen distorsionados los órdenes que gobiernan nuestro mundo (49). Lo mismo que ocurre en el cuento “Latidos telefónicos”, la sana relación de pareja queda totalmente distorsionada con el acto que presencia el niño.

de este a situaciones anómalas que van no solo lacerando la formación sana de un individuo, sino que deforma a una naciente sociedad que se mantendrá en un ciclo vicioso.

En el cuento “Miguelina Lorenzana se despachó sin la bendición”, podemos encontrar en el discurso narrativo la presencia del humor como medio para llegar a lo satírico. En este cuento, el narrador va hablando de los diversos actantes que se encuentran dentro del templo. En primer orden, nos presenta a Don Miguelo, sacristán de la iglesia y quien no se ha casado por estar cuidando a su madre. La voz narrativa lo describe con cierto humor al sacristán:

Ahí vive. Paciencia. Se va a casar así en la puntita del pie.

A la sacristía y por último al campanario. Por ahí va rapidito como ragiero a guindarse de las campanadas. Es graciosísimo verlo caminar siempre con apuro.

No se ríe con nadie. Su cabecita agudiza de güimo y palito planchado (80).

La figura reverente del sacristán queda prácticamente animalizada por la voz narrativa. No olvidemos que para los demás Miguelito vivía para servir a Dios y a su madre, razón por la cual no se había casado. Además, el sacristán es visto por la comunidad como un hombre santo según la voz narrativa: “Miguelo está canonizado por el barrio como casto y puro” (79). Esta imagen de santidad queda totalmente rebajada al compararla con roedores: “ragiero”, “güimo”, imágenes de lo bajo, lo repugnante. La voz narrativa, por medio del humor, desea lanzar una crítica contra los sectores del conservadurismo religioso, quienes olvidan la verdadera función de la religión y solo remiten su acción a un ritual enajenado de la realidad circundante. Por eso en otra parte del relato se descubre, con un soslayado humor, a Doña Regina: “Doña Regina, sí que es puntual, con su sábana

por mantilla, que le cubre desde la punta de la nariz hasta donde la espalda pierde el nombre. Y su misal despintado. ¡Qué católica es esa señora! Se oye todas las misas” (80).

En la cita anterior, en primer orden, permea en el discurso la hipérbole al utilizar el sustantivo “sábana” y que está unido a la descripción del tamaño de la mantilla, terminando literalmente en “donde la espalda pierde el nombre”. Este enunciado que podría observarse como desacralizador o irreverente al establecer un cierto contacto de un objeto que simboliza piedad, pureza, fervor, lo sagrado con esta parte del cuerpo que representa lo profano. Por otro lado, la oración exclamativa funge como un elemento descriptivo de la catolicidad de Doña Regina. Sin embargo, también se puede inferir todo lo contrario: la vivencia fraudulenta de la religión si lo observamos bajo el crisol del humor irónico. Esto nos trae a la memoria el cuento de Luis Rafael Sánchez titulado “Tiene la noche una raíz” cuando se describen a las beatísimas. Al igual que Sánchez, Ramos está dejando ver que detrás de su relato humorístico hay una profunda modalidad satírica, cuyo principio se concentra en exponer una dura crítica con los extremos religiosos, los cuales enajenan al individuo de la realidad sociocultural del país.

Evidentemente, no solo se critica el conservadurismo de los católicos puertorriqueños, sino también la de los protestantes, llamados evangélicos. El narrador manifiesta la modalidad satírica por medio de la ridiculización (humorística): “Sí porque don Pedrito es un evangélico de esos que se revuelcan en el piso con el gozo y desbaratan una pandereta por la noche” (80).

Es el sintagma preposicional, “de esos que se revuelcan” (respecto al tipo de evangélico) y el verbo (en función adjetival) los que brindan un humorismo. Además, podemos distinguir que en el discurso sobresale la hipérbole cuando afirma que rompe una

pandereta diaria. Este humor está concentrado, en llevar al lector a reflexionar que ambas religiones padecen del mismo mal: una vida religiosa exagerada, de apariencias, cuyos principios reformadores sociales han quedado en el vacío, callando las enseñanzas del fundador. Mal que se propaga de generación en generación. Así lo afirma la voz narrativa al hablar de los hijos de Doña Regina (católica conservadora) y de don Pedrito (protestante conservador):

Lo más curioso son los hijos: unos tocan la pandereta y alborotan como diablos y los otros se comen el misal y el rosario de doña Regina y rezan porque Dios se apiade de las almas de los hermanos poseídos por el demonio. (81)

Las ideologías del catolicismo y el protestantismo conviven en el núcleo familiar y en ellos se percibe una competencia pacífica. Sin embargo, la voz narrativa, por medio del humor, arremete contra ambas. Claramente, el narrador respecto al “dictum” y por medio de un enunciado modal, indica que el acto religioso queda transformado debido a las acciones de los sujetos (se demonifica su rito). También, la acción de los hijos católicos se hiperboliza al indicar que estos “comen el misal”, dejando al descubierto que en esa exageración hay falsedad y he aquí el humor del narrador. En otras palabras, hay una dura crítica contra los sectores fundamentalistas (de carácter religioso) los cuales prestan mayor atención a lo ritual o a lo dramático (“show”) olvidando así su función principal respecto a su impacto social. En fin, lo satírico señala el distanciamiento del sector religioso ante los acontecimientos que van surgiendo en el “modus vivendi” del puertorriqueño.

En el cuento “miguélina lorenzana se despachó sin la bendición”, el humor irrumpe abruptamente en la narración y de igual manera la abandona. Hemos visto cómo por medio de las acciones de los actantes (en esencia los que profesan una religión) se desarrolla la

burla. Sin embargo, el humor se manifiesta en la caracterización de los demás personajes. De estos se señalan sus acciones o sus características físicas y emocionales para manejar lo humorístico. Es decir, se presentan de manera jocosa sin abandonar la mirada crítica a los entes que componen la sociedad. La voz narrativa nos brinda datos específicos sobre Paquita, Hortensia y Gabriel, dejando entrever que los enunciados no solo son humorísticos para mantener la atención del lector, sino que en estos subyace una intencionalidad mayor: lo satírico. El narrador extradiegético presenta a Paquita como la típica mujer moderna que no presta atención a los juicios de los demás sobre su persona y que relativiza, por sus acciones, los principios morales de la sociedad puertorriqueña:

Paquita vino sin el novio. ¿A qué se deberá? Jum. Paadivinodios. Después de las sobaéras que Raúl le ha dado y los “chous” que dan del balconcito con todo y luz prendida...Si la deja, está de pegarse un tiro, porque con la familia que ha ganado...Él qué cará, el hombre nunca pierde. Y Paquita no escarmienta (84).

El enunciado “Él qué cará, el hombre nunca pierde,” presenta la denuncia de la desigualdad y la injusticia que emana de la cultura paternalista.

Por otra parte, la voz narrativa expone humorísticamente la vida de la maestra Hortensia. Esta es rechazada por los demás y se encuentra en búsqueda de pareja. Lo humorístico se desarrolla en la acción que realiza al estar con sus alumnos:

Lo contrario le sucede a Hortensia que está pasando calenturas de a cuarenta. A esa sí que no se ha conocido nunca nada. Sus estudiantes la vacilan porque se sienta en posiciones “provocativas” y a ninguno le pica nada. Digo, la curiosidad. ¿Y que va enseñar esa flaquencia que no sea costillas y patas de canario? (84)

No solo presenta la ansiedad de la maestra por no tener una pareja, sino que se critica el comportamiento inmoral de ella frente a sus estudiantes como inapropiado. El humor se extiende al indicar que su físico no conmovía a nadie y mucho menos a los alumnos que presenciaban sus actos indecorosos. La voz narrativa termina la descripción del actante con una comparación de carácter despectivo (“patas de canario”). No se debe olvidar que en el discurso narrativo subyace una manifestación de un “Yo” que formula un tema, una idea. En este caso, es mostrar la preocupación por cómo la actitud de la docente raya en la inmoralidad.

La caracterización del personaje llamado Gabriel, del cuento en cuestión, se concentra en la carencia de la veracidad de sus palabras. La alusión constante a su “nariz superlativa” parecería ser un dato intertextual del clásico cuento *Pinochio*, en el cual el tamaño de la nariz era una marca directa de la cantidad de mentiras: “Con su trompa de mamut incivilizado. El nene tiene una nariz que Dios se la bendiga. A mí, y supongo que a muchos aquí nos está dejando sin oxígeno. Tan estúpido.” (85). La alusión a la mentira se complementa, cuando la voz narrativa expone: “...y tú so hipócrita no estés cerrando tanto los ojos...” (100). Con el concepto “hipócrita” se puede inferir que se señala al hombre falso quien engaña a la mujer y que desde su punto de vista (propio del paternalismo) el ente femenino carece de valor. No obstante, Lina describe a Gabriel como un animal, un ser carente de la razón y de sentimiento. Por medio del discurso de Lina, con el sintagma nominal “su trompa de mamut incivilizado” y la hipérbole de haber dejado a todos sin oxígeno se desprende la deshumanización, la falsedad y la misantropía que subyace detrás de la imagen de Gabriel, representando la imagen del hombre cuyas acciones son producto de la sociedad paternalista. No está demás señalar que dentro del

campo de la semiología y de los semas culturales la “trompa de mamut incivilizado” puede simbolizar la fuerza de la cultura falocéntrica, representada en otros momentos, en la literatura, por ejemplo, con una “espada”. En este cuento se representa con la “trompa”. En fin, en lo humorístico del discurso de Lina se manifiesta plenamente la intencionalidad del “dictum” y he aquí lo satírico para arremeter contra la imposición sociocultural del patriarcado.

El cuento “Papo Impala está quitao” presenta a Papo (el protagonista) que desea salir de su adicción a las drogas. Mientras nos informa de su intención, interrumpe constantemente su discurso para hablar de algunos músicos de salsa y de sus andanzas en el mundo salsero. La voz de Papo Impala no abandona el tono humorístico, pues se vale de este para señalar que su mal afecta a otras clases sociales como a los cantantes. Por ejemplo, a Adalberto lo describe como “embalao” y a Palmieri indica que “se metía hasta meao si lo dejaban” (Ramos 128). En el discurso de Papo Impala, en voz activa, el *dictum* devela una crítica hacia la sociedad respecto a la necesidad humana de superar las dificultades que emanan del sistema social capitalista, que impide la rehabilitación del adicto en la sociedad puertorriqueña. En este discurso, se presenta una sociedad víctima de la distopía que oprime a las masas desde una visión marxista. La narración en el escrito de Ramos se convierte en una crítica a la opresión del otro dejando ver cómo la sociedad en vez de reformar, margina. Por otro lado, si analizamos desde la perspectiva ontológica el nombre Papo Impala, prácticamente, ilustra que el actante ha perdido su nombre pues solo depende de su apodo Papo y su apellido Impala curiosamente se circunscribe a una marca de un automóvil (huella del capitalismo). Lo único que le queda a Papo, ante una amalgama de contratiempos que se le presentan para salir de las drogas, es el humor, el relajo, “la

guachafita” y la música. Es decir, detrás de la “guachafita” subyace una intencionalidad (lo satírico): despertar la conciencia colectiva sobre que el mismo sistema no posee los recursos necesarios para atender a aquellos individuos que luchan con el problema de las drogas.

