

El alcance pragmático de la parodia

Every intelligent painter carries the whole culture
of modern painting in his head. It is his real subject, of
which everything he paints is both an homage and a
critique. *Robert Motherwell*

La mayoría de los estudios sobre ella argumentan que, en términos pragmáticos, la parodia es una forma más restringida que la alusión o la cita. En otras palabras, hay muchas más posibles razones para aludir o citar que para parodiar. Se podría querer eludir la crítica para insinuar y no para aseverar directamente; se podría optar por exhibir el conocimiento o el uso de los textos de otros como respaldo de autoridad; se podría sencillamente querer ahorrar tiempo (Ben-Porat 1976, 108). La parodia moderna, sin embargo, nos enseña que hay muchos usos más de los que las definiciones tradicionales del género están dispuestas a contemplar. No obstante, muchos sienten aun que, en lo que respecta a su “blanco”, la parodia que reduce en gran parte el ridículo es una falsa parodia. Una conclusión lógica de este tipo de razonamiento es que la épica satírica que no desacredita a la épica no puede ser considerada como tal (Morson 1981, 117). Argumentar esto último, por supuesto, es ir en contra de la tradición completa del uso del término. Me gustaría sostener que lo mismo es verdad para la parodia en general, a pesar de la larga tradición —que se remonta hasta Quintiliano (1922, 395), al menos—que sostiene que ella se considera peyorativa en su propósito y ridiculizante en su ethos o respuesta prevista. El alcance tradicional que se le otorga parece ser el del entretenimiento, el de la diversión y, a veces, el del desprecio (Highet 1962, 69). La mayor parte de los teóricos está implícitamente de acuerdo con la postura de Gary Saul Morson (1981, 110,113, 142) acerca de que una parodia tiene la intención de poseer mayor autoridad semántica que su original y que quien decodifica está siempre seguro de cuál es la voz con la que se espera que él o ella esté de acuerdo. Mientras que lo indicado en última instancia podría ser verdad, hemos visto que el “blanco” de la parodia, especialmente en las formas artísticas del siglo veinte, no siempre es el texto parodiado.

Theodor Verweyen (1979) ha distinguido dos categorías en las teorías sobre la parodia: aquellas que la definen en términos de su naturaleza cómica y aquellas que eligen poner de relieve su función crítica. Lo que es común a ambos puntos de vista, sin embargo, es el concepto de ridículo. Como subgénero de lo cómico, la parodia convierte al modelo en ridículo: esta es una tradición. Pero, incluso cuando se la considera como “ámbito de la crítica pura” (Owen Reaman, citado en Kitchin 1931, xix), se le adjudica a la parodia el ejercicio de una función conservadora que, una vez más, lleva a cabo a través del ridículo. La mayoría de los teóricos quiere incluir el humor o el desprecio en su misma definición (ver, por ejemplo, Dane 1980; Eidson

¹ Capítulo 3 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 La traducción fue realizada por María Rosa del Coto y Osvaldo Beker.

1970; Falk, 1955; Macdonald 1960; Postma 1926; Stone 1914). Probablemente éste es el motivo por el cual Max Beerbohm pensó que ella era la especialidad de la juventud antes que la de la sabia madurez (1970, 66).

Para otros, no obstante, y aunque la mordacidad todavía se logre a través del ridículo, la parodia es una forma de la crítica artística seria. Es cierto que como forma de la crítica tiene la ventaja de ser tanto una re-creación como una creación, lo que convierte a la crítica en una clase de exploración activa de la forma. A diferencia de la mayor parte de las formas de la crítica, la parodia es más sintética que analítica en su “trans-contextualización” económica del material de partida (Riewald 1966, 130). Entre aquellos que argumentan a favor de su función paródica (ver Davis 1951; Leacock 1937; Lelièvre 1958; Litz, 1965), quizá fue W. H. Auden quien la articuló de manera más memorable. En su “escuela para bardos soñadores”, la biblioteca no contendría ningún trabajo de la crítica literaria y “el único ejercicio crítico que se requeriría a los alumnos sería la escritura de parodias” (1968,77). Aunque esta función más seria de la parodia tiene la posibilidad de permitir un alcance pragmático que trasciende el ridículo, pocos eligen seguir esta dirección; el “ridículo crítico” (Householder 1944, 3) sigue siendo el propósito que más comúnmente se cita respecto del género.

Ha habido, no obstante, importantes oposiciones a limitar el ethos paródico al rasgo burlesco. Fred Householder (1944,8) ha señalado que, en los empleos clásicos de la palabra parodia, el humor y el ridículo no fueron considerados parte de su significado; de hecho, cuando se tenía la intención de dar cuenta del ridículo se empleaba algún otro término. Examinando en el *OED*³ la historia del uso de la palabra parodia en inglés desde 1696, Howard Weinbrot (1964, 131) sostuvo que ridículo o burlesco no fueron en realidad los únicos significados del término, especialmente en la épica burlesca del siglo dieciocho, cosa que también hemos comprobado nosotros. Sin embargo, ese siglo estuvo marcado tanto por una valoración del ingenio como por una mixtura casi paradigmática de la parodia y la sátira, mixtura que, por tender a ser dominante en intentos ulteriores, llegó al punto de desarrollar una teoría de la parodia; desde entonces, ella tenía que ser divertida y despectiva, tal como el Abad Sallier lo decretó en 1733. Pero, si no aceptamos más la limitación de la forma de la parodia a una composición en verso de cierto tipo, ¿por qué deberíamos aceptar una limitación anticuada en lo que concierne a su ethos? Dentro de una perspectiva pragmática parece, de nuevo también, no haber ninguna definición transhistórica de parodia: nada es tal vez más dependiente de la cultura que su ethos. ¿Por qué el modelo Sallier (que presenta la actitud del parodista hacia el “blanco” como la de realizar una agresión y una crítica ridiculizadora) debe ser todavía relevante, especialmente si atendemos al hecho de que los textos paródicos modernos a partir de los de Eliot y hasta los de Warhol sugieren lo contrario? Sin embargo, como Wolfgang Karrer (1977, 27) ha documentado tan ampliamente, todavía hoy la mayoría de los trabajos sobre la parodia aceptan esa prescripción.

Existen pocas excepciones a ella. Un crítico hace una distinción útil entre las parodias que utilizan el texto parodiado como blanco y aquellas que lo usan como arma (Yunck 1963). La última posibilidad está cercana a la verdad en lo que se refiere a la parodia moderna, ampliada, irónica, mientras que la primera lo está a lo que más tradicionalmente se ha entendido como parodia. Otra distinción similar es la diferenciación de Markiewicz (1967, 1271) entre la parodia “*sensu largo*”, que consiste en una redistribución imitativa, y la parodia “*sensu stricto*”, que ridiculiza

³ N. T. Iniciales del Oxford English Dictionary.

su modelo. Pero, una vez más, ambas dependen de lo *cómico*, en vez de depender, como yo prefiero, de lo *irónico*. Marcar la diferencia a través de la ironía es una vía para tratar lo que denomino el alcance del ethos paródico, y otros han llamado su ambivalencia (Alleman 1956, 24; Rotermund 1963, 27).

