

Introducción

Autor(en): **Rosa, Silvia**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales**

Band (Jahr): - **(2019)**

Heft 33-34

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1047101>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Introducción

Silvia Rosa

Université de Lausanne
Suiza

Renzi me dijo que estaba convencido de que ya no existían ni las experiencias, ni las aventuras. Ya no hay aventuras, me dijo, sólo parodias. Pensaba, dijo, que las aventuras, hoy, no eran más que parodias. Porque, dijo, la parodia había dejado de ser, como pensaron en su momento los tipos de la banda de Tinianov, la señal del cambio literario para convertirse en el centro mismo de la vida moderna. No es que esté inventando una teoría o algo parecido, me dijo Renzi. Sencillamente se me ocurre que la parodia se ha desplazado y hoy invade los gestos, las acciones. Donde antes había acontecimientos, experiencias, pasiones, hoy quedan sólo parodias. Eso trataba a veces de decirle a Marcelo en mis cartas: que la parodia ha sustituido por completo a la historia. ¿O no es la parodia la negación misma de la historia?

Ricardo Piglia

¿Se debió a una pura estrategia publicitaria que la magnánima Netflix por primera vez en su corta —aunque exitosa— historia filmara una escena fuera de libreto para aclarar que su *Casa de las flores* no era una telenovela sino una serie que *parodiaba* las telenovelas? Muchos vieron en este gesto una peculiar maniobra de *marketing*. Otros volvieron a desternillarse con Aislinn Derbez, Verónica Castro y Cecilia Suárez encarnando a sus polémicos personajes (Elena, Virginia y Paulina, respectivamente) ahora con la inconfundible impostación Televisa; mientras que hay quienes —además de reír— sintieron que pensar contra sí mismo y vivir en tercera persona¹ resulta siempre un

¹ Es el caso de la misma Verónica Castro vacilándose, apartándose de sí misma y de toda su carrera en el culebrón mexicano ahora desde un nuevo registro serial que ofrece otro estilo de actuación y otros valores morales (ateísmo,

proceso particularmente productivo en términos artísticos: no sólo se rescataban en ese épico minuto cuarenta y tres segundos los componentes estilísticos, narratológicos e ideológicos del género más latinoamericano posible: la telenovela; sino que también se dejaba al descubierto la socarrona crítica al modelo desde un contexto de renovación total como son las plataformas *grand public* de *streaming*.

Etimológicamente y desde Aristóteles sabemos que la palabra *parodia* contiene ese sentido impugnatorio, contestatario de la forma consagrada a la cual remite². Por tantos culebrones, una *Casa de las flores*, por cada Góngora, un Quevedo; ante clarividentes huellas policiales, un Gombrowicz; por tomos y tomos de Amadises de Gaula y Belianís de Grecia, un Alonso Quijano; y por supuesto, por tantos Alonsos Quijanos (incluido el de Avellaneda), un Pierre Menard. La parodia como *contra canto* celebra el canto, lo reinventa, lo recontextualiza y lo enaltece al mismo tiempo que lo deforma, lo amonesta y lo subvierte, hete aquí el espíritu sacrílego, provocativo a la vez que conciliador de la parodia y la sátira.

En un contexto social polarizante en el que los extremos y las ideologías radicales tienden a ganar terreno tanto en la política como en la legislación, consideramos importante reposicionar el debate artístico-cultural desde códigos ambivalentes cuya fuerza emerge de esa zona de contacto entre formas y convenciones estables y familiares, y su transformación insurrecta a partir de complicidades compartidas. Con este ánimo fue organizado el coloquio "Parodia y sátira de la literatura en el mundo hispánico" en la Universidad de Lausana, el 7 y 8 de junio de 2018, bajo la coordinación del Prof. Marco Kunz, y cuyo foco de atención fueron textos metaliterarios paródicos y satíricos escritos en los países hispanohablantes en los siglos XX y XXI.