En el libro *Pactos del silencio y algunas erratas de fe*, también podemos encontrar cuentos en los cuales está presente la modalidad satírica en el discurso de los actantes. El humor es una de las vías para lograr lo satírico tal como he demostrado en algunos cuentos de *Démosle luz verde a la nostalgia*. En el cuento de “Las Vietnam-venturanzas” presenta al soldado que carga con los males provocados por la guerra y trata de desarrollar una vida normal, la cual no logra realizar plenamente. Lo que más interesa de este cuento es el discurso de Nelson, quien se vale del humor para señalar los efectos negativos de la guerra en el soldado puertorriqueño: “Como tengo en este casco de aguapacho que me dan casi cien por ciento de incapacidad por los nervios destrozados” (13). Esta temática no es nueva en la cuentística puertorriqueña, pues ya los narradores del 45 habrán incorporado dicha temática en sus cuentos. El sintagma nominal “casco de aguapacho” no solo alude al humor, sino que en el mismo subyace una crítica a los efectos latentes de la huella permanente de la guerra de Vietnam (afectado de los nervios)¹¹. De igual manera, se critican las instituciones que no se preocupan por atender a estas víctimas de la guerra. La voz del protagonista señala que la guerra alteró el curso normal de su vida. Por otra parte, una vez Nelson entra en el mundo laboral se refugia en su amiga cibernética: la computadora llamada Chenchá. La computadora es bautizada por el protagonista como Chenchá, ya que él la compara con una mujer chismosa que conoce. He aquí la presencia

¹¹ Se debe recordar que Fernando Picó, en su libro *Historia de Puerto Rico* (1986), plantea que entre 1965 y 1975, decenas de miles puertorriqueños tuvieron turnos de servicios en Vietnam (209).

del humor que nos lleva a lo satírico al señalar que dicho instrumento servirá para informar sobre la vida de los demás, perdiendo así su privacidad.

El cuento “Pacto de silencio” pertenece al libro *Pactos de silencio y erratas de fe*. En este subyace un acuerdo entre el profesor y los estudiantes después de darse a conocer entre ellos la consumación de un acto inmoral de parte del maestro. Este docente es admirado por la administración y sus colegas por su excelente dominio de contenido y su control de grupo. Sin embargo, el protagonista es víctima de un entrampamiento. Trampa planificada por sus alumnos debido a que el maestro delataba los alumnos que tenían negocios de trasiegos de droga. El engaño consistió en que una de las alumnas sedujo al maestro y este cedió ante las insinuaciones de una alumna y sus acciones quedaron grabadas. Cuando llegó el día de la evaluación, los estudiantes escribieron nombres y comentarios relacionados con el hecho. Por esto, terminan chantajeando al protagonista. Lo humorístico subyace en las palabras que quedan plasmadas en la pizarra, aludiendo directamente al desgraciado hecho:

Sátiro MISTER ENFERMITO que queso tiene RATON CHOTA No importa me caso contigo si es necesario Camarón que se duerme Un muñeco le susurra algo en el oído de otro muñeco; un muñeco fornicaba con otro muñeco con faldas y al lado las palabras «Virginia pero tú no eres virgen»; un falo gigantesco arrastra a un hombrecito pegado a él, con unas palabras unidas al hombrecito mediante una flecha: «Míster Santo-cago medicina, Profesor de Ciencias Ocultas» (44-45).

Ciertamente, por medio de las palabras y caricaturas afloran una multiplicidad de voces que se burlan del maestro y detrás de estas subyace un máximo común divisor: la crítica al maestro que violenta los parámetros profesionales y morales. El prestigio del

maestro como educador queda deconstruido por los semas (sátiro, enfermito, ratón, chota, santo, profesor de Ciencias Ocultas) y estos, a su vez, sirven de pliego acusatorio. Indudablemente, esta no es la primera vez, que se lanza un señalamiento hacia la figura del maestro, pues ya se había mencionado cómo en el cuento “Miguelina lorenzana se despachó sin la bendición” se señalaban las acciones de la maestra Hortensia. Por otra parte, no debemos olvidar la presencia del Dr. Moncho Loro en la obra narrativa de Ramos quien satiriza la imagen del académico puertorriqueño. Ramos, por medio de las voces de los diversos sectores de la sociedad, lanza al lector su preocupación por el estado del sistema educativo y cómo este no puede desvincularse de la degradación de los valores de la sociedad puertorriqueña, producto de la deshumanización del sistema capitalista.

Otro cuento del libro *Pactos de silencio y algunas erratas de fe*, que no debe pasar por alto, es “Podando resentimientos”. En este se presenta una familia que llega nueva a la urbanización. Sin embargo, las costumbres de esta no son cónsonas con las de los vecinos del lugar. Se presenta un cuadro familiar disfuncional del cual emerge: la infidelidad, el trasiego de drogas, la apropiación ilegal, entre otros. Estos conflictos terminan provocando la muerte de la madre de la familia en cuestión. A pesar de la gravedad de lo que se presenta, la voz narrativa, en algunos momentos, acude al humor para señalar el comportamiento de los miembros de la familia. Por ejemplo, cuando habla de las acciones de la mujer (madre de la familia llamada Merche) no solo se vale del lenguaje coloquial, sino que lo maneja con un aire humorístico: “Hacía la limpieza los sábados haciéndole coro al radio y cantando a toda boca taca taca que taca con pantalones cortos y ajustados que parecían pantis, lapachando en las cunetas y pegándose la manguera para que se le marcaran las verijas” (72).

Por medio de la onomatopeya “taca taca que taca”, la descripción de los pantalones con el uso de adjetivos (cortos y ajustados), la presencia del símil (que parecían pantis) y la mención del sustantivo “verijas” (lenguaje coloquial), podemos encontrar el humor con el propósito de criticar el acto subversivo que se manifiesta en contra de los códigos morales establecidos por una sociedad patriarcal. Por ende, el acto humorístico sobrepasa la simple finalidad de hacer reír y nos marca la presencia directa de la modalidad satírica para juzgar las acciones inmorales de la mujer (madre de los muchachos problemáticos).

Ramos en su tercer libro de cuentos, titulado *Hilando mortajas*, no abandona el humor para llevarnos a la modalidad satírica. La preocupación de Ramos por la sociedad le lleva a decir las verdades con un discurso humorístico. En el primer cuento de este libro, titulado “Edelmira”, presenta la historia de una billetera que tiene su negocio a la entrada de Plaza las Américas (recinto sacro santo del capitalismo). Edelmira, la protagonista, admira los clientes, que, según la descripción de la voz narrativa, pertenecen a otra clase social. Ella también disfruta de las exposiciones de “carros estilizados” y “yates fabulosos”, marcando así su interés por objetos (que típicamente pertenecer al mundo consumista del capitalismo). En la narración, podemos percibir que en su mayoría prevalece cierta seriedad; sin embargo, hay un fragmento con algunos atisbos de humor. Este se percibe cuando el narrador extradiegético habla del odio clasista de Edelmira:

Odia cuando anuncian orquestas de salsa porque el caserío infesta el paraíso con radios escandalosos y pelos grifos y pechos destapados y sobacos apestosos y champions costrosos y malas palabras y besos desvergonzados y pupilas lascivas y manos relampagueantes y párpados cansados... (14)

Por medio del polisíndeton se van brindando una concatenación de adjetivos que parecerían circunscribirse al humor burdo o pesado. El resaltar “pelos grifos”, “pechos destapados”, “sobacos apestosos”, “champions costosos” no solo presenta lo humorístico, sino que subyace una crítica a los efectos del aislamiento (gestado inicialmente por Muñoz y cuyos efectos negativos se han manifestado “a posteriori”). Ciertamente, el humor nos dirige a lo satírico en este fragmento, pues se lanza un señalamiento preciso y directo relacionado con el fracaso del proyecto que se había desarrollado de los caseríos, el cual desembocó en marginación social en vez de la integración, tal como lo presenta la voz narrativa al indicar lo que odiaba la protagonista. Por otra parte, el uso del verbo “infestar” implica que se relaciona a la gente del caserío con una plaga, una bacteria o una enfermedad. La protagonista, realmente, no odia los conciertos de salsa, sino a las personas que atrae dicho concierto. Hay muchas personas como Edelmira y esa es la preocupación de la voz narrativa: la perpetuidad de la marginación.

En el cuento “Nacho y los caballos”, del libro *Hilando mortajas*, el narrador intradieético, llamado Israel, nos informa cómo es su vida al lado de su hermano. Nacho (hermano de Israel) deseaba ser “jockey” y terminó como guardia. Este sucumbe en una enfermedad, debido al trabajo excesivo, lo que imposibilitó que regresara a su empleo. En el discurso de Nacho, vemos que además de su estilo hostil (dirigido mayormente hacia Nora, su esposa) encontramos la nota humorística. Cuando este decide comunicarle a Henri que le gustaba su hermana (Nora), lo plantea de una manera jocosa y vulgar: “Henri, tú y yo tenemos que hablar bien en serio porque yo no estaré tranquilo hasta montar en el potro a tu hermanita.” (20). Es evidente, que lo humorístico subyace en “montar en el potro”, lo cual posee una connotación sexual relacionada con el coito. Desde una mirada semiológica

(cultural) “montar en el potro” implica un cierto control con la fuerza viril, típico de un entorno sociocultural paternalista. La petición de Nacho, marcada con cierto humor, nos lleva a lo satírico. El señalamiento del narrador intradieético se basa en que la mujer no tiene potestad, que está maniatada por la decisión de Henri respecto a la solicitud de Nacho. Es decir, a Nora se le arrebató el poder decisorio ante el deseo carnal de Nacho. Luego de la declaración de Nacho, Henri lo aprueba con una carcajada. La risa sella un trato entre hombres. Es decir, se establece un acuerdo verbal inusual (típico de la sociedad paternalista) para disponer del futuro de Nora.

En el cuento “Jogging”, del libro *Hilando mortajas*, podemos encontrar huellas del humor que nos llevan nuevamente a lo satírico. El cuento señala el impacto de la moda y el cambio de estilo de vida del hombre puertorriqueño que reside en una urbanización. El protagonista llamado Alfredo es contagiado con la fiebre del “jogging”. Mientras diariamente Alfredo selecciona rutas para trotar y finalmente se percata de que hay lugares carentes de seguridad. Él se expone a una situación de peligro cuando se encuentra con tres hombres sospechosos arrastrando un bulto. Este acontecimiento fue el que determinó que Alfredo se quedara practicando esa “innovadora” técnica de ejercicio cerca de su urbanización. Por un lado, el cuento nos muestra cómo la urbanización va transformando los estilos de vida de los individuos y, por otro, cómo fuera de esta permea un ambiente de incertidumbre respecto a la seguridad. Sin embargo, lo que más nos interesa de esta narración es cómo el discurso del narrador extradieético maneja jocosamente el tema del “jogging”. Veamos, pues, las palabras de la voz narrativa al relatar cómo Alfredo incursionó en dicha moda inicialmente:

La primera vez que Alfredo corrió fue una tarde calurosa de junio. Seleccionó como punto de partida la avenida colindante de a Villa Olga, la cual está retirada de su vecindario inmediato. Se fue en el carro a espaldas de su mujer (los nenes estarían jugando en el parque). Lucía un suit verde y unos tenis atléticos. Pensó que Gloria se escandalizaría con sólo al saber que él también era víctima del arrollador follón sino al constatar el dinero invertido en el aparatoso atuendo. Cerró bien el carro, empuñó las llaves, miró a todos los lados, y arrancó el trote indeciso, seguro de que algún observador oculto lo estaría comparando con una albóndiga astronauta (29).

