

Linda Hutcheon
A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms^{1 2}

2

Definir la parodia

Let no one parody a poet unless he loves him. *Sir Theodore Martin*

A parody, a parody with a kind of miraculous gift to make it absurder
than it was. *Ben Jonson*

Los románticos alemanes predecesores de Thomas Mann, autoconscientes de la dualidad ontológica del trabajo artístico, intentaron destruir lo que sentían que era una ilusión artística. Esta ironía romántica, por supuesto, sirvió menos para subvertir la ilusión que para crear una nueva. Para sus herederos, los escritores modernos como Mann, esta misma clase de ironía extendida, pero no siempre ridiculizadora, se vuelve un importante medio de creación de nuevos niveles de ilusión. Hemos visto que *Doctor Faustus* es una novela sobre la parodia; es también, como *Felix Krull* y muchas otras obras de Mann (Eicher 1952), una parodia múltiple (Heller 1958b), en el sentido de que amplía la definición que se acaba de esbozar. Ironía y parodia se convierten en el medio principal de creación de nuevos niveles de significado—y de ilusión. Este tipo de parodia da forma tanto a la estructura como al contenido temático de la obra de Mann (Heller 1958a). Pero, como hemos visto, ni Mann está solo en el uso de esta particular mixtura de ironía y parodia, ni, sin lugar a dudas, la literatura actual tiene el monopolio del arte autoconsciente. Sin embargo, hace, eso sí, sus enseñanzas más explícitas y por lo tanto articuladas, y lo hace de tal manera que proporciona los más nítidos ejemplos: en lo que se refiere a buena parte de la música moderna basta con dirigirse a las tapas de los discos para obtener las listas de los trabajos parodiados.

Gérard Genette (1982, 235-6) ha señalado la predilección que los novelistas modernos tienen por volver en su práctica a formas anteriores, práctica a la que el teórico elige llamar “hipertextualidad”. Pero no se trata sólo de un asunto de apropiación formal. Los lectores conocen lo que ha sucedido, en términos literarios, entre el siglo dieciocho y *The Sot-Weed Factor* (1960) de John Barth. La esencia de la forma narrativa que ha sido llamada metaficción (Acholes 1970) reposa en el reconocimiento de la doble, si no, incluso, de la engañosa naturaleza, de los trabajos artísticos que fascinaron a los románticos alemanes: a menudo, la novela aun hoy pretende ser un género enraizado en las realidades del tiempo histórico y del espacio geográfico, no obstante lo cual la narrativa se presenta sólo como narrativa, como algo que remite únicamente a su propia realidad —esto es, como artificio. A menudo un comentario narrativo público o un espejo autorreflejante interno (*mise-en-abyme*)³ señalará al lector este doble estatuto ontológico. O —y esto es lo que resulta de particular interés en el presente contexto— la indicación de la literariedad textual puede lograrse también mediante el empleo del uso de la parodia: en un segundo plano aparecerá otro texto en relación con el que la nueva creación implícitamente cobrará

¹ N. T. Capítulo 2 de *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, libro publicado originalmente en 1985, por Methuen, New York. La segunda edición se efectuó en 2000 y estuvo a cargo de la University of Illinois Press. First Illinois Paperback. Urbana and Chicago.

² N. T. La traducción fue realizada por María Rosa del Coto y Osvaldo Beker.

³ N. T. En francés en el original.

dimensión y se comprenderá. Lo dicho es cierto en las demás artes. En el segundo plano de *Leda and the Pelican* de Mel Ramos aparecen no sólo todas las pinturas mitológicas de Leda y el cisne, sino también las chicas de calendario de *Playboy* (con marcas de las páginas centrales desplegadas). Lo que resulta interesante es que a diferencia de lo que tradicionalmente se considera como parodia, su forma moderna no siempre permite que uno de los textos ocupe una posición mejor o peor que la que le cabe al otro. Es el hecho de que ellos difieran lo que esta parodia enfatiza y, sin duda, dramatiza.

El principal mecanismo retórico para activar la conciencia de esta dramatización en el lector parece ser la ironía. Como entiende Kenneth Burke (1967,1), ella participa en el discurso paródico como una estrategia que le permite al decodificador interpretar y evaluar. Por ejemplo, en una novela que en muchos sentidos es una piedra de toque para la re-evaluación total de la parodia, *The French Lieutenant's Woman*, John Fowles yuxtapone las convenciones de la novela victoriana y las de la novela moderna. Los supuestos teológicos y culturales de ambos momentos históricos —como se manifiestan a través de sus formas literarias— son irónicamente comparados por el lector mediante la parodia formal.

Idéntico señalamiento de distancia y diferencia puede ser observado en la retoma irónica de Hamlet en *The Black Prince*, de Iris Murdoch. En artes visuales, la variedad de los modos posibles de la ironía es más numerosa que en literatura. Por ejemplo, John Clem Clarke hace posar a sus amigos como Paris, Hermes, y las tres deidades del *Urteil des Paris* de Rubens, y cambia las posturas para que sugieran poses cuyo aspecto seductor resulte más moderno. La versión en escultura en yeso de Segal de *La Danse* de Matisse se denomina *The Dancers*, pero sus figuras, a pesar de la similitud de la pose, no se ven totalmente felices; en efecto, parecen, en gran medida, autoconcientes y tensionados.

En trabajos como este se manifiesta la diferencia entre un primer plano que parodia y un segundo plano parodiado que se representa irónicamente.

La ironía de doble dirección parecer haber sido sustituida por la burla tradicional o por la mofa del texto “blanco”. En el capítulo anterior argumenté que no existen definiciones transhistóricas de la parodia. La vasta literatura que en diferentes épocas y lugares se ha escrito sobre ella pone en evidencia que sus significados cambian. El arte del siglo veinte enseña que hemos recorrido un largo camino desde el primigenio sentido de parodia como poema narrativo de moderada longitud que usa la métrica y el lenguaje épico en relación con un tema trivial (Householder 1944, 31). La mayor parte de quienes teorizan sobre la parodia vuelven a las raíces etimológicas del término: en griego el sustantivo *parodia* significa “canción que cuenta”, y allí se detienen. Una observación más minuciosa de esa raíz suministra, sin embargo, mayor información. La naturaleza textual o discursiva de la parodia (como opuesta a la sátira) es clara en lo que se refiere a la parte de la palabra *odos*, que significa canción. El prefijo *para* tiene dos significados, sólo uno de ellos es el que habitualmente se menciona —el de “contra” o “en contra”. Así la parodia se convierte en oposición o contraste entre textos. Este es presumiblemente el punto de partida formal para el componente pragmático ridículo que se acostumbra presentar en la definición: un texto se opone a otro con el intento de burlarse de él o de ridiculizarlo. El *Oxford English Dictionary* llama parodia a:

Una composición en prosa o en verso en la que el estilo de pensamiento y de expresión característico de un autor o clase de autores es imitado de forma tal que sea capaz de hacer que ellos aparezcan ridículos, especialmente porque los vuelve elementos absurdamente inapropiados; una imitación que toma más o menos estrechamente como modelo al original, pero que lo modifica tanto como para producir un efecto ridículo.

Sin embargo, *para* en griego también puede significar “al lado de”, y por lo tanto sugiere acuerdo o relación estrecha en lugar de contraste. Este segundo, olvidado, significado del prefijo es el que amplía el alcance pragmático de la parodia, ampliación que resulta más provechosa para el debate de las formas del arte moderno, como veremos en el próximo capítulo. Pero incluso en términos de estructura formal, la duplicidad de la raíz sugiere la necesidad de términos más neutrales para tratar el tema. No hay nada en la *parodia* que necesite la inclusión de un concepto de ridículo, como lo hay, por ejemplo, en la broma o en la *burla*⁴ del *burlesque*. La parodia, entonces, en su “trans-contextualización” e inversión irónica, es repetición con diferencia. Una distancia crítica se halla implicada entre el texto fuente parodiado y el nuevo trabajo que le incorpora una distancia que generalmente se indica a través de la ironía. Pero esta ironía puede ser lúdica tanto como despectiva; puede ser críticamente constructiva tanto como destructiva. El placer de la ironía de la parodia no procede en particular del humor sino del grado de compromiso del lector con el “vaivén” intertextual (para usar el famoso término de E. N. Forster) que se da entre la complicidad y la distancia.

