

EL ESPÍRITU SATÍRICO EN LA NOVELA BRITÁNICA CONTEMPORÁNEA: MENIPO REDIVIVO

Luis Alberto Lázaro
Universidad de Alcalá

Escribir sobre sátira suele ser una empresa ardua y atrevida que exige adentrarse en una parcela de los géneros literarios muy compleja, donde no existe unanimidad sobre su definición, límites o rasgos característicos. En ocasiones el término «sátira» hace referencia a un género poético determinado, con unas características formales concretas, que cultivaron autores de diversas épocas, como Horacio, Juvenal, Dryden y Pope. En un sentido mucho más amplio, por sátira se entiende también aquella modalidad literaria que implica una actitud crítica en una obra de cualquier género que pretende censurar los males de la sociedad, sus individuos o instituciones¹. En estas páginas utilizaré esta segunda acepción para referirme a aquellas novelas en las que el escritor, mediante estrategias retóricas muy variadas, hace un guiño crítico y muestra los defectos, vicios y absurdos del mundo, con el fin de corregirlos o simplemente censurarlos. A este tipo de sátira en prosa se le conoce tradicionalmente por el nombre de «menipea», en honor del escritor y filósofo cínico de la Grecia antigua Menipo de Gádara, autor de composiciones satíricas en prosa (con algún verso intercalado) que presentaban en un tono «serio-jocoso» escenas curiosas para burlarse de la cotidianidad, la fe en los dioses olímpicos y las doctrinas de los filósofos de su época².

Con el paso de los años, la tradición menipea se desarrolló entre grandes figuras de la literatura clásica –Varrón, Séneca, Petronio, Apuleyo, Luciano– y otros ilus-

¹ Ésta es la interpretación de sátira que ofrece, por ejemplo, Alastair Fowler en *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes* (106-111).

² De la obra de Menipo sólo nos han quedado unos fragmentos de sus sátiras y algunos títulos: *Sacrificio para la evocación de los muertos*, *Testamentos*, *Cartas divinas*, *El nacimiento de Epicurio*, *La venta de Diógenes y Arcesilao*. Para más información sobre la sátira menipea, véase la obra de Joel C. Relihan *Ancient Menippean Satire* y la de Eugene P. Kirk *Menippean Satire*. John M. Aden, en su artículo «Towards a Uniform Satiric Terminology», también ofrece una buena definición de sátira menipea, distinguiéndola claramente de otros tipos de composiciones satíricas.

tres sucesores de la literatura universal, como Erasmo, Cervantes, Rabelais, Voltaire o Swift³. Sin embargo, desde el siglo XIX, coincidiendo con el auge del género narrativo, la sátira novelesca inglesa parece perder el vigor de épocas pasadas y se va a ver relegada a un segundo plano ante un canon literario que prefiere otro tipo de novela realista o relatos en los que prevalece el análisis psicológico de personajes y la experimentación formal⁴. No nos sorprende, por lo tanto, encontrar afirmaciones como la de Robert C. Elliott, quien en 1960 sentenció que en el siglo XX los grandes nombres de la literatura no se dedicaban a la sátira: «one can hardly call the twentieth century an age of great satire, or think of its leading authors as preeminently satirists» (223). Asimismo, en 1958 James Sutherland se sentía desilusionado con la narrativa satírica inglesa porque su nihilismo moral hacía que fuera inoperante (132).

A pesar de estos juicios desfavorables para la sátira novelesca inglesa del siglo XX, no han faltado voces discrepantes que muestran una actitud más positiva. Curiosamente, muchas de estas opiniones benevolentes proceden de fuera del Reino Unido. Éste podría ser el caso del crítico ruso Mikhail Bakhtin, quien en su libro sobre Rabelais, escrito en 1940 aunque publicado veinticinco años más tarde, afirmó que en el siglo XX se produce «a new and powerful revival of the grotesque» (*Rabelais and His World* 46), siendo lo grotesco uno de los elementos fundamentales de la sátira. En este grupo de defensores de la tradición menipea también destaca Peter Petro, del Departamento de Estudios Eslavos de la Universidad de Columbia, Vancouver, que es autor de un interesante trabajo titulado *Modern Satire: Four Studies* (1982), con el que intenta contrarrestar la creencia, tan extendida durante casi todo este siglo, de que la novela satírica es un género menor. Para ello ofrece un extraordinario análisis de cuatro novelas escritas por George Orwell, Kurt Vonnegut, Jaroslav Hašek y Mikhail Bulgakov. Más recientemente, en 1994, nos encontramos con otra obra publicada en Estados Unidos, en la Universidad de Kentucky concretamente, en la que Dustin Griffin presenta nuevos puntos de vista sobre la naturaleza de la sátira. Aunque en su análisis excluye a la novela satírica, no lo hace por razones de canon literario sino porque, en su opinión, hoy en día es un campo tan fecundo y complejo que no dispone de espacio suficiente para ello:

³ Garry Sherbert, en *Menippean Satire and the Poetics of Wit*, realiza un magnífico estudio sobre la sátira menipea inglesa de los siglos XVII y XVIII, centrándose en obras de John Dunton, Thomas D'Urfey y Laurence Sterne.

⁴ Buen ejemplo de ello es el reciente manual de literatura inglesa de Ronald Carter y John McRae, *Routledge History of Literature in English: Britain and Ireland* (1997), donde en el extenso capítulo sobre la primera mitad del siglo XX se dedica tan sólo unas líneas a la obra satírica de P. G. Wodehouse y Ronald Firbank, en un apartado denominado «Light novels» (397).

«But what happens when satire invades the novel is a subject so vast and unwieldy that I do not attempt to treat it here» (3).

Las actitudes de críticos como Bakhtin, Petro o Griffin, vienen a confirmar una nueva realidad que se está produciendo en la literatura británica de las últimas décadas. Entre las muchas alteraciones que ha sufrido el canon literario recientemente⁵, habría que destacar la que está relacionada con la novela satírica británica. A nadie se le escapa la existencia de un gran número de novelistas que utilizan sus historias para lanzar una mirada burlona a la sociedad y sus personajes. Son escritores que han aparecido en el panorama literario británico durante los últimos treinta años y que, a diferencia de lo que ocurría con sus antepasados de principios de siglo, disfrutaron de un gran éxito, tanto de público como de crítica. Asistimos, entonces, a lo que podríamos denominar como el renacer de la tradición menipea en la narrativa británica contemporánea. Ante este nuevo rumbo que ha tomado la sátira novelesca, merece la pena estudiar a sus representantes más destacados, así como los factores que han hecho posible esta nueva situación.

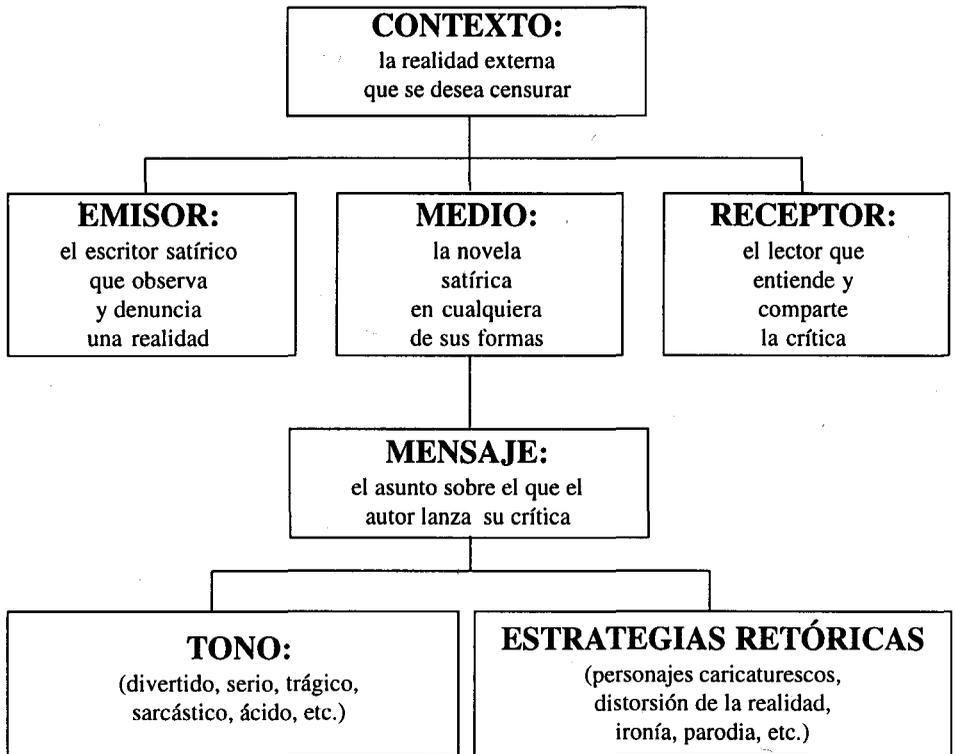
Efectivamente, al contrario de lo que afirmaba Robert C. Elliott en 1960, a finales del siglo XX se observa cómo un gran número de novelistas destacados son «preeminently satirists», es decir, una parte esencial de su producción literaria viene determinada por una clara intención satírica. Sin ánimo de presentar una lista exhaustiva de nombres, entre los novelistas británicos (o residentes en Gran Bretaña) que más destacan por su condición de escritores satíricos habría que citar a Martin Amis, Pat Barker, Julian Barnes, William Boyd, Malcolm Bradbury, Angela Carter, Alice Thomas Ellis, Alasdair Gray, Christopher Hope, Howard Jacobson, David Lodge, Ian McEwan, Timothy Mo, Michèle Roberts, Salman Rushdie, Will Self, Tom Sharpe, Emma Tennant, Fay Weldon y Jeanette Winterson. La mayoría de ellos han recibido el reconocimiento de la crítica especializada, tanto nacional como extranjera, lo que les ha convertido en protagonistas de infinidad de congresos y publicaciones académicas de todo el mundo. Sus nombres aparecen frecuentemente en los programas de cursos literarios de las más variadas universidades y empiezan a dejarse ver por las últimas historias de la literatura inglesa⁶. Asimismo, han sido merecedores de los más variados premios literarios, entre los que se encuentra el prestigioso Booker Prize, que ha sido concedido a novelistas como Salman Rushdie, Pat Barker y más recientemente Ian McEwan, aunque otros muchos auto-

⁵ Piénsese, por ejemplo, en el desarrollo tan espectacular que han tenido recientemente las literaturas escritas por mujeres y minorías étnicas, así como otras muchas formas literarias populares.