El narrador extradiegético, al utilizar el atributo “víctima del arrollador follón”, deja escapar su humor. Este enunciado señala que Alfredo era víctima de la nueva moda de la urbanización, la cual vino para cambiar el estilo de vida del puertorriqueño. Además, al llamar a este tipo de ejercicio “arrollador follón” se escapa la burla al asociarla con el sustantivo “follón” que es muy evidente dentro de la terminología que guarda relación con lo escatológico. Por otra parte, la voz narrativa al referirse a la vestimenta como “aparatoso atuendo” el adjetivo del sustantivo “atuendo” marca una burla que culmina con el último párrafo al describir a Alfredo como una “albóndiga astronauta”. Estos diversos adjetivos y sustantivos que se relacionan con el humor no se quedan únicamente en entretenimiento y amenidad del discurso, sino que en ellos sobresale la modalidad satírica. Detrás de todo el discurso prevalece un profundo señalamiento sobre cómo el capitalismo y el mundo del mercadeo disponen de la vida de los individuos para que estén inmersos en el consumo y en necesidades falaces, las cuales están distantes de lo que realmente ayudaría a la sociedad puertorriqueña. He aquí el verdadero “follón”. Es decir, se presta mayor atención a la moda del “jogging” que a la oleada criminal que arropaba al país.

A pesar de que ya expuse mi análisis sobre el cuento “Papo Impala está quitao”, deseo atender tres narraciones del libro que lleva su mismo nombre y que se publicó en 1997. El protagonista, Papo Impala, no solo va a ejercer la función de narrador de los relatos de Nando, sino que funge como un “crítico literario”. Las obras narrativas mencionadas pertenecen al canon literario; sin embargo, el trato de estas no se circunscribe a la típica deferencia que se gesta en la academia respecto al análisis crítico de los textos. Entre estos están: *La charca*, de Manuel Zeno Gandía; *La Celestina*, de Fernando de Rojas; *La metamorfosis*, de Franz Kafka; *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez; *Edipo Rey*, de Sófocles, y *María*, de Jorge Isaacs.

Antes de comenzar el análisis de algunos de los relatos de Papo Impala, es obligatorio observar la parte titulada “Papo Impala lo vende como se lo contaron”. En primer orden, el protagonista nos informa que la fuente secundaria de información, de la cual narra, proviene de la oralidad y apreciación de lectura de su primo. Estos relatos de su primo provienen de una fuente primaria que son los textos escritos. Este tipo de relato dentro del relato nos recuerda *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. En esta novela de Cervantes, nos topamos con los pergaminos de Cid Hamete Benengeli, que simultáneamente conforman la novela del *Quijote* y finalmente la interpretación del mismo Don Quijote cuando lee la novela sobre su persona. En fin, parece que en *Papo Impala está quitao* se mantiene esa técnica cervantina. Por otra parte, la fuente oral proviene de un loco. Nando es una víctima de la guerra de Vietnam y es descrito como una persona carente de cordura, quien depende de medicamentos: “lo tenían por loco, por lo que lo tenían que tener, qué cará, si Vietnam lo acabó de completar...Pero con to y lo tostao que estaba le quedaba cráneo todavía como para dispararse las jodiendas esas que contaba...” (25). Con

esta cita, no solo evidencio que la voz narrativa le denomina loco, sino que posee la capacidad para recordar los libros que leyó. Con esta afirmación parecería guiarnos a una técnica cervantina, pues Don Quijote, a pesar de su locura, recuerda plenamente los libros de caballería que leyó. Me permití esta digresión porque es importante reconocer que en el *Quijote* está presente el humor en los relatos y cuya intencionalidad es manifestar lo satírico para señalar los males de la sociedad. Este detalle también lo percibimos en el relato de Papo Impala (el cual narra lo que le contó Nando) y, a su vez, el texto se presta para señalar los vicios de la sociedad en general. No se puede olvidar que la fuente oral proviene de un loco:

Pero ya te digo, zafándosele a los del país fue a tener a la jodienda de la guerra esa y ya tú sabes el resto... Oyendo salsa to el tiempo en el componente brutal que se trajo de allá, y con una nota de pepas de las que le daban en veteranos mezclás con ron... Lo que yo no sé es cómo se podía meter en la cabeza tanta loquera de literatura, tanto nombre y tanto enredo... Yo le hacía el favor de oírlo de vez en cuando por aquello de que se entretuviera, pero al final me iba por mi cuenta a que me contara novelas gufiás, viste, Le preguntaba cosas y él, imagínate, como si fuera maestro de allá de la universidad... (26-27).

Lo que más salta a la vista es que Papo comente que Nando podía recordar “tanta loquera de literatura”. Nuevamente sobresale la tradición cervantina, al asociarse la literatura con la locura. Por medio de la locura, se puede también desarrollar la modalidad satírica y sobre todo esta le sirve de defensa ante cualquier señalamiento, pues lo que dice un loco no se toma como un dato verídico tal como se recibieron las palabras de Don

Quijote en su época y como son las palabras de Nando (loco de Vietnam).¹² El portavoz de los relatos de Nando comparte parte de la locura al dar relatarlos a los demás.

Uno de relatos del libro en cuestión que ilustra el humor es *La charca* de Manuel Zeno Gandía. Papo Impala relata la historia con un lenguaje coloquial. Sus frases idiomáticas y sus caracterizaciones brindan un cierto aire humorístico. Por ejemplo, cuando Papo opina sobre la situación de Silvina, quien está obligada a estar con Gaspar e indica lo siguiente: "...acá entre nosotros a la verdá que Leandra está violenta, mi pana, enjorquetarle a un tipo como Gaspar por marido que es un cascoe viejo, pa tapar un brete que pasó con Galante que es cortejo de Leandra y que...tú sabe, a la nena, pero no te explico porque esto sería la de nunca acabar..." (31-32). El elemento jocoso permea en la adjetivación de Gaspar. También, vemos el señalamiento de la familia disfuncional que obliga a casar a Silvina por conveniencia. Por otro lado, cuando relata el suceso en el que Marcelo asesina a Ciro, aprovecha el evento para lanzar una crítica a uno de los rotativos del país y esto lo desarrolla de manera jocosa (manifestando lo satírico).

...Ciro salió de la cárcel y se fue a vivir con su mami pero al fin y al cabo salió medio vago y la cosa terminó mal como todo lo que pasa en la novela, porque Marcelo, su propio hermano, lo pasó de lao a lao como un bacalao con un cuchillo, tremendo notición pal *Vocero*, verdá ... (34).

Si observamos la frase idiomática "pasó de lao a lao como un bacalao", además de pertenecer a un sociolecto particular, no deja de ser humorística, a pesar de ser un

¹² Mijail Bajtín en su libro *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais* establece que el tema de la locura es muy típico del grotesco, pues permite observar el mundo con una mirada diferente, no influida por el punto de vista normal, o sea por las ideas y juicios comunes (41). La locura en *Papo Impala está quitao* sirve para desacralizar los textos canónicos.

acontecimiento desgraciado. A esto se suma que la voz narrativa indica, con humor, que dicho suceso podía publicarse en el periódico *El Vocero*, rotativo conocido por su obsesión por las noticias trágicas, sangrientas. El cambio morfológico de la palabra noticia al incorporar un afijo (sufijo aumentativo), es un preámbulo para marcar el humor. Sin embargo, ese humor nos dirige a lo satírico, pues se lanza un señalamiento al estilo editorial del rotativo.

La Celestina, de Fernando de Rojas, es otro de los relatos de Papo Impala. En el mismo, prevalece ese elemento humorístico, muy particular del discurso de la voz narrativa. Papo narra la historia de Calisto y Melibea desde su sociolecto particular. Ciertamente, lo que más llama la atención es cuando indica que Melibea no deseaba el casamiento, sino seguir con la relación libre. La voz narrativa asocia este tipo de actitud como una acción que permea en las clases sociales adineradas y dicho comentario está salpicado de la intención satírica:

Melibea oye la cháchara y dice que sigan durmiendo de ese lao, yo no quiero marido lo que quiero es seguir con el vacilón con Cali hasta que Colón baje el deo, muchacho, la tenían gozando a to tren, pero lo que no sabía ella es que esa noche daría la última gozaíta porque los amigos del Centella aquel, él cogió miedo y mandó a otros por él, armaron un revolú en la calle con los sirvientes de Calisto, y cuando Calisto arrancó pa defenderlos, se enredó con la escalera y cayó hecho un mondongo en la brea, ahí la nena rompió a gritar, los país salieron a ver, ella se encaramó en la azotea, y antes de zumbarse de chola espepitó, pa que el pai y toa la urbanización se enteraran, to sus traqueteos con Calisto...Y así termina esta longaniza, con el pai jaitón, jalándose las greñas y recitando cosas lindas, y

cagándosele en la madre al amor que tuvo la culpa de to, pero mi pana, eso le pasa a esos ricos que tienen santos a los hijos, y los mandan a colegios católicos a aprender de la vida con las monjas y los curas, mano, cuando tú sabes que la calle es la escuela, entonces los sueltan un poquito y se quieren volver locos, ¿ves por dónde voy?, y te digo yo a ti, ¿pa qué tanto chavo y tanto guille, ah?, no hombre, no...(42)

Sin lugar a dudas, se utiliza el texto como un pretexto para resaltar y señalar a aquellos padres que pretenden enajenar a sus hijos de la realidad social, y por esta razón, su prole sucumbe ante cualquier vicio, según la voz narrativa; acciones que se ven constatadas en el relato de *La Celestina*. No obstante, debo comentar que considero que Melibea tenía un vasto conocimiento de la sociedad circundante y sus acciones se desarrollaron de manera consciente.

En los comentarios satíricos de Papo sobre los diversos escritos canónicos se puede percibir cómo prevalece la intención de minimizar la importancia de los textos escritos, ya que la academia considera que los mismos son fundamentales para la enseñanza. Ramos afirmó que al ser sometido a las lecturas de los clásicos, utilizaba la parodia para reaccionar contra ellos: “Recuerdo como me rebelé contra los clásicos que salían al paso en cada curso que tomaba” (20). En otras palabras, la parodia permite que se desarrolle lo satírico con el fin de descanonizar las obras literarias.