Es la misma mixtura que también encontramos a nivel de propósito cifrado en muchos re-trabajos de Picasso sobre *Las Meninas* de Velázquez, o en *Symphonie Espagnole* de Augustus John respecto de El Greco. En su novela corta, “The Ebony Tower”, John Fowles tematiza la obra paródica en términos relevantes para todas las formas artísticas de nuestro siglo. El protagonista, un artista muy “moderno”, considera la obra, muy diferente, de un erudito de la parodia:

De modo semejante a lo que sucede con el trabajo de Breasley, había una obvia iconografía previa —en este caso, *Night Hunt* de Uccello y su descendencia a través de los siglos; lo que a su vez fue una comparación deficiente, un riesgo deliberado... como los dibujos españoles que desafiaron la gran sombra de Goya aceptando su presencia, incluso usándola y parodiándola, de modo tal que el recuerdo del Uccello que se encuentra en el museo Ashmolean de algún modo profundizó y reforzó la pintura anterior en la que David se basó. En realidad, proporcionó una tensión esencial: detrás del misterio y la ambigüedad... detrás de la modernidad de un cierto número de elementos superficiales que se erigen allí como un homenaje y también como una clase de morisqueta a una tradición muy antigua. (Fowles 1974, 18)

Es esta combinación de homenaje respetuoso y de morisqueta lo que a menudo caracteriza a la clase particular de parodia que consideraremos aquí.

Cuando Fowles (1969, 287-8) comparó su *The french Lieutenant's Woman* con *Lovel the Widower* de Thackeray tomando en cuenta el punto de vista, el uso del tiempo presente y un cierto atractivo del lector mezclado con auto-burla irónica, fue para recordarnos que no intentó copiar, sino recontextualizar, sintetizar, re-trabajar convenciones—de manera respetuosa. Este intento no se da sólo en la parodia moderna, pues hay una tradición similar en siglos anteriores, aun cuando en este caso ella tiende a perderse en generalizaciones, en su mayoría, críticas. “A Parodist’s Apology” de J.K. Stephen probablemente es su más famosa articulación:

Si bien me he atrevido a reírme de ti, Robert Browning,/ con los ojos con los que a menudo contigo he llorado:/ tú me has dejado sonriendo o frunciendo el ceño, / más que cualquiera, con excepción de un bardo (citado en Richardson 1935, 9).

Aunque los parodistas modernos a menudo agregan una dimensión irónica, la ironía puede seguir dos vías cuando se reúnen dos textos.

⁴ Burla en el original.

Como en el próximo capítulo examinaremos con mayor detalle, se supone que la ironía es una forma sofisticada de expresión. Por lo tanto la parodia también es un género sofisticado y esto debido a lo que demanda a sus practicantes y a sus intérpretes. El codificador, luego el decodificador, debe efectuar una superposición estructural de los textos que incorporan a uno anterior en el nuevo. A diferencia de las formas monotextuales, como el pastiche que enfatizan la similitud más que la diferencia, la parodia es una síntesis bitextual (Golopentia-Eretescu 1969,171). De alguna manera, podría decirse que se parece a la metáfora. Ambas requieren que el decodificador construya un segundo significado a través de inferencias sobre lo declarado en la superficie, y complemente lo que se sitúa en el primer plano con el reconocimiento y el conocimiento de un contexto, que opera en el segundo plano. Antes que sostener, como lo hace Wayne Booth (1974, 177), que, aunque similar en estructura a la metáfora (y por lo tanto a la parodia), la ironía es, en términos de estrategia, “sustractiva” pues orienta al decodificador a alejarse del significado de superficie, yo diría que en ella ambos niveles de significado deben coexistir estructuralmente, y que es esta semejanza, que, a nivel formal, presenta con la parodia, lo que las vuelve tan compatibles.

Del tratamiento del tema debería quedar claro que, cuando hablamos, ya sea de la ironía, ya sea de la sátira, es muy difícil separar las estrategias pragmáticas de las estructuras formales: una implica a la otra. En otros términos, un análisis de la parodia puramente formal, o sea, prestando atención sólo a las relaciones textuales (Genette 1982), no le hará justicia a la complejidad de estos fenómenos; tampoco lo hará un análisis puramente hermenéutico que, en sus formas más extremas, visualiza a la parodia como algo creado por “lectores y críticos, no por los mismos textos literarios” (Dane 1980, 145). Mientras el acto y la forma de la parodia son los de la incorporación, su función es la de la separación y el contraste. A diferencia de la cita, o aun de la alusión, requiere una distancia irónica crítica. Es verdad que si el decodificador o la decodificadora no advierte, o no identifica, una alusión o una cita intencionada, sencillamente la naturalizará, adaptándola al contexto que brinda la totalidad de la obra. En la forma más extendida de la parodia, que es la que hemos estado considerando, tal naturalización eliminaría una parte significativa tanto de la forma como del contenido del texto. La identidad estructural de éste como parodia depende, por lo tanto, de la coincidencia, a nivel de la estrategia, de la decodificación (reconocimiento e interpretación) y de la codificación. Como veremos en un capítulo posterior, estas son las dos partes de la *énonciation*⁵ que nuestro período formalista post-Romántico consideró como la más problemática.

Dentro de un marco pragmático de referencia, sin embargo, podemos empezar a tener en cuenta el hecho de que la parodia involucra algo más que una comparación textual; el contexto enunciativo en su totalidad está involucrado en la producción y la recepción del tipo de parodia que usa la ironía como el medio principal para la acentuación o, incluso, para la instauración del contraste paródico. Esto no significa, no obstante, que, en nuestras definiciones, podamos permitirnos ignorar los elementos formales. Tanto la ironía como la parodia operan en dos niveles —uno primario, en superficie o en primer plano; y otro secundario, implicado, o en segundo plano. Pero el último, en ambos casos, obtiene su significado del contexto en el que se encuentra. El significado final de la ironía o de la parodia reside en el reconocimiento de la superposición de esos niveles. Es esta duplicidad *tanto* de la forma *como* del efecto pragmático o ethos, lo que hace que la parodia sea un importante modo de auto-reflexividad moderna, en literatura (en Salman Rushdie, Italo Calvino, Timothy

⁵ N. T. En francés en el original.

Findley, y otros), en música (tanto en Bartók, Stravinsky, Prokofiev como en los compositores contemporáneos que hemos considerado), en arquitectura (la Post-moderna en particular), en cine (en Lucas y Bogdanovich, por ejemplo), y en las artes visuales (en Francis Bacon, Picasso, y muchos más). Muchos de estos artistas han indicado abiertamente que la distancia irónica que la parodia ofrece, ha hecho de la imitación un medio de libertad, incluso en el sentido de exorcizar fantasmas personales —o, más bien, enrolándolos para su propia causa. Proust parece haber visto sus reescrituras de Flaubert como antídotos purificadores para las “toxinas de la admiración” (en Painter 1965, 100). Pero, para el decodificador de la parodia, esta función creativa de un artista individual es menos importante que la realización, que el hecho, independientemente de la razón que lo motive, de que la incorporación paródica del artista y la “trans-contextualización” irónica o inversión han aportado algo nuevo en su síntesis bitextual. Tal vez los parodistas sólo enfatizan un procedimiento habitual: el cambio de las formas estéticas a través del tiempo. *Don Quijote* y la novela tal como la conocemos hoy surgieron de la unión de la novela de caballerías y de una nueva preocupación literaria por el realismo cotidiano. Los trabajos paródicos como éste —trabajos que realmente se las arreglan para liberarse de los textos de partida lo suficiente como para crear una forma nueva y autónoma— sugieren que la síntesis dialéctica que es una parodia podría ser un prototipo de la etapa decisiva en el proceso gradual del desarrollo de las formas literarias. De hecho, esta es la visión que los formalistas rusos poseen de la parodia.

Su teoría acerca de ella resulta de interés aquí porque ellos también la vieron como un modo de auto-reflexividad, como una manera de señalar la convencionalidad, lo que, pensaban, era central para la definición del arte. La deformación (Sklovski 1965) a través de la parodia, que permitió que autores como Sterne (y Barth, Fowles, y otros de hoy) tomaran conciencia de la forma, es un modo posible de poner al desnudo el contraste, de desautomatizar la “trans-contextualización, o de desviarse de las normas estéticas establecidas por el uso. Las cuestiones implicadas en esas normas también proporcionan las bases para el fenómeno de la contra-expectativa que la activación estructural y pragmática de la parodia (Tomachevski 1965, 284) le permite al decodificador. En *Gogol' i Dostoevskij. K teorii parodii*, Tinianov reveló la deuda que Dostoievsky contrajo con Gogol, pero también su uso de la parodia como un modo de emanciparse de él (Erlich 1955, 1965, 93, 194). La parodia, entonces, es tanto un acto personal de sustitución como una marca de la continuidad histórica de la literatura. De ahí surgió la teoría de los formalistas acerca del papel cumplido por la parodia en la evolución o en el cambio de las formas literarias. Ella fue vista como una sustitución dialéctica de elementos formales cuyo funcionamiento se volvió mecánico o automatizado. Una nueva forma se desarrolla a partir de la vieja, sin destruirla realmente; sólo la función es alterada (Eijenbaum 1965 y 1978b; Tomachevski 1965; Tinianov 1978b). La parodia, en consecuencia, se convierte en un principio constructivo de la historia literaria (Tinianov 1978b).

