

lecturas críticas

Revista de Investigación
y teoría literarias

SOBRE LA PARODIA

*EL FAUSTO / 3 APROXIMACIONES AL CONCEPTO/
PARODIA Y LECTURA / LAMBORGHINI: EL 70 Y
BOEDO / NOVELA POLICIAL
E IRRISION*

ENTREVISTAS

*RICARDO PIGLIA / NICOLAS ROSA /
SEVERO SARDUY / OSVALDO LAMBORGHINI*

FICCION

POR FAVOR, ¡PLAGIENME! / ALBERTO LAISECA

Año 1 - Número 1
Diciembre 1980

lecturas críticas

Año 1 - Número 1, diciembre de 1980

Consejo de redacción: Nora Domínguez; Alan Pauls; Silvia Prati; Renata Rocco-Cuzzi; Adriana Rodríguez Pérsico; Alfredo V. E. Rubione; Mónica Tamborenea.

Colaboran en este número: Alberto Laiseca; Osvaldo Lamborghini; Beatriz Masine; Ricardo Piglia; Nicolás Rosa; Severo Sarduy.

Registro de la propiedad intelectual en trámite.

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

La reproducción de cualquiera de los artículos aquí publicados, puede hacerse a condición de citar la fuente y enviar un ejemplar a LECTURAS CRITICAS.

Toda correspondencia debe enviarse a Casilla de Correo 110, sucursal 48.

Buenos Aires, Argentina.

Lecturas Críticas es el paso a la escritura de varios años de trabajo conjunto. Tiempo necesario —y suficiente— para que siete integrantes de un grupo llamado *Theta* esbozáramos un proyecto crítico. No sospechábamos, al inaugurar nuestra investigación con el tema del realismo, el curioso recorrido que nos llevaría desde allí hasta la parodia, y desde la discusión oral hasta la escritura. Este paso querría dejar atrás el aislamiento: uno de los peligros más concretos que amenazan a los grupos dedicados al debate de cuestiones vinculadas con la cultura.

Es sabido que, en medios como el nuestro, sometidos a tantos vaivenes históricos, el acceso a la escritura resulta problemático y decisivo. A las determinaciones externas se agregan, además, los riesgos individuales que supone la práctica del escribir.

Se encontrarán aquí ciertas líneas de investigación, y ciertos objetos de estudio (en especial, la literatura argentina), que en los últimos años no han podido recibir la atención que merecen.

Siendo siete, es ilusorio pretender adscribirse a una única concepción de lo que es, de lo que debe ser la crítica. Pero reconocemos como supuesto común que la crítica consiste en una actividad productiva que supone el manejo de materiales (elaboraciones teóricas, conceptos, doctrinas, códigos) de procedencia diversa, y que pertenecen tanto a nuestra tradición, como a otras lenguas y culturas. A partir de esta doble vinculación (que en ningún momento se perderá de vista), se delimitará el lugar de nuestro proyecto.

Cifrar en esta presentación nuestras filiaciones y rechazos sería redundante. Preferimos, en cambio, que los trabajos aquí incluidos se *expongan*: esto es, que digan todo lo que tiene que decir.

INDICE

Tres aproximaciones al concepto de parodia, <i>Alan Pauls</i>	7
La parodia: una lectura privilegiada, <i>Mónica Tamborenea</i>	15
El Fausto criollo: una doble mirada, <i>Nora Domínguez y Beatriz Masine</i>	20
Lo paródico en <i>El Niño Proletario</i> , <i>Alfredo V. E. Rubione</i>	27
<i>Su Turno</i> o la escritura robinsoniana, <i>Adriana Rodríguez Pérsico y Renata Rocco-Cuzzi</i>	31
<i>Entrevistas</i>	
Parodia y Propiedad, <i>Ricardo Piglia</i>	37
El otro textual, <i>Nicolás Rosa</i>	41
Reirse de la risa, <i>Severo Sarduy</i>	46
El lugar del artista, <i>Oswaldo Lamborghini</i>	48
Bibliografía General sobre la Parodia	53
<i>Ficción</i>	
Por favor, ¡plágienme! de <i>Alberto Laiseca</i>	55
Un homenaje a Jaime Rest	60
Reseñas Bibliográficas	63

TRES APROXIMACIONES AL CONCEPTO DE PARODIA

Alan Pauls

¿La parodia es definible?

El trabajo que aquí se presenta intenta confrontar esta pregunta con tres diferentes líneas de investigación que, cada una en su momento histórico, han procurado darles una respuesta. Ocasión para que, al esbozar los límites y las derivaciones de este concepto errático, aquellas tres "corrientes" de la crítica literaria moderna exhiban algunos de sus presupuestos fundamentales y dejen sentadas afinidades y divergencias.

La primera de estas líneas habrá de encontrarse en ciertos trabajos del formalismo ruso, especialmente en una de las elaboraciones iniciales de Juri Tinianov¹.

Para la segunda, serán decisivas las propuestas de Mikhail Bakhtin² teórico ruso contemporáneo de la escuela formalista, que aún hoy permanece ignorado.

En cuanto a la tercera, bastará un recorrido fugaz de dos escritos de Julia Kristeva³, dado que lo que se postula encontrar en ellos es cierta continuidad teórica en relación con la segunda línea elegida.

¹ Juri Tinianov, *Avanguardia e Tradizione*, Dedalo, 1968. Dentro de esta compilación, se hará referencia sobre todo al artículo titulado "Per una teoria della parodia".

² Mikhail Bakhtin, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978.

³ "Le mot, le dialogue et le roman", en: *Recherches pour une Sémanalyse*, Seuil, 1969; "Une poétique ruinée", prólogo de *La Poétique de Dostoievsky* de M. Bakhtin; Seuil, 1970.

1. Parodia y evolución literaria.

La aparición del concepto de parodia en la reflexión formalista se inscribe en el marco de una teorización mayor que tiene por objeto la determinación de las leyes de la evolución literaria. El trabajo de Tinianov constituye un testimonio elocuente de esta fase de la búsqueda formalista: en él, el concepto de parodia remite siempre al de tradición literaria. Momento de corte, ruptura con un código precedente, la parodia posibilita la transformación de la serie literaria, y sirve de punto de partida para una nueva concepción de las reglas en que ésta evoluciona: "Cuando se habla de filiación, o de tradición literaria, uno suele imaginarse una especie de línea recta que una al "hermano mayor" de una determinada rama literaria con su hermano menor. Pero las cosas son mucho más complejas. No hay prolongación de una línea recta, sino más bien desvío, propulsión a partir de un punto dado, lucha"⁴.

Lejos de toda "progresión" y de toda linealidad, esta versión de la historia literaria hace del corte su instancia decisiva. Y allí donde haya corte, dice Tinianov, deberá haber parodia. Así, la historia de la literatura no sería sino el conjunto de estas parodias, la serie de cortes y de inflexiones que la escanden y determinan sus sucesivas orientaciones a lo largo del tiempo.

Para Tinianov, dos "etapas" conforman el momento paródico: por una parte, el punto de saturación de una escuela literaria (o incluso de un autor), límite de agotamiento de sus códigos estéticos, automatización de sus formas; por otra, la apropiación que de ella hace otra escuela, otro autor, y de la que surge una forma "nueva". La parodia descarta la pasiva noción de "influencia", suerte de homenaje permanente al que un determinado autor se ve condenado. Es, a la vez, el límite y la disolución de la vieja escuela, y el proceso de constitución de la nueva, que por un acto de violencia acude a relevarla. "La sustancia de la parodia", escribe Tinianov, refiriéndose a la relación paródica entre Dostoievsky y Gogol, "reside en la mecanización de un determinado procedimiento, y esta mecanización solo puede ser percibida, evidentemente, si el procedimiento que se mecaniza es reconocible; de este modo, la parodia obedece a un doble propósito: 1) mecanizar un procedimiento determinado; y 2) organizar un nuevo material"⁵.

Se alcanza a ver hasta qué punto esta concepción de la evolución literaria, cifrada por entero en la aparición de los cortes, es tributaria del privilegio que, en este período del trabajo formalista, ostentaba el concepto de *procedimiento*: "Toda la parodia reside en el juego dialéctico con el (procedimiento)"⁶. En los límites de esta dirección se orienta la descripción que Tinianov hace del vínculo que une y a la vez separa a Dostoievsky de Gogol, su "maestro" (vínculo del que se desprende una concepción más general de las leyes de sucesión literaria). Tinianov reconoce dos instancias en esta vinculación, que es un aprendizaje: inicialmente, lo que denomina *estilización* de Gogol por Dostoievsky (se trata de un *juego* con el estilo del otro; su "inocencia" obedece a que aún aparece *motivado*); en un segundo momento, la *fase paródica*, caracterizada funda-

⁴ Juri Tinianov, "Avanguardia e tradizione": art. cit., p. 135.

⁵ Ibid., p. 150.

⁶ Ibid., p. 171.

mentalmente por procedimientos de inversión y repetición; la distancia que media entre estilización y parodia, dice Tinianov, procede de la presencia o ausencia de motivación. Que Dostoievsky parodie a Gogol significa, pues, que los procedimientos característicos de éste se muestran en la obra de aquél en toda la *arbitrariedad* del injerto a que son sometidos. Tinianov reproduce aquí un principio básico de la elaboración inicial del formalismo: para que un procedimiento se torne *perceptible*, es necesario que aparezca *inmotivado*; ¿y qué es la parodia sino esta prodigiosa facultad de poner al desnudo lo que se roba de otro?

Tal como es aquí formulado, el concepto de parodia remite a una cadena sin la cual no podría ser comprendido, y que incluye los términos de *procedimiento*, de *motivación*, de *automatización/desautomatización*, y, finalmente, de *perceptibilidad*.

Articulada alrededor del procedimiento, la parodia restringe así sus efectos a una estrategia especular de repeticiones e inversiones, y queda presa de esa fetichización del procedimiento que el grupo de Bakhtin supo desmontar en detalle.⁷ En virtud de los tres conceptos restantes, la parodia es erigida en el operador fundamental del cambio literario y en el gozne en cuyo torno se despliega toda la evolución de la serie literaria. Pero habrá que tener en cuenta que tanto el cambio, como una teoría general acerca de la evolución literaria, no encuentran aquí una explicación de sus condiciones específicas, sino que son remitidos a un principio psicológico (la "perceptibilidad" de la construcción artística) que más bien pareciera consagrado a ocultarlas.

2. Parodia y Novela.

El proyecto de Bakhtin, contemporáneo en su elaboración al de los formalistas rusos, apunta sin embargo a un objeto distinto: se trata aquí de reconstruir el proceso de constitución de un género, la "prehistoria" de la novela en sus sucesivas etapas históricas, en sus transformaciones, en sus condiciones específicas de posibilidad. El estudio del fenómeno paródico queda así ceñido por una *historicidad* que en la reflexión formalista permanecía ausente. Como se verá, la parodia desempeña una función decisiva en el proceso de constitución del género novelesco.

Bakhtin inaugura su recorrido definiendo la especificidad del género: la novela, dice, teje una imagen del lenguaje ajeno. El rasgo distintivo del género reside, pues, en el diálogo de los lenguajes que esta "imagen" pone en juego, diálogo del que importa destacar la tensión que opone a sus dos términos, y que puede cubrir numerosas variantes, desde la pura imitación de un lenguaje por el otro, hasta su destrucción.

En este sentido, la parodia es una de las formas de funcionamiento de esta representación del discurso ajeno que define al género novelesco. Lejos de ser en sí misma un género autónomo, la parodia representa una de las fuerzas discursivas que en el transcurso de la historia de la novela hace posible su advenimiento como género moderno (Rabelais, Cervantes). Se la encontrará en cada una de las instancias que configuran la prehistoria de la novela, y que reproducen, cada una a su modo, el modelo de la representación del lenguaje ajeno.

⁷ Véase: *The formal method in Literary Scholarship; a critical introduction to sociological poetics*. P. N. Medvedev/M. M. Bakhtin; John Hopkins University Press, 1978.

Dos momentos privilegiados, en esa prehistoria: la *Antigüedad*, paraíso perdido en el que el objeto de la representación (el lenguaje ajeno) es una palabra única y dogmática, expresada por los géneros "altos" (tragedias, dramas nobles), y sistemáticamente desacralizada por un conjunto más o menos disperso de discursos menores (dramas satíricos, farsas latinas, etc.), y la *Edad Media*, heredera de aquél, cuyo sistema literario gira en torno de la cita; el lenguaje que se cita no es otro que el de la Biblia, palabra sacra de la que se apropian las distintas variantes paródicas: pastiches litúrgicos, exégesis paródicas de los Evangelios, etc.

Pero esta confrontación de lenguajes no se reduce, como en la versión formalista, al juego de los procedimientos. Bakhtin reconoce en ambos lenguajes y en la irreductible oposición que los enfrenta la manifestación concreta de un conflicto que es, ante todo, ideológico: el antagonismo de los discursos delata, en realidad, una polémica que es histórica y caracteriza a toda la prehistoria de la novela. La novela es engendrada por la lucha de estas fuerzas antagónicas. "Desearíamos concluir", escribe Bakhtin, "destacando que el verbo de la novela no nació ni evolucionó en el seno de un proceso estrictamente literario de tendencias, de estilos, de concepciones del mundo abstractas, sino en medio de un conflicto varias veces secular de las culturas y las lenguas"⁸.

Conflicto que no es sólo condición de posibilidad de la novela, sino también de la parodia; Bakhtin la concibe como el "reflejo" privilegiado de ese conflicto. Producto de determinaciones históricas, la parodia no tendría, hoy, razón de ser. "Democratizado el lenguaje", derrocado el poder que la suscitaba, resueltas las contradicciones lingüístico-culturales que encarnaba, la parodia actual sólo podría contentarse con el "juego dialéctico con el procedimiento" de que hablaban los formalistas.

Para su existencia, la parodia requiere que el poder afinque en una lengua (modelo helénico, latín eclesiástico). Convirtiéndola en el objeto de su representación, la parodia se sitúa necesariamente fuera de ella, y encarna en las lenguas "dominadas" (nacionales). Pero la parodia es un *híbrido bilingüe premeditado*⁹: exterior al lenguaje que cita, al poder que supuestamente socava, sin embargo pone en escena el conflicto que la anima, y que es, para Bakhtin, el enfrentamiento de dos puntos de vista lingüísticos concretos.

De este enfrentamiento procede también el esbozo de una tipología de los discursos anunciada en el libro que Bakhtin consagró a la novela polifónica de Dostoievsky¹⁰. A partir del discurso considerado como manifestación lingüística en el seno de una estructura ideológica, y definido por las relaciones dialógicas a las que está incesantemente sometido, una tipología semejante habrá de fundarse en los diversos grados de tensión (cf. supra) que caracterizan a tales relaciones. Según Bakhtin, todo universo discursivo es susceptible de admitir esta distinción: por una par-

⁸ Mikhail Bakhtin, *Esthétique et théorie du roman*, p. 436-437.

⁹ Ibid., p. 430.

¹⁰ Véase: Mikhail Bakhtin, *La poétique de Dostoievsky*, Seuil, 1970.

te, los *discursos directos*; denotativos, referenciales, expresan la "intención de quien los emite; por otra, los *discursos indirectos*; entre los cuales se localizará el fenómeno paródico. El discurso indirecto posee dos objetos, dos "orientaciones" simultáneas: "Son otras", escribe Bakhtin, "la orientación y la posición de la conciencia paródica: ésta se orienta tanto hacia el objeto como hacia el discurso ajeno que lo parodia, discurso que se vuelve entonces representación, produciéndose en consecuencia una distancia entre el lenguaje y la realidad"¹¹.

Toda parodia instituye, pues, esta distancia, en virtud de que se configura a partir de la representación de un discurso ajeno. Pero se ha visto que el discurso parodiado no se muestra intacto en el discurso parodiante; tal "representación" no supone una repetición, un mero cambio de "contexto", sino la *acción* del discurso que representa sobre el representado, acción que, para Bakhtin, lleva siempre el signo del rechazo. He aquí el modo en que Bakhtin describe el "efecto paródico": "Cualquier género, cualquier discurso directo —épico, trágico, lírico, filosófico— puede y debe convertirse en objeto de representación, "burla" paródica, travestizante. Esta "burla" parece arrancar el discurso de su objeto, separarlo y mostrar que tal discurso directo de un género (épico o trágico) es unilateral, limitado, y no puede agotar su objeto: la parodia obliga a percibir los aspectos del objeto que no entran en el género, en el estilo en cuestión"¹². Antidogmatismo del rechazo lo que aquél disimula, pero al mismo tiempo denuncia la inevitable parcialidad de lo que el discurso directo enuncia. "Entonces", escribe Bakhtin, "se creó una distancia entre lenguaje y realidad, condición indispensable para el nacimiento de las formas *auténticamente realistas* del discurso"¹³.

Retorno del problema del realismo por el sesgo del efecto paródico, interferencia que restituye al discurso su opacidad. Se reconoce aquí el razonamiento que legitima este retorno: si el discurso paródico "obliga a percibir" aquello precisamente que el discurso directo excluye. "los aspectos del objeto que no entran en el género", entonces el discurso paródico dice *más*, agrega nuevas "voces" a la monotonía del discurso directo, da de lo real una representación más *completa*. Bakhtin *imaginaba* la novela a partir de esta multiplicidad de discursos "Cada una de estas manifestaciones", escribe, "diálogo paródico, escena cómica, bucólica, etc., se presenta como un fragmento de un *todo único*. En cuanto a este "todo", me lo *represento* como una inmensa novela, multigénero, multitiesto, implacablemente crítica, lúcidamente irónica, que refleja *toda la plenitud* y la *diversidad* de los lenguajes, de las voces, de una cultura, un pueblo y una época dados (...). Y de hecho, surgida de este gran conjunto de palabras y de voces paródicamente repercutidas en el trasfondo antiguo, la novela estaba lista para nacer como una composición de formas y de estilos múltiples"¹⁴. (El subrayado es nuestro).

¹¹ *Esthétique . . .*, p. 418.

¹² Ibid., p. 414.

¹³ Ibid., p. 418.

¹⁴ Ibid., p. 417-418.

De esta "representación" de la novela se puede inferir lo que de ella merece, para Bakhtin, reivindicación: reivindicación del realismo, por vía de la *exhaustividad*; la novela lo diría *todo*; es del orden de la completud, y no de la parcialidad, como el discurso directo; reivindicación del rechazo que instituye; la novela defiende una irreductible exterioridad desde la cual "subvierte" la palabra dominante, el género "oficial" o el discurso de la autoridad; su naturaleza es esencialmente *contestataria*. En estas dos propiedades, relativas a la novela, pero heredadas, en realidad, de sus "antecedentes", Bakhtin encuentra la justificación de la sobrevaloración ideológica de la parodia que recorre su elaboración.

1. El discurso paródico es un discurso *disidente*; investido *a priori* de esta ideología de la contestación, su lugar se define siempre respecto del poder, cualquiera sea. La parodia no ocupa ningún lugar propio, sino el que la sitúa *frente* al objeto de su rechazo. Se desprende, pues, la pregunta: ¿hasta qué punto la concepción bakhtiniana escapa de una definición *negativa* de la parodia?

2. Localizada históricamente en el centro de conflictos lingüístico-culturales, la parodia se alista incondicionalmente en las filas de los "discursos menores" (dominados). Bakhtin parece desdeñar la posibilidad de que la parodia se escriba en la lengua dominante. El objeto de su representación "subversiva" parece ser, *por naturaleza*, todo discurso capaz de hacer autoridad.

3. Pero si el objeto del discurso paródico es aquel que hace autoridad, ¿qué sanciona la imposibilidad de la existencia de parodias "actuales"? Que al poder no le corresponda ya un lenguaje propio no significa que con la democratización del lenguaje el poder haya perdido allí su lugar. Oponiendo la fuerza indefinida, unitaria y homogénea del poder, a sus múltiples, dispersas resistencias, Bakhtin opone también, en un mismo movimiento, los "lenguajes" que les serían correlativos. La compleja cuestión de las relaciones entre ideología y lenguaje recibe así una rápida solución: a dos ideologías en pugna corresponden dos lenguajes (distintos) en pugna. Es por eso que frente al fenómeno de "democratización del lenguaje", la teorización bakhtiniana acerca del poder, la ideología y el lenguaje queda significativamente en suspenso.

3. Parodia y transgresión.

De estas dos propiedades del discurso paródico, contestatariedad y exhaustividad, implícitamente señaladas por Bakhtin, sólo la primera ha sido trabajada por las lecturas modernas¹⁵ del teórico ruso. Elección significativa, en la medida en que es el acto por el cual una vanguardia crítica configura y delimita el conjunto de textos literarios llamados a dar prueba, con su funcionamiento, de lo que ese discurso teórico dice de la literatura. A la modernidad de tal discurso crítico debe corresponder una modernidad de los textos a los que recurre para acreditarse como vanguardia textos (ficciones) que dicen, al parecer, "lo mismo" que ese discurso (teórico), pero *con sus propias palabras*.

¹⁵ Pensamos, sobre todo, en los trabajos de Julia Kristeva: "Une poétique ruinée" (1970) y "Le mot, le dialogue et le roman" (1966). Textos que inauguran la difusión del pensamiento de Bakhtin, aunque imprimiéndole las marcas teórico-ideológicas de cierta "modernidad".

Lo que caracteriza a esta vanguardia (o quizás a toda vanguardia) en este doble movimiento de justificación y legitimación: las ficciones justifican los discursos críticos, y éstos, a su vez, justifican a aquellos.

Esta vocación por el rechazo exhibida en la parodia es lo que la inscribe como momento decisivo de la modernidad. El rechazo paródico es subversión de lo instituido, la literatura moderna será transgresora o no será. Vemos, pues, cómo Rabelais, Cervantes y Dostoievsky (obras en las cuales Bakhtin reencontraba su propia teorización) son asimilados a los "textos-límite" que esta vanguardia crítica (el grupo Tel Quel) ha sancionado como "subversivos": Sade, Lautréamont, Joyce, Kafka, etc. Más allá de la historia y de las lenguas en las que cada una de estas obras se construyó, lo que las unifica es la incondicionalidad del rechazo: "contestación del código lingüístico oficial, contestación de la ley oficial"¹⁶. Pero si Bakhtin historizaba, al menos, esta palabra-ley contra cuyo poder se erige el discurso paródico (la lengua latina, la palabra bíblica, los textos sacros) aquí el "enemigo" es la concepción "representativa" que como un fantasma recorre toda la producción teórica de esta vanguardia: "Todas las grandes novelas polifónicas son herederas de esta estructura carnavalesca menipea (...). La historia de la novela menipea es también la historia de la *lucha contra el cristianismo y su representación*..."¹⁷.

El discurso carnavalesco (del que la parodia es una variante) consume la ilusión de quedar fuera de toda ley; radicalmente heterodoxo, resistente a toda sistematicidad, se mantiene "exterior" a la ideología, y esta exterioridad es lo que posibilita la violencia con que la hace estallar. "El discurso carnavalesco", escribe Julia Kristeva, "quiebra las leyes del lenguaje censurado por la gramática y la semántica, y por ese movimiento es una contestación social y política: no se trata de una equivalencia, sino de una *identidad* entre la contestación del código lingüístico oficial y la contestación de la ley oficial"¹⁸ (El subrayado es nuestro). Y también: "(El texto de Dostoievsky) no forma una estructura totalizable: sin unidad de sujeto o de sentido, plural, *antitotalitario* y anti-teológico, el "modelo" dostoiévskiano practica la contradicción permanente..."¹⁹ (El subrayado es nuestro)

Según esta lectura, que reitera y enfatiza algunos de los presupuestos más importantes de Bakhtin, el discurso carnavalesco es un *discurso-anti*: se constituye en la *inversión* del tipo de discurso cuya muerte parece autorizado a decretar. Que la segunda "virtud" de la parodia, su exhaustividad, haya quedado marginada de esta relectura, no obedece al azar: Bakhtin veía en ella la vía regia hacia el realismo; Kristeva designa al realismo como lo que debe ser destruido. Pero ambos quedan igualmente capturados en los límites que esta serie de oposiciones (palabra dominante/palabras menores, discurso serio/discurso paródico, monotonía/polifonía, unidad/dispersión, realismo/transgresión, etc.)