En casa de Guillermo Tell (1991) muestra una selección de cuentos en los cuales se plantea una amalgama de situaciones sociales. En estos se mantiene el humor con un fin satírico. En el cuento del mismo nombre podemos encontrar algunos atisbos del humor que nos llevan a marcar la intencionalidad de la voz narrativa. Este relato trata de un

profesor que sostiene relaciones con una alumna casada. La ruptura de los patrones profesionales es evidente. Sin embargo, lo más significativo del discurso es el crudo lenguaje sexual que se cruza con el humor. Esto lo podemos encontrar en el momento en que se describen algunas partes del cuerpo de la alumna y la alusión a los movimientos sensuales durante el coito:

...sí, hombre, cómo olvidarla, que tenía sus complejos porque alojaba una mata de pelos masculinos en el culo, y presentaba una pequeña pelusa oscura y profusa que, al sofocar la grieta estrecha, salía disparada hacia el ombligo encendido en forma de flecha afelpada, tu marido a ti no te ha hecho na, le estrujadas triunfante a la esposa del sargento que se transformaba en una culebrita epiléptica y te pedía más más más, tú sentado en el borde del colchón, ella brincándote en el sexo desconcertado, como si bajara una escalera de nalgas, apoyando los talones de piedra en la guata del martes febril, ¡qué te pasa, pendejo, vente, puñeta! (27)

En el cuento “Coito circuito”, el narrador extradiegético comienza el relato resaltando los diversos miembros de la sociedad que se benefician de las facilidades del motel. Mientras los menciona brinda de cada uno acciones particulares que provocan que se marque una risa al lector. Por ejemplo, en la narración se muestra una dama que se cubre con periódicos y que se destapa antes de que se abriera la puerta de garaje y que comenzara a morder la oreja de su amante; el capitán de la policía que se camuflajeaba con vestimenta de esquimal para no ser reconocido; el ayudante del alcalde que optó por resguardarse en el baúl del carro (respirando por una manga); el Representante que carga en su limosina muchos pasajeros para que le acompañen al motel (43). El relato, cargado de humor, señala y critica la carencia de valores que los diversos personajes de la sociedad logran omitir con

cierta facilidad. Nuevamente, lo satírico queda al descubierto para señalar los vicios que afectan a la sociedad puertorriqueña. Por otra parte, el título es prácticamente humorístico debido a que el sustantivo “coito” implica la relación sexual, el cual es deformado con el adjetivo “circuito” en el cual subyace el concepto de una anormalidad, una disfunción.

A esto se suma que en el cuento “Miguelina Lorenzana se despachó sin la bendición” hay algunas caracterizaciones de los actantes, las cuales están inmersas en un discurso jocoso o burlón. Esto lo podemos identificar en la descripción del sacerdote, la hermana religiosa y personas reconocidas por sus posiciones:

El sacerdote grande y jincho se adelanta en el proscenio y da las buenas noches en un español maltratado. Se trata de un cura que escupe a la gente cuando está cerca. En las misas hay remilgos cuando llega la hora de comulgar porque las alumnas aseguran que las hostias están empapadas y a veces se disuelven como pastillas de Alka Seltzer. Ahora viene sister Rosemary, un relleno de papa cubierta con gruesas telas de harina de trigo, los cachetes de nalgas ríen sudados y anuncian jubilosos a la persona que llevará la voz cantante esta noche, con ustedes el doctor Pedro Arzuaga quien se levanta del asiento que tiene junto al de su señora esposa, matrimonio ejemplar, líderes cívicos que auxilian en las inundaciones y en los terremotos, él es un hombre intachable, arquitecto, propulsor y director de lo que hoy conocemos como el Colegio Nuestra Señora de la Consolación, institución que prestigia a esta ciudad, sede permanente de alta pedagogía. ¡Adiós, carajo! ¿Éste no es el del otro día?, respingó en voz alta Adalberto y las señoras estiradas respaldadas por sus maridos respetables lo mandaron a callar (46).

Los defectos de los actantes evidentemente salen a relucir y quedan prácticamente satirizados con sus respectivas descripciones, casi rayando en la irreverencia. Se ha perdido la deferencia hacia las figuras de poder (representantes de la Iglesia) y personalidades de cierta distinción social. Esta burla hacia los representantes eclesiásticos no se encuentra únicamente en este cuento en cuestión, pues en los cuentos “Miguelina Lorenzana se despachó sin la bendición” (*Démosle luz verde a la nostalgia*) y “Podando resentimientos” (*Pactos de silencio y algunas erratas de fe*) también encontramos cómo se describen con humor y picardía.

También, en el cuento titulado “El ejemplo de Rigoberto Meléndez”, del libro en cuestión, se manifiesta la modalidad satírica. El narrador extradiegético relata la buena acción del protagonista Rigoberto Meléndez al este devolver un dinero que encontró que pertenecía a la Well Fargo. Este es reconocido públicamente por su acción y simultáneamente es víctima de la burla por dicho acto. El protagonista comienza un romance con su jefa llamada Rita. La jefa de Rigoberto comienza a recibir llamadas anónimas y esto la va desquiciando. Rigoberto es atacado por su esposa, Carmen Gloria, debido a sus infidelidades. La voz narrativa en el cuento en cuestión se vale del humor para marcar lo satírico y de esta manera señalar que el ser humano ejemplar carecía de principios morales. La honestidad de Rigoberto es criticada por algunos de sus coetáneos, sin embargo, sus actos de infidelidad pasan desapercibidos. Es por medio del apodo “pendejo ejemplar” que es criticado debido a su buena acción. El sustantivo “pendejo” adquiere una mayor fuerza al poseer el adjetivo “ejemplar” y parecería adquirir la fuerza de un adjetivo superlativo:

Sin embargo, no se sentía del todo feliz, ya que en el trabajo era blanco de las bromas de los compañeros que lo tachaban de “pendejo ejemplar”, sufría las miradas irónicas de algunos vecinos que lo visitaban con el pretexto de felicitarlo y terminaban echándole un vistazo al carro destartado estacionado en la marquesina, o las grietas quebradizas que rotulaban las paredes de una casa desvaída por el sol y la lluvia, ... (32).

Ciertamente, lo satírico se genera de una parte de la sociedad para señalar la ingenuidad de Rigoberto al devolver el dinero encontrado y a su vez para criticar el modo de pensar del puertorriqueño respecto al acto de honestidad. Se presenta un “mundo al revés”, pues se critican las buenas acciones versus que las desviadas de la moral ni tan siquiera se señalan.

5.3 El discurso paródico en la obra narrativa de Ramos: otro medio para resaltar la modalidad satírica

Bien sabemos que algunos críticos literarios han expuesto que en la obra de Ramos se percibe la parodia como un elemento distintivo. Sin embargo, no lo relacionan como una vía de la modalidad satírica y es este detalle lo que más deseo destacar. La modalidad satírica se concretiza propiamente cuando el humor, lo paródico sirven de puente para lanzar una mirada crítica hacia los males sociales, morales, políticos o religiosos. La parodia, evidentemente, está relacionada con lo satírico. Mijail Bajtín, en su libro *Problemas de la poética de Dostoievski*, indicará que la parodia es un elemento imprescindible de la sátira menipea (185). No debemos olvidar que la sátira menipea se podía escribir tanto en verso como en prosa. Es decir, que va muy al punto de que lo satírico en la narrativa puede valerse de la parodia como un elemento fundamental para concretizar

su propósito. Muchas veces, la parodia se realiza sobre una figura conocida y, casi siempre, de fama popular. Para Bajtín parodiar significa crear un doble destronador, “un mundo al revés” (186). Ramos, en su obra narrativa, devela que la parodia es una de las vías que utiliza para señalar su profunda preocupación sobre el estado del entorno sociocultural. La Dra. María Chacón Ramos, en su tesis *La oralidad subordinada en la cuentística de Ramos* (2015), habla de que en la obra narrativa de Ramos hay varias acentuaciones: el humor, la ironía y la parodia para mostrar el complejo deterioro moral (3). Sin embargo, planteo que esas acentuaciones desencarnan en una intención mayor: en la modalidad satírica. Es decir, el humor, la ironía, la parodia, la degradación, la desacralización, lo grotesco son vías estilísticas del discurso para permitir la supremacía de lo satírico.

En el primer libro de cuentos de Juan Antonio Ramos, *Démosle luz verde a la nostalgia*, podemos encontrar algunos ejemplos concretos que evidencian la presencia de la parodia para dejar sentir lo satírico. En este libro, sobresalen personajes que poseen un sitio particular dentro de la sociedad. Entre estos están: el policía, el sacerdote, el espiritista, la mujer religiosa, entre otros, quienes quedan rebajados por el discurso paródico. El cuento “El bautismo de un despojo”, del libro en cuestión, deja ver el elemento paródico al mostrar cómo se desarrolla una investigación para identificar a la víctima de un accidente. El interrogatorio carece de formalidad y parecería que los que tienen el control de la pesquisa son los interrogados y no el teniente investigador. Es un interrogatorio inusual, en el cual, interfieren otros relatos que no contribuyen significativamente para saber la identidad del occiso. Por otra parte, se presenta a un policía ignorante en temas esotéricos, particularmente cuando empieza a entrevistar a la espiritista:

Señora: Tantor Bundolo.

Teniente: ¿Qué? (el teniente abre los ojos y la boca).

Señora: Tantor Bundolo del África lejana. Guía prominente de los sufridos y desvalidos. De los pisoteados por la injusticia de los hombres. De los castigados por la incredulidad de los mortales.

Teniente: Espérese un momento. Tantor... (escribiendo en una hoja estrujada)

¿cómo es el apellido?

Señora: ¡No escriba nada mi teniente! Usted carece de facultades necesarias para manejar con autoridad tal nombre.

(El teniente soltó el lápiz como si estuviera ardiendo en candela y se reclinó alarmado).

Se apareció como todo un Bundolo entre las brumas, traído por el incienso y las oraciones. Se encaramó en la mesa y levantó la fuente de agua apurando tres tragos y comenzó a discurrir con la elocuencia propia del hijo de Yemayá. Nosotros bajamos la cabeza de temor y pedimos por él.

Teniente: Mire señora yo no entiendo ni papa (39).

Indudablemente, las acciones del teniente develan la carencia de conocimiento. La autoridad, que representa la seguridad oficial, queda rebajada por el punto de vista de una espiritista. Los enunciados promulgados por la espiritista están inmersos en lo paródico, estilo que nos lleva a la modalidad satírica. Por medio de la “médium”, se señala la carencia de capacidad intelectual del encargado de la seguridad, el cual representa a la institución para la cual trabaja. No se debe olvidar, que el teniente no logra obtener el nombre verdadero del individuo y queda opacado por los diversos discursos de los interrogados,

terminando todo en un entretejido de nombres y sucesos relacionados que él no logra desenredar: he aquí su ineptitud parodiada.

En el mismo cuento en cuestión, nos topamos con el discurso del presbítero. El mismo se presenta con una actitud contraria a lo que debe representar su profesión. Este sacerdote se alegra de la desgracia de la víctima simplemente porque lanzó duras críticas contra la Iglesia y se apropió de la colecta para dársela a los pobres. La figura del sacerdote, seguidor de las enseñanzas cristianas del perdón y la paz, se torna vengativa y agresiva. Hay una deconstrucción de la figura del sacerdote y lo que representa para la religión católica:

Sacerdote: Dios castiga sin fuste y sin vara y no se queda con nada de nadie.

