

Parodización, pesquisa y simulacro

por José Amícola

I. Parodia y postvanguardia

Durante muchos siglos de la cultura occidental la parodia vivió la vida depreciada de la marginación como un modo espurio de existencia. Esta situación comenzó a revertirse a partir del último tercio del siglo XIX, cuando el ocaso de la estética romántica y el creciente interés por el aspecto intencional de la creación artística favorecieron el tono paródico (SKLODOWSKA, 1991: 6). El fenómeno tuvo tal fuerza entonces, que ello llevó a los teorizadores artísticos a una lectura más atenta de ese comportamiento literario. La teoría no estaba, sin embargo, preparada para enfocar la parodia desde una perspectiva realmente liberada de la tradición clásica (que siguió pesando hasta bien entrado el siglo XIX, a pesar de todos los positivismos). Sólo con la aparición del formalismo ruso parecieron darse efectivamente las condiciones de una verdadera revisión de un hecho literario que los antiguos no habían podido considerar en todos sus alcances.

El formalismo se sintió, en efecto, con derecho como para cuestionar los modos anteriores de percepción literaria y, especialmente, aquellos que había heredado del siglo anterior y que, mirados desde la nueva perspectiva, habían sido barridos bajo la alfombra de los prejuicios estéticos (AMBROGIO, 1968). La parodia aparecía, entonces, a los ojos formalistas como un problema altamente interesante, porque se veía en ella una modalidad en constante crecimiento que no había podido ser analizada con los moldes mentales de la crítica anterior, justamente aquella con la que los nuevos críticos querían entrar en polémica. Así es que Víktor Shklovski y Iuri Tyniánov en la década del 20, ambos pertenecientes al círculo de “OPOIAZ” de la entonces Petrogrado, dedican por los mismos años agudos estudios a la parodia, utilizándola como trampolín para llegar a otras metas más amplias que trascienden ampliamente, los ejemplos concretos que le sirven a cada uno de base. De más está decir que cualquier estudio moderno sobre el tema debe referirse necesariamente a esos trabajos que por su capacidad de abstracción superaron en mucho todos los acercamientos anteriores al problema. No es de extrañar, por lo tanto, que un postformalista como Bajtín haya encontrado ya el camino materialmente alisado por sus predecesores para aprovechar esas disquisiciones con beneficio de inventario; y que en el mismo sentido haya obrado un postbajtiniano como Iuri Lotman, de la Escuela de Tartu, donde, en rigor, confluye toda la tradición académica soviética anterior. Siguiendo, pues, este camino de acceso se comportaron autoras más recientes que interesará aquí tener en cuenta; me refiero a Linda Hutcheon y Elzbieta Sklodowska. En efecto, para la última investigadora la parodia se presenta, así, como una PRACTICA LITERARIA —y no como un género y esta práctica es el necesario corolario de la época en que vivimos. Para Sklodowska nuestra época debería entenderse, en efecto, a nivel de una contestación a las vanguardias históricas, por lo tanto como una “postvanguardia”. Con este término la autora se propone traducir, suplantarse y clarificar el concepto ya completamente difundido de “postmodernismo”. En rigor, dice esta autora especialista en literatura hispanoamericana, la denominación de “postmodernismo” resulta comprensible, cuando se considere que “modernism” fue un modo de denominar a las propias vanguardias artísticas de la década del 10 y del 20 en los países centrales y no se lo relacione, en cambio, con el movimiento literario finisecular conocido en Hispanoamérica como “modernismo”. De ese modo, cuando se habla de “postmodernismo” se querría especificar, en realidad, que se trata de una respuesta actual a aquello que las vanguardias dejaron como gesto inconcluso (SKLODOWSKA, 1991: “176”, nota). En este sentido, se puede estar de acuerdo con la autora de origen polaco (y, por lo tanto, gran conocedora también de la situación centroeuropea), si se tiene en cuenta que las vanguardias artísticas que florecieron en la década del 20, y empezaron a conseguir mayor audiencia a nivel mundial en la del 30, sufrieron el gran impacto de la intolerancia del



autoritarismo que cundió en la segunda preguerra, hasta el punto de ser segadas casi de raíz en su desarrollo. La segunda postguerra, luego, vio, por cierto, un intento de empalme artístico con ellas por sobre la experiencia nefasta de la guerra (por ejemplo en el cine alemán nacido hacia los años 50 que pretendió primeramente establecer un puente con el expresionismo de la época prehitleriana), pero, en el fondo, aquella cosmovisión vanguardista había quedado demasiado sacudida por el impacto y, lo que fue peor, permanecía demasiado asociada a una época que había perdido su magia (y su ingenuidad) después de lo acontecido.¹ Sea como fuere, lo cierto es que la disquisición de Sklodowska acerca de la “postvanguardia” ilumina el significado del nuevo momento llamado generalmente “postmodernismo”, en el sentido de que no puede dejar de vérselo sino como una contestación hacia una postura que parecía no haber dejado más que nostalgia. Las vanguardias fueron, en efecto, demasiado importantes como para ser olvidadas sin más. Lo que ahora surge con mayor evidencia es que su legado, durante cierto tiempo latente por los horrores de la guerra, debía resurgir como conflicto artístico. Y en este sentido, más que nunca es recordable la idea de Tyniánov de lucha (“borbá”) con los modelos en el seno de la tradición que establece el arte.

Lo cierto es que así como el barroco —en la caracterización de Walter Benjamin— adscribió su estética a la voz autoritaria de la alegoría, nuestro momento histórico, descreído de todos los valores siguiendo el camino trazado por Nietzsche, finalmente, parece identificarse plenamente con una gama de procedimientos que, en definitiva, tienden a la idea de parodia, tomada en sentido amplio, como respuesta y manifestación de conflicto con el discurso anterior. Ahora bien, aunque desde las definiciones de Quintiliano sobre la parodia lo burlesco aparecía casi indisolublemente ligado a ella y el prestigio de esta tradición parece impregnar también algunas comprensiones actuales de la parodia, es indispensable referirse al giro que establecen en la historia del concepto los teóricos soviéticos, al liberarla de asociaciones que le restaban jerarquización. Como culminación de ese proceso de independización de la parodia del efecto cómico se halla justamente la labor de una especialista en el tema como Linda Hutcheon, quien logró efectuar de modo convincente el deslinde entre la sátira y la parodia, así como antes Tyniánov había deslindado la parodia de la estilización. Así puede pensarse ahora a la parodia como una práctica literaria que opera con valores de “intramuros”, mientras que la sátira deberá referirse, en cambio, a situaciones “extramurales” (SKLODOWSKA, 1991: 12).