Los formalistas rusos no fueron los únicos en poner énfasis en el papel histórico de la parodia. Hemos visto la tematización de ello en el trabajo de Thomas Mann, y Dürrenmatt escribió sobre su rol en el colapso de la obsoleta “Ideologie-Konstrukte” (Freund 1981, 7). Pero las más recientes teorizaciones sobre la parodia han sido obviamente influidas, sea directa, sea indirectamente, por los formalistas. Northrop Frye siente que la parodia es “a menudo un signo de que ciertas costumbres relativas al empleo de determinadas convenciones estarían pasando de moda” (1970, 103), y Kiremidjian la define como “un trabajo que refleja un aspecto fundamental del arte que es al mismo tiempo un síntoma de los procesos históricos que invalidan la autenticidad

de las formas primordiales” (1969, 241). Se puede incluso ver su influencia en el rechazo de Lotman (1973, 402-3) a otorgarle un papel central a la parodia en la evolución literaria. Existe cierta duda acerca de que ella pueda tener un papel en el cambio. Si una nueva forma paródica no se desarrolla cuando, a través del uso reiterado, una vieja se torna poco “motivada” (para usar el término de los formalistas), dicha forma anterior podría degenerar en pura convención: pensemos en la novela popular, en los *bestseller* de los tiempos victorianos o en los de nuestros tiempos. En una perspectiva más general, sin embargo, esta visión involucra un concepto de evolución literaria como desarrollo que encuentro difícil de aceptar. Las formas del arte *cambian*, ¿pero evolucionan realmente o, de alguna manera, mejoran? Una vez más, mi definición de la parodia como imitación con diferencia crítica evita dar cualquier respaldo a las implicaciones de mejoramiento que la teoría de los formalistas postula, mientras que, obviamente, está de acuerdo con la idea general de la parodia como marca de la continuidad y del cambio.

Mi intento para encontrar una definición más neutral que daría cuenta de la clase particular de parodia que las formas artísticas de este siglo despliegan, tiene un antecedente interesante.

En el siglo dieciocho, cuando la valorización del ingenio y la predominancia de la sátira llevó a la parodia al primer plano, apareciendo así como un modo literario importante, podrían esperarse definiciones de ella que incluyeran el ingrediente del ridículo, elemento cuya mención encontramos incluso en los diccionarios de hoy en día. Sin embargo, Samuel Johnson la definió como “una clase de escritura, en la que las palabras de un autor o sus pensamientos se toman, y, mediante un ligero cambio, se los adapta a algún nuevo propósito. Aunque es verdad que estos vocablos definen también al plagio, gozan del singular mérito de no limitar el ethos de la parodia. La definición mucho más reciente de Susan Stewart comparte esa ventaja: la parodia consiste en “sustituir elementos pertenecientes a una dimensión determinada de un texto dado, de modo tal que el texto resultante mantenga una relación inversa o incongruente con el que toma” (1978, 1979, 185), aunque la mención de incongruencia sugiera una teoría ampliada de la risa que puede hacer del ridículo un elemento que, de manera indirecta, asome. Prefiero quedarme con mi definición simple. Pienso que ella expresa ciertos denominadores comunes de las teorías de la parodia de todos los tiempos, pero responde también a la necesidad personal de tomar en consideración el arte paródico moderno. De acuerdo con esa definición, entonces, la parodia es una repetición, pero una repetición que incluye la diferencia (Deleuze, 1968); es una imitación con distancia irónica crítica, en la que la ironía puede fundir ambas vías. Las versiones irónicas de la “trans-contextualización” y de la inversión son las principales operaciones formales, y el alcance del ethos pragmático va desde el ridículo desdeñoso al homenaje reverencial.

El peligro de tal definición es que podría llevar a confundir los límites de las fronteras del género incluso más de lo que otras definiciones lo hacen. El resto del capítulo estará dedicado a mostrar que lo apuntado no es, de hecho, necesariamente verdadero. Sin embargo, debido a que he definido la parodia tanto en términos formales como pragmáticos, se podría argumentar que la he reducido a la intertextualidad. Siguiendo el camino de Kristeva (1969, 255), algunos teóricos contemporáneos han tratado de convertir la intertextualidad en una categoría puramente formal de la interacción textual (Genette 1982, 8, Jenny 1976, 257). El valor supremo del trabajo de Michael Riffaterre es el de reconocer el hecho de que sólo un lector (o, de modo más general, un decodificador) puede activar el intertexto (1980a, 626). Riffaterre, como Roland Barthes (1975b, 35-6), define la intertextualidad como una modalidad de percepción, un acto de decodificación de textos a la luz de otros textos. Para Barthes, sin

embargo, el lector es libre para asociar textos más o menos al azar, o sea, al que sólo limita la idiosincrasia individual y la cultura personal. Riffaterre, por su parte, sostiene que el texto en su “completitud estructural” (1978, 195n.) requiere una lectura más condicionada y, por lo tanto, más limitada (1974, 278). La parodia sería obviamente un caso incluso más extremo de ello, porque sus restricciones son deliberadas y, además, necesarias para su comprensión. Pero a esta restricción extra de lo intertextual que afecta la relación entre el decodificador y el texto, se agrega el hecho de que la parodia exige que se postule la competencia semiótica y la intencionalidad de un codificador inferido. Por lo tanto, si por incluir al decodificador y al texto, mi teoría de la parodia es intertextual, su contexto enunciativo es más amplio: tanto la codificación como el que productor y receptor compartan códigos son centrales y serán el tema del capítulo 5.

El marco en el cual mi definición de parodia justamente se sitúa, es aquel en el que otras formas de imitación textual y de apropiación lo hacen. La creencia clásica y renacentista en el valor de la imitación como medio de instrucción, se ha transmitido a lo largo de los siglos. *La Formation du style par l'assimilation des auteurs* (1910) de Antoine Albalat es una versión actualizada de aquellos manuales de retórica a los que acabamos de aludir. Pero en tales contextos, la imitación solía significar pastiche o parodia. ¿A qué nos referimos? Pues bien, a que distinguirlas resulta difícil: Proust usaba ambos términos cuando se refería a sus imitaciones irónicas de Balzac, Flaubert, Michelet, y otros. ¿“The Mote in the Middle Distance” (A Christmas Garland (1921) de Beerbohm (1921) es una parodia o es un pastiche del último estilo de James, con sus oraciones truncas, sus itálicas, sus negaciones dobles, y sus adjetivos vagos? ¿El pastiche es más serio y respetuoso que la parodia? (Idt, 1972-3, 134). ¿O esto podría ser verdad sólo si en la descripción del concepto de parodia usado se hubiera puesto el acento sobre el ridículo? Ya que mi definición permite una amplia gama de ethos, podría parecer posible, según mi criterio, distinguir la parodia del pastiche en estos términos. Sin embargo, me parece que ella busca diferenciarse de su modelo; el pastiche opera más por similitud y por correspondencia (Freund 1981,23). En términos de Genette (1982,34), la parodia es transformacional en su vínculo con otros textos; el pastiche es imitativo.

Aunque ni la parodia ni el pastiche puedan considerarse, como lo hace Proust, como un juego trivial (Amossy y Rosen 1974), podría existir una diferencia en la localización de los textos que haría que el pastiche parezca más superficial. Un crítico lo llama “construcción de una forma” (Wells 1919, xxi). Usualmente el pastiche responde a la regla de mantenerse en el mismo género de su modelo, mientras que la parodia permite una adaptación; el soneto de Georges Fourest sobre la pieza de Corneille *Le Cid* (“Le palais de Gormaz...”) sería una parodia, más que un pastiche *a la manière de*⁶ Corneille. Con frecuencia, el pastiche sería imitación no de un texto singular (Albertsen 1971, 5; Deffoux 1932,6; Hempel 1965, 175), sino de las indefinidas posibilidades de un conjunto de ellos. Involucra lo que Daniel Bilous (1982; 1984) llama el interestilo, no el intertexto. Pero, una vez más, es la similitud antes que la diferencia lo que caracteriza a la relación entre dos estilos. Quizá, la parodia sea al pastiche, lo que el tropo retórico es al cliché. Puede decirse que en el pastiche y en el cliché la diferencia queda reducida a la similitud. Esto no significa que una parodia no pueda contener (o usar para fines paródicos) un pastiche: el episodio “Oxen of the Sun” de Joyce, con su amplio repertorio de talentosas imitaciones estilísticas, sería el ejemplo más obvio (Levin 1941, 105-7).

