

CAMPO Y FUNCION DE LA PARODIA

José Szabón

El autor es profesor titular de L.U.Z. y dicta cursos de Ciencias Sociales y Teoría Política en la División de Post-grado de la Facultad de Derecho.

A pesar de la creciente conciencia del carácter polivalente de la parodia, que en la sola práctica literaria abarca, entre otras, operaciones tan distintas como la deformación lúdica, la transposición burlesca de un texto o la imitación satírica de un estilo¹, aún no se ha llegado a celebrar —o por lo menos resaltar— su función discriminadora y afirmativa. Esta, sin embargo, es evidente cuando observamos sus efectos perdurables en la fijación de un paradigma, o bien reconocemos la actividad sintética que articula una serie de marcas bajo la especie uniforme de la atribución. Otra limitación inherente a las exploraciones del *modus operandi* de la parodia es la masiva dependencia que las liga a la historia (y el campo) de la literatura vía la más o menos regulada distribución de los recursos retóricos. En este caso el confinamiento a un terreno familiar arriesga ignorar el ensanchamiento de una práctica: la parodia es una forma de intervención que se ejerce tanto en literatura como en las artes, y no menos en la ciencia que en la filosofía, para no hablar, desde luego, de su torrencial reciclaje en la simbólica efímera de la cultura urbana.

Pero hasta tanto se escriba una Teoría General de la parodia que no prescinda de ninguno de sus modos de organización —diferentemente centrados de acuerdo a la materia investida, y por eso sólo abusivamente unificables en una tipología de "discursos"—, es oportuno llamar la atención sobre algunos de sus atributos más firmes,

1. "Confusión" llama Gérard Genette a la subsunción de esas tres operaciones bajo un solo nombre. Cf. *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982, p. 33.

aquellos que al favorecer el discernimiento del “bosque de símbolos” que la modernidad promueve a segunda naturaleza, incrementan también las posibilidades de un distanciamiento crítico y confieren una mejor disponibilidad para esquivar el fetichismo de unas **correspondances** cuyos “prolongados ecos” son muy diferentes de los baudelairianos.

Pues, en definitiva, la parodia custodia la identidad; la exhibe replegada sobre sus bordes, siguiendo el dispositivo ejemplar de la diferencia. Ella corresponde, por tanto, como práctica generalizada, a una época de avanzado individualismo y diferenciación, a un momento en que la propiedad privada ha alcanzado la arraigada solidez de las ideas populares, del sentido común, de la ideología realmente espontánea. Por eso mismo, la exacerbación de la propiedad privada del texto —para no referirnos más que a ella (y sin aludir, en este nivel, a ningún valor económico, sino sólo a la escritura del texto, a la huella cerebral-gráfica que designa retroactivamente a su “autor”)—, tiene un efecto desmixtificante, disgregador de la ideología, relativizador de la propiedad, impugnador del idealismo. En el límite, nada queda igual después de la operación paródica. Por otra parte, y desde el punto de vista del develador, se ve que no se parodia a cualquiera, sino a quienes secretamente nos asedian, a aquellos de los que no nos podemos desprender. De ahí, entonces, el valor catártico de la parodia, el estado de disponibilidad que nos suministra y el distanciamiento liberador que nos ofrece (para recordar a Gramsci: la catarsis es el momento de libertad que disuelve el determinismo de la estructura)².