Pero volvamos al giro copernicano establecido por los formalistas rusos. El primero en insertar la parodia dentro de un esquema mayor de comprensión de los fenómenos literarios fue Shklovski. Para este crítico la parodia pertenece a uno de los dispositivos literarios para provocar el extrañamiento (“ostranenie”), proceso esencial por el que luchará aquel autor que sea consciente del adormecimiento perceptivo del público, por efecto de la automatización (“avtómatisatsiia”) de los procedimientos literarios. La parodia, entonces, como cualquier otro recurso o artificio, habrá de despertar una nueva sensibilidad en la recepción de una obra, en tanto enmarcada en el fenómeno de producir la extrañeza (SHKLOVSKI, 1921: 282). Tyniánov, por su parte» catapulta a la parodia como el recurso de los recursos en la evolución literaria ya desde su estudio comparativo entre Dostoievski y Gógol. Este teórico, figura central del formalismo, considera que la parodia es cercana a la estilización y que una y otra viven una doble vida, dado que, en los dos casos, detrás de la obra existe otro plano, el plano que es parodiado o estilizado. Sin embargo, la parodia se caracteriza, para Tyniánov, porque allí es imprescindible la disimilaridad o discordancia (“neviazka”), su desplazamiento (“smeshchenie”) de los planos (TYNIÁNOV, 1921a: 306; 1921b: 138) [en la traducción italiana los dos términos aparecen vertidos como “sfasatura” y “spostamento”, respectivamente], mientras que la estilización busca la correspondencia. La parodia invierte, entonces, la dirección general del pre-texto, mientras que la estilización tratará de preservar la

¹ En gran medida las vanguardias europeas pudieron ser más fácilmente rescatadas desde campos culturales subsidiarios; piénsese, por ejemplo, en el surrealismo reelaborado desde el 50 en autores de las Américas como Thornton Wilder y Julio Cortázar.

función del factor constructivo dominante. La parodia se basa, por lo tanto, en una refuncionalización de los procedimientos: el artificio debe ser captado como tal en su estado de mecanización, pero cumpliendo una nueva función (TYNIÁNOV, 1921a: 330; 1921b: 150). “La parodia está por entero en el juego dialéctico con el procedimiento”, diría Tyniánov para terminar su estudio comparativo entre Dostoievski y Gógol (TYNIÁNOV, 1921a: 306; 1921b: 138). Bajtín, en su reelaboración del formalismo, no va a echar en saco roto las enseñanzas de sus predecesores, sino que va a insertarlas dentro de su omnipotente concepción del dialogismo. Así la parodia va a surgir de la mano del fenómeno de la carnavalización como la subversión de la risa contra la voz monologizante convencida de su seriedad (BAJTIN, 1965; SKLODOWSKA, 1991: 23). Para Bajtín el entrecruzamiento de discursos no puede sino favorecer la aparición de la parodia, aunque este autor es cauteloso en acordarle a la parodia el rol que le había concedido el formalismo. A partir de aquí lo que Hutcheon y Sklodowska, ponen de relieve es la difusión actual de la parodia dentro de la tendencia de canonización de lo marginal y marginación de lo canonizado. La novedad de la postura de Linda Hutcheon va a ser, justamente, ¡a manera en que esta autora proseguirá la línea abierta por los autores soviéticos, pero centrandó ahora su análisis en la época moderna, convencida de que la parodia debe ser apartada de las interpretaciones clásicas y aun de la risa bajtiniana. Como los teóricos formalistas, Hutcheon acentuará también el papel descollante de la parodia en la evolución literaria, colocándose así en una postura más cercana a Tyniánov que a un postbajtiniano como Lotman (quien, por su parte, no le acordará a la parodia el papel protagónico: LOTMAN, 1971:36; 1970b: 31). Así para Lotman la parodia es considerada un laboratorio de formas nuevas, pero lo que aparece en esa manipulación llevada a cabo con el texto de segundo grado dentro de un sistema modelizador secundario es el espacio también nuevo entre el nuevo texto y el lector, un espacio que escapa al poder del autor. Se encuentra aquí, en efecto, una esfera no controlada por el productor del texto segundo; ella tiene que ver ahora con la recepción de ese discurso.² Tanto la Teoría de la Recepción como la corriente de la fenomenología van a subrayar justamente en la parodia el aspecto de una “relectura competente” (SKLODOWSKA, 1991: 10), que va a venir a superponerse con el interés actual por lo metaliterario y la intertextualidad, según lo difundió otra autora postbajtiniana como Julia Kristeva (KRISTEVA, 1969: 88). La época actual ve, entonces, en la parodia una imitación con diferencia crítica de un discurso preexistente, donde la condición imprescindible es la de una distancia irónica (HUTCHEON, 1985: 37) que permite activar la competencia del lector (SKLODOWSKA, 1991: 11). La enorme tarea que se le impone al lector reside, en definitiva, en percibir el ángulo desde donde se ha colocado el segundo sujeto de la enunciación (LAMBORGHINI, 1994).

La parodia es, en el fondo, una práctica proteica que puede dirigirse a múltiples aspectos del pre-texto y, por lo tanto, asimismo, parece escapárseles de las manos cuando afrontamos el problema de las generalizaciones. Para Linda Hutcheon el trabajo de la parodia con los procedimientos no puede dejar de lado una relación dialéctica con la producción de sentido, y por ello, con una mirada crítica del pasado, ya que en el tono paródico está inscrita la historia, la dimensión diacrónica. Lo que el nuevo texto logra es, efectivamente, una recontextualización, una refracción o, con otra metáfora, un “bouncing” (“rebote”) del texto primario (HUTCHEON, 1985: 32). Tal vez, lo que es más importante, en la teorización actual de la parodia es la idea de que esa transposición puede encerrar, al mismo tiempo, el homenaje más, respetuoso con un gesto no de burla o ridiculización, pero sí de “pito catalán” (“thumbed nose”) —en el sentido de

² Como ejemplo de la percepción librada al receptor, puede aludirse al proceso por el que un lector de una revista académica decodifica el título de la publicación casi obligatoriamente encuadrada dentro de la tradición de la universidad medieval y, por lo tanto, en lengua latina —como mecanismo de estilización (sin percepción de una discordancia de planos) o de parodia (con percepción de ese ligero toque desfasado); en cuyo último caso el desfasaje implicará necesariamente la existencia de una distancia irónica como homenaje al intertexto y gesto socarrón —a la vez— por parte de sus editores que prefirieron ese título, en lugar de “Verbum” o “Logos”.