⁶ N. T. En francés en el original.

La parodia y el pastiche no sólo son imitaciones formales de textos sino que también involucran la cuestión de la intención. Ambos son apropiaciones que se reconocen como tales. En esto radica la más obvia distinción entre la parodia y el plagio. La primera, debido a que presenta la huella de la forma del texto parodiado, facilita la tarea interpretativa del decodificador. En literatura, por ejemplo, no sería necesario recurrir a la “estilometría”, al análisis estadístico del estilo, para determinar la autoría (Morton 1978). Aunque en arte como en literatura (ver Farrer 1907; Whitehead 1973) ha habido muchos casos famosos de falsificación, tales engaños, como el de la “Chasse spirituelle” de Rimbaud (Morrissette 1956) y la colección *Spectra* (Smith 1961), son fundamentalmente diferentes de la parodia, más que por involucrar al decodificador en la interpretación de sus textos de partida, por sus deseos de engañar. La estrecha relación existente entre el pastiche (que apunta a la similitud) y el plagio se articula de un modo muy divertido en la novela *Mourir à Francfort* (1975) de Hubert Monteilhet. El protagonista, un profesor y novelista secreto, decide reflatar una novela poco conocida del Abbé Prévost, a la que publica bajo un seudónimo, tal como en todas sus obras éste lo hacía. Visualiza su re-escritura como una divertida revancha contra su editor, como un pastiche, aunque no reconocido, refinado. Por supuesto, otros le otorgan un nombre diferente a esto. Todo lo consignado sucede en una parodia gideana de una novela diario doble que se superpone a la trama de una historia de detectives invertida (el asesinato sucede al final), cuya moraleja es la de que el plagio se paga con la muerte. La interacción de la parodia y el plagio puede advertirse, de modo un tanto más serio, en la respuesta pública a la edición de *The White Hotel* (1981) de D. M. Thomas. Aun cuando, en el copyright de la novela, Thomas reconoció su apropiación del relato de la testigo ocular Dina Pronicheva, la única sobreviviente de las masacres de Babi Yar, el que tal apropiación fuera más o menos textual generó en las páginas de *The Times Literary Supplement*, durante marzo y abril de 1982, un intenso, aunque tal vez y en última instancia, infructuoso debate sobre el plagio. Si bien Thomas, en la misma novela, produjo un ejemplo sutil, aunque inventado, de un caso freudiano, resulta interesante el hecho de que nadie, creo, lo haya atacado por haber plagiado el trabajo de Freud. Tal vez lo que hizo que se evitaran las críticas fue la nota del autor sobre la ficcionalización que efectuó respecto de las obras de aquél a quien llamó el descubridor del gran mito moderno del psicoanálisis. O tal vez haya intervenido el hecho de que la parodia sería algo totalmente diferente del plagio. Porque, aun cuando partes del texto citan *Jeuseits des lustprinzips*, que el Freud ficcional, tanto como el auténtico, estaba escribiendo en el momento en que se desarrolla la acción de la novela, la historia de su caso no es de Freud. El lector sabe que ese trabajo no es de Freud, del mismo modo que sabe que la tercera parte del *Thrid String Quartet* de Rochberg no es de Beethoven. El conocimiento de esta diferencia es lo que, dicho muy rápidamente, distingue a la parodia del plagio. En su novela *Lanark* (1981), Alasdair Gray instala la discusión proporcionando al lector un paródico “Índice de Plagios” de la novela. Somos informados acerca de que en el libro hay tres clases de robo literario:

el PLAGIO EN BLOQUE, en el que el trabajo de otro se imprime con una tipografía diferente, el PLAGIO INCUSTRADO, el que las palabras robadas se ocultan dentro del cuerpo textual, y el PLAGIO DIFUSO, en el que el decorado, los personajes, las acciones o las ideas de la novela han sido tomados sin emplear las palabras originales que los describen. (485).

Con la finalidad de reforzar su burla, agrega: “para no dar tantos detalles, estos tres tipos serán mencionados a partir de aquí con los términos Blockplag, Implag, y Difplag”.

La distinción entre parodia y plagio sólo es necesaria porque, de hecho, tales términos han sido usados como sinónimos (Paull 1928, 134), y porque el empleo de la intención (para imitar con ironía crítica o para imitar con la intención de engañar) es tan complejo como difícil de verificar. Por eso, en la discusión acerca de la parodia, me limito a la intención codificada o inferida. ¿Es posible decir si, en su *The Barbarian*, Emerson, Lake, y Pamer tuvieron la intención de apropiarse del *Allegro Barbaro* de Bartók (parodiar) o de robarlo (plagiar)? El título, entiendo, sugiere lo primero, pero hay otros que no están de acuerdo con esto (Rabinowitz 1980, 246). También es el tema de la intención el que está involucrado en la confusión de la parodia con el burlesque y el travestismo. Si la parodia es definida en términos de cierto ethos— el del ridículo—es seguro que resulta difícil distinguir entre una forma y la otra. La historia de los vocablos sugiere que éste es, sin duda, el caso (Bond 1932,4); Hempel 1965, 164; Barrer 1977, 70-3). Los diccionarios tampoco ayudan mucho: El *Oxford English Dictionary* define los verbos “burlar” y “travestir” de manera idéntica: “volver algo ridículo mediante la parodia o la imitación grotesca”. Intentos más recientes de los teóricos para lograr precisión no han sido mucho más útiles, obstaculizados como frecuentemente lo están por definiciones que limitan la parodia al ridículo. Dwight Macdonald (1960, 557-8) ve al travestimiento como la más primitiva de las formas y a la parodia como la más amplia. John Jump incluye a la parodia en una clase de “burlesque alto de un texto (o de un autor) particular que se obtiene aplicando el estilo de ese texto (o de ese autor) a un tema menos valioso” (1972, 2). Las distinciones entre formas altas y bajas sugieren que las categorías de una estética de otra época, categorías mucho más rígidas que las de la nuestra, parecieran ser hoy norma. Y las distinciones que, al igual que las planteadas, separan estilo de tema (Bond 1932; Davidson 1966; Freund 1981; Householder 1944) sugieren una separación de forma y contenido que, para muchos teóricos, es actualmente cuestionable. El burlesque y el travestismo involucran obligatoriamente el ridículo, la parodia no. Esta diferencia que se le asigna al ethos, al menos de acuerdo a lo que el arte moderno enseña, es, ciertamente, una de las cosas que distinguen a tales formas.

Es una diferencia de intención lo que también sirve para diferenciar la parodia de la cita, la que probablemente es el análogo que con mayor frecuencia se menciona en relación con la parodia moderna. Puede responsabilizarse a Bajtin por la valorización de ese modelo: cuando escribió sobre literatura helénica, observó que había varios grados de asimilación y de diferenciación en el uso de las citas: oculta, manifiesta, semioculta (Bajtin 1981, 68-9). Aunque esto es verdad respecto de la literatura clásica en general, vale la pena que recordemos que en ella el propósito de citar los trabajos de los grandes era para que el texto propio ganara prestigio y autoridad. *The Rhetorica ad Herennium*, alguna vez atribuida a Cicerón, no bien comienza, advierte, sin embargo, que la cita no es en sí misma una marca de refinamiento. Los antiguos pueden ser mejores como modelos. Éste no es exactamente el uso que Bajtin quería plantear en relación con las citas. En efecto, una observación más detenida revela que él consideró a la parodia como cita sólo en un sentido metafórico. La traducción francesa del pasaje acerca del funcionamiento de ella indica: “C’est le genre lui-même, c’est son style, son langage, qui sont *comme insérés entre des guillemets* que leur donnent un ton moqueur” (1978, 414; las itálicas son mías).⁷ El inglés retiene el sentido metafórico, aunque no la comparación: “El género en sí mismo, el estilo, el lenguaje se marcan con citas graciosamente irreverentes” (1981, 55). Al referirse a otras formas, Bajtin buscó definir

⁷ N. T. Es el género en sí mismo, es su estilo, su lenguaje, los que están como insertados entre comillas, los que le dan un tono burlón.

la parodia como una forma de discurso indirecto; de ahí su idea del “como si” entrecomillado.