En realidad, habría que diferenciar los dos aspectos: el objetivante y el subjetivador. El primero deriva de una operación activa, regulada, finalista (aunque esté internamente trabajada por el gusto, la memoria selectiva y el quizás inconfesado placer del texto). El segundo es una especie de anamnesis pasiva, disposición puramente estética guiada por la parodia que otros efectúan y que en nosotros suscita un goce potenciado, un metagoce reflejo, una tensión narcisista pero también vigilante. La percepción estética de la parodia implica una vigilia agotadora y complaciente, complacida de sí misma y es tributaria de esa dimensión utópica que fulgura con intermitencia en el reconocimiento de la obra de arte como resultado de una virtualidad propia y no como desemboque de un mercado. En efecto, anticipa un mundo de solos valores de uso y ecuánime acceso a la originalidad productiva, análogo al que postula la **Ideología Alemana** como emancipación de la división del trabajo: “En una sociedad comunista, no habrá pintores, sino, a lo sumo, hombres que, entre otras cosas, se ocupan también de pintar”, pues —sigue el texto— aunque cualquiera pudiese “llegar a ser un pintor magnífico, esto no excluiría, ni mucho menos, el que cada pintor fuese un pintor original”³. Al desmontar el artificio de esta **originalidad** (median-

2. *Quaderno 10 (XXXIII)*, 1932-1935: “De fuerza exterior que aplasta al hombre, lo asimila a sí, lo vuelve pasivo, la estructura se transforma en medio de libertad, en instrumento para crear una nueva forma ético-política, en origen de nuevas iniciativas”. Cf. Antonio Gramsci: *Quaderni del carcere* (a cura di Valentino Gerratana), Einaudi, Torino, 1975, volume secondo, p. 1244.

3. C. Marx y F. Engels: *La ideología alemana*, trad. W. Roces, Pueblos Unidos, Buenos Aires, 1973, p. 470.

te una saturación máxima de la identidad generativa del creador), la parodia da libre acceso a una reserva ilimitada.

II

Distinguir el impulso objetivante y la recepción subjetiva ayuda a eludir el reduccionismo: el goce de la parodia es anterior a su función y no depende de ella. Corresponde, en el fondo, al dispositivo lógico de la reversibilidad, a la fascinación que provoca un mecanismo amado que exhibe su necesidad interna, a la emergencia de un objeto absoluto en un contexto de depresiva contingencia. En la pura inmanencia de su despliegue sensible, la estética paródica se reabsorbe en el soliloquio de Antoine Riquentin ante el fonógrafo que reproduce, por enésima vez, el "orden inflexible" de un *rag-time*⁴.

Pero ya que entra en juego la fenomenología de la recepción paródica, es oportuno intercalar un testimonio personal, menos digresión que enlace expositivo. Recuerdo —pero muy vagamente— un corto inglés que vi hace muchos años. Una orquesta sinfónica interpretaba una obra muy conocida (condición imprescindible), pero entorpeciendo su ejecución, creando pausas incómodas, resaltando el bochorno de los músicos cuando se equivocaban en un acorde y la reconversión silenciosa y tensa de los restantes, sus miradas censoras e impacientes. Y todo esto mientras la música continuaba, a pesar de todo, invicta: tropezando, recobrándose, fiel a su necesidad marginal, más allá del ficticio azoramiento de sus ejecutantes. En el recuerdo ese goce musical, para mí, fue máximo; y estaba sostenido, manifiestamente, por la ironización de la partitura y la complicidad con el distanciamiento que los intérpretes suscitaban. La desfiguración de la música permitía recobrarla, pura y absoluta, en el borde exacto de la comunicación artística refleja. En suma: un rito a la segunda potencia, con oficianes impertérritos (ingleses) que amaban lo que deformaban, y lo entregaban incólume a la veneración paródica. Es posible que mi memoria corrija y enriquezca esa emoción. Pero cuento con algo más actual y controlado: el modo en que me conmueve —al seguir las transmisiones radiales de los conciertos— escuchar las toses de los músicos, los carraspeos, los golpes en el atril, la fricción de las sillas, las voces en sordina, que preceden a la ejecución o figuran en sus intervalos. Son los bordes humanos (demasiado humanos) que marcan lo esencial estético en el punto de su inminencia, que en ese caso es también obra de una alianza libre, de una coordinación colectiva, regulada por una necesidad y una norma virtuales que sólo la cooperación actualiza. (Re-