⁶ Véase, por ejemplo, el apartado «*Fin de siècle: Some Notes of Late-Century Fiction*» en el manual de Andrew Sanders *The Short Oxford History of English Literature* (1994) o la sección que Fernando Galván dedica a los últimos veinticinco años de la *Historia crítica de la novela inglesa* (1998), editada por José Antonio Álvarez Amorós.

res de la relación anterior también han tenido el privilegio de haber quedado finalistas en varias ocasiones⁷.

Con objeto de organizar la descripción de esta pléyade de escritores y la amplia gama de temas y estilos utilizados, utilizaré un esquema basado en los modelos de comunicación, donde se distinguen los componentes básicos en la creación de una obra satírica:



Este esquema de la creación satírica, parecido al que elaboró Roman Jakobson para representar la comunicación lingüística y que ha sido adaptado en numerosas ocasiones para describir la actividad literaria en general, nos dará la pauta para

⁷ España también ha brindado una buena acogida a un gran número de estos novelistas satíricos (Amis, Barnes, Boyd, Bradbury, Carter, Gray, Lodge, Rushdie, Self, Sharpe, Weldon), cuyas obras han sido profusamente editadas en español. Sobre el éxito de las traducciones de estas novelas al español, véase un trabajo que publiqué en 1998 titulado «Versiones españolas de la novela satírica británica contemporánea».

estudiar los factores fundamentales que han hecho posible este renacimiento de la sátira novelesca y señalar las obras más representativas. Para ello, tendré en cuenta el contexto político-social en el que esta sátira se ha desarrollado, los nuevos tipos de escritores satíricos que encuentran una buena acogida entre un público heterogéneo, y las nuevas tendencias literarias que han favorecido el desarrollo de una gran variedad de formas narrativas en las que predomina el elemento fantástico, la parodia, la metaficción, la ironía y el mestizaje genérico.

Empezando por la parte superior de nuestro diagrama, hay que hacer referencia al contexto político, social, religioso, literario y cultural en el que se desarrolla la sátira, modalidad literaria que depende de la existencia de los defectos de una determinada sociedad para censurarlos —ya sean parte de un sistema político, una institución, una moda literaria o una costumbre social. Como sugiere Don Nilsen, la obra satírica «must be grounded in recognizable reality» (1). A la vista del gran número de novelistas satíricos existentes, parece que la sociedad contemporánea ofrece muchas posibilidades para encontrar esa «recognizable reality» que hay que criticar. En todas las épocas y en todas las sociedades siempre se pueden encontrar motivos para crear literatura satírica, pero es cierto que hay periodos más proclives a estimular una respuesta crítica por parte de un sector importante de la intelectualidad, y el último cuarto del siglo XX parece ser uno de ellos. En efecto, se aprecia una cierta desilusión y pesimismo entre muchos de los escritores británicos contemporáneos. Después de las experiencias tan traumáticas de la Segunda Guerra Mundial y el desengaño producido por el «Welfare State», en los años setenta y ochenta, nos encontramos con lo que Patricia Waugh llama «Cultures of Disaffection», resultado de la política monetaria del Partido Laborista y el conservadurismo de la era Thatcher:

... one of the striking continuities in the literature of the period 1960-90 ... is a powerful mood of cultural disaffection. If writers of the sixties and early seventies reveal a profound disaffection with the inadequacies of consensus, those of the later seventies and eighties respond similarly to the brutal acquisitiveness of the Thatcher years (*Harvest of the Sixties*' 20).

Dado este sentimiento de desencanto por la situación política y social, no es de extrañar que hayan surgido novelistas, como por ejemplo Martin Amis y Margaret Drabble, que denuncien la existencia de un mundo dominado por el consumismo, la represión y la desigualdad social. Algunas de sus novelas nos recuerdan a aquellas de la época victoriana conocidas como «Condition-of-England Novels», que reflejaban los conflictos sociales de mediados del siglo XIX. Si en *Mary Barton* (1848) Elizabeth Gaskell describía los males de una época hostigada por los efectos de la revolución industrial, más de un siglo después, Margaret Drabble en *The Radiant Way* (1987) examina el deterioro de la sociedad británica de los años ochenta, en la

que impera la injusticia social, la recesión económica y las diferencias entre el Norte y el Sur. Asimismo, Martin Amis en *Success* (1978), *Money* (1984) y *London Fields* (1989) dibuja perfectamente los nuevos pecados capitales de la sociedad londinense acosada por los falsos dioses del dinero y el sexo.

Otros novelistas parecen concentrarse más en las actitudes y los comportamientos de grupos sociales concretos, para poner de manifiesto fundamentalmente la hipocresía y la ambición reinante en ese mundo en particular. Entre los representantes más destacados de esta sátira costumbrista podríamos citar a Tom Sharpe, autor de una divertida novela sobre los excesos de la alta sociedad británica titulada *Ancestral Vices* (1980); Alice Thomas Ellis, con sus comedias sobre escándalos matrimoniales recogidas en la trilogía *The Summer House* (1987-89); y Margaret Mulvihill, que se burla del Londres literario en *Natural Selection* (1985). La bulliosa vida académica también ha merecido una atención especial por parte de novelistas como David Lodge, Malcolm Bradbury, Tom Sharpe y Howard Jacobson, quienes en novelas como *Changing Places* (1975), *Small World* (1984), *The History Man* (1975), *Porterhouse Blue* (1974), *Wilt* (1976), *Grantchester Grind* (1987) y *Coming from Behind* (1983), no sólo subrayan la podredumbre y los disparates del mundo universitario, sino que también exploran temas característicos de las «Condition-of-England Novels» mencionadas anteriormente⁸.

En el contexto internacional, otros acontecimientos históricos, como el desarrollo de regímenes políticos autoritarios en la Europa del Este y las consecuencias de la caída del muro de Berlín, tampoco han pasado desapercibidos a los novelistas británicos contemporáneos. De hecho, son varias las novelas que presentan un retrato satírico de los sistemas políticos totalitarios de la Europa Oriental. Uno de los ejemplos más interesantes se encuentra en *Rates of Exchange* de Malcolm Bradbury, finalista del Booker Prize en 1983, en donde se nos presenta una estampa grotesca de un país imaginario de la Europa del Este llamado Slaka. Bruce Chatwin, en su novela titulada *Utz* (1988), enmarca la obsesión que siente el protagonista Kaspar Utz por la porcelana de Meissen en el contexto de los turbulentos acontecimientos históricos de la Checoslovaquia del siglo XX. Tibor Fischer rememora la represión rusa de la insurrección popular húngara de 1956 en una historia rebosante de humor negro titulada *Under the Frog* (1992). La novela de Ian McEwan *Black Dogs* (1992) es otra inquietante fábula que describe el declive de la Europa del Este a través de los recuerdos del narrador, que incluyen algunos incidentes en Berlín durante la caída del muro y en Polonia unas semanas antes del golpe de estado de Jaruzelski en 1981. En este contexto de sátira política también hay que considerar

⁸ Steven Connor, en *The English Novel in History 1950-1995*, ofrece una interesante comparación entre estos dos tipos de narrativa y describe la novela universitaria como una «miniaturised version of the condition of England theme» (71).

la novela de Julian Barnes *The Porcupine* (1992), una historia que muestra el juicio contra Stoyo Petkanov, el depuesto presidente comunista de un país perteneciente al área de influencia soviética.

Por otro lado, la constante amenaza de conflictos bélicos también ha suscitado la reacción crítica de diversos novelistas contemporáneos. Curiosamente, existe la tendencia de echar la vista atrás y volver a recordar las dos guerras mundiales que asolaron las vidas de tantas personas en el siglo XX. William Boyd, por ejemplo, lo hace en clave de humor en *An Ice-Cream War* (1982), novela que fue merecedora del John Llewellyn Rhys Memorial Prize y quedó finalista para el Booker Prize; aquí se nos presenta, a través de las venturas y desventuras de la familia Cobb, los efectos devastadores de la Primera Guerra Mundial en las colonias inglesas y alemanas del África Oriental. En esta línea de crítica antibelicista se encuentra Pat Barker, autora de varias novelas que denuncian la crueldad y el disparate inherente a los conflictos bélicos. Éste es el tema central de su admirada *Regeneration Trilogy*, compuesta por tres relatos que nos presentan los traumas psicológicos sufridos por veteranos de la Primera Guerra Mundial: *Regeneration* (1990), *The Eye in the Door* (1993) y *The Ghost Road* (1995). Finalmente, podríamos citar aquí también la excelente novela de Louis de Bernières *Captain Corelli's Mandolin* (1994), en donde se nos narra la azarosa relación de un capitán italiano y una joven griega durante el transcurso de la Segunda Guerra Mundial, en un mundo dominado por sucesos absurdos y personajes grotescos⁹.