No obstante, cuando Margaret Rose define a la parodia como “la cita crítica de un lenguaje literario previo con efecto cómico” (1979, 59), la metáfora, de inmediato, se convierte en literal. Ella, en efecto, ha invertido la noción de Michel Butor (1967) de que, a causa de su “trans-contextualización”, incluso la cita más literal es ya una clase de parodia. Pero, ¿es legítimo invertir lo apuntado y sostener que toda parodia es, por lo tanto, una cita? Pienso que no, a pesar de que por estos días se sugieren argumentos convincentes para hacer de la cita el modelo de toda escritura (Compagnon 1979). La repetición “trans-contextualizada” es ciertamente un rasgo de la parodia, pero la distancia crítica que la define no está, necesariamente, implícita en la idea de cita: referir a un texto como parodia no es lo mismo que aludir a él como cita, incluso si la parodia ha sido despojada de cualquier característica definitoria que sugiera el ridículo. Ambas, sin embargo, son formas que “trans-contextualizan, y podría argumentarse que cualquier cambio de contexto requiere una diferencia en la interpretación (Eijembaum 1978 b). En ambas, entonces, existiría esa tensión entre la similitud y la disimilitud que Herman Meyer (1968, 6) vio en el uso de la cita por parte de la novela alemana moderna. De manera semejante, no sólo ambas permitirían una amplia gama de ethos, desde el reconocimiento de la autoridad hasta la interpretación libre, sino que también demandarían ciertos códigos compartidos que hicieran posible la comprensión.

En otras palabras, si la cita difiere fundamentalmente de la parodia en algunos aspectos, también está, estructural y pragmáticamente, bastante cerca de ella; lo que, de hecho, sucede es que, especialmente en la música y el arte modernos, la cita se convierte en una forma de parodia.

No estoy de acuerdo con Stefan Morawski en que, incluso el más excelso y versátil conocedor de las artes tendría que hurgar mucho más en su memoria para recordar un ejemplo de cita en pintura, en teatro o en cine de lo que lo haría en el caso de la literatura (1970, 701). Y nadie que haya visto la cita de Thomas Vreeland tanto del Campanile de la catedral de Siena como del dibujo de Adolf Loos de la casa de Josephine Baker en París, en su propio edificio de World Savings y de la Loan Association en Santa Ana, California, podría decir que la arquitectura es el arte “menos propicio para la cita” (Morawski 1970, 702). ¿Qué sucede con la cita de las simetrías rotas y del paisaje que construye interrelaciones entre la Villa Madama diseñada por Rafael en el siglo dieciséis y el Placek House de Michael Graves de 1977? En las artes visuales, semiólogos como René Payant (1979, 5), sintieron la tentación de postular que todas las pinturas citan a otras pinturas. Este argumento no se diferenciaría de la insistencia que manifestaron los formalistas rusos acerca del carácter convencional de la literatura. Ambos planteos son reacciones a la estética realista que valoriza lo figurativo en arte. Muchas de las pinturas que citan a otras son, como hemos visto, paródicas. Lo mismo es verdad en relación con el uso que, para efectuar contraste, se hace en música. Para los críticos obnubilados por una definición de parodia en la que se incluye el sentido de ridículo, tal tipo de cita, a menudo, no se considera parodia (Gruber 1977; Kneif 1973). Esto no obsta para que exista un acuerdo general acerca de que la cita ha adquirido una importancia central en la música moderna (Kuhn 1972; Siegmund-Schultze 1977; Sonntag 1977). George Rochberg ha delineado su desarrollo fuera del serialismo y de su descubrimiento de las tradiciones musicales del pasado, en términos que muestran la diferencia entre la cita simple y la paródica. En las notas que aparecen en la tapa de su String Quartet N° 3 (Nonesuch H-71283), indica que llegó a la convicción de que para los compositores el pasado debería ser un “presente viviente”. En principio comenzó citando fragmentos de música tonal bajo la forma de montajes o

collages en su *Contra Mortem et Tempus*. Pero, pronto, el comentario estuvo implícito en el acto de citar (Nach Bach), y en el Third String Quartet se hizo posible la síntesis paródica entre la nueva música atonal y las convenciones de la vieja música tonal (el lenguaje melódico-armónico del siglo XIX, en general, y los estilos de Beethoven y Mahler, en particular). De manera similar, *Sinfonia* de Luciano Berio “trans-contextualiza” citas fragmentadas de Bach, Schoenberg, Debussy, Ravel, Strauss, Brahms, Berlioz, y otros, dentro del contexto de los impulsos rítmicos del tercer movimiento de la *Segunda sinfonía (Auferstehung)* de Mahler. En las notas de las tapas de los discos (CBC Classics 61079) Berio nos informa: “El movimiento de Mahler es tratado como un contenedor dentro de cuya estructura un amplio número de referencias proliferan, se interrelacionan y se integran en el fluir que forma el trabajo original en sí”. Aunque involucre la cita “trans-contextualizadora”, estamos en presencia de lo que los formalistas llamaron “refuncionalización” o parodia.

La parodia tiene una determinación bitextual más fuerte de la que posee la cita simple o incluso de la que presenta la alusión: de ambas toma el código de un texto particular parodiado, y también, en general, del código del género paródico (Jenny 1976, 258). Incluyo aquí a la alusión porque ella también ha sido definida de maneras que llevaron a confundirla con la parodia. La alusión es “un dispositivo que sirve para la activación simultánea de dos textos” (Ben-Porat 1976, 107), pero principalmente lo hace a través de la correspondencia —no de la diferencia, como sucede con la parodia. Aunque la alusión en general se mantenga como una forma menos condicionada o “predeterminada” que la parodia (Perri 1978, 299), que, de algún modo, debe señalar una diferencia, la alusión irónica estaría, no obstante, cerca de la parodia. Con frecuencia, en la actualidad, la parodia también es una forma más extendida de la referencia transtextual.

Por consiguiente, está relacionada con el burlesque, el travestismo, el pastiche, el plagio, la cita y la alusión, pero se distingue de ellos. Comparte con los mismos una restricción del foco: su repetición siempre se produce en relación con otro texto discursivo. El ethos de este acto de repetición puede variar, pero su “orientación” es siempre interna. Entonces, ¿cómo puede confundirse a la parodia con la sátira, que es externa (social, moral), en tanto presenta un objetivo mejorador que postula el ridículo de los vicios y las conductas insensatas de la humanidad en vistas a su corrección? La confusión ciertamente existe. Implícita o explícitamente, muchos teóricos (Blackmur 1964; Booth 1974; Feinberg 1967; Macdonald 1960; Paulson 1967; Rose 1979; Stone 1914, 29-31) consideraron a la parodia una forma de la sátira. Para algunos, esta es una manera de no limitar a la que nombramos en primera instancia a un contexto estético, de abrirla a las dimensiones de lo social y de lo moral (ver Karrer 1977, 29-31). Si bien simpatizo con el intento, destinaré dos capítulos (el 4 y el 6) al abordaje de la complejidad del tema. Llamar sencillamente sátira a la parodia parece ser una forma demasiado simple para dotarla de una función social.

Los fundamentos según los cuales otros teóricos separan a los dos géneros son a veces debatibles. Winfried Freund (1981, 20) sostiene que la sátira apunta a la restauración valores positivos, mientras que la parodia sólo puede operar negativamente. Ya que su enfoque principalmente se produce en relación con la literatura del siglo diecinueve, dice que la parodia carece de las importantes dimensiones metafísicas y morales que la sátira puede poner de manifiesto. Pero, por mi parte, argumentaría que la diferencia entre las dos formas reside no tanto en sus perspectivas sobre el comportamiento humano, como ella cree, sino en lo que es su “blanco”. En otras palabras, el objetivo de la parodia no es externo; el de la sátira sí lo es. Tanto Northrop Frye (1970, 233-4, 322) como Tuvia Shlonsky (1966, 798) argumentaron clara y

convincientemente esto frente a observaciones tales como “Ningún aspecto de la sociedad ha estado a salvo de la atención burlona del parodista” (Feinberg 1967, 188). Sin embargo, y a pesar de esta gran diferencia entre ellas, la razón obvia para confundir la parodia con la sátira es el hecho de que a menudo los dos géneros se usan juntos. La sátira emplea formas artísticas paródicas con propósitos tanto explicativos como agresivos (Paulson 1967, 5-6), cuando desea usar la diferenciación textual como vehículo. La sátira y la parodia implican distancia crítica y, por lo tanto juicio de valor, pero la sátira generalmente usa esa distancia para efectuar una declaración negativa sobre lo que es satirizado –“para distorsionar, subestimar o herir” (Highet, 1962, 69). En la parodia moderna, sin embargo, hemos encontrado que con el contraste irónico de los textos no necesariamente se sugiere un juicio negativo. El arte paródico se desvía de una norma estética y al mismo tiempo incluye esa norma dentro de sí como material de base. Cualquier ataque real sería destructivo.