feminismo, sexualidades abiertas, minorías étnicas y sexuales). Parodia que motivó su réplica en *streaming* en la plataforma *online* del canal Las estrellas, medio tradicionalmente ligado con el melodrama clásico y que presenta una distancia irónica con los "nuevos" giros encumbrados en la serie de Netflix, a saber: formalmente se exagera la ruptura de la cuarta pared, recurso muy presente en las series de Netflix, y argumentalmente se cuestiona la supuesta naturalización y tolerancia hacia conductas morales antes consideradas reprochables (homosexualidad, zoofilia, segregación racial o consumo de estupefacientes, por ejemplo).

² Término proveniente del griego antiguo παρωδία, *parôidia*, compuesto por παρὰ, *pará* ('al lado de') et de ᾠδή, *ôidê* ('canto'). Así, la noción de parodia postula un "contra-canto", un *canto* que se construye en oposición a otro, o al menos en contra de otro y al lado de otro.

La idea era generar un espacio de reflexión en torno a las condiciones de producción y funcionamiento de la sátira y la parodia en el contexto hispano. Nos preguntábamos entonces: ¿Cuáles son sus funciones y procedimientos? ¿Cómo se adaptan a las condiciones mediáticas y epistemológicas cambiantes? ¿Cuál es su lugar entre tradición y ruptura, canon y vanguardia, centro y periferia? Tales interrogantes son las condiciones de escritura de los siete artículos incluidos en el presente *dossier*, cada uno de ellos fue una comunicación leída durante el mencionado coloquio y cada uno procura registrar, a la luz de las obras comentadas, las principales formas, apropiaciones y retos de la parodia y la sátira en el espacio español y latinoamericano.

Daniel Sangsue, en su libro *La parodie*, expresa cómo desde que Genette vino a concientizarnos teóricamente sobre el uso de un término tan intelectual como ordinario, el concepto de *parodie* llegó a convertirse en una “notion passe-partout, séduisante par l'incertitude même de ce qu'elle recouvre”³. El uso indiscriminado del término y de sus efectos condujo a veces a la literatura a callejones sin salida con el consiguiente riesgo de ver “parodia en todos lados” y de no distinguirla —en el mejor de los casos— del pastiche ni de la sátira. El ensayo de Sangsue pretende delimitar el uso y demostrar que la parodia recubre una operación bien precisa ligada originalmente a una cierta técnica de citación que devino finalmente género literario al expandirse. Pero el principal aporte del teórico fue ampliar las reflexiones de Genette y resaltar que el efecto paródico reposa ante todo sobre el contraste cómico creado por la reescritura transformativa más que sobre la intención del autor. Por su parte, Tomachevski pone el acento en que tal función renovadora de la parodia satisface al deseo voluntario de desviación y rescate de la obra fuente⁴.

Comicidad, transformación, voluntad de cambio y rescate son ideas que atraviesan y tensan, en una u otra medida, todos los estudios acerca de la parodia, desde la *Poética* de Aristóteles a *Palimpsestos* de Gérard Genette, de los retóricos de la Antigüedad a los teóricos anglosajones recientes, pasando por los formalistas rusos y Bajtín. Los escritos sobre este tema dejan constancia sin ambages que nos enfrentamos a un fenómeno totalmente oportuno y rico al momento de trenzarlo con categorías tan complejas como la del dialogismo (Bajtín), la inter/-

³ Daniel Sangsue: *La parodie*. Paris: Hachette Supérieur, 1994, p. 14.

⁴ Véase Tomachevski, Boris: *Teoría de la literatura*, trad. de Marcial Suárez. Madrid: Akal, 1982.

transtextualidad (Kristeva), el canon (Bloom), y por supuesto la noción de *différance* en términos derrideanos. La parodia como estrategia textual, emula, alude y reescribe un texto. Desde un punto de vista narratológico pone de relieve la naturaleza dialógica y diferencial de la escritura y extratextualmente se interroga sobre los mecanismos de lectura y de interpretación posibilitando la subversión del mensaje al resaltar la capacidad creativa del arte en la producción de sentido.