Centrándonos ahora en el apartado correspondiente al escritor, de entre la gran variedad de autores que practican la sátira novelesca habría que destacar dos grupos de novelistas que han surgido con gran ímpetu en las últimas décadas y que han contribuido enormemente al desarrollo de la sátira; me estoy refiriendo a los representantes de la sátira feminista y de la sátira poscolonial. Ambos participan de las nuevas corrientes críticas que cuestionan la sociedad patriarcal y el denominado «eurocentrismo». Pero, sin duda alguna, estas nuevas tendencias son el resultado directo de los últimos cambios producidos en el panorama literario británico, ya que dos de las sacudidas que ha sufrido el canon tradicional han sido precisamente producidas, por un lado, por la gran afluencia de escritoras preocupadas por temas específicos de la mujer y, por otro, por la aparición de escritores procedentes de lejanos países, antiguas colonias del imperio británico en la mayoría de los casos. Desde los años setenta, estos dos grupos de escritores están aportando nuevos aires a la novela escrita en lengua inglesa y, al mismo tiempo, están acaparando el centro de atención de la crítica especializada.

⁹ Ejemplo de un magnífico retrato caricaturesco de la figura del dictador belicista lo tenemos en el segundo capítulo de la novela, titulado «The Duce».

Si la novela satírica se ha visto con frecuencia relegada a posiciones marginales, cuando ésta estaba escrita por mujeres los obstáculos que había que superar en la carrera hacia el éxito eran mucho más complicados. Tradicionalmente la mujer ha sido el objetivo al que iban dirigidos los dardos de la sátira más que parte activa de la creación satírica. Al estar su actividad limitada a la esfera de la vida privada, no ha tenido normalmente fácil acceso a la vida pública, algo esencial para la práctica de este tipo de literatura. Es más, a aquellas mujeres atrevidas que decidían participar en este juego de la sátira, frecuentemente se las ha ignorado y excluido del canon literario. En 1940 David Worcester escribió: «no woman has ever made a mark in satire», argumentando que aquellas personas que experimentan el sufrimiento directamente, como ha venido ocurriendo con las mujeres, están en peor posición para dedicarse a la sátira que aquellas otras personas que simplemente han sentido la amenaza o sólo han sido testigos del sufrimiento ajeno (13). Lo cierto es que hasta hace pocos años no se ha empezado a conocer y apreciar la calidad literaria de algunos relatos satíricos escritos por mujeres; tal es el caso de *Oroonoko, or the History of the Royal Slave* (1688) de Aphra Behn, *The New Atlantis* (1709) de Delarivière Manley y *The Last Man* (1826) de Mary Shelley¹⁰.

La situación hoy en día es muy diferente. En las últimas décadas ha surgido un notable grupo de escritoras que están alcanzando las cotas más altas del mundo literario. Un buen número de ellas sigue los postulados de aquellos movimientos que defienden la igualdad y la libertad de la mujer en todos los ámbitos –social, económico, cultural–, y dedican su ingenio a crear historias que denuncian los defectos de una civilización patriarcal. Entre las representantes más destacadas de esta sátira novelesca feminista podríamos citar a Angela Carter, Fay Weldon, Zoë Fairbairns, Michèle Roberts, Emma Tennant, Jeanette Winterson y Jane Rogers. Sus estilos y temas son muy variados: desde el viaje visionario de Angela Carter en *The Passion of New Eve* (1977), hasta la comedia de pasiones y venganzas de Fay Weldon en *The Life and Loves of a She Devil* (1983), pasando por la distopía feminista de Zoë Fairbairns en *Benefits* (1979) y el relato histórico de un predicador inglés del siglo XIX en *Mr Wroe's Virgins* (1991) de Jane Rogers. Con todo, ya sea mediante imitaciones burlescas, fantasías alegóricas o comedias realistas, todas ellas tienen como principal objetivo la condena de las tradicionales relaciones de poder en la sociedad, que han amparado la desigualdad social entre hombres y mujeres, al tiempo que han permitido satisfacer el tradicional deseo de los hombres de controlar la sexualidad femenina.

¹⁰ Sobre el papel de la mujer en la tradición satírica, véase el artículo de Jayne Lewis «Compositions of Ill Nature: Women's Place in a Satiric Tradition» y la colección de ensayos editada por June Sochen *Women's Comic Visions* (1991). Garry Sherbert también tiene un interesante apartado sobre *The New Atlantis* de Delarivière Manley en *Menippean Satire and the Poetics of Wit* (31-39).

Al igual que las novelas feministas atacan un sistema presidido por la asimetría sexual y la sumisión de la mujer, las novelas satíricas de tema poscolonial llevan a cabo una crítica contra un sistema que adolece de los males del colonialismo: Tom Sharpe en *Riotous Assembly* (1971) y Christopher Hope en *A Separate Development* (1981) han descrito los absurdos de la segregación racial en Sudáfrica; William Boyd en *A Good Man in Africa* (1981) y Ann Schlee en *The Time in Aderra* (1996) han examinado los defectos de la administración colonial británica en otras regiones del continente africano; Salman Rushdie en *Midnight's Children* (1981) y *Shame* (1983) ha observado la historia de la India y Pakistán tras la independencia; Timothy Mo en *Sour Sweet* (1982) y Hanif Kureishi en *The Buddha of Suburbia* (1990) han estudiado el tema de las relaciones raciales en Gran Bretaña. Son tan sólo algunos ejemplos de las muchas novelas que ofrecen diferentes reproches al proceso de colonización, desde el principio del imperio hasta el momento presente. Como muestra de la proliferación de este tipo de historias en la literatura contemporánea en lengua inglesa, baste leer la sugerencia del narrador de la novela de Julian Barnes *Flaubert's Parrot* (1984), quien en tono jocoso propone la prohibición de estos relatos: «No novels about small, hitherto forgotten wars in distant parts of the British Empire, in the painstaking course of which we learn first, that the British are averagely wicked; and secondly, that war is very nasty indeed» (99).

Sin entrar en cuestiones puntuales sobre la recepción de esta sátira novelesca, que nos llevarían a otros ámbitos diferentes de los planteados en este trabajo, sí es importante señalar la buena disposición existente por parte de un público lector que se interesa por todos estos temas, disfruta con la forma en la que se presentan y entiende la crítica que manifiestan. Hoy en día no tendría validez el comentario que Evelyn Waugh hizo en 1952, atribuyendo el declive de la sátira a la falta de sintonía entre el escritor satírico y el lector debido a la confusión moral que reinaba en la sociedad: «Satire flourishes in a homogenous society with a common conception of the moral law ... In an age like our own it cannot flourish except in private circles as an expression of private feuds» (69). Tampoco sería válida la opinión de Patricia Meyer Spacks publicada en 1968 en la revista *Genre*, donde afirmó que las novelas satíricas de escritores como Aldous Huxley, George Orwell, Evelyn Waugh, Kingsley Amis y Anthony Burgess, llegaban a un público muy limitado: «All these works appeal to a limited audience, if only because none but limited groups now hold standards in common» (20)¹¹. Por el contrario, el éxito, tanto de ventas como de crítica, de todos estos autores de hoy en día presupone la existencia de un gran número de lectores abiertos a la problemática social, política, feminista o poscolonial,

¹¹ Esta afirmación resulta bastante curiosa, aún en 1968, dada la popularidad y reconocimiento que han tenido precisamente estos novelistas ingleses, que podrían considerarse como ilustres excepciones a la marginación sufrida por la sátira novelesca del siglo XX.



a pesar de la diversidad de la sociedad británica contemporánea y del fenómeno social conocido como «multiculturalismo».

La diversidad afecta también a la novela satírica, que como hemos visto hasta ahora adopta multitud de formas, temas y tonos. Para tratar asuntos tan variados como el imperialismo, la discriminación sexual, la corrupción y la ambición en el ámbito de la política, la literatura, el cine, los negocios o cualquier otro aspecto de la vida contemporánea, el ingenio satírico recorre todo el arco genérico de la ficción. A veces nos encontramos con alegorías políticas como *Kruger's Alp* (1984) de Christopher Hope; en otras ocasiones tenemos historias de ciencia-ficción como *A History Maker* (1994) de Alasdair Gray; también hay relatos detectivescos como *Other People: A Mystery Story* (1981) de Martin Amis; y no faltan los personajes y aventuras propios de la picaresca como en *Down Among the Women* (1971) de Fay Weldon y en *The Adventures of Robina, by Herself* (1986) de Emma Tennant. Toda esta variedad no hace más que confirmar la naturaleza proteica de la sátira, una modalidad literaria que puede aparecer bajo cualquier tipo de revestimiento formal.

A esto habría que añadir también la variedad formal existente dentro del propio texto satírico. Uno de los ejemplos más interesantes se encuentra en la obra de Angela Carter, quien en una misma novela llega a utilizar elementos procedentes de la ciencia-ficción, la picaresca, la novela gótica y los cuentos de hadas. Algo parecido hace Emma Tennant en *The Last of the Country House Murders* (1974), una comedia de humor negro, en la que se parodia el género policíaco, en un ambiente de fantasía científica, con objeto de analizar la sociedad contemporánea como en las típicas «Condition-of-England Novels». Tanto la mezcla de formas literarias como la incorporación de géneros considerados populares, no son fenómenos aislados que ocurran únicamente en la sátira novelesca, sino que son manifestación de una tendencia mucho más general y extendida entre aquellas obras que participan de la estética del denominado movimiento posmodernista. En 1971 Roland Barthes escribió «... the Text does not stop at (good) Literature, it cannot be contained in a hierarchy, even in simple division of genres. What constitutes the Text is, on the contrary (or precisely), its subversive force in respect of the old classifications» (157). Estas ideas en defensa de la combinación de géneros literarios, puestas en práctica en un sinnúmero de textos posmodernistas, han sido muy bien acogidas por la tradición satírica, ya que la sátira tradicionalmente ha hecho gala de la naturaleza híbrida de su nombre original¹² y, como explica muy visualmente Michael Seidel, «bursts beyond generic contours» (9).