4. "[Las notas] no conocen reposo; un orden inflexible las genera y destruye (. . .) la estrecha duración de la música. . . atraviesa nuestro tiempo de lado a lado, y lo rechaza y lo desgarrar con sus puntitas secas; hay otro tiempo. (. . .) Parece inevitable, tan fuerte es la necesidad de esta música; nada puede interrumpirla, nada que venga del tiempo donde está varado el mundo; cesará sola, por orden. Esta hermosa voz me gusta sobre todo. . . porque es el acontecimiento que tantas notas han preparado desde lejos, muriendo para que ella nazca. (. . .) Qué extraño, qué conmovedor que esta duración sea tan frágil. Nada puede interrumpirla y todo puede quebrantarla. El último acorde se ha aniquilado. En el breve silencio que sigue siento fuertemente que ya está, que *algo ha sucedido*". Cf. J.P. Sartre: *La náusea*, trad. A. Bernárdez, Losada, Buenos Aires, 1980, pp. 34-35.

misión, en este punto, a Marx —cuya sensibilidad artística, sin embargo, era escasamente receptiva a la música. Si la cooperación productiva de un colectivo debe describirse tanto en sus aspectos funcionales —regulación y coordinación de los trabajos individuales— como históricos —autoritarismo que concentra el plan del conjunto de modo que cada trabajo es vivido como compulsión—, el colectivo orquestal —una vez abstraído de esta sociedad que valoriza su producto, tolera jerarquías y fomenta el divismo— prefigura la coordinación libre del trabajo en la comunidad emancipada del futuro de un modo más fiel que la utopía paródico-pastoril de la **Ideología Alemana**, según la cual en esa comunidad uno podrá “por la mañana cazar, por la tarde pescar, por la noche apacntar el ganado, y después de comer, si [le] place, dedicar[se] a criticar”⁵). No quiero decir que las toses me resulten paródicas; sino que el dispositivo central de la parodia, que es en mi opinión el señalamiento total del código en el mismo momento de su aplicación particular, se difunde asimismo —aunque debilitado— en otras situaciones paratextuales, paraestéticas. La parodia es metalenguaje, y esas toses también.

III

Con todo, y de una manera perfectamente congruente con su índole de arte radicalmente moderno, es en el cine donde se produce el doble fenómeno de una expansión proporcionalmente mayor de la parodia y un acortamiento del lapso que separa al modelo de su copia irónica, nostálgica o burlesca. Ciertamente, esta segunda característica del cine es menos obvia de lo que parece, ya que en la parodia tradicional hay ejemplos muy disímiles. Diecisiete siglos separan a la **Eneida** de Virgilio del **Virgile travesti** con que se divirtió Scarron, pero apenas unos meses a la **Pamela** de Richardson de la **Shamela** de Fielding. Sin embargo, la parodia cinematográfica está más cerca del primer caso que del segundo: el western, el thriller, los films de suspenso, o de horror, o de gangsters, etc., son modelos tan establecidos y clásicos que la saturación de su forma invita a la reconducción paródica con la misma firmeza con que lo hicieron los paradigmas de la antigüedad a sus irónicos contempladores post-renacentistas. Y tampoco es casual que la rápida enumeración anterior sea un inventario parcial —pero significativo— de los géneros fomentados por la industria estadounidense (la fábrica de sueños que indicó Ehrenburg): como dijo Foucault una vez, la expresión “cine norteamericano” es más bien un pleonasma.

Fue Benjamin, sin duda, quien resaltó en el surgimiento del cine la posibilidad de una crítica revolucionaria de la noción tradicional del arte. Y él también quien dedujo de los recursos técnicos del film el “enorme e imprevisto margen de libertad” que el cine pone a nuestra disposición⁶. No por eso se ocupó de la parodia cinematográfica.