Por su parte, la sátira, desde sus raíces yámbicas, pone en evidencia los vicios individuales o colectivos, las locuras, los abusos o las deficiencias por medio de la ridiculización, la farsa, la ironía y otros recursos en pos de un ascenso moral de la sociedad (Elliot), aunque en las postrimerías la sátira era diversión, una embestida contra aquella realidad desaprobada por el autor⁵. Una fugaz lectura de «El arte de injuriar» nos apunta algunos sentidos: Borges dice fricción, escarnio, denigración, oprobio, “repertorio de convenientes desaires”, ridiculización, burla⁶. Borges nos habla de un arte, el de *injuriar*, y traza en sus cinco páginas problemáticas principales de la cuestión satírica relevando que cuando se dice “sátira” se hace referencia a lo que podríamos llamar un “espíritu satírico”, un “modo satírico” y, por supuesto, un “género”. El espíritu satírico se vincula con la concepción mágica del verbo en las sociedades arcaicas, animando una enunciación performativa, apta para demoler su blanco mediante la forma versificada de insultos vejatorios, lo que dio lugar a la creación de formas literarias propias (verso yámbico, drama satírico, *sottie*, etc.) y prácticas sociales (saturnal, carnaval), transparentando la confianza en que, al menos metafóricamente, el ridículo, por momentos, castiga al culpable. Desde sus albores hasta nuestros días, la sátira ofrece las más variadas manifestaciones: diversidad formal (fábula, personajes, utopía, anatomía, máximas, ensayo, etc.), tonalidad (de lo macabro a lo lúdico, de la obscenidad a la elegancia espiritual, del nihilismo al discurso moralista), expresión (inversión de palabras, plurisignificación, cacofonías, hipérboles, etc.) llegando a “contaminar” géneros e incluso subvertirlos. Según Jean-Pierre Saïdah y Sophie Duval, en la actualidad se privilegia la dimensión axiológica y el objetivo pragmático de lo satírico, a menudo identificando la voz satírica con la del autor, y redu-

⁵ Ver Elliott, R. C.: *The Power of Satire: Magic, Ritual and Art*. Princeton: Princeton University Press, 1960.

⁶ «El arte de injuriar» es el último ensayo aparecido en la primera edición de *Historia de la eternidad* (1936).

ciendo el polimorfismo a un catálogo de soportes. Basándose en la crítica anglosajona (Frye) y la reflexión bakhtiniana sobre la sátira menipea y el dialogismo, se trató de elaborar una poética de la sátira como modo de representación y conceptualizar su confusión interna, su ambigüedad y su carácter proteico dentro de una estética propia⁷.

En efecto, el modo satírico remitiría —en su versión estética⁸— a la condición de escritura cuyo espíritu de difamación cuenta con un blanco definido (en general, es personal), con un tono cómico-serio que acentúa lo “bajo material” y se expresa a través de una retórica ofensiva en la que prima el dialogismo menipeo, las hiper-hipérboles y las ridiculizaciones lingüísticas, entre otras estrategias. Este ánimo de acentuar lo torcido, los vicios y los defectos de una entidad se convierte en un tipo de escritura que se complace en sobrepasar tabúes, recurrir a los golpes más bajos y a mofarse del “supuesto” buen gusto o “buen” orden. Este es el caso del artículo de Cristina Martínez Torres que abre nuestro *dossier*, un estudio sobre la sátira del poeta gaditano Rafael Alberti en el contexto de las disputas entre arte puro e impuro durante la década del treinta. La autora retoma poemas que se inscriben desde sus inicios en el género satírico pero también traba un diálogo con escritos que no han sido considerados desde ese ángulo permitiendo así renovar la reflexión en torno a una de las corrientes poéticas más relevantes del siglo XX español. Martínez Torres desmenuza las estrategias satíricas de Alberti de raigambre culteranista a la hora de posicionarse ideológicamente durante la guerra civil indicando que la lucha entre falangistas y republicanos se batió también desde la palabra y sus ritmos.