¹⁶ "Le mot, le dialogue et le roman", Seuil, 1970, p. 83.

¹⁷ *Ibid.*, p. 101.

¹⁸ *Ibid.*, p. 83.

¹⁹ Julia Kristeva: "Une poétique ruinée", p. 14, en prólogo a *La poétique de Dostoievsky*, M., Bakhtin, Seuil, 1970.

instituye: "La inversión es una figura privilegiada de la conservación ideológica: la ilusión necesaria del texto como un bello orden natural es también la ilusión necesaria, en otras condiciones históricas, del texto como (bello) desorden, violenta trasgresión de todo orden "A menudo un bello desorden es un efecto del arte": ; Boileau!"²⁰.

²⁰ E. Balibar, P. Macherey; presentación de *Les français fictifs*, Renée Balibar, Hachette, 1974, p. 32.



LA PARODIA: UNA LECTURA PRIVILEGIADA

Mónica Tamborenea

"El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o *anterior*, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual —ésta por ejemplo— como la leerán el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura el año dos mil."

Borges. *Otras Inquisiciones*. Nota sobre (hacia) Bernard Shaw.

Siguiendo los principios de la escuela formalista (OPOIAZ) Tynyanov en su ensayo sobre Dostoievski y Gogol que lleva el título —interesante para nosotros— de *Para una teoría de la parodia*¹, se propone dar un paso más en sus investigaciones acerca de la evolución literaria. Es en este marco, explicando las relaciones existentes entre una obra y su tradición, su filiación, en el que analiza la obra de Dostoievski y teoriza acerca de los efectos paródicos. Si bien nos proponemos, de algún modo, abandonar los desarrollos formalistas en este sentido —en el de estudiar la parodia solamente como mo-

¹ Juri Tynianov, *Per una teoria della parodia*, Dedalo, 1968.

mento de corte, instancia de ruptura, que abre el camino a nuevas técnicas y procedimientos a través de la apropiación y destrucción de los anteriores— nos parece interesante este trabajo en cuanto significa una lectura nueva y totalmente diferente de las hasta entonces realizadas de la obra de Dostoievski.

Tynyanov demuestra cómo aquel que fuera saludado por sus contemporáneos como “el nuevo Gogol” en su novela *El Pueblo Stepancikovo* no hace sino parodiar la correspondencia con los amigos de su antecesor. Lo mismo prueba en la relación Nekrasov-Puskin-Lermontov. Interesante hecho para el crítico, tarea que se impone. Si se estudiaran detenidamente ciertas obras de la literatura argentina consagradas y designadas bajo la denominación de “siguiendo a”, “en el mejor estilo de”, ¿no asistiríamos tal vez, como Tynyanov, al descubrimiento en ellas de procedimientos paródicos? ¿no propiciaríamos una lectura diferente? ¿Tarea o riesgo? El que corremos actualmente en que la noción de parodia parece haber adquirido cierto prestigio a partir de las investigaciones de algunas líneas teóricas, el de leer paródicamente todo discurso que haga mención como inevitablemente hará de otro discurso, todo texto que hable de otro texto, todo procedimiento que aluda a ese procedimiento, todo estilo que refiera a otro estilo, todo personaje que invierta o remede a otro.

Nuestro intento es el de pensar los efectos paródicos, a partir de la inclusión de una instancia que no ha sido considerada, o que apenas ha merecido la atención de los trabajos que se han ocupado del tema. La instancia de lectura no puede quedar afuera de las aproximaciones en torno de la idea de parodia. Sería insuficiente no tener en cuenta que el efecto producido por un texto, será en definitiva, tributario de la lectura que se haga.

Conforme a este propósito, resultan interesantes los trabajos realizados por la escuela de Constanza orientados a la recepción estética. Sus postulaciones tienen como eje el privilegio otorgado al hasta entonces prácticamente silenciado lector. Jauss, Iser y sus colegas adjudican al destinatario no la mera función de receptor pasivo, sino la de discriminador (crítico) y la posibilidad de convertirse en productor en la medida en que puede imitar o reinterpretar polémicamente aquello que lee.

En *Pour une esthétique de la réception*² Jauss se propone realizar una historia de la literatura basada en nuevos principios. Sostiene que ésta es, en realidad, la historia de las recepciones, de los modos en que las distintas obras literarias han sido y son leídas a lo largo del tiempo. Intenta dar una respuesta a las preguntas que se hace la crítica y sobre todo el historiador de la literatura situado en la encrucijada heredada por las dos corrientes más importantes del siglo: el formalismo y el marxismo. Dar primacía a la realidad socioeconómica que “refleja” la obra o pretender la autonomía de las formas equivale a ignorar la pluralidad de los elementos en juego y la complejidad de las relaciones que entre ellos se establecen. Se hace imprescindible incluir, además, la función histórica del destinatario.

Para conocer la experiencia de la recepción de una obra, Jauss recurre a un método que denomina reconstrucción del horizonte de expectación. Se trata de descubrir “el

² Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978.

sistema de referencias objetivamente formulables que para cada obra en el momento de la historia en que aparece resulta de tres factores: la experiencia previa del género, la forma y la temática de las obras anteriores de las cuales ella supone el conocimiento y la oposición entre lenguaje poético y lenguaje práctico”³.

El mismo Jauss sostiene que la posibilidad de reconstruir este sistema de referencias está dado de manera ideal en las obras que transgreden o al menos decepcionan la expectación que corresponde a un género determinado y, para probarlo, cita justamente a *El Quijote* donde el lector encuentra todas las referencias a las viejas novelas de caballería que estaba acostumbrado a leer y simultáneamente la parodia de las mismas en las aventuras del último de los caballeros.

“La relación del texto singular con la serie de textos antecedentes que constituyen un género determina un proceso continuo de instauración y de modificación de horizonte. El nuevo texto evoca para el lector el horizonte de expectación y de reglas en juego con que lo han familiarizado textos anteriores; este horizonte es enseguida, a medida que se desarrolla la lectura, rectificado, modificado o simplemente reproducido. Variación y corrección determinan el campo abierto a la estructura de un género, modificación y reproducción determinan sus fronteras.”⁴

Inscripto en la teoría de la recepción, el texto paródico pone en escena dos modos de lectura, evoca simultáneamente dos horizontes de expectación: el resultante de las convenciones relativas al género, a la forma y a la temática que responde a los códigos vigentes (isotopía paradigmática) y el que rompe con éstos, con la experiencia previa de la recepción, abre el camino, produce efectos poéticos nuevos (horizonte de espera sintagmático). Es decir, un texto paródico crea un nuevo horizonte de expectación.

Con sus divergencias y diferencias de enfoque, de interés, incluso, el formalismo y la teoría de la recepción se refieren a la parodia de la misma manera. Encuadrada en la noción de procedimiento en el primer caso, y sin un tratamiento especial en el segundo, en ambos la parodia se reduce a ser motor del cambio, a provocar nuevos efectos. Queda así limitada a la función de generadora de rupturas y transformaciones en la evolución literaria.

No nos proponemos negar esta función, pero entendemos que adjudicársela no alcanza para definirla o caracterizarla, además de que dicha función no sería aplicable a todas las parodias. Los límites impuestos por cada uno de los enfoques dejan de lado en estos desarrollos teóricos, aquellos casos en los que se produce la culminación del género sin la aparición de la parodia o en los cuales la existencia de la misma no implica necesariamente un cambio fundamental en la historia del género.

Sería interesante hacer una diferenciación y clasificación de las parodias en la historia de la literatura. Evidentemente no todas cumplen esa función de instaurar y modificar el horizonte de expectación. Habría que distinguir una gradación en los efectos producidos, ver qué rasgos, qué procedimientos, qué elección de elementos parodiados determinan la existencia de un texto a partir del cual se origina un cambio en la serie,

³ Op. Cit. pág. 51.

⁴ Op. Cit. Prefacio de Jean Starobinsky.

se instaura un nuevo modo de lectura. Habría que pensar qué condiciones determinan la emergencia de parodias que implican semejante ruptura.

Pensamos también en textos en los que los rasgos paródicos son muy visibles sin que ello llegue a significar la ruptura del horizonte de expectación. Se trata de una diferencia de grado, de una menor acumulación de procedimientos ¿o su ubicación en la serie estará determinada por la elección del texto parodiado? Quizá éste no sea especialmente significativo en el corpus que constituyen sus congéneres. Recordemos que la parodia no siempre está orientada a destruir los rasgos caracterizadores de un género en su totalidad, puede estar referida a determinadas categorías narrativas, ocuparse de algunos niveles y no de otros, intentar poner al descubierto el estilo de un autor o recorrer cualquiera de las zonas del relato.

Esta diferencia es digna de tener en cuenta en la tipologización de las parodias, más aún cuando esta tipología debiera constituirse considerando no sólo los procedimientos sino incluyendo además los efectos producidos.

Entendemos que existiría una vinculación —correlación entre aquello que se somete a la elaboración paródica y el efecto de lectura. De la intensidad con que los mecanismos sean aplicados y de la extensión que alcancen sus dominios, dependerá, en gran medida, el efecto que produzca. Si un texto se ha apropiado de otro, y con él de un género, de un modo de escritura que haya alcanzado mayor prestigio en una tradición— para exagerar, invertir, negar, destruir aquello que lo caracteriza, mayores posibilidades de ser leído como se propone tendrá. Mayores posibilidades de romper con el horizonte de expectación de un público mayor. En cambio, un texto cuyos rasgos paródicos apunten sólo a algún otro texto en particular, no demasiado representativo en el marco de un género, o a determinada categoría aislada, nivel lingüístico, personajes, estructura narrativa⁵ está más expuesto a recibir una lectura cuyo código no responda a sus leyes.

La parodia es la lectura de una lectura, es un diálogo que abre nuevos diálogos. Ella resulta de un encuentro de dos textos —o al menos de la inserción y modificación de elementos de uno en otro—. Cuando ese nuevo texto habla, es posible que ese diálogo no sea escuchado. O mejor, si no se percibe el texto, el elemento parodiado, se elimina automáticamente el carácter paródico y el texto parodiador, paródico (¿para quién?) recibe una lectura "natural" como si respondiera a las convenciones del género.

Puede darse otra relación. El caso de una lectura que no reconozca que ese texto está recorrido por otro, ni la existencia de un trabajo sobre él, y que sin embargo descubra, perciba y extraiga el matiz de la comicidad. Creemos que en este caso, si bien esa lectura no puede precisar un determinado texto antecesor, es deudora de cierto conocimiento del género, o de alguna tradición que lo sostiene.

En ambos casos, hay algo que no se ve —una instancia inadvertida, no percibida, un texto que se desconoce, una lectura que no se hace y por lo tanto, otra la que resulta. La parodia estuvo ausente en la lectura. Pero ese mismo texto puede encontrar el tér-

⁵ En este último caso, el análisis debiera tomar en consideración la transformación operada en los elementos no parodiados por la coexistencia con aquellos que fueron objeto de la parodización.

mino esperado, la lectura que es producto del reconocimiento de los elementos en juego y señala la parodia. De esta manera, el texto en cuestión habrá sido vehículo y espacio de encuentro de las actividades de escritura y lectura. Lugar que hace posible la complicidad entre estos miembros.

No descuidar la importancia de la lectura —decíamos—, verdadero lugar de privilegio —decimos— el que se otorga a aquella lectura que establece con el texto la relación propuesta, que puede apropiarse con el texto de los textos de los que éste se apropió. Privilegio de privilegio. Lugar que actualmente adquiere mayor significación en el marco de una crítica que no sólo reivindica esa clase de textos sino que además postula la parodia como modelo de lectura. Peligroso deslizamiento que no hace sino poner en evidencia una ideología de la literatura.



EL FAUSTO CRIOLLO: UNA DOBLE MIRADA

Nora Domínguez y
Beatriz Masine

Un doble movimiento de inscripción y separación del género gauchesco declara el texto en su inicio. El Fausto proclama en primer término una negación de la gauchesca, o para no ser tan rotundas, una inversión de los moldes que hasta ese momento nos habían dado los diálogos gauchescos. Rompe la verosimilitud del género y se dice perteneciente o inaugurante de una nueva línea en la literatura.

No resulta sencillo asimilar el mundo que se trata de representar al mundo gauchesco en su totalidad, es decir, al mundo que se instaura en el resto de la literatura de ese nombre. Desde el título asistimos a una desviación del género en tanto se relaciona con la alta cultura producto de la ciudad y ligada con Europa. Pensemos en los títulos del resto de los poemas gauchescos y enseguida surge su conexión con el mundo de la campaña y sus habitantes: *Martín Fierro*, *Santos Vega* o *Paulino Lucero*.

El Fausto en esta primera delineación ofrece una marca de desvío de sus congéneres, desviación que opera como ligazón de elementos: ciudad-campo; alta cultura-cultura popular. Estas relaciones tendrán un tratamiento especial en el texto y desde el título, se nos brinda ya, una vía de análisis. Dijimos que el título Fausto, como expresión significativa de un ámbito, aparece privilegiado. Luego el subtítulo "Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera", pone en juego ya el contrapunto que ha de realizarse entre los elementos antes citados. En él aparecen el gaucho y la ópera, mundos visiblemente antagónicos, contraposición que generará otras, internas y

externas al texto, pero de las que también resultará este privilegio de uno de los ámbitos.

Aunque el Fausto desde su título desdiga su vinculación con el género gauchesco, pretende, por otra vía, inscribirse en él. Inscripción impura que necesitará ir marcando sus diferencias. En el texto conviven y se recortan varios códigos. Las alianzas y rupturas que establezcan mostrarán sus relaciones y hasta sus jerarquías. Quedará salvada esta generalización al especificar los elementos respetuosos del género y sus desviaciones y transformaciones a lo largo del artículo.

Conviene recordar que el Fausto ha sido ubicado con algunos rodeos en la línea de los diálogos festivos de Hidalgo y Ascasubi. Sin embargo esa línea a la cual Del Campo adhiere sólo aparentemente, no abandona la característica más importante de la literatura gauchesca, que es su relación con una coyuntura política. *Relación* (Hidalgo) y *Diálogos* (Ascasubi) festejarán fiestas mayas, y fiestas a la patria, triunfos que de por sí muestran su relación con hechos políticos del momento.

Nos interesa destacar que es en el hecho cultural que en este caso opera como productor, donde el Fausto difiere del resto de sus congéneres y funciona, por esta diferencia como más significativo, ya que revela de alguna manera la posición ideológica de su autor. De esta manera el gaucho del Fausto, el paisano que se entretiene con una obra literaria, con un hecho cultural, relacionado con lo mejor de la producción culta (la ópera) muestra su diferencia con sus compañeros de género. Esta literaturización del gaucho es un grado de distanciamiento de la clase . . . su otro término, Martín Fierro, tendrá a la inscripción en la clase como una de sus notas fundamentales.

ALTERNANCIA - DUALIDAD - DIALOGO

Estos términos tienen en común el hecho de operar con dos elementos. La alternancia tiene en el Fausto un tratamiento especial:

- dualidad de lengua: gauchesca y culta¹
- género gauchesco y otro género,
- cultura del gaucho y cultura de la ciudad,

entre las más notables . . . y entre estos dos tipos de relaciones ¿coordinación o subordinación?

Diremos por ahora que desde estas dos líneas presentes en el texto se realiza el diálogo del cual uno de los dos elementos, en distintas ópticas resultará parodiado. Diálogo entablado con otro texto ¿Con qué textos dialoga el Fausto y cómo dialoga? Lo que aparece como evidente es su diálogo con la gauchesca de Hidalgo y Ascasubi y con el Fausto (libreto literario de la representación y representación al mismo tiempo)

Destacamos que los elementos en diálogo producirán un efecto sobre el lector. Y al hablar del lector debemos señalar que la lectura plantea una exigencia, solicita al lector que sabe leer; el lector que sabedor de la existencia de un Fausto literario an-

¹ En un primer momento el texto se declara perteneciente a una lengua y la usa manifestando hibridación. Rastreando el texto en su conjunto encontraremos varias estrofas que se apartan de esta lengua y se instalan en una lengua culta con la adopción del registro romántico. El ejemplo más claro es el de la rubia-flor ("Nace una flor en el suelo. . .") y cuya inclusión en el relato implica el comentario previo de la sustitución que se opera, rubia por flor.

terior puede captar el efecto primero del texto que es el reírse del gaucho, de sus creencias, de su manera particular y condicionada de ver. Este lector descalifica a un lector-gaucho, como el que no es capaz de leer, o al menos no es capaz de comprender el efecto. Pero el texto no se queda aquí. Sienta una paradoja importante de considerar, el lector culto se reír de la corta visión del gaucho, pero éste ya se ha reído de "la cultura del lector culto" al deformar un texto literario (ópera). Doble movimiento paródico según veremos.

Se ha dicho que en el Fausto hay espejos del campo puestos en la ciudad, creemos que, es más que eso, hay espejos de ambos puestos en forma imbricada, redificando el relato y proclamando el diálogo como procedimiento de relación. Diálogo que no se reduce a relacionar una cultura con otra cultura; no es un diálogo que tiene su representación en el diálogo de ambos protagonistas, es un diálogo que todo el texto entabla con el lector que puede leer.

PACTOS - COMPLICIDADES - JERARQUIAS

Podemos preguntarnos si las diferencias que se establecen dan cuenta de una jerarquía, y, si el texto proclama complicidades, a quiénes declara cómplices y contra quién se actúa en complicidad.

La situación del contar postula ciertas condiciones. El Pollo necesita de un receptor que comparta su código y su mundo cultural, es decir, que lo entienda. El pacto del cuento precede al cuento mismo, sin esta complicidad el cuento no sería posible. El narrador también establece una complicidad, pero ésta la encuentra fuera del mundo narrativo, en sus lectores que comparten su mismo mundo cultural, y este mundo no es otro que el de la ciudad.

El narrador está a mitad de camino entre el mundo de la ciudad y el de la campaña. Es decir, comparte con el mundo gaucho un mismo código lingüístico cuyo manejo revela una apropiación deliberada que muestra oscilaciones en su aprehensión más o menos fuerte, pero no comparten un mismo universo ideológico que sí se manifiesta en su relación con el mundo ciudad-hombres cultos, es decir, con el lector que postula el mismo texto. Este mundo es el que puede, de alguna manera, leer una ficción, propuesta básica del texto.

Estas relaciones de complicidad no son ajenas al mundo interno del texto, sino que aparecen formalmente representadas en él. Nos referimos al pacto del doctor Fausto con el diablo, donde hay también un dominio, el que ejerce el diablo sobre el doctor. Así como la voz del narrador engendró las voces de Laguna-Pollo, el personaje Pollo engendrará las voces de la representación teatral Doctor-Diablo. Este sistema de pactos se unifica por la presencia de un elemento que aparece perjudicado o subordinado por el pacto mismo. El diablo y el doctor pactan un engaño y lo ponen en escena. El objeto engañado es la mujer. El Pollo y Laguna también pactan un relato, relato que es ficción del que ellos mismos resultan engañados pero ignorándolo. En este caso el engaño no se desenmascara, es necesario que persista para que el texto, el Fausto como hecho de ficción cumpla su objetivo. Para que este último pacto, con su resultado tenga consistencia en el texto, fue necesario que el narrador estableciera su pacto con los lectores po-

sibles. Este pacto es un pacto de lectura, lectura que pueda acceder a la parodia y para hacerlo necesita de esa intencionalidad del narrador dirigida a un receptor que la entienda.²

Es el Fausto un texto de transformaciones, según hemos visto. Transformaciones de una gauchesca anterior, de un Fausto anterior. Y esto también tiene sus representaciones. En el Fausto personaje hay un cambio de un Fausto viejo a un Fausto nuevo realizada por procedimientos "mágicos" ejecutados por el diablo. Esta transformación toca el grado de credibilidad del gaucho, de tal modo que el interlocutor duda "¿será cierto?" y el Pollo debe recurrir a la palabra autoritaria. Pero este Fausto nuevo debió salvar en el texto otra transformación posible, la del coronel Fausto, que elimina un referente real y reafirma la relación con un referente literario. El diablo-personaje es el que obrará estas transformaciones: cambiar un personaje viejo en uno nuevo, una flor en un deshecho de flor, mixturar o enredar, engañar.

El narrador es el que tiene esa misma función en el inicio del texto, puede mixturar los personajes, enredar en su voz el caballo y el jinete, mezclar los atuendos. Este procedimiento genera toda la primera parte y tiene su representación en la segunda.³

Podríamos pensar que lo que en la primera parte surge como procedimiento se representa en la segunda. En la primera el engaño es un procedimiento definidor. Se habla del engaño y se juega con él. Y en la segunda parte el engaño será representado, Fausto y el Diablo pactarán un engaño contra la rubia y este engaño causará su efecto. De este modo el texto mismo transforma internamente su procedimiento en representación. El texto mismo, estructurado en dos partes (estróficamente también lo está) remite internamente a su otra parte como representación de un procedimiento. De este modo ópera y diálogo gauchesco encuentra su relación y su diálogo, y si la ópera representa lo que la primera parte dice como procedimiento, ambas partes pueden verse en relación de productora y producida.

JUEGO - ENGAÑO - FICCIÓN

En el texto los personajes aprontan el escenario y realizan sus movimientos en forma precisa ayudados por la voz del narrador (ordenador del relato) hasta que todo queda dispuesto para el acto principal: la charla central que ha sido preparada como si los contrincantes se instalaran para jugar (incluso acompañados de ginebra y tabaco). Todo está dispuesto para el ocio (el texto remite a un momento de detención de ambos personajes, en una zona intermedia, el bajo; los caballos también acompañan ese juego y detención, previamente han sido liberados de sus tareas) y el trabajo queda fuera.

² Estanislao Del Campo arranca de un hecho cultural sumamente próximo al momento de la primera aparición del Fausto en un periódico, sabemos que no fueron pocos los comentarios periodísticos, algunos con humor, que desató la representación de la ópera, por lo tanto cuando lo produce contaba de antemano con un público que sería capaz de entenderlo.

³ El procedimiento productor de la primera parte se relaciona con el significante mixturar, unir de un modo especial dos elementos que alternan y luego separarlos realizando una elección. De este modo se genera por ejemplo la voz del Pollo que tendrá a su cargo el relato de la segunda parte.

Decíamos que todo está dispuesto para el juego, y el juego elegido será el truco, ¿por qué? Porque el truco tiene como regla fundamental la simulación que de hecho implica un engaño. Quien mejor logra engañar a su contrincante vencerá la partida. No hay relación directa con la calidad de las cartas recibidas sino con la calidad con la que se sepa manejarlas. Si las cartas son buenas (si el grado de verosimilitud es posible) el juego-charla avanzará rápidamente; pero si las cartas recibidas son flojas, habrá que echar mano a otros recursos como en el caso en que Pollo para convencer a Laguna apela a la palabra autoritaria: "Lo ha visto media ciudad" . . . o "que me caiga muerto si no es la pura verdad".

¿En qué consiste este juego? Parecería que en plantear un tema y llevarlo hasta la exageración mayor (la exageración hecha mano de la hipérbole, procedimiento del que se vale la parodia). En un momento de la primera parte habría un tratamiento ejemplificador. Hablan de su propio estado y tratan de descubrir quién es el más pobre de los dos, pero más que declarar su miseria se trata de ver quién es el que puede exagerar más y ser creído . . . quién es el más "mentiroso" de los dos; quién tiene más posibilidad entonces de hacerse cargo del contar (jugar-engañar), elaborar una historia, elaborar una ficción. De esa competencia inicial surge la voz que por tener más arte para el retruco se hará cargo del contar.