Al final del capítulo 2 sugerí que una de las razones para confundir terminológicamente a la sátira y la parodia, radica en que ambas utilizan la ironía como estrategia retórica. Los críticos han contribuido a confundirnos anunciando que la “sátira debe parodiar a un hombre” (Morton 1971, 35) y que la “ironía oculta y la sátira contra el texto parodiado” es una parte necesaria del efecto paródico de un trabajo (Rose 1879, 27). Como la última cita insinúa, la ironía parece jugar un papel en este laberinto taxonómico. Como tropo, ella es central para el funcionamiento tanto de la parodia como de la sátira, pero no lo es necesariamente de la misma forma. La diferencia esencial se origina en el hecho de que la ironía tiene una especificidad tanto semántica como pragmática (Kerbrat-Orecchioni 1980). Así, del mismo modo que lo hemos hecho con la parodia, la ironía debe ser examinada desde una perspectiva pragmática tanto como desde la perspectiva acostumbrada, o sea, la formal (antifrástica). Un acercamiento pragmático que se concentre en los efectos prácticos de los signos es particularmente relevante para el estudio de la interacción de la ironía verbal con la parodia y la sátira, porque lo que se requiere en un estudio de tal índole es tener en cuenta las condiciones y las características de la utilización del particular sistema de comunicación que la ironía establece dentro de cada género. En ambos, la presencia del tropo, presencia necesaria incluso para que la parodia o la sátira puedan existir, subraya la propuesta tanto de un intento codificado que se infiere como de un reconocimiento del decodificador.

Entre los críticos, existe poco desacuerdo con respecto a que, para decodificar el propósito irónico del agente codificador, la interpretación de la ironía involucra ir más allá del propio texto (el texto como entidad semántica o sintáctica). Recientes trabajos en pragmática (Warning 1979; Wunderlich 1971) han intentado definir el acto de lenguaje como “situado”, acto que va más allá del modelo más estático de Jakobson (1960) y que se inscribe en marco de referencia más amplio. Este tipo de “situación comunicativa” es de obvio interés para una discusión del empleo contextual de la ironía en la parodia. Ya que la ironía verbal es más que un fenómeno semántico, su valor pragmático, que posee idéntica importancia, debería ser incorporado como un ingrediente autónomo no sólo en las definiciones sino también en los análisis que se ocupan de él. La reciente (1980) insistencia de Catherine Kerbrat-Orecchioni sobre este punto es de particular interés a la luz de su trabajo anterior (1976), que compartía la limitación semántica tradicional de la ironía a la antífrasis, con la oposición entre un significado intencionado y declarado o, simplemente, con el señalamiento de un contraste (Booth 1974, 10; Muecke 1969, 15). Pero este contraste semántico entre lo que se dice y lo que se significa no es la única función de la ironía. Su otro papel principal —a nivel pragmático— es a menudo tratado como si discutirlo fuera demasiado obvio: la ironía juzga. Además, en esta falta de diferenciación entre las dos funciones me parece que radica otra clave para la confusión taxonómica entre la parodia y la sátira.

Entonces, la función pragmática de la ironía consiste, en la mayoría de los casos, en dar cuenta de una evaluación de naturaleza peyorativa. Su burla —porque no debe necesariamente presentar una forma— puede manifestar la usual de las expresiones laudatorias que se emplean para significar un juicio negativo; a nivel semántico, involucra el despliegue de una alabanza manifiesta para ocultar un insulto sarcástico latente. Ambas funciones —la inversión semántica y la evaluación

pragmática— están implicadas en la raíz griega *eironeia*, que sugiere disimulación e interrogación: se da tanto una discrepancia o contraste de significados, como, asimismo, un cuestionamiento, un juicio. La ironía funciona, entonces, como antífrasis y como estrategia evaluativa que implica una actitud por parte del agente codificador con relación al propio texto, una actitud que, a su vez, permite y exige la interpretación y la evaluación del decodificador. Al igual que la parodia, por consiguiente, la ironía también es uno de los “paseos inferenciales” de Eco (1979, 32), un acto interpretativo regulado por el texto. Ambas, en consecuencia, deben considerarse tanto pragmática como formalmente.

En los capítulos 1 y 2 se definió al texto paródico como una síntesis formal, una incorporación de un texto anterior dentro de otro. Pero la duplicidad textual de la parodia (a diferencia del pastiche, de la alusión, de la cita, etc.) funciona para indicar una diferencia. A partir de la doble etimología del prefijo *para*, sostuve que a nivel pragmático la parodia no estuvo limitada a la producción de un efecto ridículo (*para* como “contraargumentar” o “en contra de”), sino que la sugerencia, igualmente fuerte, de complicidad y de acuerdo (*para* como “al lado de”) permitió una profundización del alcance de la parodia. La distinción que se da entre los significados del prefijo ha sido empleada para sostener la existencia de dos tipos de parodia: la cómica y la seria (Freund 1981, 1-2), pero quiero ir más allá y usarla para diferenciar el ethos de la parodia del ethos de la sátira, examinando el empleo común que una y otra hacen de la ironía como estrategia retórica. Si bien la parodia puede no ser siempre satírica (Clark y Motto 1973, 44; Riewald 1966, 128-9), la sátira usa frecuentemente a la parodia como vehículo para ridiculizar los vicios o los absurdos de la humanidad, a fin de propiciar su corrección. Esta misma definición orienta la sátira hacia una evaluación negativa y un propósito correctivo. La parodia moderna, por otro lado, raramente presenta la misma limitación evaluativa o la misma intención. El trabajo de Sylvia Plath ha sido considerado como una re-escritura (o una parodia) feminista de los modelos del modernismo masculino que heredó. Su espíritu competitivo pudo conducirla a oponerse a esa herencia, pero ella podría también haber hecho uso de su fuerza (Gilbert 1983). La otra diferencia principal que existe entre los dos géneros, por supuesto, es la de la naturaleza —intra o extratextual— de sus “blancos”.

Regresemos ahora a las dos funciones de la ironía: la semántica, que es contrastiva, y la pragmática, que es evaluativa. A nivel semántico, la ironía puede ser definida como un señalamiento de la diferencia en el significado o, simplemente, como antífrasis. Como tal, paradójicamente, es producida, en términos estructurales, por la superposición de contextos semánticos (lo que se dice / lo que se significa). En otras palabras, hay un significante y dos significados. Dada la estructura formal de la parodia, que se describió en el capítulo anterior, puede verse que la ironía opera en un nivel microcósmico (semántico) del mismo modo que la parodia lo hace en un nivel macrocósmico (textual), porque la parodia es también un marcador de diferencia, cosa que se logra, asimismo, por medio de la superposición (en este caso, de contextos textuales antes que de contextos semánticos). Tanto el tropo como el género, entonces, combinan diferencia y síntesis, otredad e incorporación. A causa de esta similitud estructural, me gustaría argumentar que la parodia puede utilizar la ironía fácil y naturalmente, como mecanismo retórico predilecto, e incluso privilegiado. El patente rechazo de la univocidad semántica por parte de la ironía se combina con el rechazo de la intertextualidad estructural que muestra la parodia.

La segunda función de la ironía verbal, la evaluativa, aunque siempre ha sido asumida, casi nunca fue discutida. Tal vez la dificultad en localizar textualmente la ironía ha hecho que, a pesar de la importancia que posee, los teóricos eludan tratar

esta otra función de la ironía –su función pragmática. La mayoría de ellos está de acuerdo en que el grado del efecto irónico que pueda lograrse con un texto es inversamente proporcional al número de signos manifiestos que se necesiten para alcanzarlo. (Alleman 1978, 393; Almansi 1978, 422; Kerbrat-Orecchioni 1977, 139). Pero necesariamente deben existir señales dentro del texto que le permitan al decodificador inferir el propósito evaluativo del codificador. Y la ironía habitualmente se produce a expensas de alguien o de algo. Sería, entonces, en esta función pragmática, y no en la semántica, donde radicaría la adaptabilidad de la ironía burlesca en el género satírico.

En otras palabras, en estas dos diferentes, aunque obviamente complementarias, funciones del tropo retórico de la ironía podría residir esa otra clave para confundir terminológicamente a la parodia y a la sátira. Dado que ambas utilizan la ironía, aunque lo hacen por medio de diferentes caminos (uno estructural, el otro pragmático), a menudo se las confunde. Esto hace que la ironía cobre crucial importancia en la definición y en la distinción entre los dos géneros. Pero, si entendemos la complejidad de las implicaciones de esta confusión genérica, debemos ir más allá de señalar los paralelos formales entre la ironía y la parodia: debemos considerar, además del mensaje decodificado que debe entenderse como paródico, los efectos pragmáticos, prácticos de lo codificado.