La impronta de reprobación social que conlleva la sátira es el punto de partida del texto con el que Daniel Rojas Pachas aborda la novela chilena *La orquesta de cristal* de Enrique Lihn. El estudioso expone de qué manera esta obra tan heterodoxa y compleja en su estructura narrativa se ofrece como un fresco desacralizante del Chile pinochetista. Se rastrean aquí las hibridaciones procedentes del cruce entre modo satírico y géneros

⁷ Para profundizar esta perspectiva: Saïdah, Jean-Pierre/ Duval, Sophie (eds.): *Mauvais genre: la satire littéraire moderne*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2008.

⁸ *Ibid.* En la introducción al libro («Avant-propos», pp. 5-14), los editores diferencian los usos planfletarios de la sátira ligados a la desacreditación del adversario, presentes en los folletos políticos, por ejemplo, del uso estético abierto por los grandes satíricos de la Antigüedad (Lucilio y Horacio).

artísticos (música de cámara, revistas literarias, novela, poesía, etc.) a fin de ofrecer un registro que zahiere la clase pudiente, las elites intelectuales y el poder político durante la dictadura de Augusto Pinochet. Al mismo tiempo Rojas Pachas releva, desde un punto de vista estrictamente literario, la manera en que el uso de estrategias paródicas patentiza nuevos modos de representación en la narrativa chilena de la década de los 80.

Como todos sabemos, en *Palimpsestes*, Gérard Genette propone una clasificación *estructural* más que *funcional* de las prácticas hipertextuales, de las cuales la parodia no es más que un caso particular. Los dos criterios orgánicos tomados en cuenta son la *función* y el *régimen*, es decir, la intención y el efecto de cada práctica (lúdica, satírica o jocosa); y la relación entre hipertexto e hipotexto que consiste ya en una transformación (parodia), ya en una imitación (pastiche). Desde este ángulo, la parodia es “une transformation textuelle à fonction ludique” a fin de dar cuenta de prácticas que apuntan a “une sorte de pur amusement ou exercice distractif, sans intention agressive et moqueuse”⁹. Estela a la que adscribe el estudio de Adrián J. Sáenz en torno a la reescritura del clásico poema 15 de Pablo Neruda de la mano de «El desayuno» de Luis Alberto de Cuenca. Ambas composiciones comparten el *souci* de un “amor in progress” pero Sáenz desentraña la transformación experimentada en la reescritura al ofrecer un amor festivo, cotidiano, corpóreo frente a un amor trascendente, etéreo y malogrado en los ritmos del chileno. Celebración amorosa que el articulista inscribe en la orientación alegre y vitalista de la poesía cuenquista.

Simon Dentith insiste —desde una perspectiva poscolonial— que la parodia hoy obliga a revisar los abordajes tradicionales y reinsertarla en el marco sociológico y político del cual emerge y al cual refiere¹⁰. De allí que gran parte de la crítica anglosajona vea la necesidad de diferenciar los usos clásicos de la parodia y los usos vigentes que cristalizan sobre todo nuestra coyuntura social. Este encuadre atribuye una preponderancia al carácter ambivalente de la parodia oscilante entre reconocimiento de obras culturalmente fundamentales, su influencia y la voluntad de innovación. Esta renovación reconocería así, además de nuevos paradigmas interpretativos, la afectación que las creaciones posibilitan en el presente; tal como expresa

⁹ En *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, coll. «Points», 1982, p. 43.

¹⁰ Para profundizar la *parodia* en el contexto poscolonial, véase Dentith, Simon: *The New Critical Idiom*. London/ New York: Routledge, 2000.