El engaño como ingrediente lícito, aceptado, necesario . . . engaño que en literatura llamamos ficción. El engaño entonces, instaura la ficción literaria. El Fausto desde su título se inscribe en lo literario (culto) y declara que sus gauchos-personajes, son eso, personajes de ficción y como tal deben ser entendidos. Si bien esto parece una situación obvia, innecesaria de destacar, esto hace del Fausto una anomalía en la gauchesca y de sus protagonistas, gauchos-personajes, ocultadores en su intención primera de una relación social, política que está siempre presente en el resto de la gauchesca.

DOBLE MOVIMIENTO PARODICO

Ubicado en la zona intermedia de dos producciones literarias (el lugar elegido "el bajo" es también una zona intermedia entre ciudad-campo) el Fausto actúa a modo de espejo, no como el producto de un enfrentamiento combativo sino como el producto de una apropiación "lícita". Desde el punto de vista del habla gaucha la apropiación de un texto culto, de un espectáculo cuyas leyes de representación "parece" el gaucho desconocer o confundir; y desde el punto de vista del espectáculo de la alta cultura, la adopción o el ajuste a un código y a una retórica que le son ajenos. Este primer proceso de apropiación de elementos disímiles produce un choque raro, híbrido. La unión de estos elementos genera el texto, o mejor dicho el modo de unir o mixturar elementos difíciles de conciliar.

El diálogo de los elementos producirá el efecto paródico y ambas producciones literarias (culto-gauchesca) no podrán escaparse de él.

El gaucho da una versión propia de la ópera, visión que es alejada de su propio ámbito para trasladarse al mundo de los sujetos. ¿Qué pasa en este pasaje? A través del personaje, el mundo del teatro, de la obra, sus personajes son ridiculizados por un procedimiento de acercamiento extraño entre dos mundos. Este recurso es la comparación.

Para entender el mundo del teatro, el gaucho necesita compararlo con elementos reconocidos y manejados por él: la gente como hacienda amontonada, el teatro como un corral, la rubia que sale a ordeñar. Por un lado, esto revela un distanciamiento de la representación, una puesta en otro registro que por lo mismo resulta cómico, pero a la vez un acercamiento al mundo de los gauchos, una búsqueda de otro referente. El resultado es la comicidad. Y éste es uno de los rasgos posibles de la parodia. Por lo tanto, el mundo de la ciudad, el del teatro, la cultura alta es objeto de risa, de comicidad, es en una palabra parodiado.

Si bien uno de los rasgos de la parodia es la inversión intencional de elementos, en el caso del gaucho, esta parodización no es deliberada. Es su ignorancia, su extrañeza frente a todo, lo que le permite hacerlo. El lugar desde donde se origina esta ignorancia del gaucho es ese punto de unión, de complicidad entre narrador y lector. Desde el mundo de ellos, es el gaucho el que resulta ridiculizado. Esto quiere decir que el elemento parodiador interno al texto, es finalmente el objeto parodiado. La parodia realiza un movimiento que va desde el texto a su exterior, es decir al contexto social, desdiciéndose e invirtiendo ese punto de mira. Es en este caso donde el motor intencional que debe contener toda parodia, se verifica.

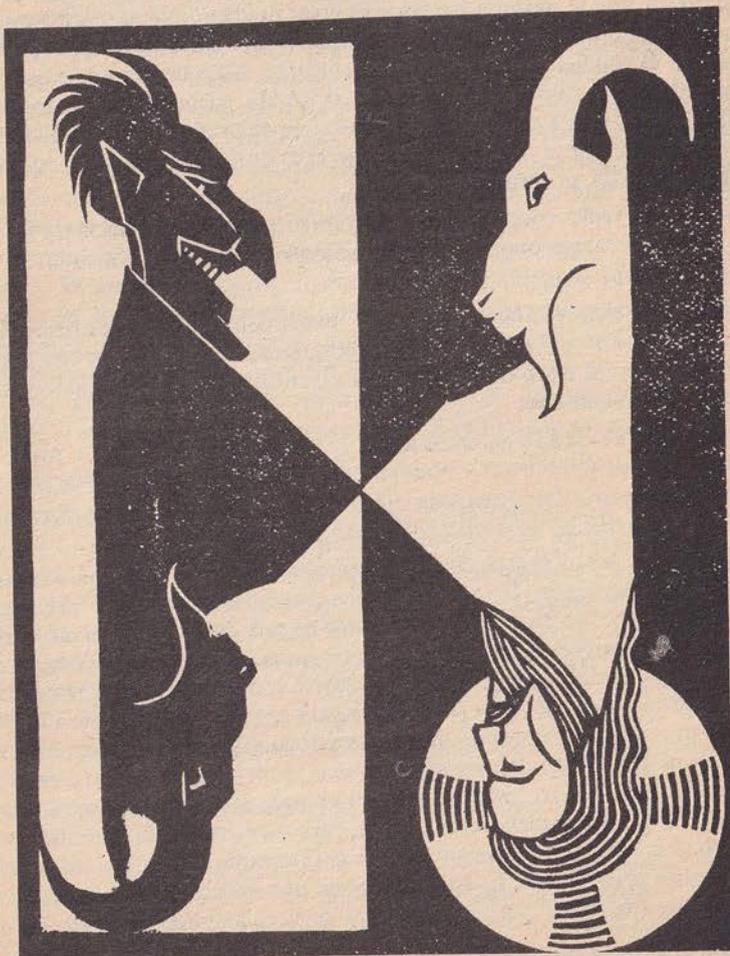
La parodia en tanto conjunto de procedimientos calibrados hacia un fin, es manejada por el autor quien se propone el trabajo con otro texto, relación sin la cual el mundo paródico no existiría.

En el Fausto existe el diálogo con otro texto, con el otro o los otros Faustos, son dos voces, dos ámbitos, en este caso dialogando. Dos zonas que ponen en juego la dualidad que se repite en el resto de la literatura argentina, y especialmente en la época, la dualidad civilización-barbarie.

La civilización no puede entenderse sin la barbarie y viceversa. A partir de su confrontación surgen sus diferencias y oposiciones. La barbarie es lo contrario de la cultura, pero únicamente dentro del sistema de valores que la civilización propone; fuera de él la barbarie, desde la barbarie, sería otra cosa seguramente distinta.

Los elementos que dialogan dan como resultado la ridiculización de uno de ellos. Por lo tanto, una jerarquía. La barbarie tiene un espacio locutorio privilegiado en el texto, por el contrario, la civilización como voz es casi inexistente en tanto no corporizada en personajes. Pero esta voz de la barbarie, aunque presente, no lo hace por sí misma sino velada detrás del mundo civilizado. Por lo tanto, es la civilización la que da su propia versión de la barbarie. Esta también declara su visión particular de la civilización. El texto es como un espejo, donde una parte refleja a su opuesta pero el resultado de esta refracción es una visión deformada de ambas, o un espejo bifásico que propone distintas formas de concebirlas, determinado por el lugar social que ocupen los sujetos que miran. El texto explicita y manifiesta una de ellas y encubre a la otra, pero esta forma de opacarla en sí misma es un develamiento si nos remitimos a esa instauración del mundo ficcional como privilegiado. El autor propone que este texto es una ficción literaria, por lo tanto la resultante es una única manera de ver, la del autor y sus aliados, los lectores de la ciudad.

La misma ausencia de la civilización es la que le otorga su lugar jerárquico. Lo que no se dice, lo encubierto también tiene su propio espacio vacío que opera y sólo se produce en relación con lo explícito, con lo dicho. El silencio en este texto cifra su propia elocuencia.



LO PARODICO EN EL NIÑO PROLETARIO

Alfredo V. E. Rubione

Para J.A.R.

Escribir que “El Niño Proletario”, texto incluido en *Sebregondi Retrocede* (1973), es una parodia de la literatura de Boedo, es una afirmación que puede parecer obvia y desmesurada al mismo tiempo. Obvia si presuponemos los modos de representación realista-naturalistas típicos de Boedo y los contrastamos con el texto exacerbado de O. Lamborghini¹. Desmesurada si pensamos que lo paródico agota este texto. Puesto que la intertextualidad es un modo de percibir un texto, en *El Niño Proletario* ésta está organizada sobre el efecto del procedimiento paródico. Intentaremos en este trabajo reflexionar únicamente sobre ese último aspecto. Digamos entonces que aunque haya intertextualidad sin intencionalidad paródica no hay parodia sin intertexto. En el relato que nos ocupa, el proceso de absorción, transposición y elaboración de otros textos es excepcio-

¹ Osvaldo Lamborghini (1940) ha publicado: *El Fiord*. Bs. As., Ediciones Chinatown, 1969. *Sebregondi Retrocede*. Bs. As., Ediciones Noé, 1973. (Colección Narradores del Arca). “Neibis (maneras de fumar en el salón literario)...” (En: *Crisis*, Buenos Aires, abril de 1975 pp 68-70). *Poemas*. Bs. As., Ediciones Tierra Baldía, 1980.

nalmente intenso. ¿Qué se narra en *El Niño Proletario*? La violación, el destrozo y el ahorcamiento de un niño proletario por tres niños burgueses. La disposición tradicional de este relato, que ocupa el centro del libro, es anómala en relación con los otros trabajos, casi todos fragmentarios. ¿Cómo se parodia? Invirtiendo y desmesurando los procedimientos automatizados de la literatura de Boedo² a través de un narrador omnisciente en tercera que alterna con otro en primera, quien igualmente lo sabe todo. Estos narradores parecen jugar con la entonación de las diversas enunciaciones. Aunque resulte paradójico: leer este texto es oírlo. Su lectura desata la plurivocidad. Hay en *El Niño Proletario* una fuerte impregnación poética que se manifiesta no solamente por el constante entrecruzamiento distorsionado de sintagmas poéticos muy conocidos (J.A. Silva, R. Darío, etc.) sino también en la elaboración rítmica de todo el texto. En la persistencia machacona de lugares comunes (los clisés sobreabundan, podríamos decir en este sentido que *El Niño Proletario* es un trabajo sobre el lugar común, sobre los tópicos de la literatura realista-naturalista, sobre la moralina que aparece al descubierto en los eufemismos, en definitiva sobre la opacidad de lo que se tiene por evidente) hasta en el espaciado poético que adquieren los párrafos (¿cómo no leer sus anáforas?). La frialdad del discurso científico, propia de las pretensiones de cierta prosa naturalista sirve allí como base para convocar matices de la impostura o el engolamiento de un narrador básicamente cínico. Dicho de otra manera, o diciendo otra cosa: si el narrador de la literatura de Boedo se conmovía frente a una realidad que pretendía denunciar, aquí quien narra es el culpable, o sea el burgués. Este narrador literalmente perverso es insólito en nuestra literatura; ironía que se lleva hasta sus últimas consecuencias (no tiene nombre, es sólo un *shifter*) en tanto es trastocamiento del construido por la otra literatura. ¿Cómo es esto? Si en libros de E. Castelnuovo, por ejemplo: *Vidas Proletarias* o en *Larvas* (libro al que se parodiaría en particular)³ o en otros de A. Yunque o de L. Barletta, se escribe desde cierta moral puritana que rápidamente se desborda de sensible-

² El texto que parodia Lamborghini no es uno específico sino un conjunto de textos que constituirían un paradigma imaginario.

³ Elías Castelnuovo, *Larvas*, Editorial Cátedra Lisandro de la Torre, 1959. En *Larvas* se narra la experiencia de un maestro (en la contratapa de la edición citada se dice que es el propio Castelnuovo) en un reformatorio de menores. Entresacamos algunos pasajes: "Mi clase era, sin disputa, la más desconcertante de todas. La más tremebunda. Había tal variedad de anormales, que a simple vista, se la podía confundir con un cotolengo. Desde Mandinga, un hidrocefálico con orejas en pantalla, hasta Guitarrita, que padecía la enfermedad del sueño, existía en mi aula, el material completo para componer un manual de patología. Había por ejemplo, un negro de trece años, largo y flaco como un clavo, portador de un cráneo microcópico, que se empeñaba a toda hora en aprender a sumar, nada más que a sumar, y que a pesar de su empeño no consiguió nunca saber siquiera de cuántos dedos se componía su mano, quien a raíz de una trepanación se descubrió que tenía un cerebro del tamaño de una croqueta, afectado, encima, por un tumor fétido" p.p. 13-14. Nótese el nombre de los chicos y el del Niño Proletario: Estropeado. Stropiani! Recuérdese alguna de las adjetivaciones que le otorga el narrador al niño proletario: baba larva; se lo compara con una serpiente, etc. En el mismo libro de Castelnuovo leemos: "(...) En aquel tiempo se le adjudicaba una importancia extraordinaria a la herencia biológica del niño". p. 103. op. cit. "(...) Hoy se puede decir, sin embargo, que es difícil hallar una familia, por más químicamente pura que sea,

ría ante "cuadros" patéticos, en *El Niño Proletario* la exacerbación de maniqueísmo de aquella literatura, al agudizarse los contrastes despliega un sistema en el que predominan las antítesis, sintetizadas en un narrador escandalosamente amoral e insensible. Por ejemplo: la sangre, la enfermedad, la agonía, la oscuridad, el sufrimiento, son atributos del niño proletario; el goce, la salud, la potencia, el sexo, de los niños burgueses. Efecto de vuelta de tuerca es el que consiste en otorgar a los niños burgueses rasgos positivos cuando son esos mismos en el niño proletario, negativos. Esta especie de quiasmo sería el siguiente: en un momento en el que el texto se viene sosteniendo y se desliza en el código naturalista (lo hereditario como determinación: en la sangre siempre hay un destino) se dice que el niño burgués también lleva en su sangre el odio al niño proletario.

¿Por qué se parodia? Se ha sostenido que la parodia es el gatillo de la evolución literaria (Cervantes con su Quijote respecto de la novela de caballería, el *western* italiano respecto del norteamericano, etc.); un poco de puntería haría estallar los automatismos y así pasar graciosamente a otra cosa. Según esta teoría mecanicista, *El Niño Proletario*, sería, por lo tanto clausura de la literatura de Boedo. Sin embargo ocurre que aquella ya había sido parodiada casi contemporáneamente⁴ no por eso clausurándose⁵. El cierre de aquella literatura estaría relacionado con modificaciones dentro del propio sistema literario y extraliterario. Es más, hacia los años 60, la ideología de la literatura que es burlada en *El Niño Proletario* ya está desbrozada teóricamente. Entonces, porqué esa parodia anacrónica en un libro de vanguardia? Respondemos: por la tensa lucha de discursos, que en los comienzos de los años 70 reorganiza el espacio literario, ubicando-

en la cual subiendo o bajando por su árbol genealógico, no se tropiece con algún alcohólico, con alguna ramera o con algún neuropata. Los locos, sobre todo, tan despreciados siempre, considerados siempre la peor lacra de la sucesión sanguínea, aparecen con una regularidad cronométrica". p. 104. op. cit. Estos ejemplos de codificación naturalista podrían ser complementados con otros, en sus matices humanitarios, apostrofantes, mesiánicos, conmovidos de escritores como Portogalo, Riccio, Olivari, Mariani, etc.

⁴ Véanse los epitafios, el poema "Fedor Elieff Castelnuoff", las polémicas entre Florinda y Boedo, los "párrafos sobre la literatura de Boedo" de Santiago Ganduglia, la carta de Gorki a Manuel Gálvez, los trabajos "a la manera de" de C. Nalé Roxlo, etc.

⁵ Puede haber parodia sin que ello implique necesariamente el cierre de un modo de representación, por ejemplo: El Fausto de Estanislao del Campo precede al Martín Fierro. En todo caso pareciera dinamizar el sistema literario. Queremos hacer hincapié, en el aspecto polémico de la parodia, cuya risa señala a un enemigo. En Lausberg, Heinrich, *Manual de Retórica Literaria*. Madrid, Editorial Gredos 1966, tomo III, se lee en la parte de términos franceses la siguiente definición de Parodia: "(...) puede concebirse como "imitación parcial" con el fin de poner en descubierto y evidencia al enemigo literario (...)" p. 368. En relación a la línea paródica que abre el poema de E. del Campo en nuestra literatura en su vinculación con textos de otras literaturas, los trabajos de Lamborghini se inscriben en aquella perspectiva ya sea como texto con el que dialogan los suyos, ya sea como único modo de vincularse a la Gran Cultura. Vide: *Neibis*, maneras de fumar en el salón literario. Op. cit.

se El Niño Proletario en la lucha contra la literatura de la representación.⁶ ¿Qué ideología es condición de posibilidad de este texto? La ideología antihumanista, antipopulista, antihistoricista, que hacia los años 70 vendrá en los bolsillos del estructuralismo. Texto estrábico, *El Niño Proletario* dirige su mirada hacia atrás y hacia sus contemporáneos. Así la risa de esa parodia no es tanto hacia la literatura de Boedo sino hacia la reactualización de una estética realista-populista que se consolidaba, imponiéndose como norma y fundamentándose en el bestsellerismo. Si la vanguardia tiene como propósito liquidar los coágulos de sentido que se constituyen como mitos sociales *El Niño Proletario* lo hace contra uno fosforescente: la niñez. Creemos que el asco que produce este texto también está en relación al mito sobre el que opera, mito cuyas alternativas por entonces podrían ser por ejemplo: *Juanito Laguna* de A. Berni, *Chiquilín de Bachín* de H. Ferrer, *Juancito Caminador* de González Tuñón, *Crónica de un niño solo* de L. Favio, *La Raulito* de L. Murúa. ¿Qué lector no sabe que entre nosotros los únicos privilegiados son los niños?



⁶ Vide: *Lenguajes*, aparece en 1974; *Literal*, de la cual aparecieron cinco números, en tres volúmenes de 1973, 1975, 1977, tuvo en su primer consejo de redacción a Germán García, Luis Gusmán, Osvaldo Lamborghini, Lorenzo Quinteros. *Literal* surge "de la ruptura con el fracaso de la divulgación estructuralista frente a los embates del contenidismo y el populismo". Vide: "La historia no es todo" (En: *Literal* 4/5 Bs. As. Edit. *Literal* Noviembre 1977 p. 2). Esta revista, en su primer número, a través de una especie de editorial se declara contraria a los postulados realistas-naturalistas ("La información en un texto es un beneficio secundario que no justifica la existencia de una escritura literaria" (...)) Hablando de cualquier cosa decimos la realidad porque cuando hablamos sobre la realidad decimos otra cosa". p. p. 5-13) a la literatura de cuño sartreano ("El juicio de la historia no significa nada porque la literatura es una de las formas en que se manifiesta la historia" (...)) El realismo es injusto porque el lenguaje, como la realidad social, no es natural") idem. Cabe consignar que el número 2/3 de la revista se publicó "contra el imperativo moral de la representación". En 1969 Oscar Massota, especie de primer adelantado, quien estuvo ligado a *Literal*, escribe en su prólogo al libro de Oscar Steimberg: *Cuerpo sin armazón*, Bs. As., Editores Dos. 1970. De "la testarudez polifónica del discurso, de la capacidad del lenguaje de decir más y otra cosa, siempre más allá de la intención (...)) Hay en todo producto literario el principio de una hemorragia del sentido, y cada etapa de la historia de la literatura no consiste tal vez sino en el intento de una sutura". p. 7.

SU TURNO O LA ESCRITURA ROBINSONIANA

Adriana Rodríguez Pérsico
y Renata Rocco-Cuzzi

Publicada en 1976 en la "Serie Escarlata" de Corregidor, *Su turno para morir* de Alberto Laiseca parecía exigir a partir de este hecho una lectura determinada. En efecto, comparte su espacio con escritores como Chandler y Goodis, conspicuos representantes de la policial negra. Pero el lector desprevenido, habituado al *thriller* tradicional, verificará a poco de iniciada la lectura que el código que tantas veces le ha sido útil en este caso deberá reconocer su fracaso. Es que si los elementos que emparentan a la novela con el género decidieron la posibilidad de su inclusión en la serie, los que la separan determinaron la modificación de su título. Mientras que la censura suele actuar por supresión, esta vez las leyes del mercado impusieron la amplificación: a *Su turno* era necesario agregarle el "para morir"; quedaba así condensada —por lo pronto en el título— la cuota de sangre, violencia y crímenes imprescindibles para atraer a un público con elecciones y preferencias definidas.

Un gesto de separación

Si todo texto tiene uno o más momentos, e incluso niveles, en los que se pone al descubierto, vale decir, que habla de sí mismo, se autorrepresenta, *Su turno* erige a La nonna en portavoz del principio rector que ha estructurado a la novela. Así, es posible establecer un paralelo entre la lógica del accionar del gangster y la lógica que

produce al texto. Basta modificar la referencia temporal de la frase en la que La nonna sintetiza a Craguin las motivaciones de su conducta para leer en ella la clave de cómo el texto se autoproponer: “¿Pero de qué creés sino que te he venido hablando toda la noche? (¿Pero de qué creen o cómo creen que he venido hablando?). Yo soy el más interesado en vectorizar las cosas y los énfasis hacia donde nadie se molestó jamás en vectorizarlos”. Este pensarse como hito fundacional, como gesto que reniega de cualquier inscripción en un género y de cualquier identificación con los distintos modelos de gangsters de los que ha quedado testimonio, es el punto de arranque a partir del cual se resignifican todos los procedimientos y temas que aparecen en la novela. Se puede hablar por lo tanto de “parodia de la novela policial” porque *Su turno* se estructura sobre la base de una propuesta de *diferenciación* respecto de sus congéneres; el texto no quiere hablar como ningún texto que lo preceda y es más, autorreclama una palabra exclusiva, única.

En esta línea, las estructuras significantes básicas, *poder* y *delirio*, se convierten en soportes de separación respecto de las dos alternativas posibles: policial de enigma y policial negra.

Borges explica su adscripción a la primera como “modo de defender el orden, de buscar formas clásicas de valorizar la forma”¹. Además, la policial tradicional esgrime como principios rectores a la racionalidad y a la causalidad. En el polo opuesto, *Su turno* postula la lógica del delirio.

En la novela dura, el poder es vía de acceso al dinero, matriz de todos los actos y relaciones. El crimen, alianzas, delaciones y resolución de ese mismo crimen tienen un solo móvil: la retribución económica. El dinero entretiene una red que actúa como sustrato de la intriga. En *Su turno* el poder vale por sí mismo y el dinero es desplazado por un fin trascendente (la edificación de una sociedad tecnócrata, garantía para la individualidad creadora). El poder es una constante; ni benefactor ni destructivo, considerado aisladamente, genera su significado según el término complementario. Así, la alianza poder-delirio supone una relación en la que ambos términos se potencian positivamente. Su unión se homologa a creatividad, y a partir de ella, se borran la cadena de determinaciones económicas y las contradicciones sociales. Craguin y La nonna, policía y gangster, opuestos por su lugar social, eluden el límite de la clase hermanados en el delirio.

La misma elisión de las contradicciones sociales se verifica en la alianza poder-sindicato, que adquiere en cambio signo negativo.² Si el delirio subvierte, el sindicato es el que en efecto detenta el poder. El sindicato de los trabajadores y el sindicato del crimen se diferencian sólo en la forma de ejercer la compulsión: coerción física en un caso, coerción “espiritual” en el otro; porque es la máxima expresión del colectivismo, anula toda individualidad. Sus miembros de base aparecen como síntesis de la pequeñez, el

¹ Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera: *Asesinos de papel*, Buenos Aires, Calicanto, 1977, pág.57.

² La condensación maligna del poder sindical se encuentra en Drácula, un chupasangre que muere y resucita eternamente. Drácula es la metáfora inicial que será expandida a través del tema de los sindicatos y de los sindicalistas.

miserable deber, la anti-creatividad; se perfilan como las contrafiguras del héroe propuesto: Craguin y La nonna. Para este tipo de hombre el absoluto toma la forma de una jarra de cerveza y los sueños son “sueños imperiales”³.