¹² El término sátira procede de la palabra latina «satura», que significa «plato de diversos frutos y legumbres», metafóricamente una combinación de diferentes elementos o miscelánea.

Si la temática y la forma externa de la sátira novelesca son muy diversas, también son muy variados los tonos y actitudes que adoptan sus autores. Como ya se ha podido apreciar a lo largo de estas líneas, la crítica a los males de la civilización contemporánea se ha presentado unas veces con humor, otras con amargura; en ocasiones se fustiga sin piedad, y en otros textos de forma más delicada e ingeniosa. Sin embargo, se aprecia una presencia significativa de visiones apocalípticas, en las que predomina un tono trágico y pesimista. La actitud burlona y jocosa propia de la novela satírica se ha visto desplazada en un gran número de distopías contemporáneas que ofrecen unos retratos de mundos futuros terroríficos, donde la libertad, el respeto mutuo y las virtudes humanas han desaparecido totalmente. Siguiendo los pasos del «mundo feliz» de Aldous Huxley y el «1984» de George Orwell, otros muchos relatos anti-utópicos han aparecido recientemente: Emma Tennant y Zoë Fairbairns utilizan la distopía para presentar la tradicional opresión de la mujer en *The Time of the Crack* (1973) y en la ya mencionada *Benefits* (1979); Maggie Gee, por otro lado, nos ofrece imágenes de un Apocalipsis nuclear en *The Burning Book* (1983); Ian McEwan, en *Child in Time* (1987), describe un terror más psicológico que físico, en una Inglaterra del futuro donde la desaparición de una niña representa la pérdida de los valores positivos del pasado; y Robert Harris en *Fatherland* (1992) desvela la pesadilla de una sociedad que celebra el setenta y cinco cumpleaños de Hitler. A pesar del tono pesimista, e incluso nihilista, de las distopías, al contrario de lo que decía James Sutherland en 1958, estas novelas no son en absoluto inoperantes, sino que transmiten con gran eficacia los peligros a los que se ve abocada la humanidad, de no corregir su rumbo.

Estas consideraciones sobre las distopías nos conducen a una de las estrategias más características de la sátira: el elemento fantástico. Northrop Frye, en su conocida obra sobre la teoría de los géneros literarios *Anatomy of Criticism*, afirma que la sátira requiere: «at least a token fantasy, a content which the reader recognises as grotesque» (224). Y así es, efectivamente; aún en las novelas satíricas de corte realista, es frecuente la distorsión de la realidad mediante escenas o personajes grotescos. De todos modos, tradicionalmente la sátira ha recurrido, con gran eficacia, a escenarios fantásticos, acciones inverosímiles y personajes de fábula, para llevar a cabo un tratamiento alegórico de los defectos de la sociedad. La tradición fantástica de fábulas y viajes imaginarios al estilo de Jonathan Swift, se mantiene viva en varias novelas satíricas contemporáneas: Will Self, por ejemplo, presenta en *Great Apes* (1997) un extraño mundo de chimpancés que nos hace reflexionar sobre las limitaciones del ser humano; asimismo, Michèle Roberts, en *The Book of Mrs Noah* (1987), describe la represión a la que se ve sometida la mujer a través del fabuloso viaje que emprende la protagonista con cinco sibilas en un arca como la de Noé. Con frecuencia, realidad y fantasía se presentan íntimamente enlazadas en las novelas, donde junto a las realidades inmediatas, irrumpen elementos

irracionales y oníricos¹³. Éste es el caso de *Fairy Tale* (1996), una ingeniosa comedia social de Alice Thomas Ellis en la que a una pareja que vive en el campo le suceden hechos inexplicables tras la visita de cuatro hombres muy extraños vestidos de ejecutivos. El novelista escocés Alasdair Gray también combina elementos fantásticos con descripciones naturalistas de su Glasgow natal en *Lanark: A Life in Four Books* (1981). El gusto por lo fantástico y la imaginación lo menciona Patricia Waugh en su descripción de la literatura británica del periodo que va desde 1960 a 1990: «There was a steady drift away from social realism ... and toward modes of fantasy, self-reflexivity, absurdism, and the grotesque» (*Harvest of the Sixties*' 20-21); obviamente, el predominio de la fantasía, lo absurdo y lo grotesco, va a favorecer el desarrollo de la sátira novelesca.

Junto al elemento fantástico, otra estrategia retórica muy arraigada en la sátira tradicional que se manifiesta con frecuencia en los relatos satíricos contemporáneos es la parodia. Son muchas las novelas de estas últimas décadas que construyen su sátira alrededor de una imitación burlesca de un texto en particular o de todo un género literario. Al novelista Douglas Noël Adams se le conoce fundamentalmente por la parodia del género de ciencia-ficción que realiza en la serie de novelas denominada *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy* (1980-92), en la que los viajes interplanetarios del desafortunado Arthur Dent encierran una crítica a los males de la sociedad moderna; asimismo, Adams ha escrito otras ingeniosas parodias satíricas del género policíaco, como son *Dirk Gently's Holistic Detective Agency* (1987) y *The Long Dark Tea-time of the Soul* (1988). Por otra parte, *Poor Things*, la novela con la que Alasdair Gray ganó el premio Whitbread Award en 1992, lleva a cabo una interesante crítica a la época victoriana mediante la historia de una Frankenstein femenina.

Un aspecto importante de esta vocación paródica que se aprecia en los novelistas contemporáneos es la tendencia a reelaborar historias muy conocidas del pasado. Steven Connor, en su análisis de la novela inglesa de la segunda mitad del siglo XX, *The English Novel in History, 1950-1995*, aporta una extensa lista con los términos frecuentemente utilizados para describir esta importante y extendida manifestación literaria: «reworking, translation, adaptation, displacement, imitation, forgery, plagiarism, parody, pastiche» (166). En la mayoría de los casos, se llame como se llame, se trata de una revisión satírica de la historia, la Biblia, la mitología, los cuentos clásicos infantiles y cualquier tipo de narración tradicional. Howard Jacobson nos ofrece un claro ejemplo en *The Very Model of a Man* (1992), donde presenta una nueva versión de los primeros libros de la Biblia narrados desde la

¹³ Esta tendencia sintoniza con el fenómeno narrativo de carácter internacional que se ha venido designando con expresiones como «realismo mágico» o «lo real maravilloso».

perspectiva de Caín. Algo parecido hace Julian Barnes en el primer capítulo de *A History of the World in 10 1/2 Chapters* (1989), donde reescribe la historia del diluvio universal desde el punto de vista de un insecto de la carcoma que se cuela de polizón en el arca de Noé. Por otra parte, entre las escritoras feministas mencionadas anteriormente también se puede observar una gran predilección por la parodia, que les sirve para recrear historias o mitos tradicionales de la sociedad patriarcal. Emma Tennant, por ejemplo, ofrece una versión diferente de la leyenda de Fausto en *Faustine* (1991); Jeanette Winterson recrea la historia bíblica del diluvio universal en *Boating for Beginners* (1985); Michèle Roberts presenta una visión muy distinta de la relación entre Jesucristo y María Magdalena en *The Wild Girl* (1984); y Marina Warner, en *Indigo: Or, Mapping the Waters* (1992), hace un análisis de la obra de Shakespeare *The Tempest* desde el punto de vista de la madre de Caliban.

De nuevo, como ocurría con la mezcla de géneros y el elemento fantástico, se puede considerar la parodia, en cualquiera de sus formas, como una estrategia de la sátira que ha sido privilegiada por el discurso posmoderno. El empleo de juegos intertextuales, característicos de la novela posmodernista, ha servido frecuentemente para censurar convenciones establecidas, verdades absolutas o visiones arbitrarias del pasado. Además, no olvidemos que la tan extendida práctica de la metaficción, otro de los procedimientos narrativos propios del posmodernismo, está íntimamente relacionada con la parodia y, por lo tanto, con la actitud siempre crítica de la sátira. Patricia Waugh, en su definición del término «metaficción», afirma que la función de este artificio literario es cuestionar la relación entre la realidad y la ficción con objeto de ofrecer «a critique of their methods of construction» (*Metafiction 2*); eso implica que las convenciones literarias que los textos metafictivos desean hostigar se convierten en el objetivo fundamental de la parodia (*Metafiction 66*). La relación entre metaficción y parodia la establece claramente Inger Christensen en su trabajo titulado *The Meaning of Fiction* (1981), donde analiza diferentes obras de Sterne, Nabokov, Barth y Beckett, y muestra cómo todos estos avezados seguidores de la metaficción afrontan las tradicionales cuestiones de la comunicación humana mediante el empleo de diferentes estrategias literarias, entre las que destacan la parodia y el humor. Por lo tanto, la posición ventajosa que ocupa la parodia y la metaficción en el panorama narrativo actual, permite que la sátira novelesca tradicional pase también a colocarse en un primer plano. Garry Sherbert lo confirma en su obra *Menippean Satire and the Poetics of Wit*, donde tras demostrar que el discurso autoconsciente es un rasgo propio de la tradición menipea del siglo XVIII, concluye: «A postmodern poetics may mark the threshold of a new cultural attitude to wit and Menippean satire» (197).