Marta del Pozo en su artículo sobre la seriedad del juego y de la parodia en la teoría y la praxis de Agustín Fernández Mallo. La autora argumenta que Mallo en su labor literaria propone el juego y modos irónicamente serios de “radicar” valores modernos como el amor y la eternidad en el espacio posthumanista digital retomando obras canónicas con temáticas trascendentales. Según se demuestra en dos textos del autor nocillero, el hecho de *recobrar* creaciones consagradas (Borges) desde un contexto escritural nuevo (lo analógico) revela cómo las parodias atañen al texto fuente facilitando una vía de fuga al carácter estático de la influencia¹¹ al mismo tiempo que abren el proceso creativo y empoderan la parodia como medio de mutación de formas literarias acentuando así su dimensión metaficcional. La idea de Margaret Rose acerca de la parodia como “critical mirror of fiction”¹² cobra máxima importancia en la obra de Fernández Mallo a fin de interrogarse sobre cuestiones esenciales de la escritura contemporánea: la idea de creatividad frente a la idea de originalidad en la que cada texto aparece como lugar de influencias múltiples visibilizadas en/desde la recuperación; el cuestionamiento de jerarquías anquilosantes (serio/cómico, culto/popular, por ejemplo) y, sobre todo, el carácter naturalmente dialógico de la obra artística al cristalizar esa recuperación/distancia/rechazo que tensa toda creación con su historia, su cultura y su entorno. Todo ello sumido en el horizonte tecnológico que nos alcanza y desafía.

Por su parte, el trabajo de Joanna Mańkowska acerca de las diferentes reapropiaciones de las que ha sido objeto el drama

¹¹ En *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1973, Harold Bloom considera la literatura del período de la Ilustración como marcada sobre todo por lo que él define como “ansiedad de influencia”: si antes los autores sólo estaban preocupados por el estilo, las nociones de *sublime* y *genio* hacen de la originalidad un tema central de este período. Entonces surge la idea, angustiante para los poetas, de que sus precursores han cubierto todo el terreno, que no queda nada original e inédito por escribir. Enfrentado a esta observación que sólo puede bloquearlo, al escritor sólo le resta un camino para escapar del silencio amenazante: hacer una lectura distorsionadora, lectura que Bloom llama *misreading*. En este sentido, las influencias no son dañinas en sí mismas, sino necesarias para el escritor: le permiten forjar una personalidad y finalmente afirmar una discontinuidad con el precursor (Bloom lo llama *kenosis*). Por lo tanto, se justifican estas “deformaciones” en la medida en que son creativas y permiten que el segundo autor se apropie y supere al que lo influye en un camino de no estatismo ni parálisis ante “todo lo dicho”.

¹² Rose, Margaret A.: *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 74.

donjuanesco de Zorrilla en el teatro español destaca que tales procesos no pueden ser asimilados a un simple ejercicio crítico que toma forma literaria. La parodia no reconstruye el original, sino que lo distorsiona y lo distancia desde un ángulo particular (con intención satírica en algunos casos), tal como se evidencia en los dramas de Valle Inclán, Luis Riaza, Jesús Campos García y Jerónimo López Mozo. Mańkowska investiga el abanico de transformaciones que apuntalan las piezas analizadas, a veces a través de procedimientos dramáticos y argumentales; a veces desde lo extra-literario (la guerra de Cuba, el tardo-franquismo o la era informática), pero siempre desde el espíritu dramático abierto por Zorrilla (y sus reescrituras, como por ejemplo, *La Regenta* de Clarín) constituyéndose tanto en soporte como en parte integrante de cada una de las tramas. Se prueba entonces la capacidad contemporaneizante y metodológica de la parodia a la hora de pensar categorías transversales en la literatura dramática (el personaje donjuanesco, el héroe, el mito, etc.) y temáticas complejas desde un punto de vista social (la piratería informática, la guerra o la prostitución) para las cuales los abordajes siguen siendo escabrosos. La parodia y la sátira como estrategia y perspectiva resultan oportunas en coyunturas traumáticas o inciertas no sólo por su capacidad de establecer distancia con el problema relevado mediante el recurso a lo cómico, sino más bien porque toman en cuenta diversos enfoques y permiten renegociarlos en el terreno de la ficción.