Teniente: Así es así es...

Sacerdote: Vengo más que a identificar, a dar testimonio como ministro de Dios, de la señal júbilo que representa el acontecimiento de ayer.

Teniente: Sí ¿Sí?

Sacerdote: El anticristo se manifiesta de muchas formas, en muchos momentos, bajo muchos nombres, en muchos lugares y debemos estar alertas.

Teniente:

Sacerdote: Nuevamente Dios nos libra del peligro de Satanás. Naturalmente que nosotros contribuimos con los rezos para alejarlo, pero es Nuestro Señor con su infinito poder el que aplasta la soberbia conspiradora y corruptora del Diablo (41-42)

El sacerdote, a pesar de que declara que es ministro del Señor, se distancia de lo que promulga, porque sus acciones son paradójicas al rechazar al marginado y denominarle con sustantivos relativos al maligno (anticristo, Satanás). Además, la figura del clérigo se torna más contradictoria cuando se regocija de la muerte del indigente. Claramente, “El bautismo de un despojo” no es el único cuento en el cual se presenta la parodia de una figura eclesiástica; pues, en el cuento “Miguelina Lorenzana se despachó sin la bendición” se parodia al padre nuevo que olvida una parte del rito católico y a raíz de dicho acontecimiento la voz narrativa degrada la figura del clérigo:

<<Señor mío Jesucristo que dijiste

a tus apóstoles mi paz os dejo,

mi paz os doy>>

bien bien pues será ahora pero que mucho tarda el novato este, nene te estás muriendo, calma piojo

<<Este es el Cordero de Dios que quita los pecados del mundo.>>

pero cómo, ¿qué hace el gallo manilo ese con la hostia en la mano?...

<<Señor, no soy digno de que entres en mi casa, >>

¡Qué barbaridad! ¿y esos son los ministros del Señor que nos van a enseñar el camino de la Gloria..., gente que no sabe lo que tiene entre sus manos? ¿y qué piensa hacer padre Nicolás? ni se inmutó, yo creo que vino a pasar los efectos de la jumeta de anoche y puso a este ganapán a sustituirlo... mírenlo, dormido, bostezando, ni cuenta se ha dado de la omisión imperdonable del principiante este, y en la parte más fundamental en que se

une la comunidad de Cristo en un abrazo, si hasta un monaguillo lo hubiera hecho mejor (100-101).

El uso de nombres y adjetivos despectivos (“novato”, “gallo manilo”, “ganapán”) se lanzan contra la figura del joven sacerdote, mientras al otro clérigo se le considera un alcohólico. Por un lado, al alterarse el rito, pierde su formalidad sacratísima, queda parodiado el mismo y quien lo preside el culto. De igual manera, la devoción religiosa de la voz narrativa queda anulada al servir de corresponsal sobre los acontecimientos ocurridos durante la liturgia, dejando así, en segundo plano, su participación laical en el rito. En el cuento “Podando resentimientos”, por medio de la voz narrativa, se presentan acciones del sacerdote, que parecería tener un cierto aire paródico cuando en un vía crucis en el cual estaban representando a Cristo termina casi moribundo al alterarse la típica organización de este:

De esta manera quedamos embrollados en el proyecto del vía crucis y aquella noche me vi desgranando camándulas bajo el aguacero de rechiflas y risitas y grititos de los pecosos que se ñangotaban detrás de los postes de tirar pedos por la boca para hacerme perder el hilo. Las estaciones se me confundían y tendía a repetir, multiplicando las caídas de Cristo que se levantaba para caer una y otra vez. El pobre padre me miraba con verdadera cara de mártir, suplicante, con las rodillas peladas. En resumidas cuentas, cayó como diez veces, tantas que Simón, digo Roberto tuvo que cargarlo a él en lugar de la cruz (77).

Nuevamente, se puede evidenciar la insistencia de la voz narrativa en parodiar la figura eclesial. Subyace un severo señalamiento al sacerdote, quien considera que se puede reformar a la sociedad únicamente con la oración y actos religiosos. Por otro lado,

la voz narrativa evidencia una confusión entre tipos de plegarias, pues parece mezclar el modo de realizarse el rosario con el vía crucis. Al utilizar la metáfora “desgranando camándulas” se refiere a las cuentas de la Ave María durante el rezo. La mención de camándulas es una sinécdoque para indicar el rosario (el cual se hacía con camándulas). Sin embargo, para la oración del vía crucis no se necesita un rosario y he aquí la confusión o hibridez entre los dos tipos de oraciones. Para esto tengo dos posibles explicaciones: la primera, que es un error involuntario, y la segunda, por la cual me inclino, es presentar la mezcla de rezos para plantear que los feligreses manejan todo tan mecánicamente que pierden de perspectiva los tipos de oraciones, causando una confusión general en la cual se incluye al presbítero, pues lo está permitiendo, según la narración.

Al igual que Luis Rafael Sánchez, en su cuento “Tiene la noche una raíz”, parodia a las beatísimas, Ramos así lo hace con algunas personalidades que representan los fundamentalismos de la religión. Por ejemplo, en el cuento “Miguelina Lorenzana se despachó sin la bendición” sobresale el sacristán. De este se describe cómo camina, incluso se compara con una bailarina y un roedor:

Ahí va. Paciencia. Se va a cansar así en la puntita del pie como una bailarina. Ahora. Apague la flamita. Eso es. A la sacristía y por último al campanario. Por ahí va rapidito como ragiero a guindarse de las campanas. Es graciosísimo verlo caminar siempre con apuro. No se ríe con nadie. Con su cabecita aguzada de güimo y pelito planchado (79-80)

Se parodia su forma de caminar y de realizar sus labores de sacristán. Esta forma de actuar mecanizada y ceremoniosa le aleja de su relación con los demás feligreses y parece que ignora a todos a su alrededor, pues ni les brinda una sonrisa y he aquí la crítica

(lo satírico). El sacristán está inmerso en su mundo religioso sin compartir con los demás, pues no fomenta la comunión con sus hermanos (principio básico del cristianismo). El principio social de la religión católica no existe en el pensar del sacristán, pues responde únicamente a la jerarquía eclesiástica en esencia por el puesto que ocupa.

Indudablemente, en la obra narrativa de Ramos, la Iglesia es criticada por los actos de sus diversos funcionarios que se encuentran distantes del marginado y de su función social. Además de los señalamientos dirigidos hacia los clérigos y religiosos, se mantiene una mirada crítica hacia la figura del académico (al profesor) y al maestro (representantes de la educación). Ya he mencionado la presencia del humor en la caracterización que se brinda del maestro en los cuentos de Ramos, a lo que Nívea de L. Torres ha afirmado que en “Pactos de silencio” la imagen del maestro aparece degradada (10). Sin embargo, es con el doctor Moncho Loro que podemos percibir la parodia del profesor universitario tal como lo ha señalado Juan Gelpí en su libro *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, al indicar que “Moncho Loro es una sátira de los intelectuales tradicionales” (195). En el cuento “El doctor Moncho loro: lingüística”, del libro *Pactos de silencios y erratas de fe*, nos topamos con un profesor lingüista que se expresa con un sociolecto particular (que responde a lo coloquial) y que habla sobre la lengua con sus propias carencias formales de la normativa gramaticales. Por otra parte, es un profesor que se burla de los estudios lingüísticos del español de Puerto Rico:

...polque pa sele franco, yo no sé, y yo no me voy a ponera comel basura y anvental munipótesis que si el ápice la lengua a los pueltorros se les tuelce, que si el plafón del paladal está mugriento, que si el sustrato que si el nitrato y eso mismo, ni trato desplical polque nestas cosas quien demonios sabe algo, y si la gente le da pol hablal

así, quien puñales se va a metel a nalizalo o a razonalo o empatalo o a remendalo, mira quita, mejol es que pasé motra cosa...(102)

Otra figura que se parodia en los cuentos de Ramos es la del espiritista. La primera vez en la que se menciona la presencia del espiritista se encuentra en el libro *Démosle luz verde a la nostalgia*, en el cuento “El bautismo de un despojo”. En este cuento, el teniente realiza una investigación sobre la identidad de la persona que falleció en un accidente, mientras desarrolla los interrogatorios aparece, en la estación una espiritista. La voz narrativa se vale de la exageración o de la figura retórica de la hipérbole para describir sus acciones. Remito al lector a la cita referente a la imagen del teniente y su encuentro con la espiritista, la cual expuse en los primeros párrafos. Esta se presenta dando un saludo que solo conoce ella. La estación de policía se transforma, discursivamente hablando, en el lugar de consultas de la espiritista, pues el discurso del interrogatorio pasa a segundo plano y surge el exagerado discurso de la médium: “Se apareció como todo un Bundolo entre las brumas, traído por el incienso y las oraciones. Se encaramó a la mesa y levantó la fuente de agua apurando tres tragos y comenzó a discurrir con la elocuencia de un hijo de Yemayá...” (39). El comportamiento inusual dentro de una estación es la primera marca del elemento paródico, lo que eventualmente nos lleva a lo satírico, pues los enunciados de la espiritista no se toman con la seriedad, ni se comprenden, dando una cierta impresión de locura.

En “Latidos telefónicos”, de *Démosle luz verde a la nostalgia*, se describe el lugar de consultas de Doña Paca y el resultado de la consulta. El narrador extradiegético cuenta que Adalberto Saúl Rosado (protagonista) acudió a una casa de la espiritista, en Villa Palmeras, y que allí (en una sala de cartón duro y madera podrida) encontró a muchas

personas esperando. Doña Paca y otros espiritistas le aseguraron que podía casarse con su prima Irmita y que iban a ser muy felices (49). Lo irónico del asunto es que Irmita termina siéndole infiel y este la maltrató, provocando que desapareciera la felicidad vaticinada por la médium. En otras palabras, en el análisis más detallado y aunque ese no es el tema más sobresaliente, el narrador extradiegético desea marcar la falsedad que existe en los lugares de consulta espirituales representado en el centro de Doña Paca. Evidentemente, en “Latidos telefónicos”, no sobresale la parodia, pero mantiene una crítica hacia las personas que están inmersas en trabajos de carácter exotérico por la imprecisión de sus predicciones.

En el cuento “El plato más grande”, del libro *Hilando mortajas*, nos topamos con un espiritista. El discurso de este actante parecería ser de una persona desquiciada; sin embargo, está marcado por la hipérbole: “JA, JA, JA, salió gritando un espiritista que doña Juana nunca había visto, a que no sabe quien soy, ah vieja, anoche no dejé dormir a tu hija con la jauría que sólo ella sintió allá por las bambúas al pie del río, ...” (69)

La imagen del espiritista se presenta plagada de malas intenciones La risa marca la intencionalidad e incrementa su fuerza al escribirlo en letras mayúsculas (JA, JA, JA):

...Virgen Santísima, hay que cuidar a Ismaelito, se dice, será el próximo, vieja rata, me llevé el plato más grande, JA JA JA, te dije que lo vendría a buscar y así pasó, doña lloraba desconsolada mientras Magui, la prieta la sobaba por la cabeza y el médium continuaba vomitando serpientes y risotadas por la boca hasta que cayó desmayado en la mesa... (71)

La voz narrativa, al indicar que el espiritista estaba “vomitando serpientes y risotadas”, le adjudica poderes de maléficos o diabólicos, ya que su acción se describe grotescamente. No olvidemos que lo grotesco nos acerca, también, a lo satírico; pues hay

un señalamiento, claramente determinista, de que el médium se distingue mayormente por su quehacer con la magia oscura.