Como vine sosteniendo, si es que queremos comprender en que consiste la parodia, debemos considerar el acto completo de la *énonciation*⁴, la producción y la recepción contextualizada de los textos. En consecuencia, debemos ir más allá de los modelos de intertextualidad texto/ lector e incluir la intencionalidad, primero codificada y luego inferida, y la competencia semiótica. En esta misma dirección, también debemos tratar de expandir el punto de vista orientado al receptor de la interacción comunicativa paródica, punto de vista que está inmejorablemente representado por los trabajos de Theodor Verweyen (1973, 1977). He estado empleando el término “ethos” según el modo en que lo define el Groupe μ ⁵ (1970, 147) poniendo mayor énfasis en el proceso de codificación. Por ethos entiendo la respuesta rectora intencionada que un texto literario alcanza. El decodificador infiere el propósito del mismo texto. De cierta forma, entonces, el ethos es la superposición entre el efecto codificado (tal como es deseado y propuesto por el productor del texto) y el efecto decodificado (tal como es alcanzado por el decodificador). Obviamente, el uso que hago del término ethos no se parece al que le asigna Aristóteles, pero está estrechamente relacionado con su concepto de *pathos*, esa emoción con la que el hablante que codifica busca involucrar al oyente que decodifica. Un ethos, en consecuencia, es una reacción inferida e intencional motivada por el texto. Si

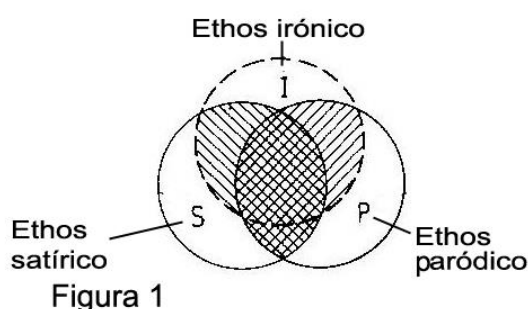
⁴ N. T. En francés, en el original.

⁵N. T. Cuando el Grupo μ define la retórica, como “un conjunto de *desvíos*” susceptibles de *autocorrección*, es decir, que modifican el nivel normal de *redundancia* de la lengua, infringiendo reglas o inventando otras nuevas”, también define al ethos. Para los integrantes del Grupo, “[e]l desvío creado por un autor es percibido por el lector gracias a una *marca* y reducido inmediatamente después gracias a la presencia de una *invariante*. El conjunto de estas operaciones, tanto las que se desarrollan en el productor, como las que tienen lugar en el consumidor, produce un efecto estético específico que se puede llamar *ethos* y que es el verdadero objeto de la comunicación artística.

La descripción completa de una figura de retórica debe, pues, comportar obligatoriamente la de su desvío (operaciones constitutivas del desvío), de su marca, de su invariante y de su *ethos*”. (Grupo μ , 1987, pág. 91).

A su vez, los miembros del grupo definen invariante como, “la estructura constitutiva de un paradigma: aquella en que figuran a la vez el grado cero y el grado figurado. El sintagma es actual, mientras que el paradigma es virtual: el problema de la reducción de los desvíos retóricos vuelve a determinar su punto de intersección... (p. 90). Grupo μ (1987) *Retórica general*, Paidós Comunicación, Barcelona.

propusiéramos un ethos para la parodia y la sátira, tendríamos que incluir también a la ironía. Una visualización simple de las interrelaciones resultantes podría parecerse bastante a la Figura 1.



Aunque este modelo muy simple tiene la desventaja de aparece sobre el papel tan estático como el de Jakobson (1960), está construido para ser considerado como una forma de tres círculos superpuestos y *constantemente en movimiento*, dado que las proporciones de inclusión mutua varían según el texto particular que se tome en cuenta. Para lograr claridad en el análisis, sin embargo, cada ethos debería considerarse, antes de examinar sus superposiciones, en un hipotético estado específico. Cuando agreguemos la triple interrelación dinámica, la simplicidad de este diagrama resultará ser ilusoria.

La ironía verbal (no situacional) se representa en la Figura 1 como un círculo de línea quebrada para recordarnos que es una entidad diferente de las otras: es un tropo y no un género. Pero también posee un ethos. El ethos generalmente aceptado de la ironía es burlón (Groupe μ 1978, 427). Y esto, en el sentido en que es “marcado” —en el significado lingüístico del término— ya que es codificado de una manera determinada: para el caso, peyorativamente. Sin este ethos burlón, la ironía dejaría de existir, porque el contexto pragmático (codificado y decodificado) es lo que determina la percepción de la distancia o del contraste entre los contextos semánticos. Este ethos, sin embargo, contiene dentro de sí una pluralidad de grados, cuyos extremos son la risita desenfadada, por un lado, y la animosidad irónica del estribillo “Bruto es un hombre honorable”, que Marco Antonio repite en *Julius Caesar*, y que va *in crescendo*, por el otro.

La sátira, como la ironía, posee un ethos marcado, uno que incluso está codificado más peyorativa o negativamente (Morier 1961, 217). Puede ser llamado ethos desdeñoso o despectivo. Es esa clase de indignación codificada que se comunica al decodificador a través de la invectiva, lo que llevó a Max Eastman a describir el alcance de la sátira en tanto “grados de mordacidad” (1936, 236). No obstante, la sátira no debería ser confundida con la simple invectiva, ya que el propósito correctivo del ridículo desdeñoso es central para su identidad. Pese a que la sátira tiene la habilidad de ser destructiva (Valle-Killeen 1980, 15), existe también en ella un idealismo implicado, pues es a menudo “flagrantemente didáctica y [está] seriamente comprometida con la esperanza de que su propio poder efectúe el cambio” (Bloom y Bloom 1979, 16). No obstante, como Freud y Ernst Kris (1964) han indicado, existe un aspecto agresivo en el ethos de la sátira. Cuando contemplemos su superposición

con la ironía, veremos que en el final de la escala irónica del ethos se produciría una amarga risa despreciativa que haría que la sátira se una más estrechamente a la ironía.

De modo tradicional, la parodia también ha sido considerada como poseedora de un ethos marcado negativamente: ridículo. En *Der Witz und Seine beziehung zum*, Freud (1953-74, vol. VIII) redujo la parodia al *nonsense* cómico (176), pero luego se focalizó tanto en su agresividad como en su propósito defensivo (201). El ejemplo del ataque irónico de Beerbohm a la confianza de George Moore sobre Pater en la sección dedicada a Dickens *A Christmas Garland* (1921, 179-85), es un ejemplo de la clase de parodia que Freud podría haber tenido en mente. Allí Beerbohm “critica las digresiones, las vaguedades, el amor por lo trivial y los errores de los ensayos de Moore sobre Balzac y el impresionismo francés transformando a Tintoretto en flamenco, a los modelos de Palestrina en personajes de siluetas delgadas, y a la paleta de Renoir en una de “colores oscuros”. Su ataque irónico más sutil aparece en su descripción del motivo erótico de Arabella Allen en los *Pickwick Papers*:

Quando la miro surgen vagamente en mí extraños pensamientos de ella —pensamientos que no puedo expresar en inglés... Elle est plus vieille que les roches entre lesquelles elle s’ est assise; comme le vampire elle a été fréquemment morte, et a appris les secrets du tombeau⁶. (184-5)

Aquí la inusitada ironía consiste en que esas palabras, escritas en francés porque no pueden ser expresadas en inglés, son una traducción de las mismas palabras inglesas que Pater usa para describir a la *Mona Lisa*. Idéntica marca peyorativa del ethos de la parodia puede encontrarse hoy en, por ejemplo, el propósito inferido de las exageradas figuras de Fernando Botero, en general, y, en particular, en las parodias de los retratos de Rubens de su segunda esposa. De manera similar la famosa y pulida pintura de Napoleón en su estudio de David es burlada por la incompletitud de la pintura de Larry Rivers, que irónicamente se titula *The Greatest Homosexual*. Hay incluso una parodia de los elementos compositivos de David: el surgimiento de la firma del pintor sobre un pergamino es transformado en un stencil nada romántico y nada individualizador.