“me salí con, la mía” —que estará ahora cargado de ironía.³ Lo cierto es que lo que desconcierta a los propios autores que insisten en que ellos no realizan realmente una parodia (como Manuel Puig o Ítalo Calvino),⁴ es esa ambigüedad del recurso. Esto puede llegar a la búsqueda de la emancipación del texto parodiado, que es lo que Tyniánov comprobó en el caso de Dostoievski frente a su admirado y repudiado Gógol, ya que “the ironic distance afforded by parody has made imitation a means of freedom, even in the sense of exorcizing personal ghosts —or, rather, enlisting them in their own cause” (HUTCHEON, 1985: 35). En este sentido, Dostoievski, estilizando y parodiando los recursos gogolianos, llegó a tomar distancia, según Tyniánov, en uno de los estilemas más característicos de Gógol: en el del personaje como tipo humano monolítico, Dostoievski habría dado, así, un golpe de timón a la evolución de la literatura rusa (y universal) gracias a su independización paulatina de ese rasgo sobre el que parecía basarse toda la construcción del realismo literario a mediados del siglo pasado. En la base de esa traducción que importa la parodia se encuentra, entonces, al mismo tiempo una traición. Y, quizás, éste sea el sentido más profundo, a nivel de la evolución literaria en el ámbito argentino, de la aparición de la primera novela de Manuel Puig en 1968 bajo el título de *La traición de Rita Hayworth*. Lo que allí se traiciona (y se traduce) de modo muy sutil es también la imagen irónica; el pre-texto ha sido trasladado no sólo del ícono a la escritura, sino también de la cultura metropolitana (Hollywood) a la periférica de segundo grado (“Coronel Vallejos”). De lo que se trata es, pues, menos de una Rita “que hace traiciones” (según el discurso infantil) que de una “Rita traicionada” es decir: “traducida” desde el nivel metatextual del sujeto de la enunciación —donde en el sintagma “de Rita Hayworth” se percibe un objeto: el narrador traiciona/traduce a Rita. No es de extrañar, pues, que Sklodowska y otros autores consideren la obra de Puig como un giro de 180 grados en la elaboración literaria de la parodia dentro de la tradición argentina.⁵ Si es claro que la parodia se halla dentro de la paradoja de enmarcar y cuestionar el pasado (HUTCHEON, 1988:126), de absorberlo en un gesto conservador y, al mismo tiempo, revolucionario en una “authorized transgression” (HUTCHEON, 1985: 69-83), el mejor ejemplo de estos supuestos es justamente la obra de Manuel Puig. En esa misma obra vale lo que Linda Hutcheon establece para nuestro momento actual: “Postmodernism signals its dependence by its use of the canon, but reveals its rebellion through its ironic abuse of it.” (HUTCHEON, 1988: 130).

II. Don Isidro Parodi

Mientras los modernistas hispanoamericanos llevaron a cabo un proceso de estilización del simbolismo francés, donde, por supuesto, no había posibilidad de percibir la incongruencia de los dos planos puestos en juego, cuando surgen en la Argentina los escritos de Macedonio Fernández, está ya clara una dirección que va a marcar con fina ironía no exenta de profundo

³ “Combination of respectful homage and ironically thumbed nose” (HUTCHEON, 1985: 33).

⁴ Como dato sobre afinidades literarias, es quizás interesante anotar que en la biblioteca personal de Manuel Puig, se halla el libro de Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (Turín, Einaudi, 1979) con la dedicatoria de su autor al escritor argentino firmada en Roma en julio de 1979, donde se compara la novela en cuestión con las de Puig.

⁵ Refiriéndose a la evolución de la parodia de la novela policial en la Argentina, Sklodowska escribe: “El papel de Puig en esta evolución es fundamental, aunque ha sido tardío el reconocimiento de su escritura en cuanto préstamo creativo de ciertos códigos formulaicos [sic del inglés “formulaic”] y no su mera imitación” (SKLODOWSKA, 1991: 117). Pamela Bacarisse, por su parte, va a tratar de apresar la paradoja en la obra de Puig acuñando la frase “non-distanced irony” para referirse a ella, aun en contra de la definición de Hutcheon con la que, sin embargo, está fundamentalmente de acuerdo (BACARISSE, 1991: 636). Para Leónidas Lamborghini, en el caso de Puig habría que hablar de un grado cero de la parodia, en ese aire de parecido que es difícil de apresar, dado que el lector debe captar una ironía que es fluctuante. En este mismo sentido, Lamborghini, quien es un enamorado de la práctica paródica, destaca que Borges en un cuento como “El Aleph” es un paródico pudoroso y soterrado del argentino típico — Carlos Argentino Daneri—, por oposición al parodisrno “a la vista” del porteño que aparece en el Marechal de *Adán Buenosayres* (LAMBORGHINI, 1994).

humor el doble fondo de la parodia burlesca que tiene como punto de mira el pretendido realismo de la novela psicológica y realista (del siglo pasado y de comienzos de éste) con su seguridad en la capacidad del narrador para inventariar lo que se había creído que era “la realidad” sin fisuras. Esta veta humorística de la parodia del realismo llegará a su más acendrado uso en un cuento corto de Julio Cortázar como “Instrucciones para subir una escalera”. En el tiempo intermedio, sin embargo, hay otros momentos de auge de la parodia burlesca frente a los géneros literarios en la Argentina, especialmente en la década del 40. En lo que respecta a la novela-epos ella se decanta en una obra como *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal, verdadero punto culminante de un “mock epic” al estilo joyceano; y aun antes en el juego burlón sobre Chesterton llevado a cabo por Bioy Casares y Jorge Luis Borges “impersonated” detrás de Bustos Domecq con el título de *Seis problemas para Isidro Parodi* (1942), donde lo que se parodia es un tipo especialmente exitoso de novela policial de enigma, además del mundialmente aceptado tipo genérico que ella conlleva en la figura del detective inglés de gorra a cuadros y pipa. Así para Leónidas Lamborghini, *Adán Buenosayres* es posible gracias a que antes ha aparecido un texto paródico fundante: el de Don Isidoro Parodi (LAMBORGHINI, 1994).

La particularidad que institucionaliza la parodia con ese Parodi argentino es la imposición de un interés culto por el subgénero popular detectivesco en una subclase que se basaba en un enigma para resolver racionalmente, sorteando la multiplicidad de pistas falsas que obstruían el camino del esclarecimiento, necesario final de una época heredera del Iluminismo, que, sin embargo, fue retomado inclusive por un romántico como Poe, considerado universalmente el fundador del género.⁶ En esa receta canónica existía una fórmula de oro que consistía en: varios puntos claves: a) debía existir una sola línea compositiva con predominio de la acción en la que se entrelazaba la historia del crimen con la de la investigación; b) esa línea progresiva, debía marchar claramente de un estado de desorden público y social a la restitución del equilibrio perdido; c) el misterio debía ser el principio estructurante; d) la narración era imaginativa pero no antimimética, de modo tal que debía satisfacer las expectativas de fantasías morales universales del hombre común; e) la lectura llevaba, en primera instancia, un interés por el entretenimiento; f) la obra producía una “refamiliarización” o reencuentro del lector con un mundo que le era ya conocido. Esta serie de convenciones genéricas apuntadas por Sklodowska —quien, a su vez, cita a varios autores que la preceden— no es exhaustiva, dado que falta, a mi juicio, inventariar el interés creciente desde el siglo XVIII por lo que entonces se llamaba psicología, entremezclada con la pseudociencia de la fisognomía, cuyo resultado concreto a nivel de los procedimientos era la dedicación de una buena parte del texto a la decodificación de la relación entre crimen, y criminal (que es llevado a su exasperación en esa parodia rusa de la novela policial que es *Crimen y castigo* de Dostoievski). Bioy Casares y Borges, conocedores de esos intertextos, se proponen una inversión del canon difundido por Chesterton en el topos del detective inocentemente encarcelado, pero, al mismo tiempo, que estos dos autores argentinos respetan los restantes pasos de la fórmula, provocan un extrañamiento mediante la direccionalidad o posicionamiento (que los formalistas rusos llamarían “ustanovka”) hacia el tono inesperado del ensayo filosófico, mientras que el tono burlón se presentaría en la exageración de los rasgos formales y en la autoironía (SKLODOWSKA, 1991: 115). La parodia pierde, poco más tarde, la casi inevitable asociación con lo burlesco en un cuento de Borges