La interacción de la parodia y la sátira en el arte moderno es dominante, a pesar de la visión de un comentarista que decidió que ahora la sátira es una forma menor y obsoleta (Wilde 1981, 28). (¿Qué hacemos, entonces, con Coover, Pynchon, Rushdie y un aluvión de otros novelistas contemporáneos?). La creciente homogeneidad cultural que se produce en la “aldea global” ha incrementado el número de las formas paródicas disponibles. En los siglos anteriores, la Biblia y los clásicos fueron los principales textos de base de las clases educadas; las canciones populares proporcionaron el vehículo para las otras. En la medida en que esto es una regla general, siempre, por supuesto, se producen excepciones. Rochester invirtió irónicamente las convenciones de la poesía religiosa para lograr fines cínicos y sexuales en sus parodias (Treglown 1973), subvirtiendo, de este modo, la práctica luterana de espiritualizar lo secular (Grout 1980). En el siglo dieciocho, las tradiciones épicas, no obstante, proporcionaron el fundamento para muchas parodias, parodias que están muy cerca de algunos tipos de las formas satíricas modernas del género. La épica burlesca no se burló de la épica: satirizó las pretensiones contemporáneas como conjunto contrapuesto a las normas ideales que aparecen implicadas en el texto parodiado, o a un grupo de convenciones. Su antecedente histórico probablemente fue los *silli* o las parodias homéricas que satirizaban a ciertas personas o formas de vida sin burlarse de la obra de Homero (Householder 1944, 3). Hay incluso ejemplos posteriores que comparten el mismo tipo de utilización de la parodia y la sátira que encontramos en las formas artísticas actuales. Por ejemplo, el antecedente de muchas sátiras paródicas feministas recientes se encuentra en la ficción de Jane Austen. En *Love and Friendship*, Austen parodia la ficción romántica popular de su tiempo, a través de satirizar la visión tradicional del papel de la mujer como enamorada. Laura y Sophia viven fuera de lo que las tramas literarias pre-establecen y son desacreditadas por la parodia de la “heroinización” y la presentación de la pasividad femenina que Austen hace. Como Susan Gubar lo ha mostrado, “en *Pride and Prejudice*, Austen, con sus parodias de Fanny Burney y de Sir Samuel Egerton Brydges, dramatiza (y satiriza) lo nocivo que ha sido para las mujeres vivir dentro una cultura creada por y para los hombres” (Gilbert y Gubar 1979, 120). Junto con Mary Shelley, Emily y Charlotte Brontë, y otras escritoras, Austen empleó la parodia como un vehículo literario agradable pero también efectivo en lo que hace a la sátira social.

No quiero sugerir, entonces, que sólo la parodia moderna desbarata esta particular conjunción con lo satírico. La mayor parte de la literatura inglesa del siglo dieciocho también lo hizo. Y, ciertamente, Gilbert y Sullivan hicieron un uso casi formulario de ello: *Iolanthe* parodió la forma del cuento de hadas para satirizar los títulos de nobleza. *Princess Ida* fue una inversión respetuosa de *Princess* de Tennyson

que sirvió como vehículo para una sátira de los derechos de las mujeres. Más cercano al período que nos interesa, Apollinaire empleó la parodia formal para satirizar el dolor espiritual sin causa de Verlaine en términos del desasosiego físico actual. “Il pleut doucement sur la ville” constituye el epígrafe al poema de Verlaine, que comienza:

Il pleura dans mon coeur
Comme il pleut sur la ville.
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon coeur?

La parodia de Apollinaire reza:

Il flotte dans mes bottes
Comme il pleut sur la ville.
¡Au diable cette flotte
Que pénètre mes bottes!

Ni la parodia ni la sátira son muy sutiles en este tipo de parodia, el más tradicional.

En una versión más ampliada de la que hemos estado examinando, la interacción con la sátira es más compleja. Cuando el *Ulysses* de Joyce se dirige a la *Odisea* de Homero, y a *The Waste Land* de Eliot y convoca incluso a una tradición más vasta, una que va de Virgilio hasta Dante, incluye a los simbolistas y se extiende más allá de ellos, el tema que está en discusión es más que un eco alusivo, sea de un texto, sea del patrimonio cultural. Las prácticas discursivas que están activas en un tiempo determinado y en un lugar específico aparecen involucradas (Gómez-Moriana 1980-1, 18). La *énonciation* interdiscursiva, así como el *énoncé* intertextual, quedan implicados. Incluso tratándose de textos verbalmente idénticos, el *Don Quijote* escrito por ese español del siglo diecisiete llamado Cervantes sería diferente, sugirió Borges (1962, 1964, 42-3), del Quijote escrito por un simbolista francés moderno —llamado Pierre Menard—. El texto de Menard sería más rico a causa de que se ha convertido en un anacronismo deliberado (y en un historicismo “descaradamente pragmático”⁸). Sabiendo que Menard sería un contemporáneo de William James, el narrador de Borges puede releer el *Quijote* a la luz de esa “trans-contextualización” tanto filosófica, social, y cultural (como literaria). Este uso paródico de la literatura con el que se busca contribuir al juicio irónico de la sociedad no es una novedad de nuestro siglo: el predecesor de Eliot en enfrentar el declive de su comunidad y de su tiempo a través de la parodia satírica probablemente sea Juvenal (Leliève 1958). Veremos en el próximo capítulo el papel que juega la ironía en la aparentemente fuerte compatibilidad entre la parodia y la sátira.

Para muchos, los años sesenta marcaron una nueva edad de oro para la sátira (Dooley 1971), pero se trataba de una sátira que confiaba mucho en la parodia, por lo que compartieron sus diferentes ethos. En el trabajo de escritores como Pynchon y de artistas como Robert Colescott, hay un menor sentido para apuntar a lo que Swift llamó “ningún defecto”/ sino el que todos los mortales pueden corregir”. El humor negro (como fue etiquetado) de esos años comenzó a cambiar nuestro concepto de sátira del mismo modo en que la parodia respetuosa cambió nuestra noción de parodia. Pero esto

⁸ N. T. La cita borgeseana refiere a “[l]as cláusulas finales—*ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir*—”, de las que indica: “son descaradamente pragmáticas” (Borges, 1974: 449). Las cursivas pertenecen al original.

probablemente sea el tema de otro libro. Sin embargo, la interacción de los dos géneros permanece constante. Buena parte de la escritura de hoy, que se orienta tanto a lo revisionario como a lo revolucionario, es paródica, ambigua, extraordinariamente sofisticada” (Gilbert y Gubar 1979, 80). La ficción breve de escritores como Barthelme se ha afirmado, al igual que los trabajos más largos, a causa del uso económico de la parodia sugerente. “The Oranging of America” (1976, 3-19) de Max Apple hace uso de una parodia de *The Greenting of America* para satirizar la ética materialista norteamericana que se encarna en los hoteles de techo anaranjado de Howard Johnson. La parodia musical satírica también cuenta con una historia honorable. *Ein musikalischer sparß* K 522 de Mozart— pieza también conocida como *the Village Musician’s Sextet*— parodia ciertas convenciones musicales de moda (innecesaria repetición de tonalidades, modulación incorrecta, ideas melódicas desarticuladas), como un vehículo para satirizar la composición y la interpretación de los amateurs ineptos. De un modo que sugiere casi una parodia de Mozart, el segundo movimiento de la *Fourth Symphony* de Charles Yves parodia otras piezas musicales y al mismo tiempo imita la interpretación de artistas incompetentes. En su *The fourth of July*, se quiere mostrar la performance ficcional de la banda amateur. Supongo que lo hace para que el oyente norteamericano vuelva a la inocencia de la niñez y a los picnics de julio. Hay una tensión interesante entre el recuerdo nostálgico y el darse cuenta de que se trata de algo diferente: los errores técnicos de la banda funcionan como recuerdos paródicos que diferencian satíricamente esa función para hacer que el oyente considere su presente estado como el de la inocencia perdida.

