

## 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 Tinianov.<sup>†</sup>

Para la segunda, serán decisivas las propuestas de Mikhail Bakhtin<sup>‡</sup> 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 Kristeva<sup>§</sup>, dado que lo que se postula encontrar

---

\*Alan Pauls, "Tres aproximaciones al concepto de parodia", en *Lecturas críticas* 1, Buenos Aires, diciembre 1980, pp. 7-14.

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

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

§ "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.

en ellos es cierta continuidad teórica en relación la segunda línea elegida.

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".\*

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

---

\*Juri Tinianov, *Avanguardia e tradizione*, art. cit., p. 135.

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".\*

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 periodo de

---

\*Ibid., p. 150.

trabajo formalista, ostentaba el concepto de *procedimiento*: "Toda la parodia reside en el juego dialéctico con el [procedimiento]".\* En los límites de esta dirección se orienta la descripción que Tinianov hace del vínculo que une y a la vez separa a Dostoievski 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 Dostoievski (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 fundamentalmente 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 Dostoyevski 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?

---

\*Ibid., p. 171.

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 desmotar en detalle.\* 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.

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

---

\*Véase: *The Formal Method in Literary Scholarship; a Critical Introduction to Sociological Poetics*. P. N. Medvedev/M. M. Bakhtin; John Hopkins University Press, 1978.

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 permanecerá 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.

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 lenguaje 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".\*

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 afine 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*:<sup>†</sup> 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

---

\*Mikhail Bakhtin, *Esthétique et théorie du roman*, pp. 436-437.

†Ibid., p. 430.



consagró a la novela polifónica de Dostoievski.\* 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 parte, 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".†

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

---

\*Véase: Mikahil Bakhtin, *La poétique de Dostoievski*, Seuil, 1970.

†*Esthétique...*, p. 418.

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, separarlos 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".\* Antidogmatismo del rechazo paródico: da cuenta de aquello que el discurso directo omite, hace subir a la superficie 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"<sup>†</sup>.

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

---

\*Ibid., p. 414.

†Ibid., p. 418.

que el discurso directo excluye, "los aspectos del objeto 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, multiestilo, 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".\* (El subrayado es nuestro).

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

---

\*Ibid., pp. 417-418.

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 lingüísticos-culturales, la parodia se alista incondicionalmente en las filas de los "discursos menores" (dominados). Bakhtin parece desdeñar la posibilidad de que la parodia 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.

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 modernas\* 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

---

\*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".

*propias palabras*. 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, como Rabelais, Cervantes y Dostoyevski (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, La Fontaine, 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".\* 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

---

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

también la historia de la lucha contra el cristianismo y su representación...".\*

El discurso carnavalesco (del que la parodia es una variante) consume la ilusión de quedar fuera de toda ley; radicalmente heterodoxo, resiste a toda sistematicidad, se mantiene "exterior" a la ideología, y esta exterioridad es lo que posibilita la violencia con que le 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"<sup>†</sup> (El subrayado es nuestro). Y también: "[El texto de Dostoyevski] no forma una estructura totalizable: sin unidad de sujeto o de sentido, plural, *antitotalitario* y anti-teológico, el 'modelo' dostoiévskiano practica la contradicción permanente..."<sup>‡</sup> (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* de tipo de discurso cuya muerte parece autorizado a decretar. Que la segunda "virtud" de la parodia, su exhaustividad, haya

---

\*Ibid., p. 101.

†Ibid., p. 83.

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

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 / trasgresión, etc.) 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!".\*

---

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