“Cuando uno se equivoca en las prioridades de la lealtad, traiciona”

Anti-ser, anti-Mozart, constituyen los términos que connotan las fuerzas sociales destructivas y masificadoras; abstrayendo aún más, el Mal. Pero son, sobre todo, términos que condensan —ya en su enunciación— el pensamiento organizador del texto. La premisa es la inversión, pensar en contra. Lo aceptado por las sociedades burguesas, las izquierdas, las derechas, es denostado por igual en tanto ahogan al individuo. Este movimiento puramente negativo engendra al mismo tiempo a su contrario: la edificación de una escala de valores en cuyo estadio superior se ubican la lealtad y la pureza. En la afirmación de estos dos valores se pone al descubierto la ideología moralista del texto.

La exclusión del segundo movimiento encuentra su espacio tan sólo en la parodia del discurso histórico. Allí se denuncian los límites de la premisa: la mera oposición es posible sólo cuando se selecciona, cuando se escriben antologías. Además la autoría de las distintas escrituras es otra de las claves; la “Antología de barbaridades, venganzas, crueldades y delirios” pertenece a un casi delirante que trabaja “sin propósito ulterior. La ciencia por la ciencia misma”, alguien a quien le falta la dimensión trascendente, el movimiento que completa la postura simplemente contestataria. El recorrido total lo realizará La nonna que une al gesto de oposición el proyecto de una sociedad distinta. La mayor pureza consiste en ser consecuente con uno mismo, no transar; la implicancia de hecho, es la destrucción. Más allá del éxito o del fracaso, la novela propone la lealtad como única conducta válida. A Craguin le falta esa dimensión. Sus deseos cristalizan en: “más vale satrapía en mano que cien púrpuras volando”. Esta carencia predetermina la trayectoria futura del comisario: separación del delirio, caída y traición. Explicita además, una nueva forma de la inversión: el policía traiciona y el gangster queda reivindicado.

El poder del delirio:

El aval otorgado a nivel temático a la alianza poder-delirio reaparece en el nivel de la escritura donde podría ser formulada como poder del delirio. Pensada de esta manera tal alianza legítima toda la cadena de transgresiones que aparecen en el texto: al género, al código literario, al tiempo, al espacio, a los registros de lenguaje.

En una escritura que se define por lo transgresiva resulta casi obvio destacar que el principio de disolución de reglas constituye el texto. La ruptura del lenguaje literario sustituido por el cinematográfico es gesto elocuente de separación. Guión, más que novela, *Su turno* se desdoblaría en dos textos; el formado por las acotaciones (los parén-

³ En un sutil guiño al lector, el mismo significante con el que se connotan las aspiraciones delirantes, se utiliza con otra acepción. Remite no al imperio como símbolo de poder sino a la marca comercial de la cerveza.

tesis parecen revelar a un director que indica gestos y actitudes) y el de la intriga, que es la representación en sí. Se delinean de este modo como intertextos evidentes las series televisivas y las películas norteamericanas de la época del cuarenta. Como en el cine, adquiere importancia lo visual y lo auditivo; se apela a los juegos de luces, a las descripciones demoradas, en cámara lenta (muerte de La nonna y de los sindicalistas), a la música y a la técnica del flash-back (imágenes mentales).

Si retomamos a esta altura el problema de la relación de la novela con el género policial, veríamos surgir una serie de interrogantes: ¿cuál es el alcance de la no inscripción en sus reglas?, ¿es suficiente afirmar que *Su turno* no es una policial como todas?, ¿o es justamente ese enfrentamiento con sus congéneres una de las "claves" de la novela?. Si partimos de la base de que la novela policial pertenece a la literatura de masas y de que "la obra maestra de la literatura de masas es justamente, el libro que mejor se inscribe en su género"⁴, el gesto de rechazo se resignifica. Concebirse como un gesto aislado, distinto, es reclamar al mismo tiempo un espacio diferente, apelar a otro público.

La irresolución del crimen inicial supone además del no acatamiento a una de las reglas básicas del género, el desplazamiento del centro de interés hacia un lugar diferente de la intriga. El comisario —quien tradicionalmente tiene la misión de resolver el enigma— jamás descubre las causas del asesinato; en cambio sí lo hace el lector cuando logra incluir el asesino-suicida en la serie de los delirantes.⁵

El poder del delirio se explicita también en la ruptura de las coordenadas de tiempo y espacio. Un buen ejemplo son las notas a pie de página, donde el autor se postula como contemporáneo de Poe y de Sartre e interlocutor válido del primero. Este procedimiento sirve para tematizar las problemáticas de la fama y el desconocimiento; así, se habla de reconocimientos, rechazos, y lugar del escritor. La toma de partido de Laiseca por Poe no es casual; precursor del género policial en la prosa y del lenguaje poético que retomarán los simbolistas, la defensa de un espacio privilegiado para ese autor en la literatura norteamericana puede ser leída como el reclamo de uno similar para sí en la literatura argentina. Simétricamente, la defenestración de Sartre no lo es sólo de determinada ideología de la literatura y de determinada concepción acerca de lo que debe ser la práctica de la escritura, sino que replantea al mismo tiempo el tema de la filiación. Más de una generación de escritores argentinos se aglutinó en torno de la figura de Sartre; al rebelarse contra tal padre, Laiseca parece reivindicar el aislamiento respecto de sus pares, colocarse fuera de ese circuito.

Las notas del traductor y del lector cierran el círculo de la producción literaria y ponen nuevamente en escena la contradicción: la primera manifiesta el deseo (vigésimoseptava traducción al inglés); la segunda denuncia la realidad del no reconocimiento (*Su turno* ha sido comprada por \$ 30 en un cambalache).

⁴ Tzvetan Todorov: *Tipología de la novela policial*, en: Revista *Fausto*, año III, n° 14, mar.-abr., 1974, pág. 10-11.

⁵ "La investigación posterior arrojó la siguiente información: el asesino vivía pobremente. No dejó ningún papel. Era un tipo raro que escuchaba discos. Nunca había estado internado". El informe puede ser leído como paradigma de las conductas delirantes que desplegarán los protagonistas; incluso el suicidio de La nonna sería la expansión de ese primer suicidio.

A nivel de lenguaje, el poder delirante de la escritura logra articular registros provenientes de ámbitos dispares. El discurso literario abarca una pluralidad de voces a las que no pretende disolver sino destacar. El resultado es un discurso absolutamente quebrado; gráficamente, por los paréntesis, subtítulos, profusión de diálogos, notas; lingüísticamente, por expresiones porteñas, modismos centroamericanos, frases en italiano, alusiones a los clásicos. En la lectura el efecto de este procedimiento —la combinación sorprendente de elementos— reitera la separación del género pues desplaza la sorpresa de la intriga al lenguaje y convierte a la comicidad en uno de los principales objetivos.

El trabajo hasta aquí realizado podría calificarse de lectura posible de la novela "*Su turno*". Su objetivo básico fue describir una de las tantas instrumentaciones de lo paródico; procedimiento al que en este caso se apeló para marcar distancias con las producciones contemporáneas. Este relevamiento textual podría considerarse así como un primer paso a partir del cual se abren interrogantes y líneas de trabajo. Una de ellas, sería la reconstrucción del o los campos literarios en que se inscribe la novela. Las dos alternativas más claras en este sentido son, por un lado, el estudio específico de las vinculaciones de *Su turno* con el corpus de novelas policiales que proliferan en nuestro país durante la década del setenta. Fenómeno que no es aislado, sino parte de la revalorización de las llamadas "literaturas menores" y que tiene algunos gestos pioneros como la publicación de la Serie Negra de Tiempo Contemporáneo y otros sintomáticos, como la realización, durante el año 1975, del Primer Certamen Latinoamericano de Cuentos Policiales. Por otro, cabría delimitar un campo distinto; el de todos los relatos que, al igual que éste, incorporan técnicas no literarias (cine, periodismo, etc.)

Espacio interesante de reflexión resultaría, asimismo, el correlato de lo que acabamos de señalar; vale decir, las transformaciones del público lector. Porque no nos parece temerario afirmar que al tiempo que se va ampliando el público de las "literaturas mayores", "las menores" encuentran en los sectores intelectuales a un nuevo consumidor.



PARODIA Y PROPIEDAD
Entrevista a Ricardo Piglia

Nos interesaba que hablaras de algunas cosas que dijiste sobre Borges en la charla, además de las varias menciones a la palabra parodia. Podríamos empezar con aquello que decías acerca del sistema de referencias culturales en Borges, esa especie de ostentación casi gratuita del saber. Vos lo ligabas con el sistema de referencias culturales en la literatura argentina del siglo XIX. Ahí creo que hiciste entrar la categoría de Tinianov de forma y función, como que ese sistema tenía una función en la literatura del 80 y ahora no la tiene más. Entonces se trataría de ver en qué medida se puede tomar la parodia en relación con ese par de función y forma.

Para empezar con Borges. La hipótesis que yo manejaba es que la obra de Borges se inserta en las dos líneas básicas del sistema de la literatura argentina del siglo XIX. Por un lado la gauchesca, por otro lado el europeísmo, dos líneas que Borges vendría a cerrar, a clausurar. Para tomar el caso del europeísmo, del cosmopolitismo, la genealogía extranjera de nuestra cultura; tradición muy nacional habría que decir, ligada a problemas básicos que la obra de Borges expresa con nitidez. Bastaría hacer la historia del sistema de citas, referencias culturales, alusiones, plagios, traducciones, pastiches que recorre la literatura argentina desde Sarmiento hasta Lugones para ver hasta qué punto Borges exaspera y lleva a la parodia y al apócrifo esa tradición. En realidad el tratamiento borgeano de la cultura es un ejemplo límite del funcionamiento de un sistema literario que ha llegado a su crisis y a su disolución. Únicamente en el marco histórico de la transformación de ese sistema es posible comprender la obra de Borges y algunos de sus procedimientos esenciales, en especial la parodia. Por ejemplo, no me parece nada casual que en Borges la cita funcione como el núcleo básico de su procedimiento paródico. Borges parodia en la cita y a partir de la cita, comienza la parodia en la cita misma, allí está el elemento molecular de su escritura. Trabaja con las garantías y los valores del sistema literario y los lleva a la irrisión, al exceso, a la irrisión por exceso habría que decir. A la vez Borges percibe con nitidez los mecanismos del sistema y los convierte en el fundamento de su ficción. Los percibe porque ese sistema ya se ha transformado. Borges es la expresión del cierre y de la transformación y en este sentido la obra de Borges debe ser vista como la verdadera realización del sistema de la literatura argentina del siglo XIX.

¿La parodia podría ser ese gesto de anacronismo?

Más bien yo diría que la parodia hace ver el anacronismo o trata de hacer ver el anacronismo. Podemos ligar esto con lo que ustedes planteaban al comienzo sobre el asunto de la función y la forma. Para mí hay parodia porque hay cambio de función. Quiero decir: a partir de ahí es posible estudiarla. Pero si uno habla de función en el sentido de Tinianov tiene que tener en cuenta el conjunto del sistema, sus tendencias, los momentos de cambio y de transformación. Hay que analizar cuáles son las condiciones para que un texto, un género, un conjunto de procedimientos, un estilo, una obra, un escritor, lo que ustedes quieran, pueda ser parodiado. No se trata de una decisión arbitraria, quiero decir, lo aparentemente arbitrario del gesto paródico está siempre determinado por ciertas condiciones que lo hacen posible, y esas condiciones dependen del conjunto del sistema y de su transformación. Desde esta perspectiva habría que decir: no siempre hay parodia cuando hay cambio de función, pero no hay parodia si no hay cambio de función.

¿Y respecto a lo que dice Tinianov sobre la parodia como el motor del cambio literario?

En realidad esa hipótesis está ligada a la línea de lo que podríamos llamar la primera etapa del formalismo, una línea definida sobre todo por Sklovski. Las tesis son conocidas: la literatura es un proceso autónomo, los procedimientos y las formas cambian en el interior de un movimiento definido por el vaivén entre automatización, parodia y renovación, surgimiento de una nueva forma que luego se automatiza y por lo tanto es parodiada y el proceso vuelve a comenzar. Justamente Tinianov corta con eso cuando elabora el concepto de función. A partir de ahí la obra y la literatura dejan de ser vistas como una suma de procedimientos y comienza a analizarse la función de los procedimientos y los cambios históricos de esa función. Y en este sentido es importante diferenciar el concepto de función que viene de Propp y que reaparece en Levi-Strauss, en Greimas, en Bremond, ligado a una idea de combinatoria, con el concepto de función que elabora Tinianov. Es a partir de ahí que Tinianov hace entrar elementos sociales e históricos en el análisis de la evolución literaria, que en realidad no es otra cosa para él que evolución de la función literaria. El cambio de función sólo puede analizarse teniendo en cuenta las relaciones de la serie literaria con la serie social. Para comprender los cambios de función es preciso salir de la literatura: fin del formalismo. Yo creo, por otro lado, que son estas ideas de Tinianov las que hacen posible el desarrollo de las tendencias más productivas en la crítica moderna de inspiración sociológica. Tinianov me parece un crítico excepcional, hay que leer su trabajo sobre los arcaístas y Pushkin.

¿Y cuáles son para vos esas tendencias?

Por un lado Mukarovsky que retoma el concepto de función de Tinianov para analizar la norma y el valor literarios como hechos sociales. Por otro lado los trabajos del grupo de Bajtine, Medvedev, Voloshinov, que elaboran a partir de un ahí un concepto más amplio de parodia y desarrollan las líneas de un poético sociológica que tiene como centro las relaciones entre ideología y literatura. Por fin, y esa es la dirección que realmente me interesa, Walter Benjamin y Bertolt Brecht. Por de pronto, para poner como ejemplo un trabajo notable, *La obra de arte en la época de la reproducción mecánica* de Benja-

min es un desarrollo muy consecuente de las hipótesis de Tinianov. En el fondo lo que hace Benjamin es mostrar de qué modo la serie extraliteraria, extraartística digamos mejor, determina el cambio de función. Por último yo creo que la teoría y la práctica de Brecht son una de las grandes herencias que Tinianov le ha dejado a la literatura; o si ustedes quieren, una de las grandes herencias que la práctica de la vanguardia soviética de los años 20, de la cual las teorías de Tinianov son una síntesis, le ha dejado a la literatura. Brecht "retiene" lo mejor de la experiencia de la vanguardia soviética, Tinianov y Tretiakov en primer lugar, y es uno de los pocos, otro es Benjamin, que la continúa en los años duros de la década del 30 y 40. De allí que la polémica entre Brecht y Lukács es en el fondo la polémica entre dos tradiciones. Brecht, Tinianov y la vanguardia soviética por un lado, Lukács, Gorki y el realismo por el otro. En este sentido yo creo que Tinianov debe ser colocado entre los fundadores de la tradición materialista de la crítica y la teoría literaria que tiene en la obra de Brecht su primera gran síntesis. Y ustedes saben, por otro lado, la importancia que tenía la parodia en la práctica de Brecht.

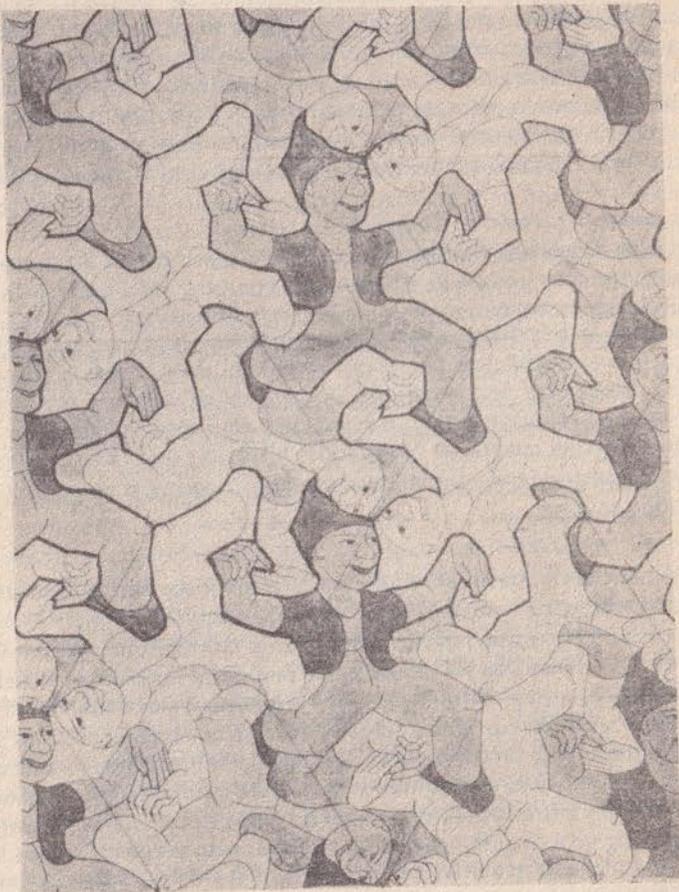
Una práctica donde la parodia no podría ser considerada el motor del cambio.

Por supuesto. No puede hablarse de la parodia como motor del cambio, porque en realidad la parodia es el resultado del cambio. Por otro lado, si el cambio de función depende y está determinado por el cruce entre la literatura y la sociedad, se entiende que, para analizar la parodia, sea necesario reconstruir en primer lugar las condiciones históricas, sociales e ideológicas que hacen posible el cambio que la parodia vendría a expresar. Para tomar otra vez el caso de Borges, en la literatura argentina es preciso analizar por qué el europeísmo cambia de función y esto supone un análisis social e ideológico. Supone tener en cuenta las condiciones históricas que hacen posible ese cambio de función y la transformación de la literatura argentina que la obra de Borges vendría, de algún modo, a expresar.

De ahí que la parodia no pueda ser reducida a un mero juego con el procedimiento.

La parodia parece un simple juego con el procedimiento pero siempre están en juego otras cosas. Para poner como ejemplo una cuestión que me interesa especialmente ¿por qué no pensar las relaciones entre parodia y propiedad? Problema sobre el que no se reflexiona, quizás porque allí las relaciones sociales entran de un modo directo en la literatura y ciertas corrientes actuales de la crítica buscan en la parodia, en la intertextualidad, justamente un desvío para desocializar la literatura, verla como un simple juego de textos que se autorrepresentan y se vinculan especularmente unos a otros. Sin embargo esa relación entre los textos que en apariencia es el punto máximo de autonomía de la literatura está determinada de un modo directo y específico por las relaciones sociales. En sus mecanismos internos la literatura representa las relaciones sociales y esas relaciones determinan la práctica y la definen. Lo básico para mí es que esa relación con los otros textos, con los textos de otro que el escritor usa en su escritura, esa relación con la literatura ya escrita que funciona como condición de producción está cruzada y determinada por las relaciones de propiedad. Así el escritor enfrenta de un modo específico la contradicción entre escritura social y apropiación privada que aparece muy

visiblemente en las cuestiones que suscitan el plagio, la cita, la parodia, la traducción, el pastiche, el apócrifo. ¿Cómo funcionan los modos de apropiación en literatura? Esa es para mí la cuestión central y quizás la parodia debería ser pensada desde esa perspectiva.



EL OTRO TEXTUAL

Entrevista a Nicolás Rosa

Nicolás Rosa. Ustedes saben que en cierta línea, la parodia ha sido reducida a algo que parece muy moderno pero creo que debe ser superado: la postulación de que todo texto no hace más que reproducir su propia producción textual. Esto me parece una tautología. Es una relación mimética, especular. En otra posición, no excluyente, se sostiene que los textos producen una significación "múltiple"; son, por decirlo así, polisémicos, y por lo tanto permiten una multiplicidad de lecturas.

Yo quiero decir algo mucho más preciso, y que viene de Kristeva. Los textos tienen una significación *indecidable*, en el sentido matemático del término. Son códigos y conjuntos no totalmente estructurados que concurren a la producción de sentido pero que no admiten la coagulación de un sentido unitario y ni siquiera direccional. Si hay algo que define al *texto literario* es precisamente ese "desbaratar" el "recorrido del sentido" como dicen los lógicos. El sentido en literatura no es un camino, es una encrucijada. De ahí que nosotros no intentamos hacer una crítica descriptiva sino explicativa. Resulta muy difícil *determinar* el sentido. Porque inmediatamente se recae en un monologismo o en una concepción del sentido unitario, acabado y hermenéutico. "Este es —así, deícticamente— el sentido del texto." ¿Quién se puede arrogar esa proposición?

¿Qué función le asignarías a la parodia en el proceso de la evolución literaria?

Del texto de Bajtin, en tantos aspectos insuperable, se deduce que el trabajo de la parodia en todo lo que ella implica sería un *avance*; por lo tanto engendraría una serie progresiva, con respecto a otro tipo de textos en los cuales no existe la parodia. Bueno, en última instancia, la polifonía, la oposición monologismo-dialogismo, homofonía-polifonía.

Lo que no veo muy claro en Bajtin es su remitencia a una conciencia estética, autorreflexiva, producto un poco de una conciencia científica, como cierto progreso. Si eso ha hecho progresar a un procedimiento específico en el sentido de que ofrece mayores posibilidades en la llamada "creación artística".

Y, Bajtin es un formalista, no hay vuelta que darle, en sus presupuestos básicos. El haber descubierto esto de los procedimientos, el haber entendido la producción textual un poco como artefacto, toda la carga de empirismo que ellos tienen, muy tecnocrática

por otra parte, hace que en realidad los procedimientos aparezcan como lo renovador, lo nuevo, lo importante, en oposición a una literatura que sería mucho más "tradicional". De ahí viene todo esto que se viene manejando de que todo texto que reproduce sus propias condiciones de producción es moderno. De hecho, no veo que posea mucho sentido establecer una "serie literaria progresiva" (en la narración, por ejemplo) a partir del procedimiento paródico.

Además si la parodia fuera el procedimiento privilegiado de cualquier producción textual, más allá de cualquier época, todo sería paródico y no se podría hablar de parodia.

¿No creés que podríamos privilegiar la parodia en algunos momentos determinados?

La respuesta estaría en el mismo Bajtin. El habla incluso de momentos de crisis (cosa bastante discutible porque hay una relación demasiado automática). Pero siempre queda por verse si en realidad la parodia operaría en forma privilegiada en algunos momentos que corresponderían o no a fenómenos sociales en particular.

Si pasamos al problema intratextual, ¿qué relación tiene con los otros procedimientos?

Aún cuando lo consideráramos privilegiado, ¿cómo llega o no a contaminar los otros procedimientos empleados en el texto? Un ejemplo muy claro puede ser *El Quijote*, ejemplo extraordinario de polifonía. Modelos: novela pastoril, novela picaresca, de caballería, renacentista, romances, todo. *El paradigma*. Evidentemente si hablamos de parodia en el Quijote decimos "la parodia de la novela de caballerías".

La inserción, injerto, implantación o —diríamos hoy más modernamente— incrustación, genera un proceso narrativo muy particular del cual yo diría, primero, que sería aventurado afirmar que todo está parodiado. Y después, quisiera verificar la contaminación que sufren aquellos elementos no parodiados por esa economía generalizada que, sí, tiene la parodia en todo el texto, más allá del problema de los registros, etcétera.

Otro problema más. La transformación de la parodia en el mismo texto. El Quijote prueba eso. La parodia de la novela de caballerías no es la misma en la primera parte que en la segunda. Y no es la misma en la primera parte de la primera parte que en la segunda parte de la primera parte. Entonces sería interesante ver el problema intratextualmente. El problema *tiempo*, tiempo de la narración, tiene que estar vinculado con toda seguridad al proceso de producción paródica.

¿Cómo definirías la parodia: como una operación consciente que un sujeto determinado ejerce sobre otra escritura o bien como una ley inexorable de toda escritura?