En las artes visuales, hay un amplio rango de usos satíricos de las formas paródicas. Las sátiras de conocimiento público de Ad Reinhardt acerca de la escena artística de Nueva York durante los cuarenta y los cincuenta, tomaron la forma de las piezas del cómic de estilo ilustración/collage, para parodiar aquellos intentos didácticos que perseguían la finalidad de hacer comprender la complejidad de los desarrollos artísticos a través de los diagramas simplificadores que aparecían en los manuales. *How to Look at Modern Art in America* es una parodia de esos cuadros sinópticos de los movimientos modernistas que se utilizaron para enseñar arte moderno en las universidades. Es también una sátira de la escena artística contemporánea, a través del lugar en el que se ubicaba a los artistas en el diagrama arbóreo (Hess 1974). Aunque el mismo Magritte (1979) negó cualquier finalidad simbólica o satírica respecto de sus parodias ataúdes de David y Manet, la mayor parte de los espectadores encuentran difícil no leer en esos casos de parodia formal un comentario ideológico sobre una cultura de la muerte aristocrática o burguesa.

Un propósito satírico similar pero, quizá, más claro, aparece en el trabajo de Masami Teraoka, especialmente en sus parodias de *Fugaku sanjūrokkei* de Hokusai. Una de ellas, por ejemplo, *New Views of Mount Fuji: Sinking Pleasure Boat*, mantiene la vestimenta del período Edo para cada figura, pero una de ellas tiene una cámara de fotos colgada de su cuello, y otra, es una geisha que trata de tomar una fotografía del hundimiento del barco con su trípode. Próxima a ella, un samurai trata de alcanzar sus palos de golf. Los ideogramas tradicionales permanecen, pero aquí evidentemente significan cosas como “Loco por el golf”. Tal vez el más divertido de estos trabajos sea *Thirty-One Flavors Invading Japan: French Vanilla*, con sus parodias de la litografía erótica japonesa y su sátira de la norteamericanización de Japón (ver Lipman y Marshall 1978, 94-5). Una yuxtaposición irónica de las tradiciones eróticas se revela en el trabajo de Mel Ramos. Su *Velázquez Version* es una parodia de *Venus y Cupido* del maestro, pero a través de un segundo nivel de ella (la parodia de las chicas de calendario de *Playboy*), resulta satirizado el narcisismo de la mujer moderna. Tal vez Ramos también

esté sugiriendo, mediante la yuxtaposición paródica, que lo que encontramos hoy erótico podría, ciertamente, no haber cambiado de lo que ayer se consideraba así. De modo bastante similar, retrabaja *Olympia* de Manet y *La grande Odalisque* de Ingres. Andy Warhol va más allá que Duchamp y su *L.H.O.O.Q* dadaísta con su embigotada *Mona Lisa* cuando reproduce la obra maestra del Renacimiento en una serigrafía que repitió treinta veces. El comentario irónico pop es claro en su título —*Thirty are Better than One*— que implica una sátira de una sociedad de consumo a la que le gusta más la cantidad que la calidad y por ello puede usar un ícono popular del arte *highbrow* como un producto de la producción de masas. Es también una sociedad, por supuesto, la que quiere pagar precios altos para la sátira paródica; el mercado tiene una capacidad infinita para cooptar.

Otro ejemplo de la interacción de la parodia con la sátira es *Retroactive I* de Robert Rauschenberg. En el ángulo derecho de su obra, que es una serigrafía, hay un alargamiento de una foto de Mili Gjon que apareció en la revista *Life*. Con la ayuda de un flash estroboscópico, llega a parecerse fuertemente a *Nude Descending a Staircase* de Duchamp (quien, irónicamente, se basó en fotos de Marey de un cuerpo en movimiento). Pero, en el contexto del trabajo, termina pareciéndose a la de Adán y Eva de Masaccio cuando son expulsados del edén. El contexto determinante es el de una fotografía de John F. Kennedy (una figura deificada ya en el momento en que la obra fue realizada, en 1964), quien se convierte en una vengativa figura divina con dedo acusador.

Muchas formas de arte popular tales como los comics y las series televisivas se han analizado también para revelar la cercana interacción existente entre las formas paródicas y el propósito satírico. El trabajo de Ziva Ben-Porat (1979) se destaca entre los estudios de ambos géneros por su lúcido estudio de la naturaleza convencional tanto del referente social de la sátira como del código paródico usado para comunicarlo. Para precisar la distinción entre ambas formas vale transcribir las largas definiciones de uno y otro vocablo. La parodia es definida en términos básicamente semióticos como una

Supuesta representación, usualmente cómica y a menudo caricaturesca, de un texto o de otro objeto artístico —i.e una representación de una “realidad ejemplar,” que en sí misma ya es una representación particular de una “realidad” original. Las representaciones paródicas exponen las convenciones del modelo y dejan ver sus dispositivos a través de la coexistencia de los dos códigos en el mismo mensaje. (1979, 247).

La sátira, por el contrario, es una

Representación crítica siempre cómica y a menudo caricaturesca, de “una realidad no-ejemplar” —i.e de objetos reales (su realidad puede ser mítica o hipotética), a los que el receptor reconstruye como los referentes del mensaje. La “realidad” original satirizada puede incluir costumbres, actitudes, tipos, estructuras sociales, prejuicios, y muchas otras cosas por el estilo. (1979, 247-8).

El análisis de Ben-Porat de la interacción de la parodia y la sátira en la serie televisiva MAD es lo suficientemente complejo como para ser reproducible en este contexto. Es, sin embargo, necesario, para quienquiera que esté interesado en este tópico, leerlo.

En la teoría y la crítica, hay, no obstante, otra razón que contribuye a la confusión entre parodia y sátira. La primera no debe ser considerada sólo como una entidad formal, una estructura de asimilación y apropiación de otros textos. En esa confusión, no hay que echarle la culpa únicamente a la intrincada interacción textual de



la parodia con la sátira; tampoco a la ignorancia de la diferencia que existe entre el tipo de “blanco” (lo interno versus lo externo). El próximo capítulo se dedicará al papel que, en esa mixtura común de géneros, juega la ironía tanto en el nivel pragmático como en el formal, nivel en el que hoy la parodia se diferencia no sólo de la sátira, sino también

Mel Ramos *Plenti-Grand Odalisque*, 1973.⁹



Ingres, *La gran Odalisque*¹⁰.

de aquellas definiciones tradicionales que, en relación con ella, exigen la inclusión del propósito de ridiculizar.

BIBLIOGRAFÍA

⁹ N. T. La reproducción consta en el original.

¹⁰ N. T. Ibidem.

- Albalat Antoine (1910) *La formation du style par l'assimilation des auteurs*. Paris: A. Colin.
- Albertsen, L.L. (1971) "Der Begriff Pastiche", *Orbis Litterarum*, 26, 1-8.
- Amossy, Ruth, y Rosen, Elisheva (1974) "La Dame aux catleayas: fonction du pastiche et de la parodie dans *A la recherche du temps perdu*", *Littérature* 14, 55-76.
- Bajtin, Mijhail (1981) *The Dialogic Imagination*, trad. Caryl Emerson. Michael Holquist, ed. Michael Holquist. Austin, Texas, and London: University of Texas Press.
- Barthes, Roland (1975b) *The Pleasure of the Text*, trad. Richard Millar. New York: Hill & Wang.
- Beerbohm, Max (1921) *A Christmas Garland*. London: Heinemann.
- Ben-Porat, Ziva (1976) "The Poetics of Literary Allusion." *PTL*. 1. 105-28
- Bilous Daniel (1982; 1984) "Récrire l'intertexte: La Bruyere pasticheur de Montaigne." *Cahiers de littérature du XVIII^e siècle*, 4, 106-14.
- Blackmur, Richard P. (1964) "Parody and Critique: Mann's *Doctor Faustus*." En *Eleven Essays in the European Novel*, 97-116. New Cork:Harcourt, Brace & World.
- Bond, Richmond Pugh (1932) *English Burlesque Poetry, 1700-1750*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Booth, Wayne (1974) *A Rhetoric of Irony*. Chicago, III.: University of Chicago Press.
- Borges, José Luis (1962, 1964) *Labyrinths*, ed. Donald A. Yates y James E. Irby. New Cork: New Directions.
- Burke, Kenneth (1967) *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action*, Segunda edición. Baton Rouge, L. A.: Louisiana State University Press.
- Butor, Michel (1967) "La Critique et l'invention," *Critique*, 247, 283-95.
- Compagnon, Antoine (1979) *La Seconde Main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil.
- Dane, Joseph A. (1980) "Parody and Satire: A Theoretical Model," *Genre*, 13, 145-59.
- Davidson, Israel (1966) *Parody in Jewish Literature*. New Cork: AMS Press.
- Deffoux, León L. (1932) *Le pastiche littéraire des origines à nos jours*. Paris: Librairie Delagrave.
- Deleuze, Gilles (1968) *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Dooley, David J. (1971) *Contemporary Satire*. Toronto: Holt, Rinehart & Winston.
- Eicher, Hans (1952) "Aspect of Parody in the Works of Thomas Mann", *Modern Language Review*, 47, 30-48.
- Eijembaum, Boris M. (1965 y 1978b) "La Théorie de la 'méthode formelle,'" en Todorov (1965), 31-75.
- Eijembaum, Boris M. (1978 b) "O. Henry and the Theory of the Short Story," en Matejka and Pomorska (1978), 227-70.
- Erlich, Victor (1955, 1965) *Russian Formalism: History – Doctrine*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
- Farrer, J. A. (1907) *Literary Forgeries*. London: Longmans, Green.
- Feinberg, Leonard (1967) *Introduction to Satire*. Ames, Iowa: Iowa State University Press.
- Fowles, Johns (1969a) *The French Lieutenant's Woman*. Boston, Mass.: Little, Brown.
- Fowles, John (1974) *The Ebony Tower*. Boston, Mass.: Little, Brown.
- Freund, Winfried (1981) "Zur Theorie und Rezeption der Parodie: am Beispiel moderner lyrischer Parodien," *Sprache im technischen Zeitalter*, 62, 182-94.
- Frye, Northrop (1970) *The Anatomy of Criticism*. New Cork: Atheneum.
- Genette, Gérard (1982) *Palimpsestes*. Paris, Seuil.
- Gilbert, Sandra M. y Gubar, Susan (1979) *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven, Conn.: Yale University Press.