Por otra parte, en el cuento “La fuga”, del libro *Démosle luz verde a la nostalgia*, no se parodia a la espiritista, pero se lanza un adjetivo despectivo contra ella, el cual sintetiza todo lo que se ha expuesto en este análisis:

Mami estará volviéndose loca y segurito que estará metida en la casa de doña Efi la bruja esa que me choteó la vez del cine. Le tengo un odio. Total, quien menos puede hablar es la espiritista de mierda esa, pues tiene unas hijitas que se gastan una fama en todo Santa Juanita y Lomas Verdes. (117)

Otra imagen que se proyecta del espiritista es el oportunista que mercadea con las necesidades espirituales de las personas. En “Tiempo de chachareo”, del libro *En casa de Guillermo Tell*, el narrador extradiegético presenta a la médium que luego de unas breves palabras con Adela (la protagonista) le vende inmediatamente una imagen para su bienestar espiritual:

Corrí adonde Magüí mas desesperada que nunca. La negra me preguntó, ¿usté debe algo a algún santo...una promesa o lo que sea...? Caramba, Magüí, yo no sé ahora...Mire, vieja, el problema con su hija es que no se le puede trabajar de lejos porque tiene una legión de espíritus que pa qué le cuento...Por otro lado, usté tampoco puede agarrarla por un brazo y traérmela porque figúrese...Vamos a hacer una cosa... Y con lo poquito que tenía economizado compré el San Martín de Porres grandote que la prieta me sugirió. (80)

La espiritista se vale del discurso hiperbólico para obtener un beneficio económico.

La voz narrativa desarrolla la exageración para marcar lo satírico, pues se resalta el oportunismo de la médium y cómo se aprovechan de las personas de escasos recursos económicos.

En resumen, las diversas representaciones del espiritista, en los cuentos de Ramos, se caracterizan por el engaño, la exageración de lo esotérico, por la perversidad, las cuales llegan a categorías de “brujas” o “espiritistas de mierda”.

Papo Impala, como personaje en el cuento “Papo Impala está quitao”, del libro *Démosle luz verde a la nostalgia*, se parodia a sí mismo en su discurso, en muchas instancias. Sin embargo, cuando relata lo que hizo su amigo para conseguirle y darle la metadona, no puede abandonar el elemento paródico, que a su vez dirige una mirada a las dificultades que atraviesan los que desean rehabilitarse:

...y en eso ví quel mamao aquel venía doblando lasquina más jincho que un papel y con la cara más seria que un chavo cuando tú sabe que está siempre mondao a menos que nosté bufiando, pues vino con la cara trinca y como hinchá y yo le dije anda pal sirete y qué te pasatí, qué, estás escamao por la jara, olvídese, usté noavisto na, mi panita, y el muy maricón no me hablaba, ni decía na sino jumjumjumjum, jumjumjumjum jum, y yo decía que diablos te pasa, y entonces saco el cono de papel de piraguas de un bolsillo, y lo abrió y lo acotó bien y echó en el dichoso cono un el buche verde que tenía en la boca, y yo le dije toasora y qué puñeta es esto, mi pana y él me dijo con las babitas guindándole de los bembes que no había metadona en pastillas, y yo le dije y qué pasa, y él pues que te la traje así, no no estoy cogiendo de pendejo así mismito bróder,... (151)

Es importante tener resaltar que la acción del amigo de Papo Impala se desarrolla como un hurto para brindarle la metadona a Papo. La forma en que transporta el líquido y la manera de narrar la acción brindan elementos paródicos. En la parodia, según Mijail Bajtín, se presenta un mundo al revés. Este mundo al revés se concretiza en tener que apropiarse a escondidas de la metadona para poder ayudar a rehabilitar a su amigo.

Otro cuento que presenta un discurso paródico es “¡shhhh chitón!”, del libro *Pactos de silencio y algunas erratas de fe*. Este relato presenta a una niña que comienza una relación de amistad (inocente) con don Toni, su vecino. Sin embargo, esta se torna intensa al don Toni aprovecharse de la inocencia de la niña y culmina en el contacto sexual. La voz narrativa, a pesar de que cuenta el acto en el que don Toni está teniendo un orgasmo, producto del contacto físico con Letty (la protagonista), mantiene un discurso paródico. Las comparaciones, que se brindan en la narración y en la descripción sobre el acto, poseen un aire de comicidad. Este tipo de relato parece mantener el estilo narrativo de la historia de Adalberto Saúl (actante) y cómo este se masturba frente a su esposa, en el cuento “Latidos telefónicos” del libro *Démosle luz verde a la nostalgia*. Veamos, pues, cómo Letty relata las acciones de don Tony:

Luego don Toni la husmeaba por aquí haciéndole más cosquillas y susurrándole mi princesa boba, mi mangazona babosa (así le dice la mamá de Letty cuando la reprende) mi loquita cosquillosa, y volvía con los ojos turbios de Drácula, ji ji ji ji y los dedos se le endurecieron más y empezó a resoplar con mayor fuerza, así, mirando a Letty con los ojos ji ji ji ji es que Letty no puede parar de reírse cada vez que se acuerda, con los ojos atravesados, así, ji ji ji ji ji y mirándola tieso y tirado sobre ella, resoplando recio con el pecho subiendo y bajando como los toros bravos

de los muñequitos cuando se proponen embestir. A la verdad que la cara metía miedo, ella se le zafó hábilmente, uuuuuu a que no me coge uuuuuu que no me coge pero él no se le fue detrás, ser quedó resollando con las manos crispadas esperando a que Letty, de boba, se le acercara, uuuuuu qué listo, don Toni, seguía botando humo por las narices como un dragón, venga y cójame si puede, incitaba Letty, él empezó, ji ji ji ji eso sí que fue cómico, empezó a temblar bien loco con los ojos más atravesados aún rugiendo como un león, ji ji ji ji ...(30)

Con la cita antes mencionada, se puede observar que la descripción provista por la niña se ajusta a su inocencia; sin embargo, simultáneamente sobresale la parodia al establecer símiles con elementos caricaturescos. Evidentemente, es la parodia de los caminos para llegar a la intención satírica, para embestir contra la figura de don Toni y sus acciones.

Es la parodia el medio para manifestar la modalidad satírica respecto a los diversos males sociales que se concretizan con las acciones de algunos individuos de la sociedad y que, a su vez, representan instituciones de vital importancia para el bienestar de un pueblo. La inacción filantrópica de los diversos individuos o instituciones responden a los efectos del capitalismo (el poder y la jerarquización social).

Por otra parte, la parodia se utiliza para satirizar el canon literario. Muy bien lo reafirmará el autor:

Debo destacar de igual manera que mi vocación literaria salió muy beneficiada, pues, sin imaginarlo, desarrollé uno de los recursos literarios que más satisfacciones me ha brindado como escritor: la parodia. Recuerdo cómo me rebelé contra los clásicos que salían al paso en cada curso que tomaba. (20)

En el libro *Papo Impala está quitao*, no deja de sorprendernos, cuando por medio de la fuente oral, Papo adquiere un conocimiento general sobre escritos tan importantes como: *La charca*, *La Celestina*, *La metamorfosis*, *Cien años de soledad*, *Edipo Rey* y *María*. La parodia desarrollada discursivamente por Papo Impala abre paso a la modalidad satírica. La irreverencia al texto (aquellos que pertenecen al canon), la narración expuesta estilísticamente con un sociolecto particular, abandonando su evaluable arte literario y la caracterización repleta de adjetivos de uso coloquial son los barómetros discursivos para desacralizar dichas obras literarias, respondiendo a una batalla del lector (Ramos) con los textos asignados como lectura obligatoria.

Como podemos percibir, muchas veces, un actante habla y de su propio sociolecto surge la comicidad (el humor) y de sus acciones se genera la parodia. Se debe recordar que en lo satírico prevalece un juicio mínimo de valor, pues la intención se concentra en enmarcar la comicidad del personaje señalado. No obstante, es bien consabido que en la narrativa de Ramos hay una variante entre el sociolecto y la normativa lingüística, pues se trata de presentar la realidad lingüística del actante. El manejo de la hipérbole, el uso del símil (cargado de humor) en el discurso permite la manifestación de lo satírico. En resumen, Juan Antonio Ramos, por medio de la modalidad satírica, desea provocar inquietar al receptor para llevarle a la reflexión sobre los problemas que aquejan a la sociedad puertorriqueña, producto del capitalismo colonial.

Conclusión

Para que la modalidad satírica se concrete es fundamental que en el discurso se perciba una intencionalidad. El humor, la ironía, la parodia, la degradación, la desacralización y lo grotesco son unas posibles vías que se utilizan para desarrollar lo satírico. Evidentemente en la obra narrativa de Juan Antonio Ramos podemos distinguir la presencia de las seis instrumentalidades estilísticas. No obstante, para fines prácticos de esta investigación solo se utilizó uno de los medios de la modalidad satírica: el humor.

Como una primera conclusión general de este trabajo sobre la modalidad satírica en la obra narrativa de Ramos, resalté la importancia de comprender lo humorístico como instrumento de lo satírico, en la obra narrativa de Ramos, particularmente en los libros *Démosle luz verde a la nostalgia*, *Pactos de silencio y erratas de fe*, *Hilando mortajas*, *En casa de Guillermo Tell* y *Papo Impala está quitao*. Es imprescindible, para poder distinguir lo satírico en los cuentos, tener un conocimiento sociocultural de la vida convulsa del puertorriqueño de la década del setenta y años subsiguientes. El impacto del capitalismo, la presencia de los vicios, los resultados nefastos en Vietnam en el soldado puertorriqueño, la violencia de género, entre otros, sirvieron de materia prima para provocar la indignación y la preocupación en los jóvenes escritores del setenta, siendo partícipe de esto Juan Antonio Ramos.

Ramos ciertamente utiliza el humor, la parodia y la ironía para manifestar plenamente lo satírico en sus cuentos. Se señalan los males sociales por medio de la voz de los mismos actantes (narradores intradieгéticos) y, en otros momentos, por medio del narrador extradieгético. Ambos tipos de narradores se valen del humor o la parodia en el discurso con el fin de criticar las diversas repercusiones de una sociedad capitalista. El

capitalismo enajena al individuo para que quede inmerso en la rueda del consumo como en el cuento “Había una vez y dos son tres”, en el mundo de la moda como en “Jogging”, en la indiferencia ante los sectores más desventajados como en el cuento “el bautismo de un despojo”, en la disfuncionalidad de las instituciones religiosas (“Miguelina Lorenzana se despachó sin la bendición”), en la imagen lacerada de las instituciones educativas (“Pacto de silencio”), en la violencia de género (“Latidos telefónicos”), en el libertinaje sexual y la infidelidad (“En casa de Guillermo Tell”), entre otros problemas que enfrenta el puertorriqueño de la década del setenta.