A la luz de parodias como estas, es tentador estar de acuerdo con el tradicional señalamiento peyorativo del ethos paródico. Pero hemos aprendido de otras formas artísticas modernas que la distancia crítica entre la parodia y su texto de partida no siempre conduce a una ironía que actúe en detrimento del trabajo parodiado. Como la poesía satírica de Pope (Paulson 1967, 6), muchas parodias de hoy no ridiculizan a los textos de partida sino que los usan como modelos para someter a examen a los contemporáneos. El verso modernista de Eliot y de Pound es probablemente el más obvio ejemplo de esta clase de actitud, que sugiere un ethos casi respetuoso o deferencial. Pero, incluso en el siglo diecinueve, cuando la definición ridiculizante de la parodia era la más frecuente, hemos visto que a menudo en este tipo de veneración se percibe como subyacente el propósito paródico. Los volúmenes de las colecciones paródicas de Hamilton (1884-9) revelan que los trabajos son parodiados en relación con su popularidad. En palabras de Isaac D’Israeli, “los parodistas no gastan su talento en producciones poco conocidas” cuando ofrecen sus “hombres bromistas” (1886, 1). En tales colecciones podemos ver que Tennyson, Browning, y Gray (para la “Elegy”) son seguidos de cerca por sus predecesores más respetados: Milton y Shakespeare.

A pesar de que hay pruebas de lo contrario, en esas obras, la idea de mantener, respecto de la parodia, un ethos rígido, marcado negativamente, se hace evidente

⁶ N.T. En francés en el original.

también: las parodias respetuosas fueron usadas con fines satíricos. Una vez más se da la confusión genérica. En muchos de los textos que aparecen en *Punch* y en otras revistas, las parodias satíricas actuales de los más conocidos fragmentos de Shakespeare, no los toman como objeto de burla. Los autores satíricos eligen efectuar parodias de los textos más conocidos como vehículo para llevar a cabo su sátira a fin de añadir un impacto inicial y para reforzar el contraste irónico. El discurso de *Seven Ages of Man* de Jaques de *As you like it* (II.iii), fue utilizado como forma para lanzar ataques a todo lo que se relacionara con la liviandad de la ineptitud política. *The Weekly Dispatch* financió una serie de sátiras, basadas formalmente en el famoso soliloquio “To be or not to be” de Hamlet, pero apuntó al fiasco del Canal de Suez. (5 de agosto de 1883). En ninguna de estas sátiras el texto parodiado se ridiculizó; por lo tanto, aunque el ethos de la sátira era negativo, el de la parodia no lo era.

La posible marca positiva del ethos de la parodia se evidencia en el respeto que muchos artistas muestran en el tratamiento paródico al que someten a reconocidas obras maestras del arte moderno. *Les poissons rouges* de Matisse, como texto de partida de *Still Life with Goldfish* de Lichtenstein no es objeto de burla a pesar de las alteraciones sufridas: la pecera se ha agrandado y ha sido centrada; las formas ya planas han sido achatadas aún más; la vacía ventana azul del original ha sido llenada con edificios tomados de una obra previa de Matisse, *Interior with Goldfish*; un detalle de un retrato al modo de Matisse le fue añadido (Lipman y Marshall 1978, 87). De modo similar Tom Wesselmann rinde homenaje a Matisse en su *Great American Nude #26*. Es una parodia de un poster erótico de una chica de calendario, pero, por sus colores, pose y descripción a grandes rasgos, se trata también de un tributo a *Pink Nude* de Matisse. El agregado de una reproducción de *The chemisier roumain* de Matisse permite, no obstante, una dimensión satírica: la postura recatada y la vestimenta europea comentan irónicamente el desnudo norteamericano aparentemente desvergonzado. Semejantes relaciones respetuosas podrían verse entre Jasper Johns y Duchamp o entre Richard Pettibone y Stella. Es importante tener en cuenta, sin embargo, que esta variedad respetuosa de la parodia es tan significativa como el tipo más peyorativo: apunta también a la diferencia entre los textos. Aunque la parodia que se caracteriza por el respeto estaría más cerca del homenaje que del ataque, la distancia crítica y el señalamiento de la diferencia aún subsisten.

Por estas razones, el ethos postulado para la parodia probablemente debería ser caracterizado como *no* marcado, contando con numerosas posibilidades de marcación. De acuerdo con el significado oposicional del prefijo *para* (como “contra”) podemos plantear la existencia de una forma desafiante o impugnadora de la parodia. Éste es el concepto más común del género, el que exige un ethos ridiculizante. Respecto de lo que tradicionalmente se llama parodia, los ejemplos abundan: *Orpheus in the Underworld* de Offenbach es, en lo que hace al libreto, una inversión paródica del mito griego serio. En lo que se refiere a lo musical, la parodia burlona de *Orpheus and Eurydice* de Gluck se subraya en la obertura mediante la melodía y el ritmo incongruentes del cáncan.

Sin embargo, también necesitamos ese otro significado de *para*, el de “cercano a”, para tener en cuenta el ethos más respetuoso o reverente que se puede postular no sólo para buena parte del arte moderno sino también para la antigua parodia litúrgica (Freidenberg 1974, 1975) y, en cierto sentido, incluso para el carnaval bajtiniano (1968). El verdadero ancestro de ese ethos es probablemente la imitación clásica y renacentista. El uso de Ariosto que hace Spenser en la *Faerie Queene* es tanto un tributo al maestro como una incorporación sustituyente. A causa de esto, su práctica puede ser llamada paródica, como podría ser denominada hoy, la que Luciano Berio

realiza en su *Sinfonia*. En la tapa del disco (Columbia MS 7268), Berio explica que la tercera sección de ese trabajo tiene el propósito de ser un homenaje a Mahler:

Mi intención no ha sido ni la de destruir a Mahler (que es indestructible) ni desarrollar una serie particular de composiciones sobre la música “post-romántica” (de la que nada sé) ni siquiera desplegar alguna gran anécdota musical (algo común entre los jóvenes pianistas). Las citas y referencias fueron elegidas no sólo por su relación real con Mahler sino también por su vínculo potencial con él.

El tercer movimiento de la Segunda sinfonía de Mahler es utilizado como un “contenedor” para la “trans-contextualización” paródica de docenas de citas de otros compositores. El trabajo de Berio está menos compuesto que ensamblado, por lo que permite que la percepción del oyente capte la diferencia a través de la transformación mutua de todas las partes que lo conforman.