- Golopentia-Eretescu, Sanda (1969) "Grammaire de la parodie", *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, 6, 167-81.
- Gómez-Moriana, Antonio (1980-1) "Intertextualité, interdiscursivité et parodie: pour une sémanalyse du roman picaresque," *Canadian Journal of Research in Semiotics*, 8, 15-32.
- Gray, Alasdair (1981) *Lanark*. New York: Harper & Row.
- Grout, Donald Jay (1980) *A History of Western Music*, Tercera Edición, New York: Norton.
- Gruber, Gerndt (1977) "Das musikalische Zitat als historisches und systematisches Problem.", *Musicologica Austriaca*, 1, 121-35.
- Heller, Erich (1958a) *The Ironic German: A Study of Thomas Mann*. London: Secker & Warburg.
- Heller, Erich (1958b) "Parody, Tragic and Comic: Mann's *Doctor Faustus* and *Felix Krull*," *Sewanee Review*, 66, 519-46.
- Hempel, Wido (1965) "Parodie, Travestie und Pastiche. Zur Geschichte von Wort und Sache." *Germanisch-Romanisch Monatschrift*, 46, 150-76.
- Hess, Thomas B. (1974) "The Art Comics of Ad Reinhardt," *Artforum*, 12 (8), 46-51.
- Hight, Gilbert (1962) *The Anatomy of Satire*. Princeton, Nj: Princeton University Press.
- Householder, Fred W., Jr. (1944) "Parodia," *Classical Philology*, 39, 1-9.
- Idt, Geneviève (1972-3) "La Parodie: rhétorique ou lecture? En *Le Discours et le sujet*, 128-73. Nanterre: Université de Paris X.
- Jenny. Laurent (1976) "La Stratégie de la forme", *Poétique*, 27, 257-81.
- Karrer, Wolfgang (1977) *Parodie, Travestie, Pastiche*. Munich: Wilhelm Fink.
- Kiremidjian, G. D. (1969) "The Aesthetics of Parody," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 28, 231-42.
- Kneif, Tibor (1973) "Zur Semantik des musikalischen Zitats," *Neue Zeitschrift für Musik*, 134, 3-9.
- Kristeva, Julia (1969) *Σημειωτική: Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- Kuhn, Clemens (1972) *Das Zitat in der Musik der Gegenwart*. Hamburg: Wagner.
- Leliève, F. J. (1958) "Parody in Juvenal and T.S. Eliot," *Classical Philology*, 53, 22-6.
- Levin, Harry (1941) *James Joyce: A Critical Introduction*. Norfolk, Conn.: New Directions.
- Lipman, Jean, y Marshall, Richard (1978) *Art about Art*. New York: Dutton.
- Lotman, Iuri (1973) *La structure du texte artistique*, trad. Anne Fournier, Bernard Kreise, Eve Malleret, Joëlle Yong. Paris: Gallimard.
- Macdonald, Dwight (ed.) (1960) *Parodies: An Anthology from Chaucer to Beerbohm – and after*. New York: Random House.
- Meyer, Herman (1968) *The Poetics of Quotation in the European Novel*, trad. Theodore y Yetta Ziolkowski. Princeton, N.J: Princeton University Press.
- Monteilhet
- Morawski, Stefan (1970) "The Basic Functions of Quotation," in C.H. Van Schoonevelt (ed.), *Sign, Language, Culture*, 690-750. The Hague: Mouton.
- Morrisette, Bruce (1956) *The Great Rimbaud Forgery*. St. Louis, Mo.: Washington University.
- Morton, A. Q. (1978) *Literary Detection: How to Prove Authorship and Fraud in Literatura and Documents*. London: Bowker.
- Murdoch, Iris (1973) *The Black Prince*. London: Chatto & Windus.
- Painter, George D. (1965) *Proust: the Later Years*. Boston, Mass.: Little, Brown.
- Paull, Harry Major (1928) *Literary Ethics*. London: Butterworth.

- Paulson, Ronald (1967) *The Fictions of Satire*. Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press.
- Payant, René (1979) "Bricolage pictural: l'art à propos de l'art; I – La Question de la citation," *Parachute*, 16, 5-8.
- Perri, Carmela (1978) "On Alluding," *Poetics*, 7, 289-307.
- Rabinowitz, Peter J. (1980) "What's Hecuba to Us?: The Audience's Experience of Literary Boprrrowing" en Susan R. Suleiman e Inge Crosman (eds), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Inrpretation*, 241-63. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Richardson, Mrs. Herbert (1935) *Parody. English Association Pamphlet* N° 9s. Oxford: Oxford University Press.
- Riffaterre, Michael (1974) "The Poetic Functions of Intertextual Humor," *Romanic Review*, 654, 278-93.
- Riffaterre, Michael (1978) *Semiotics of Poetry*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press.
- Riffaterre, Michael (1980a) "Syllepsis," *Critical Inquiry*, 6, 625-38.
- Rose, Margaret (1979) *Parody// Metafiction*. London: Croom Helm.
- Shlonsky, Tuvia (1966) "Literary Parody: Remarks on its Method and Function," en François Jost (ed.) *Proceedings of the IV Congreso of the Internacional Comparative Literature Association*, II, 797-801. The Hague: Mouton.
- Siegmund-Schultze, Walther (1977) "Das Zitat im zeitgenossischen Musikschaffen: eine produktivschöpferische Traditionslinie?," *Musik und Gesellschaft*, 27 (2), 73-8.
- Sklovski, Victor (1965) "Sterne's tristram Shandy: Stylistic Commentary." En Lee T. Lemon y Marion J. Reis (eds.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, 25-57. Lincoln, Neb.: University of Nebraska Press.
- Smith, William Jay (1961) *The Spectra Hoax*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
- Sonntag, Brunhilde (1977) *Untersuchungen zur Collage-Technik in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Regensburg: Bosse.
- Stewart, Susan (1978, 1979) *Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore und Literatura*. Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press.
- Stone, Christopher (1914) *Parody*. London: Martin Secker.
- The Sot-Weed Factor* (1960) de John Barth
- Thomas, D. M. (1981) *The White Hotel*. Harmondsworth: Penguin.
- Tinianov, Jurij (1978b) "Rhytm as the Constructive Factor of Verse," en Matejka y Pomorska (1978), 126-35.
- Tomachevski, Boris (1965) "Thématique," en Todorov (1965), 263-307.
- Treglown, Jeremy (1973) "The Satirical Inversion of Some English Sources in Rochester's Poetry," *Review of English Studies*, 24- 42-8.
- Wells, Carolyn (1919) "Parody as a Fine Art," in C. Wells (ed.), *A Parody Anthology*, New York: Scribner.
- Whitehead, John (1973) *This Solemn Mockery: The Art f Literary Forgery*, London: Arlington.
- Wilde, Alan (1981) *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*. Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press.