Ramos, para poder presentar temas tan serios, decide seguir el estilo iniciado por Luis Rafael Sánchez, quien por medio de la modalidad satírica (con humor, “guachafita” o relajó) fue exponiendo al lector su preocupación por la ruta que estaba tomando la sociedad puertorriqueña respecto a los principios éticos y morales. El mismo autor de *Papo Impala* afirmará su inquietud al percibir el estado del entorno social.

En la narrativa de Ramos, la hipérbole, las comparaciones directas y jocosas, la ironía, lo grotesco, la degradación, adquieren una funcionalidad para desarrollar lo satírico. La mofa o la burla también va a ser clave en el discurso de los actantes y narradores, pues evidentemente, lo humorístico nos dirige a lo satírico para señalar los males sociales. En fin, Ramos permite que otras voces, incluso parodien a otros, con el fin de dejar que brote la crítica social no de su voz narrativa, sino de la voz del otro.

Obras citadas

- Acevedo, Ramón Luis. *La novela centroamericana. Desde el Popol-Vuh hasta los umbrales de la novela actual*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1982.
- . *Del silencio al estallido: narrativa femenina puertorriqueña*. Harrisonburg, V.A., 1991.
- Adán Lifante, Virginia M. “Así son las cosas: violencia y silencio en la cuentística de Juan Antonio Ramos”. *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico*, 7:26 (octubre-diciembre 2002). 521-531.
- Adorno, Rolena, Antonio Benítez, David H. Bost, Andrew Bush, Frank Dauster, Roberto González, Asunción Lavrin, Frederick Luciani, Josefina Ludmer, Stephanie Merrim, Margarita Peña, Enrique Pupo-Walker, Kathleen Ross, Nicolas Shumway, Martin S. Stabb y Karen Stolley. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo I. Editores: Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker Madrid: Editorial Gredos, 2006.
- . *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo II. Editores: Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker. Madrid: Editorial Gredos, 2006.
- Alborg, Juan Luis. *Historia de la literatura española*. Tomo I. Madrid: Editorial Gredos, 1989.
- . *Historia de la literatura española*. Tomo III. Madrid: Editorial Gredos, 1989.
- . *Historia de la literatura española*. Tomo IV. Madrid: Editorial Gredos, 1989.
- . *Historia de la literatura española*. Tomo II. Madrid: Editorial Gredos, 1989.
- Allen, Martha. “La personalidad literaria de Carlos Reyles”. Oakland, California: Mills College, 1947. *Revista-iberoamericana*.
pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/.../1201/1429
- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- Anónimo. *Poema de Mio Cid*. Versión de Pedro Salinas. Madrid: Revista de Occidente, 1985.
- Aristóteles. *Arte Poética*, Traducido por Aníbal González, Visor Libros, 2003.
- Aullón de Haro, Pedro, Javier Huertas, Juan Palette, Pío E. Serrano y Carlos Tirado. *Historia de la literatura española en su contexto*. Madrid: Editorial Playor, 1994.
- Ayala, Francisco. “Imposibilidad de la sátira”. *El País*, 3 de enero de 1990,
http://elpais.com/diario/1990/01/03/opinion/631321208_850215html

- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Rabelais*. Versión de Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- Bellini, Giuseppe. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo I. España: Editorial Castalia, 1997.
- . *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo II. España: Editorial Castalia, 1997.
- Berceo, Gonzalo. Milagros de Nuestra Señora. “Milagro IX: El clérigo ignorante.”
- Blanco, Mercedes y Marcos Antonio Coronel, Henry Ettinghausen, Jorge García, Asunción Ballo, Lía Schwartz, Carlos Vaíllo, Ramón Valdés, Ana Vian. *Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro*. Edición de Carlos Vaíllo y Ramón Valdés. Madrid: Clásicos Castalia, 2006.
- Boileau, Nicolás. *Arte Poética*. Madrid: Imprenta Real, 1807.
- Bowra, Cecil Maurice. *Historia de la literatura griega*, Fondo de Cultura Económica de México, 1996, p. 21.
- Brilli, Attilio. *Retorica della Satira (Con il Peri Bathous, o L’arte d’anabissari in poesía’*. Cáceres, Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1997.
- Callari, Héctor M. *El Lunario sentimental de Leopoldo Lugones: parodia textual y configuración discursiva*. 1986. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/4271/4439>.
- Carrera, Ludivina. *Narrativa modernista: Ídolos rotos de Manuel Díaz Rodríguez*. <http://liduvina-carrera.blogspot.com/2011/09/narrativa-modernista-idolos-rotos-de.html>
- Casaubon, Isaac. *De satyra Graecorum Poesi et Romanorum Satyra libri duo*, Drovart, 1605.
- Cascales, Francisco. *Tablas poéticas*, Traducido por Luis Beros, 1617, Luis Beros, <https://books.google.com/books?id=YfxJIXFuJxAC&printsec=frontcover&dq=Tablas+poeticas+de+Francisco+cascales&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiRr6blt6fJAhW>
- Cervantes y Saavedra, Miguel de. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha (1604)*, Talleres de Artes Gráficas del Departamento de Instrucción Pública del Estado Libre y Asociado de Puerto Rico, 1983.
- Chacón Ramos, María. *La oralidad subordinada en la cuentística de Juan Antonio Ramos*. Tesis. Estudios avanzados de Puerto Rico y el Caribe. 2015.
- Cicerón, Marco Tulio. *Sobre la República. Sobre las leyes, Estudio y traducción de José Guillén*, Editorial Tecnos, 2002.

- Coffey, M. *Roman Satire*. Methuen & Co-Barbes & Noble, 1976.
- Cortés Tovar, R. *Teoría de la sátira*. Análisis de Apocolocyntosis de Séneca.
- Coughlin, Edward V. *La teoría de la sátira en el siglo XVIII*, Juan de la Cuesta, 2002.
- Covarrubias, Sebastián. *Tesoro de la lengua castellana o española*, Editado por Luis Sánchez, impresor del Rey N.S., M.DC.XI (1611).
- Curia, Beatriz. “Aproximaciones al humor político de José Mármol”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/aproximaciones-al-humor-politico-de-jose-marmol/html/28e745c0-a0f7-11e1-b1fb-00163ebf5e63_4.html
- Dacier, M. André. “Disertación sobre la sátira: en la que se examinan su origen y los progresos y mutaciones que ha tenido”. *Disertaciones de la Real Academia de las inscripciones y buenas letras de París*, Traducida del francés por Don Antonio de Sancha, Librería Aduana Vieja, M.DCC.LXXXII, https://books.google.com/books?id=ouLiN0Msly4C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- De Cárdenas Rodríguez, José María. *Artículos satíricos y de costumbres*. Habana: Imprenta del Faro Industrial, 1847. https://books.google.com.pr/books?id=8u4AAAAYAAJ&pg=PA159&lpg=PA159&dq=articulos+satiricos+y+de+costumbres&source=bl&ots=v2950LJHHk&sig=_NEdFGViJ6HwdoI7bDOKzGhlxgw&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwinnaeF2IjUAhW18CYKHdwQAigQ6AEIQDAJ#v=onepage&q=articulos%20satiricos%20y%20de%20costumbres&f=false
- De Góngora y Argote, Luis. *Sonetos Completos*. Madrid: Clásicos Castalia, 1969
- De Quevedo, Francisco. *Antología poética*. Edición: José María Pozuelo. España: Bruguera, 1981.
- De Rojas, Fernando. *La Celestina*. Edición de Peter Russell. Madrid: Clásicos Castalia, 1991.
- De Vega, Lope Félix. *Obras selectas*. Tomo II. Estudio preliminar, biografía, bibliografía, notas y apéndices de Federico Carlos Sáinz de Robles. México: Aguilar, S.A., 1964.
- Decolonia, P. Dominico. *De arte rethorica*, Traducida por P. Josepho Juvencio. Venetiis: Ex Typographia Remondiniana, MDCCLIII, <https://books.google.de/books?id=lKkn7XK9-E0C&pg=PP5&dq=De+arte+rethorica+de+El+P.+Dominico+en+espanol&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwi17PWcy6nJAhUIQ>
- Del Río, Ángel. *Historia de la literatura española*. Tomo I. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963.

- . *Historia de la literatura española*. Tomo II. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1963.
- . *Literatura española*. Antología. Tomo I. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1966.
- . *Literatura española*. Antología. Tomo II. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1966.
- Díaz, Luis Felipe. "Tránsitos y traumas en el discurso na(rra)cional puertorriqueño del siglo XX". *Globalización, nación y posmodernidad*. Edición de Luis Felipe Díaz y Marc Zimmerman. San Juan: Edit. La casa, 2001. 256.
- . "Inscripción del discurso literario de los años 70". *La na(rra)ción de la literatura puertorriqueña*. Puerto Rico: Ediciones Huracán, 2008.
- Díaz-Piaja, D. Guillermo. *Historia general de las literaturas hispánicas*. Tomo I. Barcelona: Editorial Vergara, 1969.
- . *Historia general de las literaturas hispánicas*. Tomo II. Barcelona: Editorial Vergara, 1969.
- Díez González, Don Santos. *Instituciones poéticas con un discurso en defensa de la poesía y un compendio de la historia poética o mitológica para la inteligencia de los poetas*, En la oficina de Don Benito Cano, MDCCCXCIII (1793).
- Díez González, Santos. *Instituciones poéticas, con un discurso preliminar en defensa de la poesía, y un compendio de la historia poética o mitología, para inteligencia de los poetas*. Madrid: Benito Cano, 1793. Libro V, cap.1, sec. 1, "De la sátira", p.190-193.
- Don Juan Manuel. *El Conde Lucanor*. Edición de José Manuel Blecua. Madrid: Clásicos Castalia, 1969.
- Droz, Vanessa. "La literatura según Papo Impala". *Mundo*, P.R. 6 de noviembre de 1983.13-B.
- Dryden, John. "Discourse concerning the original and progress of satire" (1693). *The work of John Dryden*, Edición de A.B. Chambers y W. Frost, University California Press, 1974.
- Egido, Aurora. "Linajes de burlas en el Siglo de Oro." *Studia Aurea*, Actas del III Congreso de AISO, I., Toulouse, 1996.
- El Censor. 7 tomos. Madrid, 1781-87. Discurso CIX.T. VI, 755-774.
- Elliott, Robert. *The Power of Satire: Magic, Ritual and Art*. Princeton