5. Cf. C. Marx y F. Engels, *op. cit.*, p. 34.

6. Walter Benjamin: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. E. Filippini, Einaudi, Torino, 1982, pp. 35 y 41. En uno de sus frecuentes paralelos con el psicoanálisis, Benjamin escribe: “Del inconsciente óptico sólo conocemos algo gracias a ella [la cámara], así como del inconsciente instintivo gracias al psicoanálisis” (p. 42).

gráfica, casi inexistente en su época. (El cine, por entonces, cuando se tomaba a sí mismo como objeto de inspiración era para experimentar con la novedad del sonido el *remake* de una anterior performance muda). Pero podría inferirse la eventual receptividad benjaminiana a los efectos liberadores de la parodia en el nuevo arte. Hablando de las modificaciones que favorece la reproductibilidad técnica de la obra artística en la relación de las masas con el arte, Benjamin contrastaba la actitud "extremadamente reaccionaria" de éstas frente a Picasso, con su actitud "extremadamente progresista" frente a Chaplin. Por "progresista"⁷, entendía "la fusión íntima y directa del goce visual y emocional con la orientación del experto. . . [pues] en el público de cine coinciden la actitud crítica y la receptiva". Y el repetido ejemplo que maneja —por oposición al fallido contacto de las masas con la pintura en los museos, sitios inaptos para que ellas "se organicen y controlen su recepción"— es la reacción progresista de esas mismas masas "ante un film grotesco".

Por otro lado, la misma atención que concedió en otro momento al *diferir* sistemático de una forma artística (el drama barroco alemán: ostentatorio, excesivo y gestual si se lo compara con su supuesto modelo, la tragedia griega) atestigua la aguda sensibilidad de Benjamin a la recursividad desencantada que aquí llamamos parodia⁸. Muchos recursos de la parodia cinematográfica parecen prefigurados en la descripción benjaminiana del *Trauerspiel*. "Tomar la repetición de los estereotipos por un proceso de intensificación"⁹, por ejemplo, es lo que hace Paul Paviot en su (muy mediada) parodia de *Frankenstein*, cuando se apoya en el solo montaje para exacerbar, en el desarrollo, la pseudo-progresión al clímax: insertando *ad nauseam* la misma toma de las olas rompiéndose en las rocas, intercalada con panorámicas del castillo, suscita una atmósfera tétrico-burlesca en la que los elementos del original se ordenan didácticamente como una lección del género. "El legado de la antigüedad —leemos también en el texto de Benjamin— constituye, ítem por ítem, los elementos de los que está mezclado el nuevo todo. O más bien: de los que está construido"¹⁰. Este es el procedimiento de *La guerra de las galaxias*, una parodia algo promiscua que conviene analizar, ya que en ella, como en la creación barroca, "el fragmento altamente significante, el remanente, es, de hecho, el material superior".

A primera vista, sin embargo, el film es un decadente espécimen de ciencia-ficción, con su dilatado guión consagrado a presentar un catálogo de gadgets tan eficaz

7. Sigo desde aquí la más nítida versión inglesa (de Harry Zohn)' "The work of art in the age of mechanical reproduction", en Walter Benjamin: *Illuminations*, Schocken Books, New York, 1969, pp. 234-235.

8. El propio Benjamin fija "el pasado" del *Trauerspiel* ("drama barroco", o "trágico", como se resignan a vertir los traductores) en una perdurable torsión paródica. "Punto de viraje en la historia del espíritu griego", la leyenda (platónica) de la muerte de Sócrates seculariza la muerte del héroe transformándola en el sacrificio del mártir. Este renovado drama "nació de la muerte de Sócrates como una parodia de tragedia". Cf. Walter Benjamin: *The Origin of German Tragic Drama*, trad. J. Osborne, New Left Books, London, 1977, p. 113.

9. *Id.*, p. 178.