La categoría Sujeto acá es muy importante. La pregunta es si la parodia sería en última instancia un procedimiento consciente o inconsciente. Delimitemos: ¿consciente o inconsciente. en el Sujeto o consciente e inconsciente en el texto o del texto?

Yo creo que por los años sesenta y pico se habló de una inconsciencia del texto o de un manejo del anonimato textual, en el cual el Sujeto trágicamente quedaría borrado. Hoy día creo que eso ha sido descartado. Creo que el primero que lo formuló fue Barthes pero después, como hacía Barthes, proponía y abandonaba, lo desechó. (¡Qué curioso hablar en pasado de Barthes!)

El problema de si en realidad habría un inconsciente textual más allá del inconsciente productor del texto quedaría eliminado. Nosotros nos manejamos con el concepto de

Sujeto productor y evidentemente, el Sujeto productor produce o realiza procedimientos conscientes e inconscientes. Pero es en el producto donde se pueden verificar aquellos procedimientos que significarían una lectura que se puede medianamente cargar como consciente y una lectura que puede ser la del inconsciente que ha venido trabajando ese texto. Sería el Sujeto de la escritura. La división actual entre Sujeto del enunciado y Sujeto de la enunciación, si bien es cierto que no recubre exactamente la *Ichspaltung* freudiana, permite trabajar en ese campo también *indecidible* que es la producción inconsciente. Pero recordemos dos cosas: el texto literario está más cerca, sin duda alguna, de las formaciones inconscientes y es casi seguro que sus leyes sean homólogas a las del inconsciente, y también, que en todo texto leemos simultáneamente varios registros: por ejemplo el registro ideológico que aparecería como un elemento amalgamante, una connotación englobante pero no detenida.

Yo me pregunto si en última instancia los registros paródicos, el efecto de la parodia, no tienden a borrar al Sujeto productor del texto. Eso es muy importante (y en Bajtin está formulado, aunque no en términos contemporáneos). El efecto ideológico mayor de la parodia es hacer como que eso no lo ha producido nadie. Que no tiene nada que ver con la famosa teoría del anonimato del texto. Barthes afirma, sin aclararlo demasiado pero sembrando dudas, que la parodia es una "palabra clásica". Trata de desconocer aquello que le es conocido, de decir que en realidad esos textos no están producidos por nadie. Es decir, ¿se trataría de destruir la relación del Sujeto productor con el texto que produce?

¿Se puede parodiar un referente no textual?

Recordemos que Bajtin elimina el teatro. Sin embargo el teatro, cuando hace parodia, llámese sátira, grotesco, no parodia otro elemento dramático sino las costumbres, la sociedad, elementos de la "realidad".

Estoy pensando ahora en el Marqués de Sade. Se pueden parodiar las formaciones del inconsciente. El Marqués de Sade parodia la dramatización del deseo. Además, el antecedente referencial de su parodia es el Mariscal de Retz, que no escribió nunca. El tenía su propio texto, su vida, conocida. Todo lo que se sabía sobre él funciona como un texto. Pero no puede tener el mismo status que la parodia de una novela.

Es decir que es posible parodiar otros discursos. Pero es curioso que aquellos que escriben sobre parodia sólo señalan los *discursos escritos*. Aquí tenemos dos posibilidades: 1) O se entiende que todo discurso (aún el de la vida propia) está literalmente estructurado (es decir como una *letra*, como una *escritura*), que pareciera ser la posición más coherente,

2) o se entiende empíricamente el discurso escrito, y por lo tanto, todo, se reduce a una relación meramente literaria, texto a texto, en el sentido en que la tradición francesa habla de "explicación de textos".

Cuando un texto oral ha conseguido una fijación tal, como los proverbios, más allá de que estén impresos, ha adquirido características de la escritura. Y funciona incluso como un fenómeno parafrástico muy interesante. Se revela todo el problema del sentido. Aquí la distinción siempre espesa de Lacán entre *escrito* y *discurso* sería pertinente.

¿Qué relación establecerías entre la parodia y fenómenos tales como la cita, el collage, el pastiche, el travestismo?

Serían subprocedimientos del gran procedimiento paródico. En el caso de la cita, constituiría lo que Jakobson llama la relación mensaje-mensaje (M/M). Si bien es cierto que la incrustación de la "cita" genera un particular movimiento del texto, no implica necesariamente un efecto paródico, siendo como es un fenómeno de intertextualidad. Cuando hablamos de cita no solamente tenemos que valorar lo que la cita dice en sí misma sino la posición que ocupa dentro del nuevo texto. Es decir, un efecto de semántica posicional.

El collage es simplemente una extensión, una impostación de la pintura. En cambio el pastiche ha sido mucho más trabajado. Creo que tiene un elemento decorativo un poco accidental que le interesa mucho a Sarduy con su teoría de la escritura. Trata de rescatar, en la línea derridiana, los caracteres materiales de la escritura. Concibe esa teoría de la escritura un poco emblemáticamente como tatuaje en el texto. Lo que no se fundamenta muy bien —grave problema que estudia el psicoanálisis— es la relación de la escritura con el cuerpo. La literatura de Sarduy está vinculada con el barroco pictórico. En *Maytrea* por ejemplo, el cuadro (encuadre) barroco oscila siempre hacia el postizo literario (y aquí vemos elementos del travesti), hacia la maquette (fenómeno de reducción), la escenografía, la máscara, el maquillaje: pintura sobre la pintura canónica literaria. La parodia de Sarduy es miniaturista: el texto paródico ya ha sido sometido a una irrisión previa por la cultura que lo cultiva. ¿Es una parodia de la parodia?

En cuanto al travestismo, salta allí uno de los elementos que son propios de la parodia. Pone en evidencia que no es ni una cosa ni la otra sino un tercero que se ha generado. Y hablo de tercero en el sentido de una dialéctica interna, un tercero que sería ambivalente con respecto a los dos primeros. (La carga connotativa de sexualidad que tiene esta palabra no impide ver más allá. Hablamos de las palabras pero también de la libidinización del discurso.)

En la misma línea, la relación entre el texto que parodia y el que es parodiado, ¿qué genera? ¿un nuevo y simple procedimiento? Ustedes dirán, "un nuevo texto". Pero ¿dónde está ese texto? Es un Otro textual, una categoría que es un poco un "objeto perdido". No hablo del esquema referencial, por llamarlo de alguna manera, que estaría integrado por la escuela literaria, por el horizonte literario, sino de otra instancia. Llámelo hiato, fractura, vacío. Colmarla con los procesos de transformación no es definitorio. Se manejaría así una lógica dual que analiza todos los procedimientos y los pone como reglas de transformación entre uno y otro texto. Pero no puede explicar ese "más allá" generado en la lectura. En otro tipo de lógica tal vez se pudiera dar cuenta de esto.

Ahora me interesa señalar, que ese Otro textual, atípico por definición, que no está en el texto parodiado ni en el texto parodiador, ese Otro asintótico infinitamente postergado, producto de 1-2 pero no subsumible a ninguno de ellos, tiene la misma "formación" que el *Witz*: es un tercero que se "manifiesta" en el texto pero que está ya "latente" en el discurso anterior, en el preconstruido del discurso. ¿Es entonces asimilable a un "modelo referencial"? No. Es un producto nuevo, no previo, es efecto y no causa.

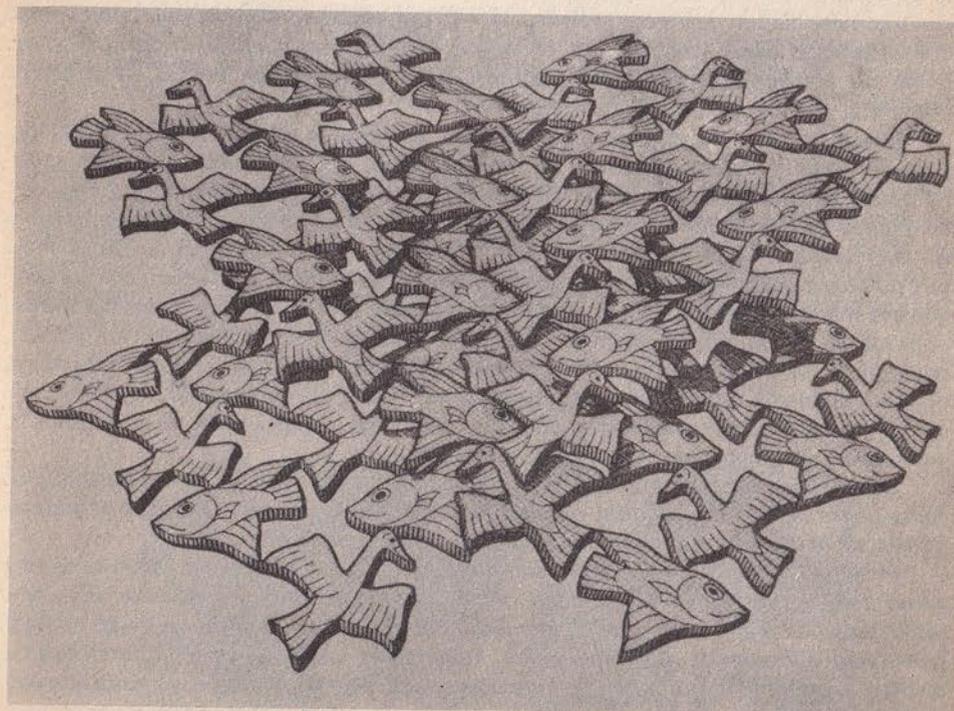
¿Es producto de la lectura? Sí, pero no lo es de la "lectura interpretativa" (psicoanalítica) ni de la lectura explicativa (lingüística): es el producto de la "convivencia de lectura" que debe poseer el sujeto productor-lector: es un espacio de encuentro de la producción escrituraria que genera una economía significativa específica.

Vos decís que entendida la significación desde una perspectiva económica y no tópica se postula que la parodia genera una serie de desplazamientos, de postergaciones, de reen-víos tan infinitos que "tienden a" pero no que podés marcar.

Más que los textos, más que los meros procedimientos, es la significación de la producción textual —significación que no se puede aprehender en su totalidad— lo que según Kristeva aparece subvertido por la parodia.

¿Esa subversión estaría nada más que en la parodia?

Ese es otro problema. Pero se desprende de lo que venimos hablando que la parodia no puede ser el "procedimiento" primordial de la construcción textual. Es uno de ellos, puede estar privilegiado en un texto, puede ser magnificado en una época determinada (como sostiene Bajtin), pero no creo absolutamente que pueda constituir un "universal" de la producción textual.



REIRSE DE LA RISA Entrevista a Severo Sarduy

¿Cómo definiría el fenómeno paródico?

Paródico es lo invisible, lo que, en cierto momento de la lectura, no percibimos más. Lo paródico, al principio de todo ciclo de percepción de una obra —cuando comenzamos a interesarnos en un autor, en el art-nouveau, en Cocteau, en los afiches chinos, en la opereta, en La Lupe, en Celia Cruz, etc.— está en el exterior, es una suave risa, una condescendencia, un gusto por lo barato, por lo inmediato, lo explícitamente decorativo o empobrecido de un lenguaje. Ese, en que lo paródico está fuera y envuelve al objeto como un metalenguaje benévolo, afectuoso casi, discretamente burlón, es el primer momento, y el único evidente, de la parodia.

Luego esa mirada crítica, solapadamente reidora, se va injertando, mezclando, infiltrando en el objeto. Dejamos de ver *Cleopatra*, o *Calígula* por lo ampuloso suburbano de la representación; los dibujos de Beardsley nos parecen menos cargados, las figuras de Botero menos robustas, las entradas del metro menos frondosas: pasamos sin darnos cuenta a lo largo de esas volutas vegetales, cuyas curvas encadenadas ahora nos parecen habitables, funcionales incluso, más aptas al paso del hombre que las ortogonales máquinas del Bauhaus. Lo paródico, el suave humor con que contemplábamos el primer grado, el lenguaje objeto, ahora forma parte de él como algo constitutivo e imperceptible. La obra, pues, ha tenido acceso a lo clásico. Una nueva mirada, o la misma de antes alrededor de otra obra más escueta, menos apta a la aprehensión sarcástica, más severa y muda, hará recomenzar el ciclo de lo paródico, ese generador de clasicismos involuntarios, de objetos imprevistos para museo.

¿Cree Usted que la parodia es una operación consciente que un sujeto determinado ejerce sobre la escritura de otro, o más bien la parodia es una ley inexorable de toda escritura, en la medida en que se erige a partir / contra otras escrituras?

Puede tratarse de una operación consciente que uno ejerce sobre la escritura de otro como una versión festiva de homenaje o como una inversión luctuosa de irrisión, pero sobre todo, es una mirada, un "tercer ojo", dorado y situado entre las cejas, como el punto bermellón de los reverentes indios, esplendente bajo los árboles gigantescos en el mediodía, que uno ejerce sobre su propia escritura. Hasta lograr que esa risita, ese *cho-teo barroco*, como una mascarilla de tiza que se asoma detrás del biombo japonés mientras fornicamos, se deslice en el cuerpo mismo de la obra, en la trama del texto, en su di-

seño interno. Entonces ¿quién ríe, de quién, cómo, de dónde surge esa risa políloga, sin emisor asignable, dilatada y voraz como el universo? Corren, sobre las palabras y se encaraman en ellas como astros en sus órbitas, las caritas musarañientas yorubas, con sus cascabeles roncros, devorando insaciables canutos de caña quemada, guayabas amarillas y mangos.

¿Qué función le asignaría Ud. en el proceso de la evolución literaria?

El de romper una retórica y crear otra, es decir, una nueva percepción de lo real. Durante años leí y copié paródicamente a Lezama; ahora descubro a Osvaldo Lamborghini y copio a Arturo Carrera. Lezama, corroído por nuestras lecturas, sobre-expuesto, como la cabeza rubia de Marilyn por el exceso de imágenes, devorado por ellas, pasa al panteón del clasicismo español, ese siglo de Oro al que, en definitiva, siempre perteneció. Veo ahora en los más jóvenes, la posibilidad de esa otra voz— como Juana de Arco, el escritor oye voces, las voces anagramáticas, la voz del Otro bajo el texto legible—, del otro altoparlante en la estereofonía de la página.

¿Qué relaciones establecería Ud. entre la parodia y fenómenos como la cita, el plagio, el collage o el travestismo?

Todo forma parte de la parodia. No hay más que risa. Una carcajada nos lanzará a la iluminación del *satori*, será la respuesta de ese *koen* informulado y persistente que es la escritura. Un paso más, un gesto más: reirse de la risa. Gombrowicz me dijo un día: "Yo me río de los que se ríen." Curiosa reflexión en un exilado polaco empleado de banco en los suburbios de Buenos Aires e ignorado por la inteligencia al uso. ¿Cómo aplaudir con una sola mano? ¿Qué rostro teníamos antes de nacer? ¿Cómo parodiar la parodia? ¿Cómo reirse de la risa?

Parodia: ¿homenaje o violencia?

Una orquestica felliniana, con tamborines rotos y guitarras llenas de agua, litoral y barata, ejecutando las puntuales variaciones de una musicanga de circo: lo deplorable como reverso metafísico. En el carnaval bakhtiniano se entroniza a un rey irrisorio. La reverencia va injertada de mofa, la corona es una restallante quincallería, el protocolo un cachondeo retro: todo va atravesado por su contrario, y se disuelve en él, como el agua borgesca en el agua, como en nirvana en el samsara, y la forma en el vacío.

Parodia: homenaje y violencia.

Parodia: ni homenaje ni violencia.



EL LUGAR DEL ARTISTA

Entrevista a Osvaldo Lamborghini

¿La parodia es un homenaje o una violencia?

En la parodia siempre entra el odio y el amor. El odio al semejante implica también amor. La parodia sería como un amor fracasado sino fuera abyecto decir que el amor fracasa. Es un oxímoron decir amor fracasado, si hay amor ¿cómo puede haber fracaso? No se puede mimar un objeto sin amarlo.

¿Pero también se lo pervierte, se lo degrada?

Se lo degrada, pero es una creación imaginaria, nadie degrada a nadie; es la creencia del sujeto que está degradando algo, no degrada nada; ni siquiera logra degradarse él mismo.

¿Qué te proponías con "El Niño Proletario"?

Yo me proponía cosas tales como: ¿porqué salir como un estúpido a decir que estoy en contra de la burguesía? ¿Porqué no llevar a los límites y volver manifiesto lo que sería el discurso de la burguesía? ¿Qué va a quedar comprometido? Planteado en términos gramaticales: un pronombre: yo. ¿Qué quiere decir yo? En esa época yo no tenía nada que ver con Freud, no había una idea de la cosa de elidir el sujeto, cambiarlo de posición en el discurso.

¿Este trabajo es previo a tus estudios de psicoanálisis y Lacan?

Totalmente previo.

Ahí aparece un niño con un falo, ¿no?

El falo era una cosa de hinchazón española. Habría que tomar el registro del texto, es un texto donde a veces se dice pija, pero hay momentos en que no. Hay que decir falo; funcionan una prohibiciones en el momento de escribir bastante extrañas, ¿no?

¿Tenías alguna teoría esbozada de la parodia en ese momento?

En el libro de mi hermano que aparece ahora está dicho con todas las letras: *Parodia, genio de nuestra raza*. Hay una payada entre el Sabio negro y el Sabio blanco; es la payada del Moreno con Martín Fierro. Porqué no ver toda la literatura desde *El Fausto* de Estanislao del Campo?: Entonces todo entra a cambiar de una manera alucinante, todo. En esos términos, no es lo mismo ver a Rimbaud desde la cultura francesa. Entre la Comuna de París que es absolutamente determinante en lo que hace Rimbaud, y bueno... Es lo que sucede con el frigorífico Lisandro de la Torre. Es un tipo como nosotros;

ellos la hacen de una manera y nosotros de otra. Cuando Rimbaud dice me voy, hay que entender que se viene; lo que pasa es que con el afrancesamiento uno lee que Rimbaud se va y por identificación uno se está yendo con él. No, vos no te vas con él, estás acá esperándolo. Se va quiere decir que se viene para acá; Africa, las pampas argentinas todo igual para Rimbaud.

Lo que me llamaba la atención es que para el 70-73 vos estabas en la revista Literal; en aquel momento parecía que la revista tenía un enemigo...

Sí, el populismo. Eva Perón es popular, los chicos de clase media de Filosofía y Letras, son populistas. La estética del populismo es la melancolía. Y, yo no estaba en *Literal*, yo hacía junto con Germán García, *Literal*.

¿El Niño Proletario es un mito populista?

No, ¿porqué un mito?

Digo, constituido por la propia literatura de Boedo. Me refiero a Larvas, por ejemplo.

¿Querés que te diga la verdad? ¿Cuál es el gran enemigo? Es González Tuñón; los albañiles que se caen de los andamios, toda esa sanata, la cosa llorona, bolche, quejosa, de lamentarse. Una ideología siempre te propicia para pelotudeces, pero también para mitos heroicos. Cuando te criás dentro de mitos heroicos me parece abyecto quejarse. Esto es poesía quejosa, hacer esta especie de orgullo de padre proletario, que se levantaba a las cinco de la mañana con sus manos callosas; que traía pan crocante a la mesa. Es hacer descansar una cultura en este pobre tipo que vino de Italia a laburar acá. Es una cosa no contra Castelnuovo; no importa lo que él piense como subjetividad. En los textos la ideología actúa, la ideología sube al escenario y representa su papel. Al nivel del cuento que aparece en *Vidas Proletarias*, de Castelnuovo donde al tipo, al anarquista lo persigue un oficial de investigaciones y él llega a su casa y pide a la madre que lo proteja. Entonces la madre lo protege. Es un policía dedicado a torturar a este anarquista. Esto es lo que yo le copio en *El Niño Proletario*: los tres burgueses ven pasar al niño proletario y se vuelven locos y lo quieren matar, están dedicados a él. Entonces lo agarra y viene el oficial Gómez, que es el que siempre lo tortura, entonces el tipo le dice a la madre que apague las luces, entra el policía, se arma un buen ruido, se prenden las luces, y está la madre muerta, desangrándose en el suelo y el policía que se ríe y dice: quiso matarme a mí y mató a su madre. No hay, te digo, una cosa personal con Castelnuovo, más bien con la ideología liberal de izquierda, esa cosa llorosa. Es decir, que los escritos tienen que valer por el sufrimiento que venden y por las causas nobles de ese sufrimiento.

¿El texto "El Niño Proletario", es una inversión de esa actitud?

Totalmente. Ahí hay una frase suprimida: *yo pienso que*. A ese texto con esa frase lo destruyo, lo convierto en una porquería. "Yo pienso que" habría que terminar con esa literatura liberal de izquierda. Entonces tiramos la bola a ver qué dicen, qué van a entender; no te olvides que es de 1969, o sea hace 11 años, era mucho más difícil. Y bueno, había que explicar que uno no era un monstruo.

Es un texto provocativo, escandaloso, totalmente perverso, ¿no?

No, no es perverso, es sexual.

Pero esas cosas que intercambian, uno caga, el otro come.

Esos son los juegos que hacen los chicos, son perversos polimorfos. Hay todo un

Uno escribe en función de los textos que ha leído. Lo que uno ha leído actúa como sobredeterminación. La vida es un texto, que es una sobredeterminación mayor.

Por ejemplo, Bataille explica cómo las fotos viejas llegan a tener un efecto paródico y gracioso, sin haber sido ésa su primera intención. Una cosa que me fascinaba mucho en esto de la parodia es que la prenda nacional: la bombacha, es una partida que Ascasubi, como ministro de Guerra, compra a los turcos cuando pierden la guerra de Crimea; de ahí viene la bombacha. La prenda nacional es eso. Ya está puesto el significante, ya está.

La parodia tiene que ver con los niveles de identificación agresiva. Parodia vendría a ser lo que Hegel llama pasaje de la tragedia a la comedia burguesa, es decir, de Edipo Rey al vodeville.

goce, en tanto se juega a la muerte de un niño; la cultura occidental consiste en matar a un niño, todos pensando todo el tiempo cómo matar al niño.

¿"El Niño Proletario" es la única parodia que vos escribiste?

Todo es parodia, el último poema de mi último libro se llama "Die Verneinung", obviamente yo no sé alemán; es un artículo de Freud; por eso las comillas. En el texto mismo la parodia es un mundo. La madre Hogarth se refiere al pintor, digamos que son cuadros muy terribles. Hay partes enteras del poema que son descripciones del cuadro, los ahorcados en un panel derruido, está la cosa de Rimbaud, ¿no?

Y Neibis, ¿es un chiste?

Neibis es "Si bien" al revés. Lo pongo al revés para no cantar la bola de entrada.

Si en aquel momento renegabas de los liberales de izquierda, por ejemplo, a la manera de González Tuñón y de los populistas que se vuelven peronistas. ¿Vos desde qué lugar lo hacías?

Si hay lugar, no hay poesía; desde ningún lugar. Toda la relación con la poesía es desde ningún lugar.

¿En aquel momento vos te podés decir de vanguardia?

Y, si querés, digamos que sí.

¿A quiénes leías entonces?

Mis epifanías fueron entonces, Hegel, ese tipo de cosas. Después no me puedo hacer el populista, el obrero. Dentro de la literatura todo, bah, todo... La vida dedicada a eso. Me acuerdo de Croce; los textos críticos a los que teníamos acceso en esa época. No estaban Barthes, Todorov, nada.

Pero, ¿en el 69 no lo conocías a Massota?

No, a Massota lo conozco después del *Fiord*. Al *Fiord* se lo lee a Massota el primer grupo lacaniano de Buenos Aires.

¿Vos conocías a los de Contorno?

¡Qué los voy a conocer en esa época! Los diez años que me lleva Massota; somos del mismo barrio, yo era un chico, para mí Massota era un dios.

¿Es irreverente la parodia?