La proliferación del narrador metafictivo posmodernista presupone también el empleo exhaustivo de otra estrategia utilizada frecuentemente en los textos satíricos: la ironía. Concretamente se trata de un tipo de ironía que se conoce por el nombre

de «ironía romántica»¹⁴, un término introducido por el gran filósofo del romanticismo Friedrich Schlegel para designar esta forma de escritura en la que el autor crea en su obra una ilusión artística, para destruirla después al revelar que el escritor es en realidad el creador y «manipulador» de los personajes y sus acciones. Este tipo de ironía, que ya estaba presente en el narrador autoconsciente creado por Laurence Sterne en *Tristram Shandy*, se ha convertido en un recurso muy extendido en la narrativa contemporánea y, por supuesto, en la sátira novelesca, tal y como se puede apreciar, por ejemplo, en *Changing Places* (1975) de David Lodge, *Shame* (1983) de Salman Rushdie, y *Flaubert's Parrot* (1984) de Julian Barnes. Con todo, la ironía en general parece ser una buena aliada del discurso narrativo contemporáneo¹⁵, lo cual viene a fortalecer el desarrollo de la sátira, un tipo de literatura que tradicionalmente ha recurrido a toda clase de ironías (verbal, estructural, dramática, socrática, etc.) para realizar su ataque de forma indirecta; cuando se desea criticar algo o a alguien la oblicuidad y el ingenio suelen ser más efectivos que el simple insulto y la invectiva.

Con el fin de ilustrar algunas de las formas y estrategias empleadas por la sátira novelesca contemporánea, voy a comentar brevemente dos novelas representativas de las diversas tendencias mencionadas hasta el momento: *The Life and Loves of a She Devil* (1983) de Fay Weldon y *The Porcupine* (1992) de Julian Barnes. Ambos son novelistas que, aunque no han alcanzado la notoriedad de Angela Carter o Salman Rushdie, gozan sin embargo de un extraordinario éxito entre el público lector y se han sabido ganar el reconocimiento de gran parte de la crítica especializada. Fay Weldon necesita poca presentación. Tras adquirir cierta popularidad como guionista de la serie televisiva *Upstairs, Downstairs* y ser seleccionada para el Booker Prize por su novela *Praxis* (1979), sus más de veinte novelas y colecciones de cuentos la han convertido en una de las escritoras más destacadas del panorama literario actual del Reino Unido. Su obra ha aparecido frecuentemente asociada al movimiento feminista y como tal ha sido con frecuencia analizada por la crítica nacional e internacional¹⁶. Julian Barnes comparte la popularidad y el espíritu satírico de Fay Weldon, con obras tan conocidas como *Flaubert's Parrot* (1984), *A History of the World in 10 1/2 Chapters* (1989) y más recientemente *England, England* (1998), que también quedó finalista del Booker Prize; sin embargo, su

¹⁴ Véase, por ejemplo, el diccionario de términos literarios de M. H. Abrams *A Glossary of Literary Terms* (94).

¹⁵ Un buen estudio sobre la ironía y la literatura contemporánea es la obra de Linda Hutcheon *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*.

¹⁶ En España, Carmen Martín Santana ha escrito dos interesantes trabajos sobre Fay Weldon, uno dedicado al estudio de la novela *Praxis* desde un enfoque postestructuralista titulado *Fay Weldon: una nueva literatura feminista* (1993), y otro que abarca toda su novelística, *Género y fantasía en las novelas de Fay Weldon* (1999).

trayectoria literaria se ha dirigido hacia temas y estilos muy diferentes, que van desde cuestiones existenciales tratadas en relatos metafictivos a la novela policíaca tradicional, pasando por la sátira política de *The Porcupine* (1992).

En *The Life and Loves of a She Devil* (1983) Fay Weldon nos ofrece una divertida, y a la vez macabra, comedia sobre los estereotipos sexuales predominantes en la sociedad patriarcal contemporánea. El tan debatido tema de la construcción de la identidad femenina se trata aquí mediante la presentación de la diablesa del título, Ruth Patchett, una mujer poco agraciada que decide vengarse de su infiel marido, Bobbo, y de su amante, una atractiva escritora de novelas románticas llamada Mary Fisher. Ruth abandona el hogar y dedica su tiempo y su dinero a obtener el aspecto físico de su rival Mary mediante múltiples operaciones de cirugía plástica. Una vez logrado su objetivo, consigue arruinar la vida de Mary y recuperar a su marido, pero sólo para hacerle pasar por las humillaciones que ella ha tenido que sufrir¹⁷. Es una historia que incluye los elementos característicos de las novelas de Fay Weldon: seducción, traición, venganza, y las siempre inestables relaciones entre hombres y mujeres; pero lo que predomina es la denuncia de la condición social de la mujer, representativa de la sátira feminista de las últimas décadas. Se nos describe un mundo dominado por maridos pístas e infieles, donde la mujer se ve reducida a los papeles tradicionales de esposa sumisa o amante frívola. Contra esta situación se rebela Ruth, quien desde el principio de la novela declara abiertamente su deseo de arrebatar el poder a los hombres: «It isn't love what I want: it is nothing so simple. What I want is to take everything and return nothing. What I want is power over the hearts and pockets of men» (29). Curiosamente su rebelión se lleva a cabo transformando su cuerpo para convertirse en una mujer de gran belleza, es decir, acomodándose al estereotipo femenino impuesto por la sociedad patriarcal del momento, pero, contra lo que se podría esperar, una vez que ha conquistado a los hombres y los tiene en su poder, los reduce a simples marionetas que maneja a su antojo. Tanto su rebelión feminista como su venganza concluyen con éxito, aunque para ello haya tenido que convertirse en una diablesa cruel, sin escrúpulos ni sentimientos.

Para componer esta sátira contra la aplastante supremacía masculina, Fay Weldon recurre al hibridismo genérico que mencioné anteriormente, reuniendo en el mismo relato elementos procedentes de diferentes géneros literarios tradicionales. Dorrit Einersen, en un interesante ensayo sobre la dimensión alegórica de esta novela titulado «Fay Weldon *The Life and Loves of a She-Devil*: Woman as Monster – Woman as Master», señala algunos de estos géneros cuando se refiere a esa obra

¹⁷Esta historia llegó al público británico en general mediante una serie de televisión protagonizada por Julia y Patricia Hodge. La novela también pasó a la pantalla grande en Hollywood, con Roseanna Barr en el papel de Ruth y Meryl Streep como Mary Fisher.

como «a mixture of realism, grotesque fable, fairy-tale and allegory» (57). Efectivamente, nos encontramos frente a una novela de corte realista, donde se nos detallan con rigor periodístico los ambientes, personajes y acciones del relato, aunque en ocasiones esta meticulosa observación de la realidad deja también espacio a una fantasía imaginativa más propia de la fábula, el cuento o el mito, como ocurre con algunos detalles sobre la transformación física de la protagonista. Pero todavía se pueden apreciar rasgos característicos de otros géneros literarios. El áspero realismo de las descripciones, el humor duro y amargo, el carácter lineal y episódico de la narración, y los ambientes canallescpos por los que transcurren las aventuras y desventuras de Ruth Patchett, nos recuerdan sin lugar a dudas la novela picaresca¹⁸. Asimismo, como ocurría en este tipo de narraciones tan frecuentes durante el Siglo de Oro español, la protagonista es la encargada de contar una parte sustancial de su vida. Con todo, es interesante observar cómo tras unos primeros capítulos en primera persona, la narración va alternando capítulo a capítulo entre la exposición de un narrador omnisciente y las memorias de la protagonista, que describe su vida en presente con la sencillez e inmediatez de un diario. Finalmente, no se puede ignorar el elemento gótico en *The Life and Loves of a She Devil*, como muy bien ha estudiado Susanne Becker en su artículo «The Haunted Voices of Fay Weldon», donde analiza las semejanzas entre esta novela y la historia de *Frankenstein* de Mary Shelley¹⁹.

Si la mezcla de géneros es uno de los rasgos de la sátira que Fay Weldon explota con gran habilidad, lo mismo se podría decir de otro ingrediente tradicional de la novela satírica, como es la caricatura. La técnica realista del relato le lleva a su autora a utilizar situaciones y personajes de la vida diaria, por lo que, más que héroes y heroínas de personalidad complicada y cambiante, lo que encontramos aquí son figuras sociales estereotipadas: el marido infiel, la sofisticada «femme fatale», el juez corrupto o el sacerdote licencioso. Mas todas estas figuras son deformadas y ridiculizadas hasta convertirse en personajes grotescos que sirven perfectamente para mostrar los defectos de la sociedad que se desea condenar. Mary Fisher, por ejemplo, se nos presenta como una rica y atractiva escritora de novelas románticas, cuya personalidad parece sacada de una de sus propias historias: «Mary Fisher is small and pretty and delicately formed, prone to fainting and swooning and sleeping with men while pretending that she doesn't» (8); sin embargo, acaba destruida por las intrigas y engaños de su rival Ruth y por la influencia del Padre Fergusson, cuyos consejos morales afectan tanto a su forma de escribir

¹⁸ Ya en uno de sus primeros relatos, *Down Among the Women* (1971), Fay Weldon introdujo heroínas propias de la novela picaresca que recuerdan a Moll Flanders (Stevenson 160).