- Estala Ribero, Pedro Mariano de los Ángeles. "Diario de Valencia". *Europeana News Paper*, 1813,
http://www.europeana.eu/portal/es/record/9200302/BibliographicResource_3000059426330.html .
- Feinberg, Leonard. *The Satirist: His Temperament, Motivation, and Influence*,
- Ferro, Hellén. *Historia de la poesía hispanoamericana*. United States: Las Americas Publishing Company, 1964.
- Francisco Robles, José. "Sobre los gauchos un discurso de recolonización en *El lazarillo de ciegos caminantes*". *Estudios de sátiras hispanoamericana colonial & Estudos da sátira do Brasil Colônia*. Editores: Dexter Zavala Hough-Snee y Eduardo Viana DaSilva. Vervuert: Iberoamericana, 2015. p. 121-138.
- Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica*, Monte Ávila, 1957.
- García López, José. *Historia de la literatura española*. España: Vicens-Vives, 1996.
- García Merou, Martín. *Impresiones*. Madrid: Librería de M. Murillo, 1884.
<https://books.google.com/books?id=LyUCAAAAYAAJ&pg=PA297&lpg=PA297&dq=Jos%C3%A9+Eusebio+caro+y+la+satira&source=bl&ots=ygckXOp6e1&sig=leQtEyzzdHypHCqpxHekeLKJz0&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwj8kdiUqZPUAhUD4CYKHdgBBGwQ6AEIVTAM#v=snippet&q=jose%20eusebio%20Caro%20%20%20&f=false>
- Gelpí, Juan G. "Ana Lydia Vega: ante el debate de la cultura nacional de Puerto Rico"
<https://core.ac.uk/download/pdf/46546638.pdf>
- Gelpí, Juan G. *Literatura y paternalismo*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1992.
- Gómez Redondo, Fernando. *Artes poéticas medievales*, Ediciones del Laberinto, 2000.
- Gotschlich Reyes, Guillermo. "La aritmética en el amor de Alberto Blest Gana".
<http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewFile/41404/42945>
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la estética*, Ediciones Akal, 2011.
- Hendrickson, George Lincoln. "Satura tota nostra est". *Classical Philology*, 1927, pp. 46-60.
- Hernández Ramírez, Azucena. "Literatura y política en Manuel Gutiérrez Nájera durante la consolidación del Porfiriato". *Literatura Mexicana*. Vol. 25, Issue 1, 2014.
<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0188254614703587>. p. 25-55.
- Hernández, Carmen Dolores. *Literatura puertorriqueña: visiones alternas*. San Juan, Puerto Rico: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, 2004.

- Hodgart, Matthew. *La sátira*, Guadarrama, 1969.
- Horacio. *Epístola a los pisones*, Edición bilingüe de Aníbal González. Visor
- Horacio. *Obra completa*, ed. y traducción de Ángel Cuatrecasas, Planeta, 1992.
- Islas, P. José Francisco de. *Obras escogidas*. Ed. P. F. Monlau. BAE 15. Madrid: Atlas, 1945.
- Jones, R.O. *Historia de la literatura española. Siglo de Oro: prosa y poesía*. Barcelona: Editorial Ariel., 1979.
- Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Traducción de Juan Andrés García Román. España: Antonio Machado Libros, 2004.
- Lacomba, José M. “La cuentística ágil de Juan Antonio Ramos”. *El Mundo*. San Juan, P.R.1984. 14-B.
- López Baralt, Luce. *Huellas del Islam en la literatura española*. España: Ediciones Hiperión,1989.
- López Pinciano, Alonso. *Filosofía Antigua Poética*, Imprenta y librería
- Lugo Filippi, Carmen y Ana Lydia Vega. “Juan Antonio Ramos: ¿Escritor feminista?”. *Imágenes e identidades: el puertorriqueño en la literatura*. Ed. Asela Rodríguez de Laguna. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1985. 153-159.
- Luzán, Ignacio de. *La poética*, Editado por Russell P. Sebold, Ediciones Cátedra, 2008. M.D.XCIV, <https://books.google.com/books?id>.
- Mainer Baqué, José-Carlos. *Atlas de literatura latinoamericana (siglo XX)*. Barcelona: Ediciones Jover, 1974.
- Martín, José Luis. *Literatura Hispanoamericana Contemporánea*. Río Piedras: Editorial Edil, 1973.
- Martínez San Miguel, Yolanda. *Juan Antonio Ramos y la urbanización en la literatura puertorriqueña*. U.P.R.: Departamento de Estudios Hispánicos, 1989.
- “Juan Antonio Ramos: urbanizando la narrativa”. *Narradores puertorriqueños del 70*. Edición de Víctor Federico Torre. San Juan: Edit. Plaza Mayor, 2001.
- Mata, Óscar. *La novela corta mexicana en el siglo XIX*. México: Universidad Autónoma de México y Universidad Autónoma Metropolitana de Azcapotzalco, Edit. Al SigloXIX: ida y regreso, 2003.

- Mayans, Don Gregorio. *Rhetorica de Don Gregorio Mayáns y Siscar*, Editado por los herederos de Gerónimo Conejos, M.DCC.LVII.
https://books.google.de/books?id=5yMkxTg6EmQC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Mena, Juan de. *Las trezientas del famosissimo poeta Juan de Mena: Otras XXIII: Coplas suyas, con su glosa, La coronación compuesta y glosada por el dicho Juan de Mena, Tratado de vicios y virtudes, con otras Cartas y Coplas, y Canciones suyas, Glosadas por Fernán Núñez, Comendador de la orden de Santiago, En casa de Juan Steelsio*, M.D.LII.
<https://books.google.com/books?id=LJ1zviYXXo4C&pg=PA283&dq=satira+en+juan+de+mena&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiUsLePhKjJAhVI5iYKH Rt7DdkQ6AEIK>
- Minturno, Antonio Sebastiano. *Arte poética*, Tomo I. Edición y Traducción de María del Carmen Bobes Naves. Arco Libros, 2009.
- Minturno, Antonio Sebastiano. *Arte poética*, Tomo II. Edición y Traducción de María del Carmen Bobes Naves. Arco Libros, 2009.
- Montiano y Luyando, Agustín. “Notas para el uso de la sátira” (1758). *En Memorias literarias de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*. 2 tomos. Sevilla: Real Academia Sevillana, 1843. II, 235-247.
- Morales, Ángel Luis. *Introducción a la literatura hispanoamericana*. Río Piedras: Editorial Edil, 1991.
- Moreno Koch, Yolanda y Ricardo Izquierdo Benito. *Del pasado judío en los reinos medievales hispánicos: afinidad y distanciamiento*. Cuenca: Ediciones de Castilla-La Mancha, 2005.
- Narváez Santos, Eliezer. “Cómo se refleja la complejidad de nuestra sociedad actual en nuestra narrativa. Puntos de vista lingüísticos sobre cuatro obras nuestras: *La guaracha del Macho Camacho, Veinte siglos después del homicidio, Papo Impala está quitao, Encancaranublado y otros cuentos de naufragio*.”. *Extralingüismo y realía en la lengua de Puerto Rico y en el español de América*. Puerto Rico: Edit. Grafito, Inc., 1990.160.
- Nebrija, Antonio de. *Vocabulario español-latino*. Reproducción digital de la Edición de Salamanca de 1495, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005,
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/vocabulario-espanollatino--0/>
- Nipho, Francisco Mariano. *Cajón de sastre*. Madrid: Miguel Escribano, 1781.
- Noya, Elsa. “La constitución del espacio literario nacional. Oralidad, tradición y ruptura en la literatura puertorriqueña”. *Celebris* Año 5, Vol. 3 (1996). 499-509.

- Olivio Jiménez, José. *Elegía y sátira en la poesía de José Asunción Silva. Ponencia de la Sesión Especial en conmemoración del primer centenario de la muerte de José Asunción Silva, XXXIV Congreso Anual del CCP*. Círculo: Revista de Cultura, Vol. XXVI. 1997.
http://www.circulodeculturapanamericano.org/estudios_sub_pgs/silva.htm. p.117-126
- Oyuela, Calixto. *Elementos de teoría literaria*. Imprenta Europa, 1885.
- Pérez, Carlos René. *La novela hispanoamericana: historia y crítica*. Madrid: Editorial Oriens, 1982.
- Pérez, Ramón D. *Historia de la literatura española e hispanoamericana*. Barcelona: Editorial Ramón Sopena, S. A., 1964.
- Platón. *La República*. Amazon.co.uk, Ltd., 2012.
- Pupo-Walker, Enrique. *El cuento hispanoamericano*. España: Editorial Castalia, 1995.
- Rivas Nina, Myrna. "Juglar de la marginalidad". *Nuevo día*. Puerto Rico. Martes, 16 de octubre de 2001. 8.
- Rivera de Álvarez, Josefina. *Literatura puertorriqueña: su proceso en el tiempo*. Madrid: Ediciones Partenón, 1983. 660.
- Rivers, Elías L. *Poesía lírica del Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.
- Rubió y Ors, Joaquín. *Apuntes para una historia de la sátira en algunos pueblos de la Antigüedad y la Edad Media, Imprenta de Magriñá y Subirana*, 1868.
- Ruíz, Juan. Arcipreste de Hita. Libro de buen Amor. Prólogo y versión moderna de Amancio Bolaño E Isla. México: Editorial Porrúa, 1998.
- San Agustín. *La Ciudad de Dios*. Traducción de Santos Santamarta del Río y Miguel Fuentes, Biblioteca de autores cristianos, 1962.
- Scaligeri, Lulius Caesar. *Poetices libri septem*, Apud Petrum Sant Andreanum,
- Scholberg, Kenneth R. *Sátira e invectiva en la España medieval*. Madrid: Editorial Gredos, 1971.
- Silén, Juan Ángel. *La generación de escritores de 1970*. Río Piedras: Editorial Cultural, 1977.
- Sola, María M. *Aquí cuentan las mujeres: muestra y estudio de cinco narradoras puertorriqueñas*. Río Piedras, P.R.: Ediciones Huracán, 1990.
- Staiger, Emil. *Conceptos fundamentales de poética*. Estudio preliminar de Jaime Ferreiro Alemparte, Ediciones Rialp, S.A., 1966.

- Tomé, Jesús. *Panorama histórico de la poesía en lengua castellana*. Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1987.
- Torres, Víctor Federico. *Narradores puertorriqueños del 70: guía bibliográfica*. Puerto Rico: Editorial Plaza Mayor, 2001.
- University Press, 1960.
- Uzcanga Meinecke, Francisco. *Sátira en la Ilustración española*. España: Iberoamericana, 2005.
- Vaíllo, Carlos y Ramón Valdés. *Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro*. España: Editorial Castalia, 2006.
- Valbuena Prat, Ángel. *Historia de la literatura española*. Tomo I. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1981.
- . *Historia de la literatura española*. Tomo II. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1981.
- . *Historia de la literatura española*. Tomo III. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1981.
- . *Historia de la literatura española*. Tomo IV. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1981.
- . *Historia de la literatura española*. Tomo V. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1981.
- . *Historia de la literatura española*. Tomo VI. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1981.
- Vega, José Luis. "El rostro en el espejo hacia el cuento puertorriqueño actual". *Reunión de espejos*. Puerto Rico: Edit. Cultural, 1983. 24.
- Vega, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Cuarta edición, Espasa-Calpe,
- Weinberg, Bernard. *Estudios de poética clasicista*, Arco Libros, 2003.