Además de este ethos reverencial de la parodia, hay al menos otra forma posible: una más neutral o bromista, más cercana al grado cero de la agresividad ya sea hacia el texto de partida, ya sea hacia el texto de llegada. Aquí la más ligera de las burlas de la cual la ironía es capaz, está incluida en la señal paródica de la diferencia. El tríptico de Lichtenstein realizado al modo de la serie de las tres pinturas de Monet de la Catedral de Rouen quizá sea un ejemplo de esta forma. Lichtenstein amplía y separa los puntos de Monet por lo que invierte la técnica *pointilliste*⁷ y *tachiste*⁸ que permite que el ojo fusione fragmentos de la pintura. Gracias a esta inversión irónica, Lichtenstein se burla de las teorías ópticas de la pintura, especialmente del cliché de que no se puede entender una obra de este tipo si el observador no se ubica a determinada distancia de ella. Otro ejemplo de este ethos bromista desacreditador sería la “escultura” *Odalisk* de Robert Rauschenberg. Su título la ubica en una relación paródica respecto a las *Odalisques* de Ingres y Matisse. El cambio de lenguaje, como pronto veremos, es en sí mismo una señal. El trabajo, entiendo, consiste en una caja ubicada sobre un pilar, que se parece a un torso y a una pierna. Este pilar está firmemente anclado en, o sobre, una almohada, el símbolo tradicional de la lujuria en las pinturas a las que recién se aludió. Los extremos de la caja están decorados tanto con reproducciones de desnudos clásicos como de posters de chicas de calendario y la caja entera está envuelta en una tela que se asemeja al *burka* o velo musulmán, ese que usan las mujeres de un harén. El toque bromista más indiscutible quizá sea el pollo embalsamado que está de pie sobre la parte superior de la caja. Debido al cambio de lengua que se da en el título, el significado de esta obra probablemente sea el de la visualización, o el del juego de palabras literalizado, de la expresión francesa con la que se nombra a una prostituta de alto nivel —la *poule de luxe*. Lo que es necesario recordar aquí, no obstante, es que la parodia —cualquiera sea su forma— nunca es un modo de simbiosis parasitaria. En el nivel formal, siempre se trata de una estructura paradójica de síntesis contrastante, una clase de dependencia diferencial de un texto en relación con otro.

El ethos de las tres entidades —parodia, ironía y sátira— hasta ahora ha sido discutido solamente en un estado hipotéticamente puro, el que, de hecho, en muy raras ocasiones se manifiesta en la práctica artística. Este es el motivo por el que el modelo es el de los círculos que se superponen y se desplazan. (La ironía, en tanto tropo usado por ambos géneros, debe obviamente contar con el mayor margen de desplazamiento). Si, dentro del ethos bromista de la ironía existe una gradación —que va desde la risa

⁷ N. T. En francés en el original.

⁸ N. T. En francés en el original.

desdeñosa hasta la sonrisa cómplice—, entonces tal gradación llegará al punto de que se superponga con la sátira, y, por consiguiente, la risa despreciativa se fusionará con el ethos satírico del desprecio (el que siempre implica una intención correctiva). Por ejemplo, en *Dubliners*, Joyce toma como objetivo serio los valores y costumbres de una ciudad que amó tanto como odió. Pero en ningún momento expresa directamente su propósito satírico; puede sustituirlo a través de una ironía despiadadamente evaluativa (ver Hutcheon y Butler 1981). En el otro extremo de la escala irónica se encuentra la sonrisa de suficiencia del lector que reconoce el juego paródico de Stanislaw Lem, por ejemplo. *Doskonala próznia* de Lem (1978, 1979) contiene inteligentes críticas borgesianas de libros inexistentes que parodian convenciones literarias. Muchas de ellas, por ejemplo, son ataques burlones al *Nouveau roman*. Una, que se dice que es la crítica de una novela publicada por las Éditiones du Midi (en lugar de Minuit), se llama *Rien du tout, ou la conséquence*. Su tema, se nos informa, es la moda beckettiana del vacío, del no ser, de la negación; se trata, de hecho, del “rien du tout”⁹.

La superposición de los ethos de los géneros de la parodia y de la sátira (que usualmente involucran también a la ironía) produciría como resultado la inferencia por parte del decodificador de un propósito codificado deflacionado. Una parodia respetuosa podría presentarse como un reconocimiento de, o incluso como una deferencia hacia, el texto que se parodia, independientemente del hecho de que el “blanco” devaluado pudiera ocupar el primer plano del texto. Al respecto, vienen a la mente los homenajes a Rembrandt en las pinturas de esqueletos de bueyes de Chaim Soutine. En la marca impugnadora, tal solapamiento de lo paródico con la sátira probablemente conduzca a una provocación cínica. El lirismo y la armonía formales y referenciales del *Angélus du soir* de Millet, se transforman irónicamente en las visiones modernas petrificadas de la ilustración de Dalí para *Les Chants de Maldoror* y en la *Archeological Reminiscences of Millet's Angelus*, y en la máscara de la muerte de *L'Atavisme du crépuscule*. Por supuesto, Dalí estuvo obsesionado por esa pintura e incluso escribió un largo estudio psicosexual de ella (1963), dado que, entrometiéndose en su vida, se le aparecía, a manera de bosquejo, en tazas, pocillos, postales, y hasta en etiquetas de queso. El pintor empezó a utilizar la parodia de la forma artística como sátira de los clichés de la sociedad de consumo. Un solapamiento similar de la parodia y la sátira puede observarse en el trabajo de Francis Bacon. El retrato más imponente del Papa Inocencio X de Velázquez refleja la estabilidad, la coherencia y el poder de un mundo pasado; las versiones paródicas de Bacon transforman el trono en una jaula parecida a una pajarera, que reemplaza la autoridad por la limitación y el terror.

Ya que el objetivo de la parodia es interno y el de la sátira, externo —esto es, social o moral, el solapamiento de ambas puede tomar dos direcciones posibles. Existe, por un lado, un *tipo* del género parodia (en términos de Genette (1979) que es satírico, y cuyo propósito resulta otra forma del discurso codificado: *Zelig* de Woody Allen ridiculiza las convenciones del documental cinematográfico y televisivo. Por otro, además de esta parodia satírica, aparece la sátira paródica (un tipo del género sátira) que apunta a algo externo al texto, pero que emplea la parodia como vehículo para alcanzar su finalidad satírica o correctiva. En un mundo post-nietzscheano que reconoce la muerte de Dios, Bertold Brecht todavía podía parodiar las estructuras familiares de la Biblia en su trabajo satírico *The Rise and Fall of the City of Mahagonny*. La inversión de la huida de los israelitas, de Moisés como líder, y de

⁹ N. T. En francés en el original.

Cristo como salvador es una parodia que se usa con un propósito satírico, aunque (algunos han pensado) con no poco sentimiento eliotiano en la evocación de un mundo perdido para la dignidad humana. En el ataque de Brecht a la ciudad paradisiaca” del materialismo, el contexto cristiano parece ser rechazado, pero también añorado (Speirs 1972, 162-9). Los mandamientos se vuelven signos prescriptivos paródicos en un mundo que suele ofrecer “calma, acuerdo, whisky, mujeres” (Brecht 1979, 2, iii, 23). Brecht puede desdeñar el modelo cristiano de la trascendencia de la providencia, pero son las similitudes entre Cristo y Jimmy, el inocente e involuntario redentor, lo que se torna más evidente a medida que la trama de la obra progresa: el juicio de Jimmy tiene su Barrabás (Toby Higgins) y, antes de su muerte, aquél pide agua y le dan vinagre. Más allá del uso estructural, que, a nivel de la trama, hace Brecht de la parodia, la música de Kurt Weill también es paródica en su retrabajo, respetuoso pero contextualmente irónico del *Messiah* de Handel. La combinación de los modos de la parodia con el ethos desdeñoso de la sátira hace que esta obra sea uno de los ejemplos más claros y más complejos de la sátira paródica. El mismo Brecht sostuvo que *Mahagonny* rendía “tributo consciente a la irracionalidad de la forma operística” con el realismo debilitado de la música, (1972, 2, iii, 87), pero que su objetivo verdadero siempre fue el de “cambiar la sociedad” (90).

No obstante todo lo afirmado, ¿existe algún momento en el que, no dejando nada sin eclipsar, los tres círculos de nuestro diagrama original se superponen por completo? Si la respuesta es positiva, involucraría a ambos géneros, en tanto la capacidad del tropo irónico sería utilizada en su totalidad. Éste sería el momento en que la subversión —tanto en términos estéticos como en términos sociales— se manifestaría en su máxima potencia. Y sería también el momento en el que la sobredeterminación pragmática alcanzaría su cenit. Pocos trabajos vienen a la mente, pero *A Modest Proposal* de Swift ciertamente lo hace. Si tal compleja interacción de ethos es posible, nuestro diagrama original simple debe necesariamente transformarse tal como la Figura 2 lo muestra.