¹⁹ Patricia Waugh, en *Feminine Fictions* (1989), también se refiere a esta novela como «gothic text» (190).

que suponen su ruina como novelista (215). De esta forma, Fay Weldon dirige su mirada burlona, no sólo hacia este tipo de figura femenina que encarna Mary Fisher y que la sociedad patriarcal fomenta y valora, sino también hacia la novela rosa como género popular que ampara este tipo de comportamientos. Otra caricatura elocuente, que en esta ocasión ilustra la corrupción del sistema judicial junto a la tradicional sumisión de la mujer casada, es la del juez Henry Bissop, un prestigioso magistrado que somete a su mujer a todo tipo de prácticas sadomasoquistas, algo que, en su opinión, no es más que una consecuencia de la violencia que envuelve su profesión:

Another of the penalties of judgehood ... was the sadistic energies it stimulated in the judiciary. That same shivering pang of pain and pleasure mixed, which the description of a violent death or a nasty accident sends darting through the loins of the hearer, darts and lingers in the loins of those who are entitled, indeed required, to inflict pain. ... as a sailor's wife has to put up with his absences, so a judge's wife has to put up with his cruelty (151-2).

El mundo grotesco y absurdo de estos personajes nos aproxima al terreno de la fantasía, donde todo es posible y la realidad se distorsiona hasta tal punto que los valores tradicionales que Fay Weldon desea censurar quedan perfectamente al descubierto. De todos modos, como se veía unas líneas más arriba, el elemento fantástico tan utilizado en la sátira menipea aparece fundamentalmente en el desarrollo de la trama con la transformación que sufre la protagonista. En realidad se podría hablar de dos transformaciones, una externa o física y otra interna o psíquica: Ruth pasa de ser una fiel y sumisa esposa de apariencia monstruosa (con gran estatura y rostro desagradable) a ser una diablesa monstruosa y cruel con un aspecto físico de gran belleza. Para justificar esta metamorfosis Fay Weldon no recurre a lo sobrenatural, como había hecho en *Remember Me* (1976), *Puffball* (1980) y *Growing Rich* (1992), sino que echa mano de los avances científicos en el campo de la cirugía plástica; así consigue convertirse en una réplica de Mary Fisher, lo cual supone entre otros muchos cambios reducir su estatura más de quince centímetros. A pesar de lo difícil de la operación, Ruth logra satisfacer sus deseos de venganza y poder sin demasiadas dificultades y, además, puede aprender francés, latín e indonesio durante el periodo de convalecencia (250). Detalles como éstos son los que hacen que críticos como Flora Alexander califiquen a esta novela de «extravagant fantasy of female revenge» (55) o que Silvia Caporale muestre cómo Fay Weldon utiliza el «potencial subversivo de la fantasía» (68).

Ahora bien, la estrategia satírica más significativa en *The Life and Loves of a She Devil* es la parodia. Como otras muchas escritoras feministas contemporáneas, Fay Weldon incluye en su novela un gran número de referencias intertextuales que evocan historias del pasado, pertenecientes a una cultura predominantemente mas-

culina, con objeto de ridiculizarlas o reescribirlas desde una perspectiva totalmente diferente. Son tantas y tan variadas estas citas intertextuales que se podría incluso llegar a pensar que Fay Weldon está parodiando el gusto, entre las escritoras feministas, por la práctica de la parodia²⁰. Algunos de estos elementos paródicos han sido tratados ya por la crítica. Son frecuentes las alusiones a la creación de un Frankenstein femenino²¹ y a la inversión paródica de cuentos tradicionales como *La bella y la bestia*, *La sirenita* o *La cenicienta*²². Dorrit Einersen, por su parte, también sugiere ciertas analogías con el cuento de la mujer de Bath, de Chaucer, y con la historia apócrifa de Lilit, la primera mujer de Adán en la literatura rabínica, que se rebela y acaba convirtiéndose en un demonio (58, 60). Menos exploradas, sin embargo, han sido las referencias a figuras mitológicas del mundo clásico, a pesar de que son muchas las que aparecen dispersas por el relato; destacan, entre otras, las alusiones a Edipo (24), Vesta (120), Helena de Troya (146), Hades (164), Hermíone (218) y Venus (238). Uno de los paralelismos clásicos más interesantes es el que se refiere al mito de Pigmalión. Al igual que el rey de Chipre que esculpió a Galatea, al cirujano plástico que opera a Ruth se le llama Pigmalión (230), pero en realidad Fay Weldon nos presenta en esta novela una inversión paródica de este mito clásico. Al comienzo de la novela, Ruth se ve a sí misma como la antítesis de Galatea –fea, torpe y desproporcionada– y se rebela contra sus creadores: su marido del que depende y toda la sociedad patriarcal con su imagen estereotipada sobre la feminidad. Esta Galatea del siglo XX, al igual que Liza Doolittle en el *Pygmalion* de Bernard Shaw, no es feliz con la forma en que fue creada y desafía a su hacedor; por ello desea ser esculpida de nuevo: «I will be what I want, not what He ordained. I will mould a new image for myself out of the earth of my creation. I will defy my maker, and remake myself» (170). El Dr Ghengis, encargado de realizar la operación, se nos presenta como un segundo Pigmalión orgulloso de su creación: «'I am her Pygmalion,' he cried, 'I made her, and she is cold, cold! Where is Aphrodite to breathe her into life?'"» (238). Pero Afrodita no aparece para darle vida; es únicamente su deseo de venganza lo que le da la fuerza suficiente para concluir la transformación. De esta forma, Fay Weldon ofrece en esta novela una representación moderna de la nueva mujer que no acepta las condiciones impuestas por la sociedad, sino que, por el contrario, representa una amenaza para el hombre y el orden social establecido.

²⁰ De hecho, el movimiento feminista radical no se escapa de la sátira de esta novela, como muy bien se pone de manifiesto en el capítulo 29, donde se narran las experiencias de Ruth en una comuna formada exclusivamente por feministas.

²¹ Véase, por ejemplo, el artículo de Susanne Becker mencionado anteriormente o los paralelismos que establece Silvia Caporale entre el monstruo de Mary Shelley y Ruth Patchett (69).

²² Nancy A. Walker estudia este tipo de juegos intertextuales con los cuentos tradicionales de Anderson y Grimm en su ensayo «Witch Weldon: Fay Weldon's Use of the Fairy Tale Tradition».

A Julian Barnes en *The Porcupine* también le preocupan los temas sociales y políticos, pero desde una perspectiva totalmente diferente. Ésta es una novela de ideas que, siguiendo un formato tradicional y en un tono serio-cómico, ofrece una crítica mordaz sobre los cambios producidos en los regímenes políticos de la Europa del Este durante los últimos años. En lo que algún crítico ha denominado «courtroom drama» (Moore 41) el lector presencia el desarrollo de un juicio público contra el depuesto presidente comunista de un estado perteneciente al área de influencia de la antigua Unión Soviética, un país que tras la revuelta palaciega contra el inveterado dictador se encuentra inmerso en una profunda crisis política y económica²³. Como si de una historia protagonizada por Perry Mason se tratara, *The Porcupine* revela el conflicto entre el malvado acusado Stoyo Petkanov, que representa las creencias más reaccionarias de una dictadura comunista, y el joven fiscal general Peter Solinsky, que encarna los frágiles valores democráticos de una nación que comienza su andadura por la senda de la libertad política propia de los países occidentales. A pesar de que todo el pueblo acusa a Petkanov de corrupción, genocidio y torturas, Solinsky se ve incapaz de conseguir pruebas suficientes que demuestren su culpabilidad; al final sólo logra que sea declarado culpable de delitos menores, y todo gracias a que falsifica un documento que después presenta como prueba ante el tribunal. Al contrario que en las novelas de detectives de Erle Stanley Gardner, donde el honrado abogado derrota al criminal mediante su sagacidad y buen hacer, aquí se nos presenta un conflicto entre la antigua dictadura y el nuevo orden político en el que ambas partes participan de la corrupción. Solinsky se convierte en un ruin abogado que utiliza medios fraudulentos para acusar a alguien de haber empleado tales métodos con anterioridad. Al final, todas las brillantes expectativas de una sociedad que había conseguido librarse de su despreciable dictador se disipan ante los oscuros nubarrones que amenazan con traer escenas del pasado, como muy bien se desprende de la última imagen de la novela, en la que una anciana permanece bajo la lluvia frente al mausoleo de un antiguo líder comunista con la foto de Lenin bajo el brazo. De esta forma, Julian Barnes advierte sobre los peligros que rodean los cambios políticos de la Europa del Este y critica la corrupción, el engaño y la ambición, tanto en el viejo sistema comunista, como en el incipiente orden democrático de este periodo de transición.

Ahora bien, el foco de atención de esta sátira se centra principalmente sobre los defectos del antiguo régimen comunista. A lo largo del juicio contra Petkanov, van saliendo a la luz los principales crímenes cometidos por el dictador: «Theft.

²³ Aunque el nombre de este país no se llega a mencionar en la novela, Julian Barnes tiene en mente los recientes acontecimientos políticos acaecidos en Bulgaria; véase su artículo «How Much Is That in Porcupines?», publicado en el *Times Saturday Review* en 1992, donde recuerda una visita que realizó a este país dos años antes de la publicación de la novela.

Embezzlement of state funds. Corruption. Speculation. Currency offences. Profiteering. Complicity in the murder of Simeon Popov ... Complicity in torture. Complicity in attempted genocide. Innumerable conspiracies to pervert the course of justice» (15-16). Pero no son solamente los vicios personales de un hipócrita y ambicioso líder político lo que se censura aquí, sino las deficiencias del estado totalitario que éste representa. El régimen político de Petkanov estaba presidido por un gobierno unipartidista, absolutista y opresor que no permitía ningún tipo de libertades e intentaba controlar todos los aspectos de la vida de sus ciudadanos mediante duras medidas de represión. Era un lugar donde oficiales de policía vestidos con gabardinas de cuero controlaban las manifestaciones (2), donde personalidades públicas eran sistemáticamente espiadas mediante micrófonos ocultos (7) y donde leales ciudadanos eran ejecutados como traidores para después convertirse en mártires políticos cuando la situación política del momento así lo requería (101-103). Los principales defectos de este sistema político totalitario aparecen reflejados de forma indirecta en una conversación que Solinsky mantiene con su hija, quien inocentemente traslada a su padre cuatro preguntas sobre algunos detalles del país que no comprende:

Why were there so many soldiers when there wasn't a war? Why were there so many apricot trees in the countryside but never apricots in the shops? Why is there fog over the city in the summer? Why do all those people live on that waste ground beyond the eastern boulevards? (26).