10. *Id.*, p. 178.

que en poco tiempo produjo la metamorfosis de los férreos aparatos futuristas en su acumulativa réplica de miniaturas en plástico. Son, en cambio, sus tramos paródicos los que vuelven interesante un desarrollo paradigmático no agobiado por ninguna sintaxis. En él pueden encontrarse, en efecto, convenientemente travestidos (parodia no es imitación), chinos misteriosos, artefactos de Julio Verne, la voz del Pato Donald, lianas de Tarzán, ametralladoras de cola tipo Segunda Guerra, persecuciones en callejuelas vagamente arábicas, saloons de Far West, gangsters arquetípicos. Tal coexistencia es admirable; como dice Foucault de la enciclopedia china borgiana: es imposible **pensar esto**. Sobre todo si se añade el encabalgamiento de tiempos excluyentes: tecnología siglo XXII, comunidades pastoriles que utilizan robots, pigmeos cavernarios que reparan computadoras, rayos Láser empuñados en duelos a lo Errol Flynn. "Exhuberante subordinación de antiguos elementos a una estructura [que no] los liga en un todo único", la película permitiría adivinar en su director, siempre que le adjudiquemos el manejo consciente de su **bricolage**, la aptitud de quien "puede manipular modelos con soberana destreza"¹¹.

En la parodia fílmica, esa manipulación de modelos puede llegar a un notable virtuosismo: la función de la **cita**, tan crucial en la escritura paródica, ha tenido en algunos films su equivalente estructural: en **Ciente muerto no paga**, Carl Reiner pone a su héroe a dialogar **directamente** con personajes de otros films (cuyos fragmentos se alternan, en el montaje, con el film actual), mientras Woody Allen, en **Sueños de seductor**, introduce a una sombra-Bogart que aconseja al protagonista. El mismo Woody Allen, por otra parte, comenta una paródica batalla —en **Boris Grushenko**— con la partitura de Prokofiev para el modelo épico de **Alejandro Nevsky**; y en **Zelig**, su héroe se desplaza masivamente en los escenarios **históricos** de varios documentales. Frente a estos refinamientos de la cita cinematográfica, las películas de Mel Brooks (parodias todas ellas) aparecen más bien deslucidas y tradicionales (incluso por una dedicatoria explícita: "a Alfred Hitchcock"); no por ello se puede olvidar **Silent movie**, que es la apología de todo un género de época y cuyos recursos técnicos llevan al límite el "operador" mimesis/nostalgia.

Con todo, las limitaciones paródicas de un arte de masas como el cine derivan de la obligante norma que exige la notoriedad del modelo. A nadie se le ocurrió parodiar a Dreyer, por ejemplo. En compensación, el mismo circuito del mercado puede proveer, a través del lenguaje comercial, categorías anticipadas de variedades paródicas. Es lo que ocurre cuando los distribuidores de un film reproponen las virtudes del clásico con la convincente fórmula de la **copia nueva**. Dan, entonces, el nombre adecuado a la erosión del gusto y comentan la aniquilación del original. En el límite, **Lo que el viento se llevó** (ahora en "copia nueva") es una parodia casi perfecta de **Lo que el viento se llevó**.

IV

En un registro cultural que está en las antípodas de la estandarización artística: las ciencias sociales, la parodia tiene una presencia más discreta, y sus cultores y receptores manejan códigos que, en comparación con el cine, son casi confidenciales.

11. *Id.*, pp. 178-179.

El ejemplo que se puede citar es (un aspecto de) la obra de Edmund Leach. Este antropólogo británico, heredero de varios siglos de discreción empírica, es decir de prudente escepticismo sobre la capacidad mental de generalizar lo no manifiesto, ha tenido la suficiente generosidad imaginativa como para pensar un objeto antropológico travestido de Lévi-Strauss. El resultado a que llegó fue mucho más positivo que el de Pierre Menard, autor —como se sabe— de infructuosa identidad¹². Escribió "Lévi-Strauss en el jardín del Edén" y otro texto sobre la sucesión de Salomón¹³, fingiendo creer en el método de análisis mitológico que Lévi-Strauss, por su parte, no extiende a la Biblia. Es una verdadera parodia creadora de objeto, y prueba que un acercamiento irónico no condena lo ironizado a la deshonra. En este sentido, ya es hora de rechazar la continua asimilación o excesiva proximidad de la parodia a la sátira¹⁴. (En *El gran dictador*, Chaplin satiriza a Hitler, no lo parodia).