Ahora bien, los párrafos anteriores certifican que la parodia viene a cuestionar también vivamente las nociones de originalidad y propiedad heredadas del Romanticismo. Así, fraguada entre una lógica clásica que concibe la parodia como un instrumento crítico utilizado para revelar procesos, y la lógica romántica que alimenta las fantasías de absoluta originalidad, muchos escritores tendieron a despreciar la parodia, a no reconocerla, o por el contrario, a explotarla considerándola como un acto peligroso, nimio o sencillamente caricaturizante; indecencia que aquejaría a la figura del autor y, por otro lado, a las habilidades del lector confrontadas con la identificación de textos, tramas y géneros originales¹³, lo que da testimonio de los debates concernientes a la/s a/filiación/es. Pensando desde este lugar, José Manuel Alonso Feito revisita la literatura humorística de los años veinte en España centrándose particularmente en las disputas de plagio entre Enrique Jardiel Poncela y Miguel Mihura, satíricos comentarios y acusaciones constitutivas del panorama

¹³ En el sentido de 'texto fuente'.

literario de la época, que el artículo expone a través del ejemplo de las parodias del *western* y las revistas musicales. Los mecanismos paródicos explorados y potenciados por Mihura y Poncela, resultantes de sus contiendas autorales, dinamizaron —al decir de Alonso Feito— los intercambios literarios de aquel período y generaron una importante evolución en el paradigma mismo de la literatura de humor.

Por último, la contribución de Rubén Martín Giráldez aparece como un auténtico ejercicio de libertad jubilatoria. Resumir su texto, además de imposible, sería indecente. Es un pasaje paródico y satírico que golpea verborrágicamente al lector para despertarlo de un aletargamiento cortesano en donde la literatura española ha perdido esa fuerza capaz de reflejar lo consagrado desde la bifrontalidad que la vuelve desobediente, insubmisiva, incómoda tal como bufón palatino. Giráldez captura en la figura del bufón la complejidad del hábitat literario, se sumerge en la intimidad de los desvíos y la introspección de la sátira y la parodia para entregar pensamientos con adornos (y muchas florituras) contra la “novela amable”, “la pujanza de un analfabetismo del espíritu crítico”, “el convencimiento impúdico de que todo tiene un nombre” y los escritores “súbditos” que no dan “castigo” sino solamente “servicio”. Los ecos de Blanchot y Bataille resplandecen en la escritura de Martín Giráldez, su texto es ocurrencia, puro lenguaje que reflexiona sobre sí mismo y sus influencias, imita, sublima y silencia a Gombrowicz, Manganelli, Scarron, Swift, hasta el mismo Lope de Vega no escapa a sus diatribas.

Blanchot apuntaba que los hombres al leer no quieren escuchar su propia voz, sino la voz de otro, la voz que perturba, que produce otras hablas, esa voz profunda e “incómoda como la verdad”¹⁴. Sin lugar a dudas ésa es la voz del autor de *Magistral* en nuestro *dossier*, una voz que toma voces prestadas para deformarlas, travestirlas y ofrecernos *otra voz*, un sonido con identidad propia que demuestra que podemos reírnos de todo (y contra todos), siempre que se escriba/se diga hábilmente. Ésta es la gran batalla librada por Giráldez: revalorizar la escritura y sus procesos ladeantes, depravados, corrompidos, libertarios. Resucitar a un lector *ambicioso* desde el humor y el desorden innato de la sátira y la parodia cuya empresa no puede ser otra que meterlo en un brete, o para expresarlo con el propio Martín Giráldez, “no hurtarle la complejidad”. La sátira y la

¹⁴ Blanchot, Maurice: *De Kafka a Kafka*: México: Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 14.

parodia abrazan por naturaleza esa complejidad ética y orgánica: el embrollo propuesto implica un acto voluntario, un gesto de *reprise* y de desaprobación evidentemente fundamental, un posicionamiento incierto en el interior y al exterior de la norma novelesca, una total *paradoja*, en términos de Linda Hutcheon.