Habría que ver a quién se le hace una parodia. En cierto sentido toda la literatura podría ser calificada de irreverente. Un escritor nunca habla de pavadas. Una de las tareas difíciles de llevar a cabo, es sacar al artista del lugar de boludo en que se lo ha colocado.

(Esta transcripción de buena parte de la entrevista a Osvaldo Lamborghini a fines de Octubre último, no tuvo la prometida corrección por escrito para su publicación, por razones de tiempo.)

BIBLIOGRAFIA GENERAL SOBRE LA PARODIA

- Bachtin, Mikhail : *Esthétique et théorie du roman*. París, Gallimard, 1979.
- " " : *La poétique de Dostoievski*. París, Seuil, 1970.
- " " : *L'oeuvre de Francois Rabelais*. París, Gallimard, 1970.
- " " : *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Barcelona, Barral editores, 1974. (Biblioteca de Reforma.)
- " " y Medvedev, P. : *The formal method in Literary Scholarship*, Londres, John Hopkins University Press, 1978.
- Change N 2 : *La Destruction*. París, Seuil, 1969.
- Compagnon, A. : *La seconde main*, París, Seuil, 1979.
- Erlich, Victor : *El formalismo ruso*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- Espiral (revista) N 7 : *Humor, ironía, parodia*. Madrid. Ed. Fundamentos, 1980.
- Franco, Jean : "La parodia, lo grotesco y lo carnavalesco. Conceptos del personaje en la novela latinoamericana" (En: *Punto de Vista*, I, 1, Bs. As. Marzo 1978, p.p. 3-7.)
- Kayser, Wolfgang : *Lo grotesco, su configuración en pintura y en literatura*. Bs. As. Edit. Nova. 1964.
- Kristeva, Julia : *Semiotiké, recherches pour une sémanalyse*. París, Seuil, 1969.
- Kristeva, Julia : *El texto de la novela*. Barcelona, Lumen, 1974.
- Rodriguez Monegal : "Carnaval, antropofagia, parodia". (En: *Revista Iberoamericana* N 108-109, Julio-Diciembre, Madrid, Volumen XV, 1979.)
- Emir Sarduy, Severo : "El barroco y el neobarroco" (En: *América Latina en su Literatura*, Méjico, Edit. Unesco y Siglo XXI, 1972; p.p. 167-184)
- Sklovsky, Victor : *Sur la Théorie de la prose*, París, L'age d'home, 1973.
- " " : *Sobre la prosa literaria*, Barcelona, Editorial Planeta, 1971.
- " " : *La cuerda del arco*, Barcelona, Editorial Planeta, 1975.
- Tinianov, Iuri : *Formalismo e storia letteraria*, Torino, Giulio Einaudi, 1973
- " " : *Avanguardia e tradizione*, Bari, Dedalo, 1968.
- Todorov, Tzvetan : *Poética*, Bs. As., Edit. Losada, 1975.
- " " : (comp.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Bs. As., Siglo XXI, 1976.
- " " : "Bakhtine et l'alterité". (En: *Poétique* N° 40, Noviembre, 1979, París; p.p. 503-513.)
- Voloshinov, V. N. : *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Bs. As., Nueva Visión, 1976.

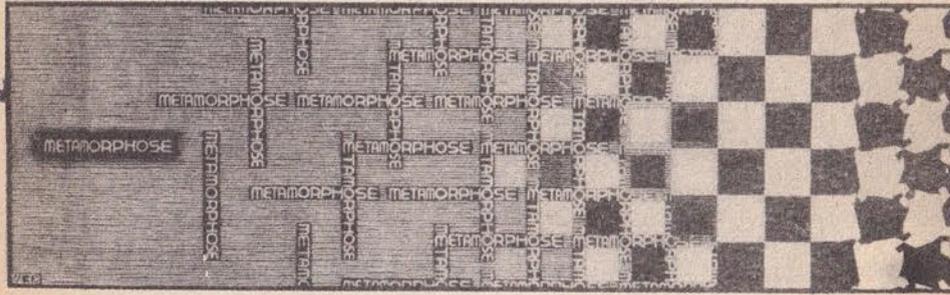
FICCION

Este fragmento pertenece a un ensayo humorístico sobre el plagio, llamado “Por favor, ¡pláguenme!”.

Intenta detectar los mecanismos internos del plagio. Su génesis psicológica y física. Demuestra, entre otras cosas, que no son tan originales los originales ni tan imitadores los etcétera. Qué razones llevan a un hombre a plagiar; muchas veces aún a espaldas de sí mismo. Cómo puede plagiarse un nocturno de Chopin —impúnemente— mediante el artificio de volverlo dodecafónico.

Alberto Laiseca.*

* Alberto Laiseca es argentino, autor de una novela, *Su turno para morir* (Corregidor, 1976; véase artículo crítico en este número), y de algunos relatos publicados en forma dispersa en *La Opinión* y *Confirmado*. Acaba de concluir, después de diez años, una desmesurada novela cuyo título provisorio es “Los Soria”.



Pero, Brender pudo ver: un diminuto cilindro colocado en la cabeza del cohete, se situó despacito —y a toda velocidad— a 624 metros por encima del Santuario. El cilindro se volvió blanco, blanquísimo, de un blanco cegador como cabellos de lana que adquiriesen una incandescencia más allá del infrarrojo; pequeños rayos salieron de su interior cribándolo; daban el aspecto de escapes de agua luminosa y a presión, cuando sale por las innumerables aberturas de una manguera podrida. Los rayos tocaron las paredes del cohete y las atravesaron. También perforaron sus tanques de combustible y casi llegaron al centro antes de que las inercias del líquido se diesen por enteradas y prendiera como un fósforo. Así, poco a poco, los contornos del cohete —gracias a los chorros de luz—, se volvieron invisibles: primero a causa de que la luz los tapaba en gran parte; después, porque dejaron de existir. El acero del cohete se fundió hasta lo gaseoso y de aquí, las largas tiras casi visibles pasaron al microscopio y de allí a lo molecular. Y más adentro aún. Las moléculas, salvajemente bombardeadas y agredidas resistieron durante un instante. Apearon a sus inercias; éstas acudieron con rapidez en su ayuda hasta que, las fuerzas elásticas, ya vencidas y en su límite capitularon y dieron paso a la disgregación en átomos, no más grandes —los orgullosos— que el simple átomo de hidrógeno. El hidrógeno, seguro de sí mismo, ni siquiera defendió su baluarte. Consideró que el enemigo lo miraría como a alguien tan poderoso que seguiría de largo. ¡Ah! ¡pero cuánto se equivocaba! Tam-

bién a él lo sobrecargaron de energía; y si bien muchos pudieron escapar en la confusión, la mayoría debió abrirse en un descabellado conjunto de protones, neutrones y electrones. Recién aquí el invasor detuvo su buceo a lo submicroscópico: con esta lesión final a las cuencas oceánicas de la materia.

El cohete se había transformado en una pelota de rugby celestial de apenas setenta metros de radio en su parte más larga. Muy rápido se mutó en un balón de foot ball de quinientos metros de diámetro. Y siguió creciendo.

El escarabajo trompetero de cinco patas sintió un pequeño viento. En forma simultánea —ya que la progresión, en el terreno de lo tan chico, se da a saltos discontinuos— el airecillo, algo más cálido que el día, acarició la negra piedra y la arena de plata blanca, roja de oro. Una picazón de lo más molesta en la trompa sintió el animal, como agujas electrizadas: en ese confuso borde donde un detenido, con los ojos vendados, no sabe si la insistente molestia que le proporciona su verdugo tiene origen eléctrico, calórico, o si simplemente se lo está imaginando. Y un momento después la trompa del insecto se doró al carbón; y la arena, sólida, cayó al abismo sin fondo de la otra dimensión que constituye el líquido. Algunas moléculas de este vidrio pastoso y espectral, lucharon furiosas y efectuaron un nuevo cambio de unidades; cayeron al cuarto oscuro, a la otra vida, del gas.

La piedra negra aclaró su color. De pronto fue de un negro rojizo, y después el tinte oscuro desapareció por completo luego de boquear espasmódico un momento, semejante a un ahogado que no quiere morir.

La antigua piedra negra —en ese momento era roja— se agrietó infinitamente; como si el calor saliese de adentro: tal una flor maravillosa que se abre con rareza a través de mil excentricidades en una hermosa mañana. Pero por desgracia no había nadie para aspirar su delicada fragancia o apreciar el ordenado caos de sus líneas en rojo, con vetas blancas cada vez más innumerables. Es decir. Nadie no. Lo veía el señor Brender.

La trompa del escarabajo de cinco patas ya hacía mucho rato que había sido castrada por el calor. El pobre animal ni siquiera tuvo tiempo de intentar inútilmente abrir sus élitros en un movimiento macroscópico. Prevalcía aquí el tipo anterior y microscópico-submicroscópico del rápido pasaje de la masa a la energía. Y la antigua piedra roja —que ya era blanca hasta lo immaculado—, saltó en miles de pedazos disueltos con rapidez. Y la arena se fundió y el escarabajo se evaporó, y miles de toneladas de material se elevaron como una centella a la estratósfera con el bramido de la cámara de deyección de un cohete monstruoso.

El oro se mezcló con el osmio, el iridio y el platino, y cayó centrifugado enjoyando las piedras de hierro. El rojizo claro con el rojo profundo, y el fuego apagándose en un rojo oscuro. Incandescencias amarillas volviéndose sangre. Los gases raros: el helio, neón, argón criptón, xenón, se mezclaron raramente con otros menos raros: el nitrógeno y el hidrógeno, y el fósforo que subía sublimado, y el aluminio, vanadio, arsénico, antimonio y bismuto; el carbono y los charcos de silicio de la arena fundida. Todo ello se unió dando burbujas rosadas.

El titanio y el germanio intentaron invadir teutónicos y wagnerianos al fluor, al cloro, al bromo y al yodo, siendo a su vez invadidos. El rutenio, el rodio y el paladio quisie-

ron auxiliar a aquéllos pero se sumaron tarde a la lucha y sólo consiguieron agrandar la victoria.

Gases y metales, con todos sus intermedios líquidos, sufrieron desplazamiento hacia el rojo, como ley de Hubble de lejanas galaxias. El calor era un teclado inmenso. Tubos de órgano vibraban incansables la obsesión de unas pocas notas.

La lluvia quemó un fuego en el patio. La lluvia radiactiva quemó un fuego en el patio de la casa de Brender, haciendo entrar en funeral sus cuadros de verano.

Se fue formando entre cielo y tierra, el inmenso hombre de llamas.

La explosión realizó un verdadero trabajo reticular de sustitución y montaje. Avanzó apoyada en sus vicios color morado. Un Arnold Schoenberg celestial de incomprendible música seriada.

El oro se orificó a sí mismo. El cobalto cobaltificó al hierro. El hierro ferrificó al estaño. La plata argentificó al níquel y los vestigios de mercurio encerrados en las piedras bastaron para volver mercuriales al instantáneo bronce sófico en ebullición.

Y las cejas del hombre eran de plata. Superciliaban arriba del humor vítreo de sus ojos, hechos de arenas fundidas.

Y sus orejas transparentes eran de einstenio y sus labios de fermio y su nariz discontinua de praseodimio cuántico.

Y los dedos quebradizos del hombre eran de curio con uñas de berkelio.

Y la bomba le puso un corazón de plutonio, y piernas de californio.

Y fue su propia mujer porque de una de sus costillas de mendelevio extrajo un isótopo y con él construyó su sexo de hermafrodita. Y le dio un hígado de laurencio, y un sistema circular de sangre de americio. Y después lo forró todo con transuránica piel de nobelio.

Pies de radio, torio y protactinio.

Y se oyó una voz en el cielo que decía: "Póngale el talón de renio, sangre de mercurio, prometeo y samario. El pelo de hafnio, holmio y disprosio. Próstata de europio, terbio y gadolinio. Una mirada de estroncio y un sueño de lantano".

Y los huesos del hombre eran de polonio, con articulaciones de oro y plomo; la costilla flotante, compuesta por aleaciones gaseosas de arsénico, galio, manganeso y escandio.

Engarzó en el cobalto una gota de estaño licuado.

Tomó también una perla de hierro fundido, a tan alta temperatura que ya era vaporosa como un encaje.

Y estas dos piedras preciosas enriquecieron el anillo del nibelungo que el hombre de fuego habría de llevar.

"Porque sólo aquel que renuncie al amor y con el oro forje un anillo, mandará sobre el mundo", dice una de las ninfas del Rhin, en la partitura de Ricardo Wagner.

Cierta casa que se encontraba a un kilómetro del Santuario, y que los militares habían usado como casino de oficiales antes de evacuarlo, durante un momento pareció llenarse de una luz y de un gas espectral, cada vez más sólidos. Un chorro de fuego blanco salió por su chimenea, dando por un momento la sensación de que todavía estaba ocupada. Su techo fue perforado por miles de luces y pequeños incendios, aparentemente aún reparables; las paredes se separaron un poco, las unas de las otras, y el techo perforado se elevó casi medio metro. Las ventanas se abrieron de par en par, como apuradas

por no perderse ese amanecer a deshora; pero primero saltaron los cristales, rotos en fragmentos pero aún sólidos. Después cada enorme cartón —las paredes— se combó, partiéndose aquí y allá, dejando pasar estrías de luz. Aún allí, dentro de ese tiempo infinitesimal, se seguían cumpliendo las leyes de la física, ya que la casa se abrió menos rápidamente allí donde el juego termodinámico y las tensiones hacían que su estructura fuese más sólida. Cuánta razón habían tenido los que la diseñaron, al hacer el cálculo de resistencia de materiales, al colocar una viga más en este sector, otra cabreada, o una tonelada adicional de cemento.

Y ya del techo sólo quedaba un volumen flotante de guijarros que continuaban elevándose, y las paredes situadas a derecha e izquierda —el señor Brender miraba la casa de frente— claudicaron en manchones luminosos, y la pared de atrás volvió a ser arena, cal, restos de agua y cemento, todo en flotación huracanada; incluso la pared más resistente, la del porche, se arrugó dos o tres veces como un acordeón con el cual un optimista pretendiese tocar por lo menos un par de notas. Y ya no fue más que una pequeña pelota de fuego, rápidamente alcanzada y devorada por la otra bola en llamas, más grande, que venía detrás.

La destrucción completa de la casa, su pasaje de sólido intacto a sistema gaseoso con algunos intermedios líquidos, todo, no duró más de 2 1/3 segundos.

UN HOMENAJE A JAIME REST

Los porteños estamos acostumbrados a la proliferación de conferencias sobre los temas más disímiles: desde las filosofías orientales hasta las técnicas de avanzada, pasando por las infaltables sobre extraterrestres y las aún más incluídibles sobre historia del arte, todas ellas convergen en un punto: el matiz dilettante, el barniz más o menos erudito y un tono "ochentista". Por estas razones se hace necesario destacar la excepción a la regla.

La revista *Punto de vista* organizó durante los meses de setiembre y octubre cuatro charlas en homenaje a Jaime Rest. Rodearon el hecho un cúmulo de circunstancias no muy favorables: careció prácticamente de publicidad, el espacio físico (una sala pequeña donde funciona un teatro independiente) resultó insuficiente, se recordaba a un crítico injustamente desplazado. Estas condiciones podrían haber logrado que las conferencias pasaran inadvertidas. Sin embargo, el principio de determinación resultó falso y así, un grupo numeroso se reunió en torno de cuatro críticos —Josefina Ludmer, Beatriz Sarlo, Ricardo Piglia y Eduardo Romano— para escuchar y participar.

El objeto de reflexión fue la literatura argentina; los temas se centraron en cuatro coyunturas que marcan nuestra literatura. Interesa destacar el gesto de rechazo a la ostentación erudita y la búsqueda laboriosa de nuevas perspectivas.

Josefina Ludmer abrió un campo propicio para la polémica: la inserción del *Martín Fierro* en la literatura gauchesca. A partir de la definición de la gauchesca como género coyuntural, cuya condición de posibilidad es la guerra, se diferencian ideológicamente las dos partes del *Martín Fierro*.

La alianza establecida entre la zona culta (que pone la escritura) y la zona popular (que pone la tradición) se quiebra en la *Ida*. El poema de Hernández se diferencia de sus

congéneres: la alianza se establece entre iguales (Fierro-Cruz); el indio se transforma en amigo potencial; la única voz que aparece es la del gaucho; una ideología antiliberal, que levanta las tradiciones, recorre el texto que se presenta fundamentalmente como de oposición.

En la *Vuelta* impera, en cambio, la lógica del pacto. El discurso polémico cede su lugar al didáctico y la política se transforma en una suerte de metafísica; del gaucho se pasa al hombre. La lucha política se desplaza, en una postura reformista, a la lucha verbal, y encuentra su espacio en la *payada*.

Beatriz Sarlo desarrolló una descripción del campo intelectual en la Argentina de 1910. Para ello tomó como base el método de Bourdieu y analizó en especial el *Diario de Gabriel Quiroga* de Manuel Gálvez. Esta obra plasma un mito generacional. En ella aparecen condensadas las características del artista; es un neurasténico, opuesto a toda acción, abúlico y eclético, siente gusto por la paradoja y por escandalizar al burgués, pero asume la función de regenerar la sociedad caída como una misión redentora del arte.

La conferenciante destacó el surgimiento de una nueva trama de ideologías profesionalistas y literarias y la legitimación de un sistema de diferencias entre los artistas y otros sectores sociales, aunque todavía en esos años subsistían ciertos rasgos arcaicos en este nuevo sistema, como el carácter reducido del grupo, la tensión entre el mérito y el éxito, el patronazgo estatal y periodístico y el persistente sistema de relaciones familiares.

Ricardo Piglia se refirió a Jorge Luis Borges como el escritor que clausura el sistema literario argentino del siglo XIX. Su inserción se realiza a través de dos linajes: 1) el culto al *coraje* (Borges descendiente de héroes de la Independencia), 2) el culto a los *libros* (Borges heredero de la biblioteca paterna). Estas dos líneas engendrarían por un lado los cuentos de cuchilleros, por otro, aquellos que giran alrededor de la biblioteca.

Los primeros significan un intento de continuar y cerrar la gauchesca —Borges ha escrito el final del *Martín Fierro*—. Reivindica la máxima actitud del coraje: el duelo unido al problema del nombre y del reconocimiento y recupera de la gauchesca la oralidad, la voz. El cuento que narra estas relaciones es "Hombre de la esquina rosada".

Con respecto al segundo linaje, Borges exagera el modo de escribir del siglo XIX basado en la ostentación de la cultura; al llevar el procedimiento hasta el límite lo convierte en elemento paródico. Si la referencia cultural, la cita, la traducción constituyeron la marca de la escritura desde Sarmiento hasta el ochenta, al retomarla, Borges define su relación con el saber, fija el lugar de su ficción y el momento de crispación se encuentra en el apócrifo (Pierre Menard, autor del Quijote).

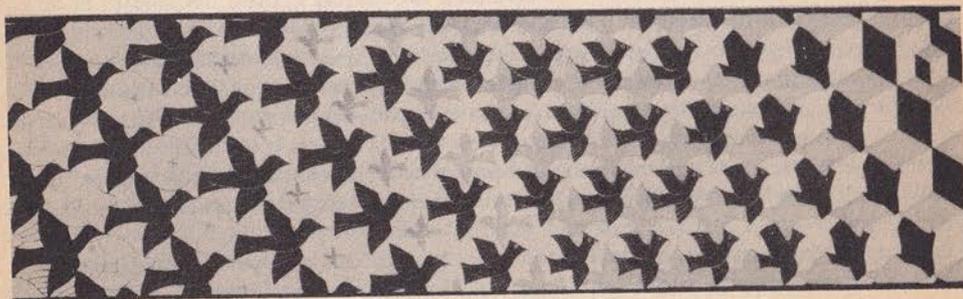
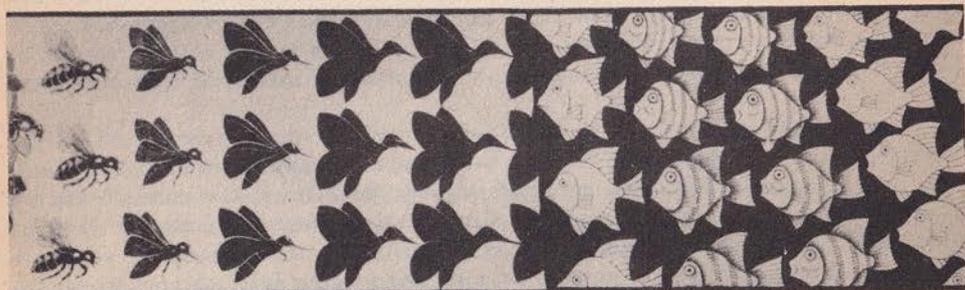
El tema de la charla de Eduardo Romano consistió en la vinculación entre las escrituras de Borges y Cortázar. Se circunscribió al período que va de *Presencia* a *Bestiario* en la obra del segundo escritor. Ambos autores realizan trayectos opuestos; mientras la escritura de Cortázar se va haciendo menos pura, la de Borges se purifica. El tercero aludido es Paul Valéry y su concepto de poesía pura, despojada de cualquier contaminación; la poesía convertida en "un lenguaje en el lenguaje".

En la escritura borgeana aparecen paulatinamente los elementos barrocos (en términos de Severo Sarduy). Cortázar recorre el camino inverso, pasa de la poesía a la prosa y

descubre la importancia del lenguaje poético en la narrativa. *Bestiario* parece marcado, atravesado por ese lenguaje poético.

Los temas fueron enfocados desde distintos puntos de vista; sin embargo la vinculación resulta evidente: la preocupación por nuestra literatura. Hemos querido destacar el esfuerzo; nos queda desear y trabajar para que propuestas como ésta se tornen realidad que no asombre.

Adriana Rodríguez Pérsico



RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

Juan José Saer: *Nadie Nada Nunca*. México, Siglo XXI Editores, 1980.

Esta nueva novela de Juan José Saer pone en escena un mundo fácilmente reconocido para aquellos que han recorrido el resto de su producción. Aquí no se cuenta una historia, es más, ésta es casi inexistente, son una serie de escenas variadas, repetidas que constituyen un relato discontinuo y fragmentario. Escenas que aparecen a modo de espectáculo paralizadas por la mirada de un sujeto. Esta mirada obra como una especie de cámara fotográfica que fija y estatiza lo que se mira.

Es claro que el proyecto de Saer es constituir una totalidad con sus relatos y/o novelas. Narraciones que se generan a sí mismas en una cadena que es sencillo reconstruir y que no vamos a hacer acá. Sólo diremos que los personajes de *Nadie Nada Nunca*, el Gato y Elisa, son personajes secundarios de su relato anterior *A medio borrar*, así como el Ladeado lo es de *El limonero real*. Además están Tomatis, siempre presente y el bañero, novedad dentro del círculo de personajes campesinos o intelectuales. No es sólo este nivel del relato el que padece esta expansión: la frase "tan ancho como largo es el tiempo entero", centro y cierre de esta novela ya había aparecido en *A medio borrar*. De esta manera se confirma lo dicho, cada trabajo de Saer ofrece matrices para narraciones posteriores.

El texto está dividido en quince partes, algunas de ellas escandidas, procedimiento saeriano al que ya estábamos acostumbrados, con un narrador que se ubica en la perspectiva del Gato y del bañero, principalmente y, a veces cede su voz al primero que narra prácticamente lo mismo que él. Este procedimiento: un mismo hecho narrativo ofrecido en distintas variantes es una de las técnicas ya usadas por Saer en sus trabajos anteriores.