⁶ La publicación de álbumes de casos de delictivos famosos de François Gayot de Pitaval como *Causes célèbres et intéressantes* que empezaron a aparecer en 1734 provocó un verdadero amor por la pesquisa a nivel popular, que se vio acrecentada cuando a comienzos del siglo siguiente se profesionalizó la tarea de detective en Inglaterra y Francia. Este fue, en principio, el humus material imprescindible para la aparición de un nuevo género, cuyo nacimiento no tuvo nada que ver con la famosa “ostranenie” de Shklovski, sino que más bien puede asociarse con la consideración de Trotski acerca de los cambios en la situación material que producen, a su vez, necesariamente un cambio en la psique y en la percepción de los hombres que arriban a ese nuevo estado de conciencia (TROTSKI, 1923:119). Para una visión igualmente dialéctica entre imaginario y condiciones sociales del siglo XIX (desde la fórmula establecida por Poe a partir del gusto por la “gothic novel”), véase el ensayo de CAWELTI, 1976:98-105.

trazado sobre las mismas huellas del relato-enigma como “La muerte y la brújula”, donde, sin embargo, se infringe la regla de oro de la inmunidad del detective (SKLODOWSKA, 1991: 116, citando a Myrna Solotorevsky). En ese camino de la desautomatización de las convenciones de la novela policial no deja de ocupar un lugar destacado dentro de la tradición borgeana un pequeñísimo relato que desde siempre captó la atención de la crítica como “Continuidad de los parques”, de Cortázar. Paralelamente, sin embargo, a la línea cabalística y metafísica del detective Lönnrot de “La muerte y la brújula” de Borges (y la atmósfera privada e intimista de otros cuentos suyos como “El jardín de senderos que se bifurcan” y “Emma Zunz”, va surgiendo en la Argentina la difusión de un universo policial que entroniza en el centro de la trama la corrupción y la violencia públicas, características de la “hard-boiled detective story” conocida entre nosotros como “novela negra” de autores como Dashiell Hammett y Raymond Chandler, a quienes traduce y difunde para el público argentino Ricardo Piglia, un nuevo mentor (paradójicamente admirador a la vez de Arlt y de Borges). Piglia va construyéndose de ese modo, con una estratagema extratextual, un nuevo tipo de lector que le servirá más adelante para fraguar su propio “lector in fábula” en “La loca y el relato del crimen”. En esta diversificación de la recepción de la novela policial en la Argentina, Puig ocupa un lugar destacado por el especial golpe de timón que le imprime a la práctica paródica, cuando en 1973 publica su controvertida *The Buenos Aires Affair*, donde ya no existe el detective, sino que se distribuye la investigación entre los personajes (y naturalmente el lector), poniendo así en duda la existencia de una verdad absoluta y única, con el resultado de una vasta variedad de interpretaciones. En este sentido podría decirse que en el caso Puig la verdadera lucha contra el *pope* literario Borges se juega justamente en la novela policial y en la figura del detective, lo que puede ser parangonado en la forma mediante la cual Dostoievski luchó por modificar el férreo establecimiento del tipo humano sin fisuras establecido por Gógol. Tal vez habría que decir aquí que su gesto de búsqueda de autonomía lo lleva a Puig a la vecindad de ese policial atípico, sin investigación ni detective, pero con gran profundidad en el estudio de las perversiones que había sido el ciclo de *Los siete locos-Los lanzallamas*, de Roberto Arlt. El protagonista masculino de Puig, Leo Druscóvich, escenifica, de modo similar al arltiano Remo Erdosain (AMICOLA, 1984), un suicidio que está desde el comienzo anclado en un trauma temprano de su conciencia, tornándose así víctima y victimario. En ambos autores, Arlt y Puig, la versión paródica de la novela policial que presentan está permeada por una categoría que podríamos llamar del “simulacro”.

III. Simulacro y pesquisa

Es interesante recordar aquí que en su caracterización de la época “postmoderna” un crítico apocalíptico de la cultura como Fredric Jameson echa mano al término platónico de “simulacrum”. En este momento histórico predominaría, en efecto, “the culture of the simulacrum” representado por otra categoría afín que sería la de la sociedad del espectáculo, en la que todo estaría dado como una vasta sucesión vertiginosa de imágenes (JAMESON, 1991: 18). Si bien este estudio se coloca por debajo de la presentación de la parodia que ha realizado Hutcheon, en el sentido de que Jameson no se libera de la idea de lo burlesco como aditamento imprescindible, su argumentación resulta, por otro lado, interesante porque nos conduce hacia el término de “simulacro” que ha tenido particular suerte en la narrativa argentina.⁷ En efecto,

⁷ En este proceso de absorción irrespetuosa del pasado lo que sucede sería, en realidad: “the random cannibalization of all the style of the past” JAMESON, 1991: 18). La crítica más aguda a las ideas apocalípticas de Jameson ha sido formulada por el completamente “integrado” John Docker (cf. DOCKER 1994). Desgraciadamente Docker muestra su talón de Aquiles ideológico (que justifica su ataque al marxista Jameson), cuando llega a la absurda conclusión de que Bajtin hacía el elogio oculto del capitalismo cuando luchaba contra el monologismo staliniano, dando por sentado que las voces del mercado que el autor soviético escuchaba eran las del mercado de la competencia capitalista; así escribe Docker: “Bakhtin appears here to be extolling the virtue of competition in life—in the midst of a socialist society whose aim was to abolish it.” (DOCKER, 1994: 189). Este pequeño desliz interpretativo que muestra su falta de autorreflexividad ideológica sirve para hacer evidente qué poca importancia este autor

siguiendo la sobriedad de los títulos de Borges, quien había llamado así a un relato, inesperada y sutilmente político (en contra del peronismo). Cortázar había, tomado el mismo término aprovechando el desfasaje humorístico en la utilización de ese cultismo para describir la cursilería porteña en una sección (“Los simulacros”) de su *Historias de cronopios y de famas*, donde quizás estuviera retratando también a la pequeño-burguesía elevada a clase paradigmática por un movimiento sociopolítico sin tradiciones intelectuales. Este término —el simulacro— llevaba consigo, hasta cierto punto, una marca de origen signada por lo que podría considerarse era la regla de oro en nuestro imaginario colectivo a través de la escritura borgeana que se había instaurado a partir de una poética, cuyo punto más notable se encuentra en el famoso artículo titulado “El escritor argentino y la tradición” (AMÍCOLA, 1994).