En realidad, la niña está indicando los cuatro defectos básicos que Julian Barnes desea revelar como característicos de los regímenes de la Europa del Este: la represión política, las deficiencias de la economía centralizada, la despreocupación por el medio ambiente y las desigualdades sociales. Algunos de estos elementos, junto a las referencias que se hacen a la tortura, el genocidio y la manipulación de la historia, nos recuerdan al terrible mundo descrito por George Orwell en *Nineteen Eighty-Four* (1949).

Pero el mensaje de Julian Barnes no se queda ahí. Al tiempo que critica a las dictaduras comunistas, Barnes también lanza un aviso contra los peligros que puede haber en esta nueva etapa, si se cometen los mismo errores del pasado. De hecho, a pesar del entusiasmo que gran parte de la población siente por la caída del tirano, parece que los antiguos vicios y métodos totalitarios se ciernen sobre el nuevo orden político. Uno de ellos es el de la manipulación del lenguaje, que aparece repetidas veces a lo largo de la novela: a los cortes de luz que sufre la nación, debido a las restricciones de todo tipo que tienen que soportar, se les disfraza de simples «interrupciones» (23); además, todos hablan de cambios políticos en vez de «revolución» (42), cuando se refieren a la destitución del antiguo dictador; y los nuevos defectos del país que Petkanov menciona —como la inflación, el mercado

negro y la prostitución— para Solinsky son simplemente «painful readjustments» (70). Esta nueva nación que surge del régimen comunista parece hallarse prisionera del pasado, ya que ha heredado, no sólo los problemas económicos engendrados en el sistema anterior (restricciones en alimentos y carburantes, cortes de electricidad, etc.), sino también algunas prácticas impropias de una sociedad justa, libre y democrática. Solinsky nos da clara muestra de todo esto cuando logra inculpar a Petkanov mediante un documento falso, siguiendo el viejo lema de «el fin justifica los medios». Después, su traición a los ideales políticos con los que partió al principio de la historia se culmina cuando empieza a pensar en la posibilidad de trasladarse a una casa más grande, como corresponde a un fiscal general (128), a pesar de que antes se había negado a aceptar cualquier tipo de favor para poder acusar a Petkanov de gozar de demasiados privilegios (7)²⁴. Como se mencionó anteriormente, su comportamiento dista mucho de parecerse al del mítico Perry Mason; muy al contrario, Solinsky va sufriendo una paulatina degradación conforme avanza la historia, para terminar totalmente derrotado y sin familia, rezando en la iglesia de Santa Sofía, donde acuden a buscar consuelo todo tipo de personas desde que se produjo el cambio político (137). Es una degradación del héroe propia de las composiciones satíricas, como muy bien señala J. R. Clark: «the antiheroic remains the quintessential ingredient of satire's caustic grin and grimace» (35).

Asimismo, como es habitual en la sátira novelesca, *The Porcupine* desarrolla su ataque con gran sencillez, tanto en lo que se refiere a la trama como a los personajes. Si Fay Weldon introducía en su novela los estereotipos de la sociedad patriarcal, Julian Barnes crea espléndidos arquetipos de carácter político, que sirven perfectamente para ilustrar las lacras propias de sistemas totalitarios: Stoyo Petkanov aparece como el típico dictador corrupto, agresivo, taimado, racista y misógino, que está acostumbrado a que todos le teman y respeten; a Peter Solinsky se le describe como a un joven político ambicioso, que defiende el nuevo orden y desea, a toda costa, destruir cualquier vestigio del pasado totalitario de su país; Georgi Ganin es el inconfundible apóstata que cambia el uniforme con el que servía fielmente al partido comunista por el traje con corbata propio de un político demócrata convencido (44-5); la abuela de Stephan representa a los nostálgicos que aún creen en el antiguo régimen; mientras que el grupo de estudiantes que ve el juicio por televisión encarna a las nuevas corrientes anticomunistas que desean un cambio radical para su país. Pero Julian Barnes no se detiene ahí, sino que una vez que ha decidido qué defectos desea ilustrar, mediante la exageración o la comparación grotesca, consigue convertir a sus personajes en extraordinarias caricaturas. Veamos, por ejemplo, cómo se describe a Georgi Ganin cuando comienza a tener éxito en el nuevo contexto político y empieza, también, a coger algunos kilos de más:

²⁴ Todo ello nos recuerda al comportamiento de los cerdos de la fábula orwelliana de *Animal Farm* (1945), una vez que se habían deshecho de Mr Jones.

Ganin's rise had been so swift that his wife Nina scarcely had time to tack a new rank on his uniform before it became outdated. She was pleased when he moved into civilian clothes; but her amused relief was premature. The dinners Georgi found himself obliged to attend meant that regular alterations had to be made to his suits as well. Now he stood in Solinsky's office, a corpulent civil servant, red-faced from climbing the stairs, the middle button under pressure despite the double thread Nina had used (49-50).

De todos modos, la imagen más grotesca de la novela es, sin lugar a dudas, la de Petkanov, cuya estampa aparece rodeada de ridículas exageraciones y comparaciones poco halagadoras. Son exagerados, por ejemplo, los 32 volúmenes de la colección de discursos y demás escritos publicados por el dictador (66), así como la inmensa lista de condecoraciones y medallas que ha recibido a lo largo de los años (116-120), o los elogios vertidos sobre su personalidad en los testimonios de los cinco testigos llamados por la defensa a declarar en el juicio (95-97). Por otra parte, Julian Barnes también recurre a la siempre eficaz estrategia de la animalización²⁵, que logra reducir la dignidad humana de Petkanov. De él se dice que el primer día de juicio deja el abrigo y el sombrero en la madriguera (30), convirtiéndose automáticamente en el puercoespín del título, un animal que durante todo el proceso judicial se sabe proteger muy bien con agudos comentarios cada vez que se ve atacado por su enemigo Solinsky, quien al final resulta herido, a pesar de los «porcupine gloves» que se pone para ir al juicio (29). Petkanov también es «the old fox» (75), «the swinish ex-President» (103), y el lobo de la frase de Solinsky: «Set a fox to catch a wolf» (35).

Pero aún más convincente que la caricatura grotesca es otra estrategia retórica, muy frecuente en la sátira menipea tradicional y contemporánea, que Julian Barnes utiliza con gran habilidad en esta novela: la ironía. De entre los tipos de ironía que se emplean en *The Porcupine* para mostrar los errores políticos de los regímenes de la Europa del Este, destaca la ironía verbal del Comando Devinsky cuando, durante una manifestación contra la dictadura de Petkanov, sus miembros cantaban consignas como: «LONG LIVE THE PARTY. LONG LIVE THE GOVERNMENT ... THANK YOU FOR THE PRICE RISES. THANK YOU FOR THE FOOD SHORTAGES. GIVE US IDEOLOGY NOT BREAD» (46). Este mismo grupo de estudiantes sarcásticos también podría ser el autor de la postal anónima que recibe

²⁵ Éste es un recurso satírico que tradicionalmente se ha utilizado para provocar en el lector un rechazo inmediato del personaje que se desea criticar, como muy bien señala John Marshall Bullitt en su estudio sobre la obra de Swift: «A more direct, less subtle method of diminution is attained through comparisons with lower animals. Swift was alert to any method of arousing contempt, and he often appealed to the association with human vice traditionally acquired by many lower animals» (47).

Solinsky al final del juicio, cuyo texto reza: «GIVE US CONVICTIONS NOT JUSTICE» (127). Incluso el sistema político anterior al de la llegada del Comunismo es objeto de algún comentario irónico por parte del narrador: «In the old days of the monarchy a cabinet minister had occasionally been impeached, and a couple of prime ministers *dismissed* from office by the roughly *democratic method* of assassination ...» (58, la cursiva es mía). Sin embargo, la denominada ironía del destino es la que hace más estragos en muchos de los personajes, dejando al descubierto las contradicciones e incoherencias de la sociedad en la que viven. Uno de los ejemplos más notables lo proporciona Solinsky, quien desde el principio buscaba el castigo del déspota Petkanov, pero termina recibiendo él mismo un castigo mayor: «He [Petkanov] had lost everything, but he was less defeated than this ageing young man [Solinsky]» (135); incluso su mujer le abandona al final, a pesar de vivir en un bloque de apartamentos denominado «Friendship» (7). Por otro lado, Georgi Ganin, el oficial encargado de aplastar una manifestación contra el antiguo régimen, se convierte en el símbolo de la tolerancia política, debido a un malentendido y a la escasez de balas para poder reprimir los disturbios (47-49). Del mismo modo, la hija del dictador, Anna Petkanova, pasa de ser un modelo de virtudes para la juventud comunista del país a convertirse en una mujer que no puede controlar su peso debido a su adicción a las hamburguesas americanas, expresión inequívoca del capitalismo occidental (56). Todas estas artimañas que emplea Julian Barnes con gran habilidad nos llevan a compartir la opinión de John Bayley, quien sitúa esta novela en la tradición de la sátira política del siglo XX al afirmar que Julian Barnes adopta «the techniques of ‘committed fiction’, as it used to be practiced by André Malraux, George Orwell, and Arthur Koestler» (30).