La creación artística halla así en las entidades analizadas un carácter contestatario propio que le devuelve al oficio una razón de ser parasitaria, rebelde, embravecida, indomesticada; una esencia a contrapelo del orden instituido. Una estrategia de intervención sobre la realidad y su representación contrarrestando las derivas prescriptivas de todo discurso absolutista y oficial. Conscientes de tal operación, las aportaciones aquí reunidas demuestran el poder regenerador y objetante de la sátira y la parodia literarias recordando las palabras de Piglia que nos sirven de epígrafe: hurgan el desvío, el juego textual, las autorrepresentaciones, la especularidad, aunque siempre ajustando la técnica a la serie social que condiciona el juego intertextual confiando en que las aventuras aún existen¹⁵. Desde ese lugar nos convocan a pensar experiencias cruciales como el despotismo, las nuevas tecnologías, la cotidianeidad del amor, las transacciones artísticas, las crisis económicas y los extremismos de toda índole.

Esperamos que este *dossier*, además de fijar rasgos específicos de la sátira y la parodia en el contexto hispano, responda a las interpelaciones con que se planteó el coloquio de Lausana y contribuya a sensibilizar acerca de la riqueza de un arte tan antiguo como fructífero y necesario.

¹⁵ Recordemos que, tras anunciar la idea de Renzi sobre la parodia, el narrador continúa: "Después me preguntó si realmente yo lo había conocido a James Joyce. Marcelo me dijo que usted lo conoció a Joyce, me parece tan fantástico, me dijo Renzi. Lo conocí, le digo, en fin, lo vi un par de veces; era un tipo extremadamente miope, bastante hosco. Pésimo jugador de ajedrez. Él hubiera aceptado, supongo, su versión de que sólo existe la parodia (porque en realidad, y dicho entre paréntesis, ¿qué era él sino una parodia de Shakespeare?), pero habría rechazado su hipótesis de que ya no existen las aventuras" (*op. cit.*, p. 110).

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles: *Poétique*, trad. y ed. de Joseph Hardy. Paris: Les Belles Lettres, 1990.
- Blanchot, Maurice: *De Kafka a Kafka*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Bloom, Harold: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1973.
- Borges, Jorge Luis: «El arte de injuriar», en: *Historia de la eternidad*. Madrid: Debolsillo, 2011.
- Dentith, Simon: *The New Critical Idiom*. New York: Routledge, 2000.
- Duval, Sophie/ Saïdah, Jean-Pierre (eds.): *Mauvais genre: la satire littéraire moderne*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2008.
- Elliott, R. C.: *The Power of Satire: Magic, Ritual and Art*. Princeton: Princeton University Press, 1960.
- Frye, Northrop: *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila, 1977.
- Genette, Gérard: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- Hutcheon, Linda: *Theory of Parody*. New York: Methuen, 1985.
- Moura, Jean-Marc: *Le sens littéraire de l'humour*. Paris: PUF, 2010.
- Piglia, Ricardo: *Respiración artificial*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- Rose, Margaret A.: *Parody, Ancient, Modern and Post-Modern*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Sangsue, Daniel: *La parodie*. Paris: Hachette Supérieur, 1994.
- Tomachevski, Boris: *Teoría de la literatura*, trad. de Marcial Suárez. Madrid: Akal, 1982.