Ahora bien, desde el establecimiento en la tradición argentina del personaje de Lönnrot en su cuento “La muerte y la brújula” —irónica y ambigüamente despojado de connotaciones locales—, Borges crea para el reservorio hispanoamericano una trama policial en la que, quizás, el rasgo más llamativo sea la trampa para el detective montada a través de un desciframiento que “une el problema de la identidad de los nombres, implícita en el acertijo policial, con el de las fluctuantes identidades nacionales y culturales; ya que Borges politiza, por primera vez el género policíaco y avanza interpretativamente hacia una historia, de la cultura occidental releída y reescrita en clave argentina (PANESI, 1995: 11). En este sentido la pesquisa se ve atada indisolublemente a un simulacro de modo indeleble. Para John G. Cawelti, sin embargo, este cuento de Borges es un relato antidetektivístico, porque no resolvería un enigma, sino que crearía nuevos como en una sala de espejos deformantes donde se reflejaran la ambigüedad, la irracionalidad y los misterios del mundo (CAWELTI, 1976: 136). El problema de la falsa apariencia, uno de los factores constructivos del género policial, se torna una dominante: la simulación, y se constituye como principio constructivo principal en muchas obras de ese género. Es a mi juicio esta lucha entre los factores genéricos con la victoria de uno de ellos subordinando a los otros lo que lleva a dos autores argentinos actuales a publicar en el mismo año de 1994 novelas con títulos que podrán leerse de ahora en adelante como intertextualmente encastrados: ellas son *La pesquisa* y *El simulacro*.⁸ Se trata, en efecto, de productos llamativamente afines en su lucha por encontrar un distanciamiento de las fórmulas borgeanas, partiendo, sin embargo, de la misma base insoslayable; estas novelas pertenecen, respectivamente, a Juan José Saer, autor de larga trayectoria novelística, y a Álvaro Abós, un recién llegado a la liza literaria. En qué medida puede entenderse esta escritura como una lucha con Borges, resulta claro del intento de ambos autores de extrañar la trama perfecta del original —y de esa manera llegar a un tono paródico del policial clásico— a partir del doble fondo que acreditan las dos novelas de 1994. En ellas se da, por lo tanto, una “ostranenie” a través de la dilación por capítulos perfectamente interpuestos al enigma que instaura una de las isotopías, la de la pesquisa del detective. Si bien la dedicatoria de la novela de Saer a Ricardo Piglia, no puede atemperar el eje borgeano, sino más bien confirmarlo, ese homenaje explícito, sin embargo, parece proclamar un gesto de *aggiornamento* de la trama policial como la trama por excelencia de la novela. Esa afinidad con Piglia lo acercará a Saer hacia la teoría del primero sobre la idea del narrador como detective y de la narración como pesquisa (por donde el título de la novela de Saer aparece doblemente motivado, connotado, intertextualizado). En efecto, en una mesa redonda realizada en Buenos Aires en 1994 e integrada por Piglia y Saer, el primero declaró que desde su lectura de Faulkner descubrió la pertinencia del relato de investigación policíaca como búsqueda de un discurso ausente; ese reconocimiento lo llevó a la lectura de

La dado dentro de su estudio de la época actual a la ideología que transmiten las formas populares que está tratando de destabuizar.

⁸ La palabra “simulacro” aparece en el texto de Saer y la palabra “pesquisa”, naturalmente, también en el de Abós. El texto de Saer dice en ese pasaje lo siguiente: “Quedaron todos inmóviles en la habitación, como muñecos que, a causa de la ausencia definitiva del artesano que los construyó y los dotó de movimiento, permanecían rígidos y estáticos en acciones interrumpidas a mitad de camino, simulacros tucos de cartón pintado” (SAER, 1994: 149).

autores de los márgenes del campo como Chandler y Hammett, que estaban exhibiendo el mismo procedimiento a través de un género trivial, pero que a través de su escritura recibía un nuevo tratamiento. Saer, por su parte, declaró en el mismo encuentro y de forma coincidente que, en rigor, todo lo que vale para la novela policial, vale también para la literatura en general. Lo interesante en esta red de lealtades y alusiones literarias será que Saer no sólo recurra a Piglia para tomar distancia (tímida) de Borges, sino a otro borgeano en lucha con Borges como Julio Cortázar, al embarcar a su relato en una especie de “skaz” ruso, que pretende oralidad con las fórmulas de direccionalidad o posicionamiento hacia un auditorio argentino, como había sido utilizado por Cortázar en ese cuento de miniestructura paródica del policial que es “El móvil”. Álvaro Abós, por su parte, en lugar de escapar a Borges a través del clima parisense (también cortazariano) de Saer, aceptará la imposición de una ciudad de Buenos Aires lujosa de Barrio Norte; pero, en cambio, echará mano a la desesperanzada tesis del anti-Borges Roberto Arlt, al denominar a su detective Remo Invernizzi. Si hay que admitir que ese nombre de pila ya marca una propiedad intelectual en la literatura argentina, el apellido remite, también, inevitablemente a Arlt y a una marca folletinesca arltiana por el recuerdo de aquella autora legendaria de folletines como lo fue Carolina Invernizio.⁹ No deja de llamar la atención, en el mismo sentido, la insistencia de *El simulacro* en trabajar una franja menos conocida en el campo literario argentino (y nada borgeana) como sería tanto la referencia al folletín como a la literatura italiana prestigiosa moderna a través de las marcas de doble fondo que esta novela establece en forma de *pastiche* con la autobiografía de Cesare Pavese, *Il Mestiere di vivere*. A pesar de estos gestos de independencia, Saer y Abós exacerbaban la pertenencia borgeana, al centrar sus novelas —contra toda elaboración de doble relato o, quizás, gracias a ese mismo recurso— en la figura del detective, más que en cualquier otra instancia de la fórmula de la novela policial, dejando de lado rotundamente las pautas de CRÍMENES SIN CASTIGO, SIN DETECTIVE Y SIN REVELACIÓN que caracteriza a una línea de fuerte mancomunación como la que se manifiesta, según mi opinión, en Arlt-Cortázar-Puig (AMÍCOLA, 1992).