El caso de Leach, enfatizador incrédulo (en esto sí cercano al Menard de Borges)¹⁵, evoca el paradigma inverso del creyente probabilista inventado por Blaise Pascal. En una disciplina, como la filosofía, tan puntuada por deliberadas parodias y parodias involuntarias, Pascal produjo la parodia más elegante y memorable. Su *pari* recomienda la inflexible superioridad de la fe introduciendo la lúdica figura del "como si": creer o no creer es una cuestión de cara o cruz¹⁶, pero, dado el contenido de

12. La alusión, desde luego, es al borgiano "Pierre Menard, autor del Quijote" (*Ficciones*, en J.L. Borges: *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1976, pp. 444-450). No compromete a otro "Pierre Menard, autor del Quijote", del que soy responsable y cuyo empeño no juzgo (Cf. *Cuentos de hoy mismo*, Círculo de Lectores, Buenos Aires, 1983, pp. 231-258).
13. Cf. "Lévi-Strauss in the Garden of Eden", *Transactions of the New York Academy of Sciences*, vol. 23, No. 4, New York, 1961, pp. 386-396; "The Legitimacy of Solomon. Some structural aspects of Old Testament history", *Archives européennes de sociologie*, vol. VII, Paris, 1966, pp. 58-101.
14. No sólo un señor Angelo Marchese (en su *Dizionario di retorica e di stilistica*, Mondadori, Milano, 1978, p. 233) comete esa asimilación con escaso fundamento; también la muy actualizada *Encyclopaedia Britannica*, en una entrada nada reticente de su edición 1979, insiste en definir a la parodia "a form of satirical criticism", si bien luego atenúa esa brusquedad reconociendo que la verdadera parodia "cannot be written without an almost loving appreciation of the work that it ridicules" (*Micropaedia*, VII, p. 768). También hay que decir que, mientras la *Encyclopaedia* concede una entrada independiente a la parodia musical (y —en cuanto a variedades paródicas— las concesiones terminan allí), el *New Penguin Dictionary of Music*, de Arthur Jacobs, sólo incluye la voz *parody* para enojarse con sus usuarios. En opinión de Jacobs, habría que sustituir ese "misleading term" por *imitación* o *adaptación*, pero su propio diccionario, por desgracia, no da el ejemplo (Harmondsworth, 1979, p. 302).
15. De quien conocemos "su hábito resignado o irónico de propagar ideas que eran el estricto reverso de las preferidas por él" (Borges, *op. cit.*, p. 449).
16. "Dios existe o no existe"... Se juega un juego en la extremidad de esta distancia infinita, donde saldrá cara o cruz. ¿Qué apostáis?". Cf. Blaise Pascal: *Pensamientos*, trad. J. Llansó [de la ed. Lafuma], sección II ("Papeles no clasificados"), serie II, No. 418. Alianza, Madrid, 1981, p. 128.

la apuesta, el cálculo de probabilidades determina la opción más conveniente; no prueba la existencia de Dios, sino la ventaja comparativa de creer en ella¹⁷. Menos célebres son, en cambio, los consejos prácticos que hace derivar Pascal de su argumentación paródica: según ellos, el aprendiz de creyente debe ejecutar una mimesis puntual de la conducta religiosa, tomando como ejemplo a los antiguos apostadores¹⁸. Debe imitar, por tanto, los ademanes de la devoción, que a su vez imitaron los signos exteriores de la fe¹⁹; finalmente, de imitación en imitación, el hábito de la fe será indiscernible de la fe misma²⁰. Así, pues, la parodia de Pascal desmonta —sin buscarlo— su invariable mecanismo, simple y laborioso: la repetición.