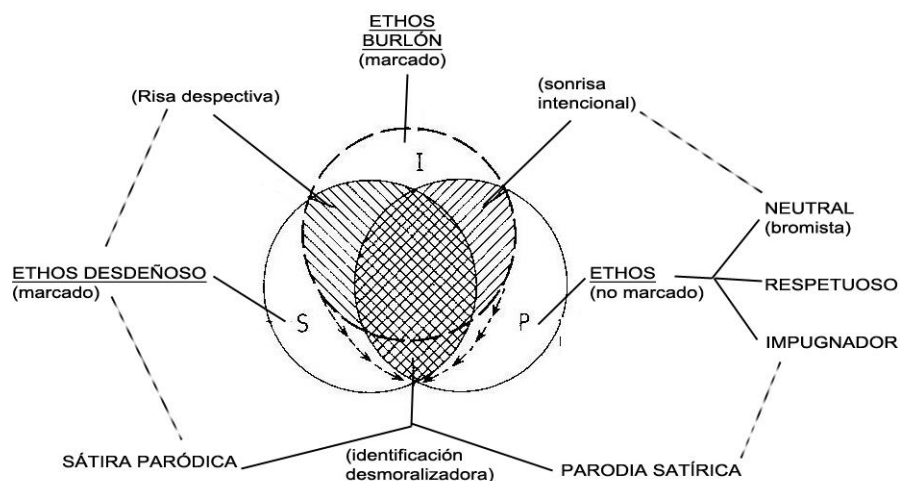


Figura 2

Ahora podemos ver de manera más clara que a nivel pragmático hay otro motivo para que se produzca la confusión entre el género de la parodia y el género de la sátira, uno que radica en el uso común de la ironía. En el capítulo 2, como en éste, se sugirió la existencia de una relación formal y hermenéutica entre la parodia y la ironía. Ambas se fundan en lo que Michael Riffaterre llama una “dialéctique memorielle”¹⁰ (1979b, 128) en la mente del decodificador. Se trata de un resultado de la estructura dual de superposición que comparten, la cual, sin embargo, señala —en términos semánticos o textuales— paradójicamente una diferencia. Esta dependencia diferencial, o mixtura de la duplicidad y la diferenciación, significa que la parodia funciona intertextualmente como la ironía lo hace intratextualmente: resuena el eco de la diferencia antes que el de la similaridad. Es esta paradójica ambivalencia de la ironía lo que le permite a Thomas Mann usar la parodia para expresar tanto su respeto como sus dudas acerca de la tradición literaria (Heller 1958b; Honsa 1974). Sin embargo, el interjuego entre *Doctor Faustus* y el *Faust* de Goethe es esencialmente uno de diferencia como lo es la parodia más tradicionalmente ridiculizante del texto de Goethe que se encuentra en el *Faust* de Robert Nye.

A menudo, la gama del ethos pragmático se amplía cuando se distinguen tipos de parodia: negativa versus curativa (Highet 1962); crítica versus divertida (Lehmann 1963); afirmativa versus subversiva (Dane 1980). A causa de la similitud estructural que apuntala a todos estos tipos (repetición con diferencia crítica), prefiero quedarme más que con la idea de la oposición formal de los tipos de parodia con la del alcance del ethos previsto. La dimensión pragmática es la instancia en la que la diferencia entre los tipos de parodia se funda y donde se concentra el hecho que podría permitir también una distinción., antes que una confusión, entre la parodia y la sátira: hablar de parodia curativa suena peligrosamente cercano a hablar de sátira.

Una de las más claras manifestaciones del posible alcance del ethos paródico puede ser visualizada en la exhibición que, en el verano de 1983, se presentó en el Centro Pompidou en París y que fue montada como respuesta opositora a la gran exhibición de Manet, que se mostraba al mismo tiempo en el Grand-Palais. En realidad, “Bonjour Monsieur Manet” no se burla ni de Manet ni de la muestra del Grand-Palais; si cumplía alguna función era la de rendir un tributo más a un artista que se consideraba a sí mismo un gran apropiador de formas de otros pintores. En efecto, en un momento de ideología documental naturalista, Manet fue considerado un imitador, ya que tomó el plan completo de su *Déjeuner sur l’herbe*, de Rafael, y el tema, de Tiziano (Clay 1983, 6). Entonces, ¿cómo montar una contra-exhibición que mostraba el modo en que otros se habían apropiado de Manet, si procediendo de tal manera se coincidía con lo que dicho pintor hacía? A menudo el método de sustitución fue la parodia, método a través del cual puede verse el rango completo de su ethos. Incluso más compleja que la relación más o menos respetuosa de Matisse respecto a Manet (Fourcade 1983), es la de Picasso (Bernadac 1983). Una de las tempranas pinturas de Picasso se llama *Parody of Manet’s Olympia*. Usando el mismo modelo, pero avanzando más de lo que lo había hecho Cezanne en su *Une moderne Olympia* (aunque no tanto como lo hizo su trabajo de “performance minimalista”, *Site*), Picasso se inscribió a sí mismo en la nueva obra e invirtió las convenciones del original (ellas mismas tomadas de *Venere di Urbino* de Tiziano): Olimpia es negra, la sirvienta es reemplazada por un amigo, la fruta es sustituida por las flores. En otras

¹⁰ N. T. En francés en el original.

palabras, el voyeurismo implícito del original es retrabajado irónicamente para sugerir una escena de burdel. Pero *L'Exécution de Maximilien* de Manet (que tiene ecos de *El Tres de Mayo* de Goya) se utiliza de manera diferente de como lo hace la estructura paródica del texto de partida en *Massacre en Corée* de Picasso. En este caso el propósito parece ser incrementar el horror y el drama a través del contraste irónico surgido de plurales e indescriptibles masacres y de una ejecución romántica individual. A diferencia de la parodia burlona anterior, que es más suave o de sus múltiples retrabajos de *Las meninas* de Velazquez, esta sátira paródica tiene un ethos negativo que se marca más enfáticamente.

Ninguna de estas obras es en realidad ridiculizante; no obstante, quiero llamarlas parodias, del mismo modo en que a menudo sus creadores lo hicieron. Rosamund Tuve (1970) se encontró en una posición similar cuando trató de entender por qué Herbert había llamado a uno de sus poemas "A Parodie". La obra sacralizó un poema de amor seglar, "Soules joy, now I am gone." Para justificar el título, nada ingenuo, y la naturaleza no burlona de esta clase de parodia, Tuve reflexionó sobre la parodia musical, no sólo porque Herbert fue músico y podría haber tratado que el poema fuera musicalizado sino también porque el concepto de parodia musical es mucho más amplio. En cierta forma, el contrafactum es sólo una forma deliberada de imitación (Verweyen 1973, 8-9). La práctica de Herbert está muy cerca de lo que hemos observado en la parodia moderna: el poeta, para lograr mayor impacto, dijo algo serio remodelando formas conocidas (Freeman 1963, 307).