Podríamos concluir este trabajo con una nota optimista sobre la situación de la sátira novelesca en la literatura británica contemporánea. Efectivamente, hemos visto cómo durante estas últimas décadas se ha producido un notable desarrollo del espíritu satírico en la narrativa, debido fundamentalmente a tres factores: por un lado, hay que destacar el malestar y el desencanto existentes en la intelectualidad británica por las condiciones políticas, sociales y culturales del entorno, lo cual lleva a un buen número de afamados escritores a reaccionar contra los males que en su opinión aquejan a la sociedad; en segundo lugar, la flexibilidad que ha experimentado el canon literario en la segunda mitad del siglo XX ha permitido el auge de la novela feminista y la novela poscolonial, que en muchos casos se orienta hacia la crítica de la sociedad patriarcal y de los defectos del colonialismo; y por último, la difusión de las nuevas corrientes posmodernistas ha favorecido igualmente el desarrollo de recursos afines a la sátira, como son la fantasía, lo grotesco, la parodia y la ironía. Esto ha hecho posible la existencia de una gran variedad de novelas satíricas que, con diferentes formas, temas y tonos, han recibido el aplauso de la crítica y del público en general. Todo ello nos hace pensar que, a pesar de la selec-

ción natural de escritores y obras que el paso del tiempo siempre origina, alguno de estos espléndidos relatos satíricos se asomará a los anales literarios del futuro para dar continuidad a la fecunda tradición menipea.

Sin embargo, no todos los vientos son favorables para la sátira novelesca, ya que existe el peligro de que, aunque la obra permanezca, no se reconozca la sátira como tal. La razón es simplemente que muchos críticos se muestran reticentes a la hora de emplear el término «sátira» para referirse a todas estas novelas. Da la impresión de que esta palabra haya pasado de moda, frente a conceptos mucho más sugerentes e innovadores como «la subversión»²⁶, «la deconstrucción»²⁷ o «el discurso carnavalesco»²⁸. Es frecuente leer que tal o cual novela «subverts sexual stereotypes» o es representativa del «discurso subversivo carteriano», para dar a entender el carácter satírico de esa obra. Igualmente, a *Small World* de David Lodge se la describe más a menudo como ejemplo de metaficción e intertextualidad que como sátira novelesca, y a las novelas de Will Self nos las presentan como exponentes del realismo mágico, más que como fantasías satíricas. Es significativo el siguiente comentario tomado de una reseña periodística que aparece en la edición de Penguin de la novela de Malcolm Bradbury *Doctor Criminale* (1992): «the best novel so far about post-modernism. With grace and wit its author *deconstructs* fifty years of European thought and history» (la cursiva es mía). Aun a riesgo de parecer algo anticuado y tradicional, preferimos rescatar el término «sátira» y hablar de la recuperación de la «tradición menipea» y del auge del «espíritu satírico» en la narrativa británica contemporánea.

Obras citadas

- Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms*. 1957. 5th ed. Fort Worth, TX: Holt, Rinehart and Winston, 1988.
- Aden, John M. «Towards a Uniform Satiric Terminology». *Satire Newsletter* 1 (1964): 30-32.
- Alexander, Flora. *Contemporary Women Novelists*. London: Edward Arnold, 1989.

²⁶ Véase la obra de Rosemary Jackson titulada *Fantasy: The Literature of Subversion* o la de María del Mar Pérez Gil que trata sobre *La subversión del poder en Angela Carter*.

²⁷ Como es sabido, este término se debe a las teorías del filósofo francés Jacques Derrida, que propone un método de análisis literario basado en la ruptura del carácter unívoco de significante y significado, así como en la lucha contra la estabilidad de distintas jerarquías como habla/escritura, masculino/femenino, etc. Véase su obra titulada *Of Grammatology*.

²⁸ Mikhail Bakhtin introdujo el término «carnavalesco» en su obra *Problems of Dostoevsky's Poetics*, publicada en 1929, aunque no llegó a divulgarse ampliamente en Occidente hasta los años ochenta.

- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. 1963. Trans. Caryl Emerson. Minneapolis, MN: U of Minnesota P, 1984.
- . *Rabelais and His World*. 1965. Trans. H. Iswolsky. Cambridge, MA: MIT P, 1968.
- Barnes, Julian. *Flaubert's Parrot*. 1984. London: Picador, 1985.
- . «How Much Is That in Porcupines?» *The Times Saturday Review* 24 Oct. 1992: 4.
- . *The Porcupine*. 1992. London: Picador, 1993.
- Barthes, Roland. *Image–Music–Text*. 1971. Trans. Stephen Heath. New York, NY: Hilland Wang, 1975.
- Bayley, John. «Time of Indifference». *New York Review of Books* 17 Dec. 1992: 30.
- Becker, Susanne. «The Haunted Voices of Fay Weldon», *A & E: Anglistik und Englischunterricht* 48 (1992): 99-113.
- Bullitt, John Marshall. *Jonathan Swift and the Anatomy of Satire: A Study of Satiric Technique*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1953.
- Caporale Bizzini, Silvia. «Fay Weldon: el cuerpo como locus del discurso». *La huella de Virginia Woolf*. Ed. Mercedes Bengoechea. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 1992. 65-70.
- Carter, Ronald & John McRae. *Routledge History of Literature in English: Britain and Ireland*. London: Routledge, 1997.
- Christensen, Inger. *The Meaning of Metafiction: A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett*. London: Oxford UP, 1981.
- Clark, John Richard. *The Modern Satiric Grotesque and Its Traditions*. Lexington, KY: UP of Kentucky, 1991.
- Connor, Steven. *The English Novel in History 1950-1995*. London: Routledge, 1996.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. 1967. Baltimore, MD: Johns Hopkins UP, 1976.
- Einersen, Dorrit. «Fay Weldon *The Life and Loves of a She-Devil*: Woman as Monster - Woman as Master». *Woman as Monster in Literature and the Media*. Ed. Dorrit Einersen and Ingeborg Nixon. Copenhagen: C. A. Reitzel, 1995. 57-67.
- Elliott, Robert C. *The Power of Satire*. 1960. Princeton, NJ: Princeton UP, 1970.
- Fowler, Alastair. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1982.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. 1957. 2nd ed. Princeton, NJ: Princeton UP, 1973.
- Galván, Fernando. «De la Segunda Guerra Mundial al presente: 1945-1995, entre el realismo y la metaficción». *Historia crítica de la novela inglesa*. Ed. José Antonio Álvarez Amorós. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1998. 255-307

- Griffin, Dustin. *Satire: A Critical Reintroduction*. Lexington, KY: UP of Kentucky, 1994.
- Hutcheon, Linda. *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge, 1994.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Methuen, 1981.
- Kirk, Eugene P. *Menippean Satire: An Annotated Catalogue of Texts and Criticism*. New York, NY: Garland, 1980.
- Lázaro, Luis Alberto. «Versiones españolas de la novela satírica británica contemporánea». *Insights into Translation*. Ed. Adolfo Luis Soto Vázquez. A Coruña: Universidade da Coruña, Servicio de Publicacións, 1998. 231-48.
- Lewis, Jayne. «Compositions of Ill Nature: Women's Place in a Satiric Tradition». *Critical Matrix* 2 (1986): 31-69.
- Martín Santana, Carmen. *Fay Weldon: una nueva literatura feminista*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad, 1993.
- . *Género y fantasía en las novelas de Fay Weldon*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de la Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones, 1999.
- Moore, Caroline, «Vengeance of a Wily Old Guard». *Times* 5 Nov. 1992: Books 41.
- Nilsen, Don. «Satire –The Necessary and Sufficient Conditions– Some Preliminary Observations». *Studies in Contemporary Satire* 15 (1988): 1-10.
- Pérez Gil, María del Mar. *La subversión del poder en Angela Carter*. Las Palmas: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones, 1996.
- Petro, Peter. *Modern Satire: Four Studies*. Berlin: Mouton, 1982.
- Relihan, Joel C. *Ancient Menippean Satire*. Baltimore, MD: Johns Hopkins UP, 1993.
- Sanders, Andrew. «Fin de siècle: Some Notes of Late-Century Fiction.» *The Short Oxford History of English Literature*. Oxford: Oxford UP, 1994. 633-39.
- Seidel, Michael. *Satiric Inheritance: Rabelais to Sterne*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1979.
- Sherbert, Garry. *Menippean Satire and the Poetics of Wit: Ideologies of Self-Consciousness in Dunton, D'Urfey and Sterne*. New York, NY: Peter Lang, 1996.
- Sochen, June, ed. *Women's Comic Visions*. Detroit, MI: Wayne State UP, 1991.
- Spacks, Patricia Meyer. «Some Reflections on Satire». *Genre* 1 (1968): 13-20.
- Stevenson, Randall. *The British Novel Since the Thirties: An Introduction*. London: B. T. Batsford (1986).
- Sutherland, James. *English Satire*. 1958. Cambridge: Cambridge UP, 1967.
- Walker, Nancy A. «Witch Weldon: Fay Weldon's Use of the Fairy Tale Tradition». *Fay Weldon's Wicked Fictions*. Ed. Regina Barreca. Hanover, NH: UP of New England, 1994. 9-20.

- Waugh, Evelyn, «Notes on the Comic». *Thought* 27 (1952): 66-9.
- Waugh, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen, 1984.
- . *Feminine Fictions: Revisiting the Postmodern*. London: Routledge, 1989.
- . *Harvest of the Sixties': English Literature and its Background 1960 to 1990*. Oxford: Oxford UP, 1995.
- Weldon, Fay. *The Life and Loves of a She Devil*. 1983. London: Hodder and Stoughton, 1984.
- Worcester, David. *The Art of Satire*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1940.