Tanto Saer como Abós, en cambio, siguen el esquema del Lönnrot borgeano, por una parte, en el sistema de boomerang contra el detective lanzado hábilmente por el protagonista y devuelto por una figura que, en el fondo, no es más que un doble satánico de ese mismo personaje. En este arco que se cumple con un principio de autodestrucción se halla también, simbólicamente, un pariente lejano de la novela policial como lo es la “gothic novel”, según fue retomada por la línea finisecular de Jekyll y Hyde, dos personajes que hacen de la forma el contenido al ocultar en sus nombres la propia trama por desnudamiento del artificio sobre los pronombres personales YOU / I (con una pista lingüística de desplazamiento gráfico a la manera de la S/Z analizada por Barthes).¹⁰ Siguiendo esta línea de pensamiento, digamos que en la apasionante disquisición, sobre la fusión de la novela gótica con el género policial, Cawelti establece que fue Poe quien desplazó el punto de vista subjetivo de la primera persona narrativa conducida por la víctima aterrorizada típica de la “gothic novel” —en favor del distanciamiento entronizado por la aparición de la tercera persona del detective (CAWELTI, 1976: 99). Lo cierto es que en su lucha contra la aristocracia, la burguesía en ascenso hacia 1789, según Cawelti, encaminó sus dardos contra el señor feudal y el monje (mancomunado al primero), propagando

⁹ Carolina Invernizio (1858-1916) siguió los modelos folletinescos franceses aplicados con éxito por Ponson du Terrail (1829-1871), que aunaban sadismo y sentimentalismo ya hábilmente calculado en sus títulos, como *La sepultada viva* o *Al borde del abismo*. Otras de sus obras fueron: *Los misterios de Florencia*, *La ciudad misteriosa* y *Crímenes sin castigo*. En esta autora puede verse, en efecto, el *trait d'union* entre Arlt, Cortázar y Puig, tres autores que echaron mano a ese universo del imaginario colectivo popular en la Argentina que vade 1900 a 1945, y que parece haber sido sustituido a partir de la década del 40 por la novela policial y de espionaje. Sobre la relación genealógica Arlt-Cortázar-Puig, véase AMÍCOLA, 1992.

¹⁰ El título de la novela de Stevenson parece sugerir la revelación críptica “Ye [You] kill and I hide” —o: “Je [I] kill and YOU hide”—, al sustituir tan reiteradamente la “I” por la “Y” en los nombres de los protagonistas. Esta transposición de letras parece indicar una pista oculta, que, en rigor, funciona a nivel de un procedimiento formal que aquí alcanzaría su semantización.

el lema de la represión de las agresiones y códigos amatorios, ambos elementos de la cultura caballeresca que quería combatir, pero, al mismo tiempo, desarrolló clandestinamente un interés sádico por los impulsos sexuales y agresivos del ser humano. Esta curiosidad quasi morbosa — en tanto no prescrita en los lineamientos de clase— culminó, en definitiva, en la constitución del Eros y Thánatos freudiano. Anteriormente se habría gestado en las clases medias un sentimiento de culpa por la situación de las clases inferiores que, contradictoriamente, se aliaba a una autocomplacencia por los logros alcanzados para sí. La duda y la culpa estaban, por otro lado, engendradas también por la declinación de la autoridad tanto moral como espiritual que impulsó a la burguesía a construirse un coto cerrado en la institución familiar. Ahora bien, la transfiguración del crimen como rompecabezas literario transformó las tensiones suscitadas en el seno de la familia en un entretenimiento en el que eran justamente los lazos de parentesco los que daban pie a descargar impulsos asesinos motivados por avaricia de dinero, de celos u otras causas que implicaban a miembros del clan. El escape que proponía la novela policial venía a cumplir con el deseo, de tener bajo control esos impulsos de modo catártico y el éxito de Poe o Doyle se basó en que comprometieron en su escritura tensiones psicológicas y sociales (CAWELTI, 1976:100-106). Por otra parte, los parámetros claves del género detectivesco clásico de resolución del misterio a través del razonamiento y de “mystification” del lector implicaron siempre vías contrapuestas de claridad, lógica y orden, por un lado, frente a violencia, agresión y muerte, por otro. El equilibrio entre estas dos tensiones parecía cumplido en el relato breve según lo dominarían Poe y Doyle (y también Borges y Cortázar), pero el problema aparecía no bien se le diera al género policial el gran formato novelístico. Había que conseguir, entonces, una forma balanceada entre el suspenso creado por la pesquisa junto a otros polos de interés en forma dosificada. En este sentido, es importante mencionar en la historia del género el aporte de Georges Simenon, quien con su inspector Maigret permite una visión menos distanciada del detective, sin ocultamiento al lector de su razonamiento y con vislumbres de su vida personal fuera de la tarea de investigación. Los criminales de Simenon son ya muy complejos, porque la pesquisa acerca llamativamente a la escucha psicoanalítica, donde lo que está en juego es destacar el tremendo aislamiento del ser humano que se debate en la visión de sus abismos interiores. Interesado por la prospección de la psique, Simenon parece haber llegado al género detectivesco para indagarlo desde la cómoda y relativamente distanciada figura del detective sin ser, por ello avasallado por la desesperanza y amargura que riñen la confesión psicoanalítica real.

La pesquisa, de Juan José Saer, y *El simulacro*, de Álvaro Abós, utilizan el canon del género detectivesco —con todas sus ramificaciones— para insertarlo en otro sistema, del mismo modo que Picasso toma el género retrato, repitiendo la distancia clásica, pero haciendo de él otra cosa.¹¹ Ambos títulos son, en rigor, la exacerbación genérica que, sin embargo, aparece como reiteración de una exhibición, que está marcando con ello justamente el intento paródico. Al mismo tiempo, el doble fondo de la narración, en el que se trata de otro ámbito espacial diferente del territorio del enigma, coloca ese discurso en una posición sin motivación, o con débil justificación, con respecto al otro. Este nuevo desnudamiento del artificio no hace más que evidenciar el intento de resolver el dilema antes mencionado entre la búsqueda de lógica racional y la conducción del lector por pistas falsas por medio de la postergación (con el peligro de la dispersión del suspenso). Ahora bien, si Borges es el escritor de la NO novela por excelencia (SAER, 1981: 29) y sus herederos, más o menos intransigentes, como Piglia, Saer y Abós, se embarcan en el proyecto genérico de una novela presuntamente policial, lo hacen con el convencimiento de que se hallan ante un acto de “desobediencia”, cuyo resultado es evidentemente el deseo de golpe de timón en una nueva dirección.¹² En este sentido, este desvío

¹¹ La idea de un género retomado para “insertarlo a otro sistema” y el ejemplo de Picasso pertenecen a Saer, quien se expresó con esas palabras en la mesa redonda ya citada (SAER/PIGLIA, 1995).