La analogía musical a la que Tuve recurrió para justificar el tipo de parodia que Herbert realizó es inspiradora. En música, la parodia tiene dos significados diferentes que recuerdan el alcance del ethos paródico que hemos venido examinando. Su primer significado se halla más cerca del ethos respetuoso de la parodia o, incluso, de la práctica renacentista de la imitación. Como género, la parodia musical es un retrabajo declarado de un material pre-existente, pero un retrabajo que no comporta el propósito de ridiculizar. En tal sentido, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* define a la parodia como un verdadero ejercicio de recreación en variación libre. Hemos visto que, en la música moderna, ella una vez más ha cobrado importancia, pero hay algo que debe subrayarse, algo que reforzaría la definición de la parodia como repetición, pero como repetición con diferencia: en una parodia musical como *Pulcinella* de Stravinsky hay una distancia entre el modelo y la parodia creada que se produce a través de una dicotomía estilística. Lo planteado es verdad incluso en el ethos respetuoso de la parodia musical. Prokofiev rindió tributo al humor y a la urbanidad de Haydn y de otros en su Sinfonía Número 1, pero permanece en ella aun un sentido de la diferencia.

Esto es más evidente en el segundo significado, el no-genérico, de la parodia musical —la noción más tradicional de una composición con propósito humorístico. Con frecuencia este tipo de parodia en música, como en otras artes, es un fenómeno limitado que usualmente se restringe a la cita de temas aislados, de ritmos, de acordes, etc., en vez de darle lugar al re-trabajo más global de fusionar elementos viejos y nuevos que caracteriza tanto a la parodia del siglo dieciséis como a la parodia musical moderna. En esa clase más tradicional de parodia, elevados y reconocibles giros lingüísticos a menudo se aplicaron a temas inapropiados, tal como sucede cuando, en su *Golliwog's Cake Walk*, Debussy evoca *Tristan und Isolde*. Al igual que en literatura o en pintura, este tipo de parodia es, en música, con frecuencia conservador en lo que hace al impulso, a la exageración de las idiosincrasias estilísticas. Incluso si se toma en cuenta este segundo significado de la parodia musical, el alcance del ethos paródico va desde la diversión juguetona (las variaciones de Dudley Moore sobre la

marcha del “Colonel Bogey” en *Beyond the Fringe*) hasta el amor y el respeto (los famosos Conciertos de Gala de Victor Borge).

El primer significado, sin embargo, es, en potencia, el más fructífero aquí: la parodia como transmutación y remodelación de formas musicales existentes (Finscher y Dadelsen 1962, 815) que no conllevan un propósito ridiculizante específico. Esto no significa que el ridículo no sea posible. Por el contrario, este es uno de los alcances posibles del ethos o de las respuestas previstas. Que otros artistas, además de Herbert, puedan haber tenido una noción musical de la parodia, es algo que sugiere la observación del parodista John Barth, quien recuerda sus prácticas musicales tempranas en la escuela Juilliard:

De corazón siento que todavía soy un arreglador, cuyo placer literario es tomar una melodía escuchada —un viejo poema narrativo, un mito clásico, una convención literaria gastada, un fragmento de mi experiencia, una serie de críticas de libros del New York Times— y que, a través de la improvisación, como un ejecutante de jazz que no olvida sus restricciones, vuelve a orquestrarla para lograr un nuevo propósito. (1982, 30).

Parte de ese nuevo propósito es mostrar una diferencia, la diferencia irónica, tanto como una similitud.

La ironía puede ser o bien incluida o bien excluida; sugiere tanto la complicidad como la distancia. Con respecto a esto último se asemeja socialmente (Dupréel 1928, 228-3) y psicológicamente (Levine 1969, 168) al funcionamiento de la risa. Pero decir esto no es hacerla equivaler a la risa o al ridículo. Puesto que exige códigos compartidos para comprenderla, la ironía puede ser tanto una estrategia para excluir como una estrategia para ridiculizar. Es una fuerza tanto potencialmente conservadora como una risa correctiva, ridiculizante. A pesar de que ha sido considerada como el paradigma de la revolución estética y del cambio histórico, la parodia, que despliega la ironía con el fin de establecer la distancia crítica necesaria para definirse formalmente, también delata una tendencia hacia el conservadurismo. Es a esta paradoja a la que ahora nos referiremos.



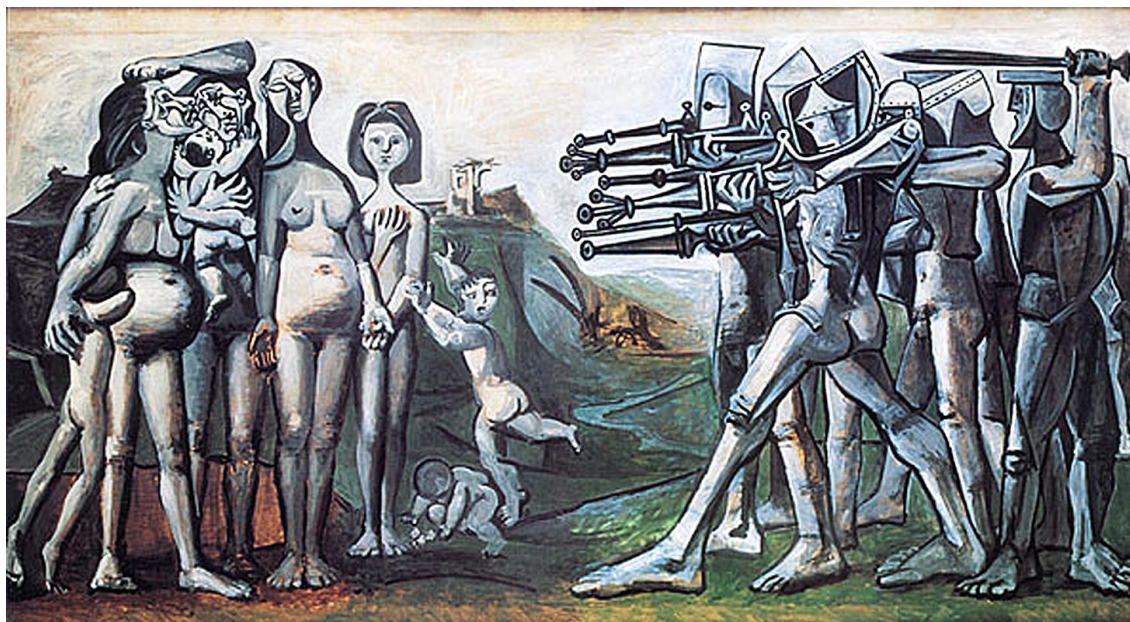
Larry Rivers, *The Greatest Homosexual*, 1964¹¹

¹¹ N. T. La reproducción consta en el original.



Jacques-Louis David, *Napoleon in his study*¹²

¹² N. T. Ibidem.



Pablo Picasso, *Masacres en Corée*, 1950¹³



Édouard Manet, *L'Exécution de Maximilien*, 1867¹⁴

BIBLIOGRAFÍA

Alleman, Beda (1965) *Ironie und Dichtung*. Pfullingen: Neske.

Alleman, Beda (1978) "De l'ironie en tant que principe littéraire," *Poétique*, 36, 385-98.

¹³ N. T. Ibidem.

¹⁴ N. T. Ibidem.