El personaje central es el Gato Garay que aparece casi encerrado en una casa sobre la playa (zona intermedia entre la isla —*El limonero real*— y la ciudad de sus otros relatos, quien recibe la visita de su amante Elisa durante el fin de semana (prácticamente el único tiempo que se narra). Se cuentan sus encuentros sexuales, tan vacíos como sus charlas, y las accidentales relaciones que el Gato mantiene con el bañero y el Ladeado. Hay un hecho que recorre la novela, y ésta es la mínima anécdota, que es la matanza de caballos. Preocupación de los habitantes de la zona y que en el relato concluye con el asesinato del Caballo, nombre dado al jefe de policía. La novela transcurre durante el mes de febrero, "el mes irreal", y sus personajes, el Gato y Elisa están detenidos en un momento de ocio, como tantos otros personajes saerianos.

El Gato recibe un libro de su hermano Pichón de París, que no es otro que "*La filosofía en el tocador*" de Sade, del que se privilegia al personaje del Caballero (tercer signi-

ficante equino) ¿Por qué se ha elegido este texto? De alguna manera se narra lo mismo: la insatisfacción de los placeres sexuales en Sade, y la búsqueda permanente de uno que supere a todos; el Gato también espera de cada práctica sexual algo distinto y superador, sin embargo, una vez culminadas, la nada se impone. Pero, esta nada tiene su contrapartida en la violencia: asesinato y destroz de los caballos; sadismo, en una palabra. Punto de juntura entre la literatura y la historia. Es decir, la literatura, en este caso el sadismo obra como medio a partir del cual se puede hablar de la anécdota, de la historia.

Saer siempre establece en sus textos relaciones con otros. Lo curioso es que en esta elección generalmente resulten privilegiados autores de la literatura europea. Este sería un espacio de donde provienen sus materiales, el otro, es Santa Fe. Uno y otro se entrecruzan y conforman el universo —la escritura saeriana. Se podría decir que para Saer el escritor es esto: alguien que maneja una serie de lecturas y además las hace evidentes y que en su decir, reflexiona acerca de la lectura y la escritura. Escritura que no sólo se vale de la primera sino que necesita de ella para constituirse. Concepción que borra la originalidad y que por ello muestra insistentemente el juego de la variación y la reproducción. Especie de ley de la que el escritor actual no puede desprenderse y que lo pone casi en el papel de un copista, función que no es ajena al Gato. El único trabajo que realiza es el de copiar en sobres los nombres de los abonados de la guía telefónica. Copia entonces, pero siempre con variantes.

¿Cómo se constituye la escritura? Algunas respuestas ya dimos. Pero si nos detenemos en esta novela, vemos que el mundo real que trata de representarse está marcado por la nada¹: la insatisfacción de las relaciones sexuales, la sed que nunca pueden saciar, el calor al que no se puede vencer y que paraliza, el tiempo, el instante que se trata de fijar y detener, instante que representa a la totalidad del tiempo y que por lo tanto es “inenarrable”. Paradójico final después de haber escrito doscientas páginas, paradójico aún más si lo confrontamos con la frase inicial que además escande la novela “No hay, al principio, nada. Nada”. Vacío en la vida que se cubre con la mirada, con la subjetividad; vacío de la escritura que sólo ella puede llenar.

Cuando nos enfrentamos a un nuevo texto de Saer sabemos que asistiremos a un diestro manejo del lenguaje, a una hábil manipulación y montaje de sus mismos materiales pero ofrecidos en diversas variantes. Sabemos que hemos de sentirnos cómodos, familiarizados con este cuidadoso entretrejo que leemos. Comodidad en la que también se asentará el escritor, que no es más que el producto de la seguridad otorgada por algo que ya se conoce demasiado, aunque esto no retiene el valor de una búsqueda obsesiva, permanente de obtener una escritura —un mundo más totalizante y perfeccionado. Creo que Saer fue y es aún un escritor que no recibe el justo reconocimiento que sus compatriotas deberíamos darle. Las razones pueden ser múltiples, pero todo aquél que se ocupe de reflexionar acerca de nuestro quehacer literario no puede desconocer *Cicatrices*, *El limonero real* o *La mayor* y apreciar en ellos a un escritor responsable y consciente de su oficio. Pero como nuestra función es, dijimos, reflexionar, también es lícito

¹ Aunque hablamos de la violencia, ésta como anécdota es casi una excusa en el conjunto de la narración.

to que nos formulemos estas preguntas que surgen de la lectura de esta última novela que no tiene la calidad de las anteriores: ¿hasta cuándo seguirá este “evidente” préstamo literario? ¿cómo surgirán las nuevas variantes?, si lo despojamos del código nouveau roman, ¿dentro de qué código surgirá la nueva escritura?

Creo que Saer dentro de estos moldes produjo todo lo que tenía que producir. Difícil es pensar un Saer sin ellos. Espero que en su búsqueda encuentre otra manera de hacerlo y nos asombre. Nuestra literatura lo necesita.

Nora Domínguez

Rodolfo Fogwill: *Mis muertos punk*. Buenos Aires, Tierra Baldía, 1980.

Poder e ironía. Dos rasgos que se destacan en una antología de cuentos recientemente editada, algunos de los cuales ganaron el tan publicitado concurso Coca-Cola. Rodolfo Fogwill, que ya ha publicado *El efecto de realidad* y *Las horas de citar*, es, como se presenta en la contratapa, “el que escribe”.

Fogwill tiene el extraordinario (en el sentido de poco común) poder de publicar y ser leído, el poder de tomar las ventajas, la fama de un concurso literario, y rechazar los perjuicios, los magros derechos de autor ofrecidos. No es común hoy en la Argentina.

Adherido a este poder, el texto se ubica dentro del circuito “concurso-edición-ser leído”, que ya indica una lectura posible. Pero intenta a su vez salirse de ese circuito jugando con la posibilidad de autodefinirse, autopublicarse. Poder e ironía de poder.

¿Dónde reside el poder de estos cuentos? Creo que en el mostrarse y no mostrarse, en esos dobles, triples guiños que hacen a los diferentes lectores de las ficciones.

Por un lado está el guiño de lo verosímil, pero de un verosímil de la oralidad al día (esos argentinos que viajan cargados de paquetes, esa muchacha *punk*) dirigido a lo que el texto llama en otra oportunidad, “el frívolo mercado frívolo de la literatura actual”.

Puede hacer gala de superficialidad porque se reserva otras sorpresas. Los siete relatos, que a primera lectura pueden parecer una serie fragmentaria y llena de desvaríos tienen una organizadísima disposición. Se van sucediendo, intercalados, narradores varones y mujeres. Este juego de suplantaciones está representado a su vez en el cuento “Memoria de paso”, donde una mujer se transforma a lo largo de la historia en hombre.

Curiosamente también, se ubican con matemática regularidad tres mujeres de la literatura. Están a la vista y sin embargo permanecen ocultas para el lector desprevenido o “inculto”. En los cuentos 2, 4 y 6 aparecen Virginia Woolf, Leonor Borges y Victoria Ocampo, respectivamente, aunque de diferente manera.

“Memoria de paso” plagia al *Orlando* de la escritora inglesa, una novela tan fantástica y de suerte diversa. Se trata de un auténtico plagio de la historia narrada, que de ninguna manera desautoriza el cuento. Es en sí un homenaje que a la vez declara la inscripción del texto en una “clase literaria” (¿Coincidencias?: *Orlando* fue traducido por Borges y publicado en 1968 por la editorial Sudamericana).

Lo que es novela, aquí es apretado cuento, lo que es hombre allí es mujer, la memoria de la clase aristocrática inglesa llega hasta el año 1500, la "memoria de paso" de la misma clase argentina llega hasta 1810. Virginia, protagonista de este cuento, se transforma en hombre y es en el mismo proceso, eterna/eterno. Inversiones, referencias a una clase, a una literatura, cuestionamientos sobre el tiempo que salpican todos los cuentos.

"Méritos" narra el sueño de cierta Leonor, con claras alusiones a la madre de nuestro insigne escritor. Este es el único cuento donde no aparece un declarado narrador en primera persona. Se trata de la lectura de un sueño, un sueño de la única persona que no escribe en este libro sino que *lee*.

"¡Cómo llamarse Leo y vivir para leerle a él!" declara la narradora de "Testimonios", el cuento que imposta a Victoria Ocampo, aunque como siempre, entre guiños y velamientos. El juego con las iniciales de los parientes de la narradora, así como la mención de personajes de la sociedad literaria remiten a una mítica Victoria Ocampo. Se suman entonces nuevos guiños. Los que establecen una complicidad seductora con el lector, quien descubre y agradece las pistas ofrecidas.

Mostrar y no mostrar se relaciona también con decir y no decir. El poder dictaminar sobre esto (Onrubia, en el primer cuento va a una exposición de Escher y aclara "que se pronuncia *sber*") implica una distancia de lo escrito y a la vez un discurrir sobre la escritura. Lo notable es que cada cuento pone en escena alguno de estos problemas, que están presentes en todos ellos. "La chica de tul de la mesa de en frente" es un ejercicio de escritura donde el narrador lee un manuscrito de un amigo y relata, inventa, al mismo tiempo una aventura amorosa en la ciudad de Londres. Hay una interrelación de lectura y escritura que termina en un cuestionamiento de la propiedad del manuscrito. Parece inútil decir que el narrador se autodramatiza, que lo que dice de Michel (su amigo, el escritor) lo dice de sí mismo, consciente de su poder de desplegar a la vista su habilidad y esconderla al mismo tiempo, como un buen prestidigitador con público. "Porque Michel tiene una capacidad increíble para variar sus temas. En medio de una novela puede producir en cada página un relato distinto que no se desarrolla en su ámbito y donde no participan sus personajes. Pero el lector pasa por alto tanta incongruencia atrapado en la red de sus palabras. Y no sólo el lector ingenuo: un lector avezado y crítico no bien cae en el tul espeso de su relato, pasa por alto todos sus desvaríos . . ."

"Muchacha punk" cumple con estos desvaríos tan publicitados por el narrador del primer cuento. El poder está en ese manejo lúcido del humor de la palabra que tiende a deshacer las expresiones fijadas, como "hicimos el amor" o "el frío calaba los huesos". Resulta sumamente gracioso el diálogo del argentino con la muchacha punk en un castellano que sintácticamente está volcado del inglés. El poder se demuestra en la habilidad para deshacer, destruir perversamente la palabra, el relato, sin perder la aparente coherencia de la lectura tradicional.

¿Qué lugar de la literatura ocupan los cuentos de Fogwill a partir de todo esto? No es fácil decirlo ya, aunque sí en todos los aspectos encontramos una distancia irónica con respecto a lo consagrado y a la vez un uso de lo consagrado. Es sugestivo, por ejemplo, que no se hable de la literatura de las mujeres mencionadas sino que se use su prestigio como material para hacer cuentos.

Este gesto con respecto a la literatura oficial, a la oralidad en vigencia, a la obsesión por la escritura y por la propiedad de ésta, no es un movimiento de ruptura o de vanguardia sino que parece ser un movimiento propio de la ironía, una engañosa distancia que juzga y se fusiona a la vez con lo juzgado. Poder e ironía que pueden hacer de Fogwill un consagrado.

Silvia Prati

Tzvetan Todorov. "Bakhtine et L'Alterité" (En: *Poétique*, N° 40, noviembre, 1979)

Este artículo, dice el autor, es un extracto de un trabajo en curso, consagrado a la presentación sistemática de las ideas de M. M. Bakhtin (1895-1975), quien además de las obras firmadas con su nombre sería el autor de otras publicadas con los nombres de P. Medvedev y V. Voloshinov. Dada la complejidad de la bibliografía bakhtiniana, Todorov reorganiza sus ideas cronológicamente y expone las más importantes que constituirían la clave de toda su obra. Se trata de las ideas en torno a *la alteridad*, permanentes a lo largo de toda su carrera. Como el propósito de Bakhtin es la elaboración de una teoría estética coherente y en particular una descripción del acto creador, se ve obligado a postular una concepción del ser humano en general, en la cual *el otro* desempeña un papel decisivo. Un concepto que aquél toma de la estética alemana (J. Cohen) y que tendrá un lugar destacado en su teorización será el de "*transgrediente*", (que lo emplea en un sentido complementario al de "*ingrediente*"): son los elementos de la conciencia que le son exteriores, pero que no son menos importantes, por ello, para su realización, para su constitución como totalidad cerrada. ¿En qué consiste la importancia del *otro* para la conciencia individual? Para Bakhtin el *otro* no es indispensable (aunque provisoriamente) para la percepción de sí, realizada sólo parcialmente por el individuo mismo. Solamente la mirada de los otros me puede constituir como totalidad. Estas mismas ideas las sostiene Bakhtin en 1961, cuando revisa su libro sobre Dostoievski: "No soy consciente de mí, no me constituyo sino revelándome a través de los otros. Los actos más importantes, constitutivos de la conciencia de sí, se determinan por las relaciones con otra conciencia, con un tú. El ser mismo del hombre, tanto exterior como interior es una *comunicación* profunda. Ser significa comunicar (. . .) Ser significa ser por otro y a través de él para sí. El hombre no posee territorio interior soberano. El hombre está totalmente y permanentemente sobre una frontera; mirando en el interior de sí, él mira en los ojos de otro o a través de los ojos de otro. No puedo ser mi mismo sin otro; debo encontrarme en otro, encontrar al otro en mí (en el reflejo, en la percepción mutua). No puede haber justificación de sí; la confesión no puede ser de sí. Yo recibo mi nombre de otro (nombrarse es una usurpación) y el amor a sí mismo es igualmente imposible. "Quien se protege se pierde", dice Todorov, interpretando a Bakhtin; el interior no está hecho más que de fronteras; donde dice "ser", se

debe leer "otro". Así se comprende por qué Bakhtin le da tanta importancia *al diálogo*. "La vida es dialógica por naturaleza. Vivir significa participar de un diálogo, interrogar, escuchar, reponder, estar de acuerdo etc." No hay que confundir, sin embargo, e interpretar esta importancia del otro como una aproximación entre el otro y el sí mismo, yo y tú son totalmente distintos, asimétricos: la diferencia es solidaria del deseo del otro. Bakhtin coloca al revés el adagio cristiano: ama a tu prójimo como a tí mismo. "(...) no se puede amar al prójimo como a sí mismo, o más exactamente: no se puede amar (se), como si fuera su prójimo." El paralelismo morfológico de los pronombres "mío", "tuyo", "suyo", nos induce a una falsa analogía entre entidades radicalmente distintas. Bakhtin escribe hacia 1961: "El hombre, la vida, (...) tienen un principio y un fin, un nacimiento y una muerte; pero no la conciencia que es infinita". Su principio y su fin, dirá Bakhtin, se sitúa en el mundo (universo) objetivo, *para* los otros, no para aquel que toma conciencia. La ausencia de una muerte consciente es un hecho tan objetivo como la ausencia de un nacimiento consciente. En esto reside la especificidad de la conciencia. Estas son las grandes líneas del pensamiento de Bakhtin en relación con el concepto de persona. Esta concepción apunta a fundamentar su teoría del acto creador. El pensamiento de Bakhtin parece partir de Worringer, para quien la actividad creadora es un desasimiento, una pérdida de sí en el mundo exterior. Sólo a partir del momento en que el artista da una realidad objetiva a su voluntad artística nace el arte. Este desasimiento tiene dos variantes: la empatía o identificación (tendencia individual) y la abstracción (tendencia universal). Bakhtin toma de este esquema la idea de salida de sí, (p. ej. el novelista crea un personaje materialmente distinto de sí mismo) pero más que distinguir dos momentos en la actividad creadora él afirma la necesidad de distinguir dos estadios en todo acto creador: al de empatía le sigue un movimiento inverso por el cual se reintegra a su propia posición. A este segundo aspecto de la actividad creadora Bakhtin le da un nombre que Todorov traduce con el nombre de *exotopía*. En 1924, Bakhtin escribe: "El artista no se mezcla en los acontecimientos como un participante directo (...) sino que ocupa una posición como de contemplador desinteresado, pero que comprende el sentido y los valores de lo que ocurre". Esta exotopía permite a la actividad artística, formar y realizar el acontecimiento del exterior. Exotopía, pues, no debe ser tomada como indiferencia. En esos años Bakhtin esboza una tipología de los peligros de la transgredencia, cuyo primer caso es un desborde del personaje sobre el autor, y pone como ejemplo a los personajes de Dostoievski. Lo que Bakhtin le reprocha a Dostoievski es que la exotopía transgrediente ha problematizado la serenidad, el carácter estable del autor que le permitió al lector saber dónde está la verdad. Los autores anteriores a Dostoievski daban al discurso del autor una importancia excepcional. Pero hacia 1928 se produce una transformación radical en sus ideas. Para él la mejor exotopía es la que aquél practicaba, al no cerrar el personaje en la conciencia del autor y no privilegiar una conciencia sobre la otra. El personaje de Dostoievski es un ser inacabado, *beterogéneo*, es en esto que radica su superioridad: es como nosotros: *incompleto*. Dirá Bakhtin: "El héroe de Racine es igual a sí mismo, el héroe de Dostoievski no coincide un instante con él mismo. Bakhtin se opone al intento de explicar la dispersión de los personajes de Dostoievski a través de la dialéctica hegeliana, a la que acusa de querer unificarlo todo. La llamará: "la dialéctica monológica de Hegel". Esta renuncia a la uni-

dad del yo, halla su contrapartida en la afirmación de un nuevo estatuto para el tú: del otro. Si bien antes de Dostoievski la única posibilidad que se consideraba era que los personajes necesitan del autor para existir y que éste no necesita de ningún complemento, esa idea reposaba sobre la concepción romántica de que el estado natural del hombre es estar solo e independiente del otro. En este sentido Dostoievski se opone a toda cultura decadente e individualista, a la cultura de una soledad originaria y desesperada. La realización artística, resume Todorov, no es más que una forma sutil de la violencia ejercida por el individuo para presentarse como autosuficiente. El término *exotopía* tiene un sentido fuerte, entonces: no es una exterioridad transgrediente que engloba al otro, sino un otro que no permite ser integrado, que no es reductible. En las novelas de Dostoievski no es que el autor no tenga la palabra sino que los personajes pueden dialogar con él. Dice Todorov que es imposible distinguir entre un discurso de naturaleza monológica y otro dialógica, pues todo discurso es por naturaleza dialógico, es decir mantiene relaciones de intertextualidad. Dice Bakhtin: "El monologismo, llevado hasta sus últimas consecuencias, niega la existencia fuera de sí de otra conciencia. (...) En el discurso monológico el otro es sólo *objeto* de la conciencia, no otra conciencia. El monólogo pretende constituirse en *la última palabra*. Dice Todorov que se ha operado una singular metamorfosis: Dostoievski ha dejado de ser el objeto de estudio para Bakhtin para constituirse en el sujeto mismo. Es él quien ha enseñado a Bakhtin: es él quien ha inventado la intertextualidad. La creación artística no puede ser anáclitica. No será sorprendente, pues, que en sus últimos años Bakhtin se incline hacia la reflexión sobre la recepción de los textos. El conocimiento es, por consiguiente, un diálogo entre un "yo" igual a un "tú". En el terreno de la crítica literaria ni la obra se somete al crítico ni éste a la obra. El concepto de *sobredestinatario* es tal vez uno de los últimos aportes de Bakhtin. En un escrito inédito de 1961 dirá que además del destinatario el autor del enunciado imagina de manera consciente o inconsciente un "sobredestinatario". Este "tercero" recibe según las épocas distintas expresiones concretas: Dios, la verdad absoluta, el juicio de la historia, la ciencia, etc. Esta terceridad, instancia superior de comprensión no es una instancia metafísica o mística: es un momento constitutivo de todo enunciado. Termina el artículo señalando Todorov la paradoja de que un hombre inválido y mutilado haya escrito tal elogio de la corporalidad como hay en su *Rabelais*. Pero lo que es más impresionante aún es que el teórico del diálogo, el hombre para quien la ausencia de respuesta era el mal absoluto, el infierno, sufriera tal suerte: la de no haber recibido jamás respuesta.

Alfredo V. E. Rubione

Fredric Jameson. *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*. Barcelona, Ariel, 1980.

Editado en Estados Unidos en 1972, en marzo de este año fue presentada la traducción castellana para España y América de este importante texto en el terreno de la investigación lingüística y literaria. Desde la elección del título, *La cárcel del lenguaje* que retoma la expresión nietzscheana que sirve de epígrafe al libro— se nos plantea la problemática de los límites de las corrientes actuales que cifran sus investigaciones en el modelo lingüístico. La particularidad del texto que comentamos radica en su diferenciación respecto de los trabajos que se han ocupado del estructuralismo; no encontramos acá las conocidas polémicas en busca de adversarios o adherentes, sino un serio recorrido a través de las obras y autores más representativos de las dos escuelas, al tiempo que una descripción y puesta al descubierto de los presupuestos filosóficos que ellas sustentan.

Comienza por analizar el modelo lingüístico, situando las elaboraciones de Saussure en el contexto de los estudios hasta entonces realizados. Explica los conceptos fundamentales en los que éste funda sus teorizaciones; todas las nociones introducidas son revisadas con el interés de analizar la coherencia interna del sistema en su conjunto y su carácter modelo o de analogía para otros modos de pensamiento.

La obra consta de tres partes: El modelo lingüístico, al cual hemos hecho referencia, la proyección formalista y la proyección estructuralista. Al abarcar el desarrollo de los estudios formalistas, alerta el autor acerca de las distorsiones producidas por el pensamiento sincrónico y muestra su preocupación —que será una constante en toda su obra— por clarificar las posibles relaciones entre los métodos tomados del sistema lingüístico y las realidades del tiempo y de la historia.

No apunta a una descripción exhaustiva de los desarrollos y evolución en las teorizaciones de la escuela formalista, sino a señalar las ventajas, límites y contradicciones internas de cada una de las concepciones que fueron marcando etapas en sus elaboraciones.

Es así como se relevan categorías tales como la de *ostranenie*, que es estudiada tanto en el marco del sistema en que aparece como en su relación con nociones pertenecientes a sistemas posteriores como los formalistas checos y su idea de la automatización o Brecht y su teoría del distanciamiento.

Destaca Jameson la revolución crítica provocada por el modelo formalista al jerarquizar la obra de arte respecto de lo referencial, pero indica también el peligro de un análisis que rechaza sistemáticamente el contenido. Distingue —en este último sentido— el avance producido por Tynyanov, en relación con los límites de Sklovski, al elaborar la teoría de las series que permitió incluir sistemas no literarios.

Se ocupa luego del estructuralismo francés, sin descontar las relaciones que guarda con el formalismo anterior. Lo considera un estudio de la superestructuras y, como método, uno de los primeros intentos coherentes y concientes de elaborar una teoría de los modelos. Atiende a sus principios fundamentales en conjunto, y posteriormente

distingue las investigaciones cuyo objetivo fundamental es el del significante, de aquellas que adoptan como su objeto el significado, y de las que, en un último momento, tratan de aislar el propio proceso de significación, la aparición de una relación inicial entre significante y significado.

Así, Levi-Strauss, Althusser, Greimas, Lacan, Derrida, Foucault, Barthes, son situados en el marco de la empresa estructuralista, analizadas sus operaciones sobre los distintos campos, explicitadas las bases de donde provienen sus concepciones, explicadas sus semejanzas y puntos de alejamiento, en un panorama que más que una muestra de los principales cultores de esta escuela, es un permanente análisis de la reorganización de los conceptos metodológicos lingüísticos.

Se detienen Jameson en el destino inevitable de la crítica estructuralista que reside en la interpretación autoreferencial de su propio sistema y lo entiende como una distorsión inherente al mismo modelo, cuestiona la posición de aquellos estructuralistas que pretenden eliminar el problema del referente argumentando que éste es reabsorbido constantemente por el lenguaje y también las otras soluciones que esta crítica, desde su interior, ha propuesto para resolver esta cuestión.