¹² En la conferencia del Coloquio de Cérisy de 1981, Saer indaga el desprecio de Borges por la novela, comparándolo a aquel de Valéry. En ambos se daba la certeza de la muerte de ese género, en tanto adscripto a una visión ya caduca de la realidad, pues “en el centro de la teoría borgiana de la narración,

de la ley paterna tenía la alternativa de poder abreviar en otra corriente dentro de las mismas subdivisiones del género, “the hard-boiled detective story” o la versión clásica en la variante psicologizante de Simenon. Dentro de este nuevo tipo, la gran ciudad como Los Ángeles (o París y Buenos Aires) pasará a ser francamente mencionada dejando atrás el gusto borgeano por el universalismo o el porteñismo —en clave cifrada— que eran un travestismo también del Londres clásico de Doyle. Ahora la característica definitoria será la pérdida total de la distancia del detective con el hecho delictivo, que va a aunar en su personalidad una rara mezcla de dureza y sentimentalismo ante el caso que investiga., que ya no tendrá la apariencia de un íntimo y personal tablero de ajedrez, sino de una maraña formada por una intriga conectada con intereses a niveles de macroestructura.¹³ Lo que Saer y Abós logran, entonces, con la hibridación y la estratificación de la estructura compositiva de la novela extensa es una desautomatización del género, pues “the classical formula’s emphasis on deduction and the detective’s role as protector of the social order seem to embody a quaintly antiquated view of the world, a fantasy that is almost too far fetched to be believed in, even for a moment.” (CAWELTL 1976: 136). Para llegar a esta innovación, estos dos autores contemporáneos no vacilan en recurrir a elementos que se hallaban en el “procedural subgenre” de Simenon (CAWELTI, 1976: 126),¹⁴ basado en la introspección psicoanalítica de detective y criminal, o en la lejana parienta de la novela policial clásica, la “gothic novel”, con su porción de truculencia y, sobre todo, en su emplazamiento claustrofóbico de un punto de vista narrativo que siente el pánico de la pesadilla en la situación de la ratonera”. El Inspector Morvan, en *La pesquisa*, y el detective privado Remo Invernizzi, en *El simulacro*, son, en efecto, quienes caen bajo la lupa psicoanalítica y, a la vez, testigos de la construcción de un edificio de la Ley que ha sido levantado para cada uno de ellos. Esa Ley los declarará culpables sin franquearles la entrada. Pero si tanto Abós como Saer vuelven a los orígenes “góticos” de la novela policial, es porque ambos descubren en ese pasado la simbología estructural de un castillo (el YO) dominado por fuerzas ocultas, donde lo que vuelve constantemente a la superficie es la Culpa, que se concatena con el deseo de castigo que Freud descubrió en la parálisis que sobrecoge al soñante en las pesadillas. En este sentido, puede entenderse también la irrupción de la “alta” literatura de Cesare Pavese en la novela de Abós —con el principio de la melancolía y la autodestrucción— en el discurso de un género canónicamente trivial (FERNAN-GOMEZ, 1994), aunque su autor explique el origen de la hibridación por una especie de cábala del azar (ABOS, 1994b). En efecto, el diario de Pavese tiene como palabras claves el “isolamento” y “egoísmo” del individuo (PAVESE, 1952: 119). En este marco debe entenderse, al mismo tiempo, la tensión deseante del detective Remo Invernizzi que es empujado por fuerzas extrañas a continuar la pesquisa, aunque percibe que se introduce con ella en un territorio que significará peligro para su constitución como persona, es decir la autodestrucción tan bien simbolizada por *Frankenstein*, *The Fall of the House of Usher*, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* y *The Picture of Dorian Gray*, las novelas góticas del siglo XIX.

En el caso de *La pesquisa*, el contrapunto santafecino viene a insertarse entre los procedimientos del autor para cuestionar la linealidad narrativa, dejando, al mismo tiempo, la marca de su escritura a partir de “la Zona” o “representación imaginaria de un espacio de interlocución que asegura el lugar de la enunciación” (GRAMUGLIO, 1986: 276). Pero, también esta doble discursividad apunta a un interés constante de Saer por señalar la

hay un rechazo del acontecimiento, de la causalidad natural, de la inteligibilidad histórica y de la hiperhistoricidad que caracteriza al realismo tal como es practicado desde *Bouvard et Pécuchet*...” (SAER, 1981: 35-6).

¹³ Es llamativo que tanto Abós como Saer confiesen su predilección por ciertos autores comunes, no sólo por Borges, entonces, sino también por Faulkner, por Simenon, por Hammett, por Chandler y por Pavese.

¹⁴ En *El simulacro* el detective Remo Invernizzi se enamora de la mujer a la que debe vigilar por orden del marido; en *La pesquisa* el inspector Morvan aparece jugando un triángulo ambiguo entre su ex esposa Caroline y su ayudante Lautret —nombre interpretado desde el contrapunto del grupo de amigos ya en clave psicoanalítica como “Fautre” [el otro] y que parodia el nombre del personaje de Simenon “Maigret” (cuyo ayudante en la ficción se llama Angelot).

autorreflexividad del texto y, al mismo tiempo, su carácter intertextual. El grupo de amigos santafecinos —con el siempre presente Tomatis— establece, además, una marca de producción personal en el texto que se relaciona con un principio constructivo constante en su obra: el de los círculos concéntricos (GRAMUGLIO, 1986: 284); y, si al hablar de literatura argentina moderna es inevitable pensar en la tensión de los tres términos de: vanguardia, nacionalismo y cosmopolitismo (GRAMUGLIO, 1986: 297), Saer establece en toda su obra, y particularmente, en *La pesquisa* el principio de escaparse al esquema en la rara conjugación de “Colastiné-París”, como antes, lo ha intentado también Cortázar en forma de una esquizofrenia narratológica. Ahora bien, si en sus otras novelas Saer hacía de la no-acción un factor constructivo de su narrativa, aquí nos hallamos ante *an overdose of death*, al mismo tiempo que ante una sobredosis de sangre, de esperma y de evisceraciones, que harían empalidecer a otros menos pudorosos que Borges. Es evidente, pues, que en la reiteración y sobreabundancia de estos elementos de la literatura sensacionalista se juega una batalla literaria que tiene poco que ver con la captación de una franja popular de público lector.¹⁵ En rigor, esta lucha —ya entablada entre “the hard-boiled detective story” y el género policial clásico —tiene que ver con la búsqueda por desbaratar la estetización del crimen que se hallaba también en Borges. Es por ello que la réplica de Saer a Borges desde sus primeras obras (GRAMUGLIO, 1986:268) puede verse en forma de un juego de intertextualidades en su producción literaria dentro de una práctica de parodización, entendida, entonces, como se dijo al principio, tanto como homenaje y como búsqueda de autonomía, más que como burla. En este sentido, coincido con Linda Hutcheon (así como con Tyniánov) al concebir a la parodia— dentro de una definición moderna de ella— como uno de los procedimientos capitales para producir los cambios en lo que llamamos la EVOLUCIÓN LITERARIA. Sin embargo, en última instancia la apreciación de este desarrollo será posible en la medida en que esa parodia sea realmente percibida como tal por el lector, con cuya atención se cuenta, puesto que los modos de parodización están interrelacionados con la historia y el posicionamiento hacia lo paródico podrá, entonces, entablar un diálogo, siempre cambiante, con distintos factores de lo literario.