- Almansi, Guido (1978) "L'Affaire mystérieuse de l'abominable 'tongue-in-cheek,'" *Poétique*, 36, 413-26.
- Auden, W. H. (1968) *The Dyer's Hand*. New York: Vintage.
- Bajtín; Mijail (1968) *Rabelais and his World*, trad. Hélène Ismolsky. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Barth, John (1982) "Some Reason Why I Tell the Stories I Tell the way I Tell Them Rather Than Some Other Sort of Stories Other Way," *New York Times Book Review* (9 May), 3, 29-31, 33.
- Beerbohm, Max (1921) *A Christmas Garland*. London: Heinemann.
- Beerbohm, Max (1970) *Last Theatres, 1904-1910*. London: Rupwert Hart-Davis.
- Ben-Porat, Ziva (1976) "The Poetics of Literary Allusion," *PTL*, 1, 105-28.
- Bernadac, Marie-Laure (1983) "De Manet à Picasso: l'éternel retour," en *Bonjour Monsieur Manet*, 33-46. Paris: Centre Georges Pompidou.
- Bloom, Edgard A., y Bloom, Lillian D. (1979) *Satire's Persuasive Voice*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Booth, Wayne C. (1974) *A Rhetoric of Irony*. Chicago, Ill.: University of Chicago Press.
- Brecht, Bertold (1979) *Collected Plays*, 2, ii, y 2, iii, ed. John Willet and Ralph Manheim, London: Eyre Methuen.
- Clark, John R., y Motto, Anna Lydia (eds.) (1973) *Satire: That Blasted Art*. New York: Putnam's.
- Clay, Jean (1983) "Onguents, fards, pollens," en *Bonjour Monsieur Manet*, 6-24. Paris: Centre Georges Pompidou.
- Dalí, Salvador (1963) *Le Mythe tragique de l'Angélu de Mollet: interprétation "paranoïaque-critique."* Paris: Pauvert.
- Dane, Joseph A. (1980) "Parody and Satire: A Theoretical Model," *Genre*, 13, 145-59.
- D'Israeli, Isaac (1886) "A Chapter on Parodies," en Hamilton (1884-9), 1-2. *Parodies of the Works of English and American Authors*, 5 vol. London: Reeves & Turner.
- Dupréel, E. (1928) "Le Problème sociologique du rire," *Revue philosophique*, 106, 213-60.
- Eastman, Max (1936) *Enjoyment of Laughter*. New York: Simon & Schuster.
- Eco, Umberto (1979) *The Role of the Reader*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press.
- Eidson, John Olin (1970) "Parody," en Joseph T. Shiley (ed), *Dictionary of World Literary Terms*, 231-2. London: Allen & Unwin.
- Falk, Robert Paul (1955) *American Literature in Parody*. New York: Twayne.
- Finscher, Ludwig, y Dadelsen, George von (1962) "Parodie und Kontrafactur," en F. Blume (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, X, 815-34. Basle: Barenreiter Kassel.
- Fourcade, Dominique (1983) "Matisse et Manet?" en *Bonjour Monsieur Manet*, 25-32. Paris: Centre Georges Pompidou.
- Freeman, Rosemarie (1963) "Parody as a Literary Form: George Herbert y Wilfred Owen," *Essays in Criticism*, 13, 307-22.
- Freidenberg, O. M. (1974, 1975) "The Origin of Parody," en Henryk Baran (ed.), *Semiotics and Structuralism: Readings from the Soviet Union*. White Plains, NY: International Arts and Sciences Press.
- Freud, Sigmund (1953-74) *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, 24 vols. London: Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis.

- Freund, Winfred (1981) *Die Literarische Parodie*. Stuttgart: Metzler.
- Genette, Gerard (1979) *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil.
- Gilbert, Sandra M. (1983) "In Yeats's House: The Death and Resurrection of Sylvia Plath," ponencia presentada en el McMaster English Seminar, Facets of Feminist Criticism (28 de octubre).
- Groupe μ (1970) *Rhétorique générale*. Paris: Larousse.
- Hamilton, Walter (1884-9) *Parodies of the Works of English and American Authors*, 5 vols. London: Reeves & Turner.
- Heller, Erich (1958b) "Parody, Tragic and Comic: Mann's *Doctor Faustus* and *Felix Krull*," *Sewanee Review*, 66, 519-46.
- Hight, Gilbert (1962) *The Anatomy of Satire*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Honsa, William M., Jr (1974) "Parody and Narrator en Thomas Mann's *Dr Faustus* and *The Holy Sinner*," *Orbis Litterarum*, 29, 61-76.
- Householder, Fre W. Jr (1944) "Parodia," *Classical Philology*, 39, 1-9.
- Hutcheon, Linda y Butler, Sharon (1981) "The Literary Semiotics of Verbal Irony: The Example of Joyce's *The Boarding House*," *Recherches sémiotiques/ Semiotic Inquiry*, 1, 244-60.
- Jakobson, Roman (1960) "Closing Statement: Linguistics and poetics", en Thomas A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, 350-77. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Karrer, Wolfgang (1977) *Parodie. Travestie. Pastiche*. Munich: Wilhelm Fink.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1976) "Problèmes de l'ironie," *Linguistique et sémiologie*. 2, 16-27.
- Kerbrat-Orecchioni (1977) *La connotation*. Lyon: Presses Universitaires Lyon.
- Kitchin, George (1931) *A Survey of Burlesque and Parody in English*. Edinburg and London: Oliver & Boyd.
- Leacock, Stephen (1937) *Humour and Humanity*. London: Thornton Butterworth.
- Lehmann, Paul (1963) *Die Parodie im Mittelalter*. Stuttgart: Hiersemann.
- Lelièvre, F. J. (1958) "Parody in Juvenal and T.S. Eliot," *Classical Philology*, 53, 22-6.
- Lem, Stanislaw (1978, 1979) *A Perfect Vacuum*, trad. Michael Kandel. New York and London: Harcourt, Brace & Jovanovich.
- Levine, Jacob (1969) *Motivation in Humor*. New York: Atherton Press.
- Lipman, Jean, y Marshall, Richard (1978) *Art about Art*. New York: Dutton.
- Litz, A. Walton (1965) *Jane Austen: A study of her Artistic Development*. New York: Oxford University Press.
- Macdonald, Dwight (ed.) (1960) *Parodies: An Anthology from Chaucer to Beerbohm –and After*. New York: Random House.
- Markiewicz, Henryk (1967) "On the Definitions of Literary Parody," en *To Honour Roman Jakobson*, II, 1264-72. The Hague: Mouton.
- Morier, Henri (1961) *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Primera edición. Paris: Presses Universitaires de France.
- Morson, Gary Saul (1981) *The Boundaries of Genre: Dostoevsky's "Diary oif a Writer" and the Traditions of Literary Utopia*. Austin, Tex.: University of Texas Press.
- Morton, A. Q. (1971) *Literary Detection: How to Prove Authorship and Fraud in Literatura and Documents*. London: Bowker.
- Muecke, D. C. (1969) *The compass of Irony*. London: Methuen.
- Paulson, Ronald (1967) *The Fictions of Satire*. Baltimore. Md: Johns Hopkins University Press.
- Postma, J. (1926) *Tennyson as Seen by his Parodists*. Ámsterdam: H. J. Paris.

- Quintiliano (1922) *Institutio Oratoria*, trad. H. E. Butler. London: Heinemann; New York: Putnam's.
- Riewald, J. G. (1966) "Parody as Criticism," *Neophilologus*, 50, 125-48.
- Riffaterre, Michael (1979b) "The Poetic Functions of Intertextual Humor," *Romanic Review*, 65, 278-93.
- Rose, Margaret (1879) *Parody//Metafiction*. London: Croom Helm.
- Rotermund, Erwin (1963) *Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik*. Munich: Eidos Verlag.
- Stone, Christopher (1914) *Parody*. London: Martin Secker.
- Tuve, Rosamund (1970) "Sacre 'Parody' Of Love Poetry, and Herbert," en *Essays by Rosamond Tuve: Spenser, Herbert, Milton*, 207-51. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Valle-Killeen, Suzanne Dolores (1980) *The Satiric Perspectiva*. New York: Senda Nueva.
- Verweyen, Theodor (1973) *Eine Theorie der Parodie*. Munich: Fink.
- Verweyen, Theodor (1979) *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Warning, Rainer (1979) "Pour une pragmatique du discours fictionnel," *Poétique*, 39, 321-37.
- Weinbrot, Howard (1964) "Parody as Imitation in the 18th Century," *American Notes and Queries*, 2, 131-4.
- Wunderlich, Dieter (1971) "Pragmatik, Sprechsituation, Deixis," *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 1, 153-90.
- Yunck, J. A. (1963) "The Two Faces of Parody," *Iowa English Yearbook*, 8, 29-37.