No se asusta al afirmar que los principios estructuralistas siguen rindiendo culto —quieran o no— a los problemas de la filosofía kantiana, porque entiende que tales presupuestos pueden inscribirse en una nueva perspectiva, formar parte de un proceso en desarrollo que logre reconciliar las exigencias —aparentemente irreconciliables— de los estudios sincrónicos con un verdadero conocimiento de la estructura y conciencia del lenguaje y de la historia, situarse en la historia de las ideas concebida de forma nueva y vigorosa.

Texto provocativo que despertará el interés de especialistas y de no-iniciados por el examen crítico que realiza, los interrogantes propuestos y el camino que deja abierto para resolver los problemas planteados en el interior de estas tendencias de la cultura actual.

Mónica Tamborenea

Humor, Ironía, Parodia. Revista Espiral, N 7.
Madrid, Fundamentos, 1980.

Este volumen de la revista Espiral prefigura desde el título una preocupación de la literatura de estos últimos años, tanto en el campo de la ficción como en crítica y teoría. Estos trabajos (críticos, de ficción, entrevistas) son un acercamiento insuficiente al problema.

El primer artículo "Borges, Lector Britannicae" de Emir Rodríguez Monegal, pretende —como si ello fuera novedoso— encontrar relaciones e influencias de la enciclopedia en un cuento de Borges. La palabra parodia, que aparece una o dos veces al prin-

cipio del trabajo y de la que el lector espera un tratamiento más riguroso u observar su funcionamiento en el relato elegido, es admirablemente olvidada y el ensayo no es más que un muestrario de los traslados y transformaciones que ha sufrido el texto de la enciclopedia en el cuento de Borges. ¿Qué habrá querido demostrar Rodríguez Monegal, que la parodia va acompañada de un proceso de inversión? Creo que sí, aunque él no lo explicita, éste es su resultado. Formulación pobre e inconsistente que no revela la relación dialógica y dialéctica que se opera cuando un texto se apropia de otro sino que aquí además, y solamente se limita a señalar los cambios de función de los personajes o su desarrollo más ficcional, oculto en el primer texto.

El artículo de Gonzalo Díaz Migoyo, responde a uno de los temas apuntados en el título de la revista. Trata de definir y explicar la ironía pero lo hace —como él mismo lo explicita en su introducción— de un modo general y teórico. Su propósito es dejar de lado las ejemplificaciones para abocarse al estudio de las características y condiciones de la ironía. Creo que el producto es un vago teorizar que ciertamente mostrará sus insuficiencias en el momento de ser aplicado a modelos particulares. Díaz Migoyo trabaja el funcionamiento de la ironía conciente y de la ironía del destino —acepciones dadas por el diccionario— y hace resultar la primera como un pálido recuerdo de la segunda, más general y fundacional o contenida en ella. Lo más rescatable del artículo son las condiciones básicas adjudicadas a la ironía: la verosimilitud literal, condición para el disimulo y la capacidad de victimización; el valor de la contradicción de hecho que realiza la inadecuación de las palabras y una enunciación que en su tenor literal muestra una huella de deseo. Y algo más para agregar: “no se debe considerar a la ironía un tipo más de lenguaje figurado (ni tropo ni figura de pensamiento) sino más bien un modo verosímil pero contrafactual de usar el lenguaje, tanto el figurado como el literal”.

El trabajo de David Hayman, “Más allá de Bajtin: hacia una mecánica de la farsa”, revela una lectura profunda e inteligente del crítico ruso, y ajustada a lo propuesto por el título. Son varios los temas abordados por Bajtin que Hayman desarrolla y cuestiona. La crítica más radical, —reducida en nuestro espacio pero plausible de ser ampliada en otro— se basa en una falta de método que observa Hayman en el análisis del carnaval y sus elementos. Método que según él es parcial en tanto propone una división tajante entre valores oficiales—elevados-negativo y populares-positivos. Si bien estos fenómenos marcan una ruptura subversiva con alcances ideológicos, ella misma no explica las formas mismas ni sus modalidades. Cuestiona además, la simplificación del método y su falta de visión dialéctica que según el crítico funciona en los dos ámbitos. Otro de los rasgos ausentes en los trabajos de Bajtin es el estudio de la farsa teatral, ausencia reconocible y límite marcado arbitrariamente por la elección de su material: la novela. El trabajo de Hayman apunta datos importantes y ópticas que la teoría de Bajtin dejó sin tratar y, considero destacable su valor en este sentido.

El artículo de Linda Gould-Levine sobre la novela de Juan Goytisolo, *Juan sin tierra*, muestra las relaciones que establece este texto con aquellos de los que se apropió para parodiar. La inversión es el procedimiento más destacado, diversas inversiones que el crítico muestra en su funcionamiento y que abarcan todos los niveles del texto. El efecto producido es un distanciamiento que violenta al texto parodiado. Uno

de los puntos débiles del trabajo es la falta de una terminología precisa que conduce a utilizar indiscriminadamente los términos sátira y parodia.

Por último, aunque dejamos de lado el comentario de los textos de ficción, la entrevista a Guillermo Cabrera Infante ante la aparición de su última novela *La Habana para un Infante Difunto*. En ella, su autor reflexiona sobre su trabajo de escritura, los diversos contextos a partir de los que surgen sus materiales y compara esta novela con el resto de su producción. De alguna manera, su charla confirma la idea de una intencionalidad paródica, movimiento consciente con el que él trabaja. Lamentablemente, su entrevistador, Julián Ríos, aparece como usufructuando este espacio ofrecido al narrador cubano al tratar de lucirse con juegos verbales o con astucias literarias y erudiciones inútiles que desvirtúan la calidad de la entrevista.

do tiene la palabra *humor* inaugurando el título. Una respuesta cabe que intentemos. Estos señores parecen asimilar el humor a la ironía y a la parodia. Es decir, conciben que éstas siempre conllevan matices de comicidad. De otra manera no se entiende su ubicación simultánea en el título.

Otra última idea acerca de *Humor, Ironía, Parodia*. Salvo alguna meritoria excepción se sugiere descartarlo de los libros recomendables y no intentar su rescate de los estantes en las librerías.

Nora Domínguez

Harold Bloom, *La angustia de las influencias*. Caracas. Monte Avila. C. A. 1977.

Dos objetivos claramente explicitados en la introducción estructuran este texto: ofrecer una teoría de la poesía asentada en la premisa de que “el tema secreto de la mayor parte de la poesía de los tres últimos siglos ha sido la angustia de las influencias” (pág. 172), el temor —del que no queda excluido ningún poeta— de no poder deslindar su discurso del discurso del precursor y, paralelamente, formular una poética que sirva para desarrollar una *crítica* textual más apta. Ambas propuestas son definidas como correctivas.

Harold Bloom, que en la actualidad es profesor en la Universidad de Yale y crítico reconocido en los Estados Unidos, desarrolla la primera de las tesis a través de seis capítulos, destinados al análisis de cada uno de los movimientos revisionistas que puede realizar un poeta para apartarse de su precursor. Ellos son: *clinamen* o mala interpretación poética; *tesera* o complementación y antítesis; *kenosis* o repetición y discontinuidad; *demonización* o lo contra-sublime; *ascesis* o purgación y solipsismo y *apofrades* o el retorno de los muertos. El autor aclara que, tanto la elección de los nombres como que los procedimientos que se individualicen sean seis, y no más o menos, obedece a una decisión arbitraria sustentada en el hecho de que le parecieron los esenciales y en que las distintas tradiciones que han sido básicas para la vida imaginativa de Occiden-

te, resultaban, quizás, las fuentes más apropiadas para bautizarlos.

De los seis procedimientos, el primero de ellos, *clinamen*, es el que ocupa el lugar de privilegio, "puesto que lo separa a cada poeta de su padre poético (y lo salva, por medio de la separación) es una instancia de revisionismo creador" (pág. 53). Bloom lo explica como mala lectura o mala interpretación poética, de modo que todo poema sería la mala interpretación consciente de un poeta o poema precursores o de la poesía en general. Es más, la categoría se amplía, porque al tiempo que el autor individualiza la lectura del poeta como una lectura distinta de la de los críticos, se pregunta si toda lectura no será necesariamente un *clinamen*, es decir un desvío, una interpretación equivocada. Habría así simplemente una diferencia de grados; el poema sería el resultado de un *clinamen* más osado; una lectura donde el resentimiento respecto del precursor es el correlato de la lucha por encontrar la propia palabra.

Aunque apenas esbozado, el cuestionamiento básico que podría hacerse a *La angustia de las influencias*, aparece explicitado por el mismo autor: "El hecho de que hasta los poetas más fuertes están sometidos a influencias no poéticas es algo evidente incluso para mí; pero una vez más lo que me interesa es únicamente *el poeta en un poeta*, o el ser poético aborígen" (pág. 20). Es esta jerarquización —a partir de la cual se excluye cualquier otro condicionante como materia de análisis— de las relaciones intrapoéticas, la que cercena en esta "historia de la poesía" factores tan importantes como esa indiscutible lucha con la palabra del otro que se le plantea a todo poeta o, ampliando, a todo el que trabaja con el lenguaje como materia prima.

No obstante, el texto constituye un aporte valioso en más de un sentido. Representa una posición antitética respecto de cualquiera de las teorías que se asientan sobre el eje de la "creación" o la posición ilusoria de que existen discursos "originales", palabras que se autoengendran. Pero si bien es un acierto que Bloom coloque en el centro de su teoría de la producción textual la idea de que todo texto se genera en los discursos que lo preceden, no lo es tanto convertirlo todo en un conflicto psicológico. Porque en ningún momento se plantea que el escritor se mueve en medio de un entramado de discursos precedentes y contemporáneos, donde, sin duda, algunos resultarán más inhibitorios que otros, sino que la responsabilidad de la angustia le corresponde sólo a uno de esos discursos; el de la palabra autoritaria, el discurso del padre.

Bloom, seducido por los aportes del psicoanálisis —y aquí no hay que olvidar que el texto reconoce para sí dos influencias: Freud y Nietzsche— reduce el problema de la producción poética a un conflicto edípico, en el que los poetas más perjudicados son los que deben plantear su lucha con precursores mucho más fuertes que ellos. Milton aparece así caracterizado como el padre castrador por excelencia de toda la historia de la poesía de lengua inglesa.

La segunda propuesta del libro, contribuir al ejercicio de la crítica antitética, se aborda en un corto "Intercapítulo", cuyo subtítulo es: *Un manifiesto de la crítica antitética*. "El significado de un poema puede ser solamente otro poema" (pág. 110), es el postulado básico de esta postura, que rechaza a cualquiera de las otras líneas por considerarlas reduccionistas.

Quizás el texto que nos ocupa sea la materialización de la actitud crítica que se propone y por esto, la mejor condensación de sus aciertos y desaciertos. Una buena manera

de sintetizar unos y otros sería señalar por un lado, que Bloom ha logrado un muy buen texto teórico *no académico*, lo que no quiere decir no erudito; cabría hablar de otra clase de erudición; por otro, habría que cuestionar en su trabajo la utilización de categorías demasiado amplias. La angustia de las influencias aparece así como un sentimiento universal adjudicable a todos los escritores desde el romanticismo hasta nuestros días la diferencia entre poesía y prosa es sólo de grados, toda crítica es poesía en prosa; las categorías del psicoanálisis sirven para describir el fenómeno poético, etc. Y cuando se historiza, parece hacérselo sobre la base de que la historia es bastante menos dinámica de lo que en realidad prueba serlo, porque si bien es cierto que el período de la Post-Ilustración es una instancia de corte en la que el poeta empieza a pensarse y a pensar su escritura de manera diferente, ¿es lícito afirmar que ha habido una continuidad desde entonces hasta ahora que garantiza que nada ha variado ese sentimiento aparentemente universal? Pero antes de ensayar una respuesta a este interrogante, habría que hacerlo con otro más acuciante, porque lo es al texto en su totalidad: ¿no resulta anacrónico escribir un libro sobre la angustia de las influencias en una época en la que la marca dominante de la literatura es justamente el juego con ellas, la denuncia constante del intertexto? Si adoptamos la racionalidad del libro de Bloom la respuesta (pregunta) es casi obvia ¿no será este gesto el procedimiento a través del cual el escritor contemporáneo resuelve esa angustia?

Renata Rocco-Cuzzi

Prétexte: Roland Barthes. Colloque de Cérisy, 10/18, 1978.

LAS BUENAS MANERAS DE LA CRITICA

Resultado de un coloquio celebrado en Junio de 1977, en Cérisy-la Salle, este volumen reúne 18 ponencias que, por debajo de la heterogeneidad que parece definir las, mantienen todas una cierta fidelidad al nombre, a la obra que las convocó, Roland Barthes.

No se trata de discurrir *sobre* Barthes, sino *a partir* de él, de lo que su obra deja en suspenso. Las ponencias derivarán, pues, hacia el lugar que les es propio (filosofía, crítica literaria, psicoanálisis), desde el punto de partida que es Roland Barthes.

Sin embargo, aunque los discursos lo tomen por pretexto y busquen alejarse de él, la presencia de Barthes signa cada una de las exposiciones. Lo interesante de esta compilación, entonces, no será tanto detenerse en cada uno de los trabajos-presentados, sino más bien localizar entre ellos el lugar que Barthes ocupó en el campo intelectual francés contemporáneo. Es en el alejamiento de ese punto del que los discursos derivan,

donde Barthes (su figura, su estilo, sus últimas preocupaciones teóricas) hará insistir su presencia —un poco a pesar de sí— decisiva.

Desde la semblanza teórico-biográfica de Jacques Alain Miller, hasta el estudio de las estrategias enunciativas en Montaigne, de A. Compagnon, pasando por el trabajo de Jean Pierre Richard sobre el comer en la obra de Huysmans, todo evoca aquí, inevitablemente, a Barthes, que, además, interviene en la mayor parte de las discusiones, y expone también su propia contribución, titulada "La Imagen". Deliberadamente o no, todas las exposiciones se concertan para definir, delimitar, consolidar y, finalmente, consagrar el efecto Barthes.

Se podría decir que lo que a lo largo de este coloquio acaba dibujándose es una suerte de recorrido retrospectivo de la obra barthesiana; la sucesión de ponencias parece exhibir un exhaustivo muestreo de los "temas" de Barthes: la retórica, la modernidad, lo clásico, el teatro, la escritura y el fragmento, su relación con otros "sistemas" (lingüística, psicoanálisis, filosofía). En este sentido, el efecto del coloquio es del orden de lo póstumo: Barthes no sólo revisita sus "lugares comunes"; anticipa también, y quizá de un modo involuntariamente conmovedor, aquello de que hablará "al cabo de una cierta sabiduría" (el original francés, *sagesse*, es intraducible): "Sólo en ese momento", dice, "podré escribir sobre la música y también sobre la fotografía" (127). Nos quedan, hoy, sus escritos sobre esta última, aparecidos apenas un mes antes de su muerte; de la música deberemos contentarnos con los fugaces apuntes que anotó en su "Barthes por Barthes".

Es a partir de este recorrido hacia atrás, que el "último Barthes" (expresión que seguramente él hubiera rechazado) ve definidas sus posturas. El artículo de Jacques Alain Miller, verdadera *sinfonía* que el autor le dedica, es notablemente ejemplarizador. Allí se compara a Barthes con Gorgias, capaz de invitar (desafiar) al público a que lo interrogue sobre cualquier tema, dando a conocer por allí que posee un saber total. Primera virtud (sofística) de Barthes: poder (saber) hablar de cualquier cosa. Ahora bien: que Barthes sea capaz de hablar de todo supone una cierta idea de lo que debe ser hablar (y también saber). "Qué es saber", se pregunta Miller, "sino ligar cualquier idea con cualquier otra con verosimilitud, un ejercicio de rimas". En el centro de ese saber que le es reconocido encontramos el supuesto de que todo es discurso: si el saber no es más que el ejercicio de cierto don de verosimilitud, si sólo lo aparente es, nada separa entonces a la teoría de la ficción. O mejor aún: el ideal de toda teoría es la ficción. "El rasgo mayor de este nuevo discurso intelectual", dice Barthes en el cierre del coloquio, "es que asume la metáfora (. . .). El nuevo discurso está edificado quizá sobre una metáfora particular de la que se habla poco, pero que me interesa particularmente: la *catacresis*; hay *catacresis* cuando se dice, por ejemplo, los brazos del sillón; es una manera de decir (una figura) que produce un evidente efecto de metáfora, y sin embargo, detrás de estas imágenes, no hay ninguna palabra de la lengua que permita denotar el referente de la figura; para designar los brazos del sillón no hay otras palabras que no sean . . . los brazos del sillón. El discurso moderno es catacrético, porque por un lado produce un efecto continuo de metaforización, y por otro, porque no hay ninguna posibilidad de decir lo mismo si no es por medio de la metáfora (. . .): el discurso intelectual es extraño como un discurso poético, moderno como el de una poesía que en nada es la "transcripción" codifi-

cada de una prosa implícita (. . .); no habrá que sorprenderse, pues, porque semejante discurso sea imposible de *traducir*, ya que sólo tiene realidad en el nivel del significante" (439).

El discurso crítico moderno descende la curiosa pendiente que tiende a fundirlo con su objeto: "Digamos que no se pueden repetir los métodos, en tanto son procedimientos, y cada trabajo debe inventar su propio procedimiento" (Barthes, 83). Exigencia doble: del crítico, por un lado, de quien se espera que cambie permanentemente de lugar de inscripción, que sea errático; y del objeto, por otro, cuyo estatuto queda modificado por aquel imperativo (el "mejor" objeto es, en consecuencia, el texto "moderno", en la medida en que, según Barthes, se muestra reacio a todo comentario, o bien demanda que se lo aborde siempre desde otro lugar). Significativo empirismo que sin embargo podría rastrearse ya en el S/Z, en la distinción barthesiana de *texto legible-texto escribible* (1970). Que el texto prescindiera (o incluso: anule) de todo discurso que lo hable no es cosa evidente, a juzgar por la frecuencia con que el mismo Barthes puso su escritura, su nombre, y, sobre todo, su poder de sanción como crítico, al servicio de escrituras vanguardistas (Butor, Robe-Grillet, Pierre Guyotat, Severo Sarduy, Philippe Sollers).

Protagonista-pretexto de este coloquio en el que se da cita toda la modernidad, Barthes se configura, paradójicamente, como *clásico*. Es clásica su lectura del fenómeno teatral ("Siempre fui reacio a todas las formas de teatro que subvirtieran el límite o la iluminación (. . .); me disgustan los teatros que establecen una comunicación, un enturbiamiento una indecisión entre la escena y la sala", (125); son clásicos sus gustos literarios (Michelet, Goethe, Balzac) y los textos que tomó por objeto; es clásico, finalmente, en el intento de escapar de lo que denomina "el combate de los lenguajes", o del poder de *ventosa* que caracteriza a uno y otro discurso contemporáneo.

No quedar atrapado: tal es la consigna que habría que colocar a la cabeza de la obra barthesiana, y que se acentúa aquí como una de las propiedades constitutivas del discurso moderno. El ejemplo más acabado se encuentra en el montaje mismo de las ponencias que arman el coloquio, en el tipo particular de relación que mantienen, por una parte, entre sí, y, por otra, con el objeto del que trata cada una. De la segunda relación, habrá que decir, con Barthes, que el discurso moderno es *cosmético*: porque más que analizar su objeto y organizarlo (tal como lo hace el discurso clásico, universitario), se dedica a *acariciarlo*, disponiendo para ello el entrecruzamiento de otros textos, otras caricias (Barthes, 152). De la primera relación, la operación privilegiada (sobre la que los expositores no dejan de insistir) es, ya se dijo, la *derivación*: imposible encontrar aquí que una ponencia responda a otra, o que en la "discusión" posterior expositor y oyente asuman posiciones contradictorias respecto de lo dicho. "No contesto, derivo", dice Barthes, aceptando la invitación de Robbe-Grillet que, expositor, lo llama a interrumpirlo. Tal es el efecto de esta sintomática estrategia que organiza el coloquio (y quizás a todo un sector de la cultura francesa contemporánea): *sustituir toda posibilidad de contradicción por este deslizamiento perpetuo que garantiza la modernidad del crítico*. De allí cierto aire algodonoso de las "discusiones", o cierto acolchonamiento que parece amortiguar cualquier irrupción de violencia.

Así es como se legitima la posición de Barthes en el interior del campo intelectual: definida por una operación de *sustracción*, tal posición, y la obra que la ocupa, se vuelven inapresables. Resistente a todo lenguaje-ventosa, a toda opresión que pueda inmovilizarla o dictarle otras leyes que no sean las que ella misma se da, la obra barthesiana se postula como radicalmente ajena al comentario, heterogénea con respecto a los demás discursos. Obra evasiva, persigue el deseo de autoconsagrarse y, a la vez, consagrar y definir las posiciones ocupables, los lugares vacantes en relación con su propio discurso y su propia posición. Se ve entonces cómo se sostiene esta cualidad de saber desembarazarse de toda tutela, de todo dogmatismo: es en la vagancia perpetua del discurso barthesiano donde su posición en el campo intelectual viene a beber sus garantías más eficaces. "Dios-Nadie", dice Barthes de sí mismo, aludiendo, por el rodeo de este mitológico bautizo, a quien burló poderes ciclópeos gracias a la disimulación de su propio nombre. Análoga evocación despiertan los demás nombres que Barthes recibe a lo largo del coloquio: Sócrates (el que ironiza su saber disfrazándolo de ignorancia, para hacer valer mejor su poder sobre el otro) o el Dios de Santo Tomás, que rechaza todos los adjetivos para aceptar finalmente la fórmula *ego sum qui sum*; es decir: la ausencia de atributos.

En este contexto es donde la exposición de Barthes adquiere máxima importancia. En ella, tal como su título lo deja entrever, no hace sino formular una encrucijada y una imposibilidad: la de escapar de la imagen (imagen de sí que se da a los otros, imagen que los otros se hacen, imagen que se tiene de la que los otros tienen, etc.). "Nada que hacer", confiesa Barthes, "debo pasar por la Imagen: la Imagen es una suerte de servicio militar social: no puedo hacerme exceptuar, no puedo desertar, etc." Barthes piensa dos soluciones para esta condena social: la *epoché* (noción escéptica: suspensión del juicio) y la *acoluthía* (superación de la contradicción, pero también, y sobre todo, el cortejo de amigos). La primera remite directamente a la figura del *sage*, a la serenidad de una sabiduría: para poner mi juicio entre paréntesis, es necesario ya que sea yo algo sabio. La segunda, en cambio, alude a otro paradigma igualmente decisivo: el de los *valores*. Corte profundo con el Barthes de fines del 60', la aparición de los valores es una suerte de vuelta de tuerca nietzscheana por el camino de las intensidades. Intensidad es lo irreductible por naturaleza, lo que escapa a todo sistema: semiología, psicoanálisis, marxismo, y al mismo tiempo es lo que permite pensar esos sistemas como poderes. Intensidad es lo que, bajo la forma del afecto, recorre este coloquio, y que Barthes resume de un modo enternecedor: "Puedo, entonces, dar a entender lo que para mí ha sido este coloquio: su función fue la de acrecentar, desarrollar, lo que yo llamaría el brillo de la amistad. Llegado a este momento de mi vida, al término de un coloquio del que he sido pretexto, diré que tengo la impresión, casi la certeza, de haber logrado más mis amigos que mi obra". (439).

Imposible no oír, en esto que fue pronunciado en 1977, las últimas palabras de Roland Barthes: enunciadas con ese don de justeza que nunca se dejará de reconocerle. Pero se oye también allí el eco de un determinado modo de formular y debatir la cultura, modo que excluye de sí la confrontación y el cuestionamiento, en provecho de la deriva y la caricia de su objeto: estrategia moderna que termina aboliendo toda lucha.

Alan Pauls

Este libro se terminó de imprimir
en los Talleres Gráficos LITODAR
el día 15 de Diciembre de 1980
en Brasil 3215 - Capital Federal.