¹⁵ En rigor, las novelas estratificadas de Saer y Abós, quienes utilizan un género depreciado para que sea leído como obra altamente literaria, acercan a estos autores a un novelista de otra franja como Puig, alguien que intentó desde siempre la fusión de lo bajo con lo alto. Como Puig, Saer y Abós juegan aquí con la ambigua identificación del lector ya típica en el género detectivesco.

BIBLIOGRAFÍA

- ABOS, ALVARO (1994a) *El simulacro*, Buenos Aires. Sudamericana (Narrativas Argentinas).
- ABOS, ALVARO (1994b) “El triángulo de la obsesión”, en el Suplemento “Cultura y Nación” del diario “Clarín” (Buenos Aires), 18 de Agosto.
- AMBROGIO, IGNAZIO (1968) *Formalismo e avanguardia in Russia.*, Roma, Ed. Riuniti.
- AMÍCOLA, JOSÉ (1984) *Astrología y fascismo en la obra de Arlt*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1994.
- AMÍCOLA, JOSÉ (1992) *Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano.
- AMÍCOLA, JOSÉ (1994) “El escritor argentino y la tradición borgeana. Acerca de los papeles póstumos de Manuel Puig”, en Revista “Espacios de Crítica y Producción”, de la Universidad de Buenos Aires, N° 15, pp. 23-5.
- BACARISSE, PAMELA (1988) *The Necessary Dream. A Study of the Novels of Manuel Puig*, Cardiff, University of Wales Press.
- BACARISSE, PAMELA (1991) “Manuel Puig’s sentimiento trágico de la vida”, en “World literature Today”, Vol. 65, N° 4, Autumn (A Literary Quarterly of The University of Oklahoma) [Número dedicado a la carrera póstuma de M. Puig], pp. 631-636.
- BAJTIN, MIJAIL MIJAILOVICH (1965) *L’oeuvre de Francois Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, París, Gallimard, 1985 (Trad. del ruso por Andrée Robeí).
- BAUDRILLARD, JEAN (1931) *Simulacres et simulación*, París, Gallee.
- CAWELTI, JOHN G. (1976) *Adventure, Mystery, and Romance*, Chicago, T. Un. of Chicago Press, 1992.
- DOCKER, JOHN (1994) *Postmodernism and Popular Culture. A Cultural History* Cambridge, Cambridge University Press.
- FERNAN-GOMEZ, FERNANDO (1994) “Pavese y el simulacro”, en el Suplemento “El Cronista Cultural” del diario “El Cronista Comercial” (Buenos Aires), 5 de Agosto.
- GENETTE, GÉRARD (1982) *Palimpsestes, La Littérature au second degré*, París, du Seuil.
- GRAMUGLIO, MARÍA TERESA (1986) “El lugar de Saer”, en *Juan José Saer por Juan José Saer* (Comp. por J. Lafforgue), Buenos Aires, Celda.
- HUTCHEON, LINDA (1980) *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, N. York, Methuen, 1984. HUTCHEON, LINDA (1985) *A Theory of Parody The Teaching of Twentieth Century Art Forms*, N. York/Londres, Routledge, (1991) 1988 *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, N. York/Londres, Routledge, 1992.
- HUTCHEON, LINDA (1994) *Irony s Edge. The Theory and Politics Irony*, Londres/N. York, Routledge.
- JAMESON, FREDERIC (1991) *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capkalism*, Durham, Duke University Press [El artículo homónimo que da nombre al libro apareció publicado por primera vez en 1984].
- KRISTEVA, JULIA (1969) *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, París, du Seuil, 197
- LAMBORGHINI, LEÓNIDAS (1994) Conferencia en la Fundación “Origen” (Buenos Aires) del 12 de septiembre de 1994 [texto no publicado].
- LOTMAN, IURI MIJAILOVICH (1971a) *Die Struktur literarischer Texte*, Munich, UTB / Ftíik, 1986 (Trad-del ruso por Rolf-Dietrich Keii).
- LOTMAN, IÛRI MIJAILOVICH (1971b) *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo/ Fundamentos, 1988 [La traducción de Victoriano Imbert parece haber sido hecha de la versión alemana].
- PANESI, JORGE (1995) “Política y ficción o Acerca del volverse literatura de cierta sociología argentina”, en “Boletín/4 del Grupo de Estudios de Teoría Literaria”, Rosario, abril de 1995.
- PAVESE, CESARE (1952) *Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950)*, Turin, Einaudi.
- PIGLIA, RICARDO (1986) *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1990 [2a.ed. ampliada].
- SAER, JUAN JOSÉ (1981) “Borges novelista”, en idem: *Una literatura sin atributos*, Cuadernos de Extensión Universitaria (N° 7) de la Universidad Nacional del litoral, Santa Fe (Argentina), 1988.
- SAER, JUAN JOSÉ (1994) *La pesquisa*, Buenos Aires, Seix Barral (Biblioteca Breve).
- SAER/PIGLIA (1995) Mesa redonda en el “Foro Gandhi” (Buenos Aires) del 15 de noviembre de 1994, con la presencia de R. Ibarlucía como moderador, en Revista “Espacios de Crítica y Producción” de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, julio-agosto 1995, N° 16.
- SHKLOVSKI, VIKTOR BORISOVICH (1921) *Paródiiny román Shterna-La novela paródica de Shterne*, en Iuri Striedter (Comp.) (1969) *Texte der russischen Formalisten* [Textos de los formalistas rusos], Munich, Fink.
- SKLODOWSKA, ELZBIETA (1991) *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*,

Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Co.

TROTSKI, LEÓN (1923) *Literatura y revolución*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1964 (Trad. de la versión italiana por Andrea Danielis).

TYNIA NOV, IURINIKOLAIEVICH (1921a) *Dostoievskii Gógol. Kteóriiparódii* [Dostoievski y Gógol Para una teoría de la parodia], en Iuri Striedter (Comp.): *Texte der russischen Formalisten*, Munich, Fink, 1969.

TYNIA NOV, IURINIKOLAIEVICH (1921b) *Dostoievskij e Gogol (Per una teoria della parodia)*, en idem: *Avanguardia e tradizione*, Baxi, Dédalo Libri, 1968 (Trad. del ruso de Sergio Leone).