Ahora bien, en términos lógicos, la repetición es condición necesaria pero no suficiente. ¿Cuál es la condición suficiente de la parodia eficaz? Se podría insinuar: el barroquismo de la repetición (Chaplin perdió en un concurso de imitadores de Chaplin), pero si la repetición se recarga de rasgos esenciales, el truco nos deja fríos: es el caso de Nalé Roxlo, con su desabrida y ya olvidada *Antología apócrifa* (más sutiles son, sin duda, los *pastiches* de Proust en *L'Affaire Lemoine*). Se puede sospechar que la eficacia de la parodia está relacionada con un procedimiento difícil de describir (y más difícil de recomendar) que consiste aproximadamente en habitar una estructura en el mismo momento en que se la está montando, en recrear la respiración del autor parodiado sin llegar a la propia asfixia, ni buscarla. Esto es más fácil de decir que de ejecutar, pero la parodia no se enseña como se puede enseñar la técnica de la novela o la de un guión cinematográfico. Volvemos a lo de antes: la parodia es un homenaje casi inevitable, desencadenado por una **compulsión de repetición**. Se busca la identidad hasta que por fin se la descubre, pero **otra**: por eso es una catarsis.

V

En otro aspecto, aún, la parodia pone de manifiesto el aspecto **gestual** de la escritura, de la producción artística. Generalizando: así como no hay comunicación sin

17. "Pesemos la ganancia y la pérdida apostando cruz a que Dios existe. Tengamos en cuenta estos dos casos: si ganáis, ganáis todo, y si perdéis, no perdéis nada: apostad, pues, a que El existe, sin vacilar" (*ibid.*).
Dos siglos después, otra ventaja comparativa estaba asociada a una apuesta *histórica*: "Los proletarios no tienen nada que perder en ella [la revolución] más que sus cadenas. Tienen, en cambio, un mundo que *ganar*". Cf. Marx y Engels: "Manifiesto del partido comunista", en *Obras escogidas en tres tomos*, trad. de la Editorial Progreso, Moscú, 1981, t. I, p. 140; subr. mío.
18. "Queréis llegar a la fe y no sabéis el camino. . . [Es] aprender de los que han estado maniatados como vosotros y que apuestan ahora todo su bien. Estas son gentes que conocen el camino que querríais seguir y que están curadas del mal que vosotros querríais curar". B. Pascal, *op. cit.*, pp. 129-130.
19. ". . . Seguid el modo con el que ellos han comenzado. Consiste en hacer todo como si creyesen, tomando agua bendita, encargando misas, etc. Naturalmente, eso mismo os hará creer. . ." *id.*, p. 130; subr. mío.
20. "La costumbre es nuestra naturaleza. Quien se acostumbra a la fe la cree, y no puede más que temer al infierno, y no cree otra cosa". *Id.* (No. 419), p. 130.

metacomunicación (desde el lenguaje verbal en adelante: la voz y las situaciones de su emisión siempre connotan; no hay comunicación pura, sin cuerpo que la comente y, en otro nivel, no hay escritura que prescinda de su propio comentario, que absorba sus márgenes, lo que se ve —si creamos una tipología polarizada— tanto en un extremo, la escritura que mima la voz, en todas sus variantes, desde Fray Mocho hasta Molly Bloom, hasta la escritura que se mimetiza en su propio reflejo, de Góngora a Mallarmé y Valéry, escritura que es texto y además textual), así no hay posibilidad de decir nada sin mostrar que se lo está diciendo: los “shifters” ayudan a entenderlo.

La parodia, entonces, se propone jugar con ese doblete, invirtiendo la jerarquía de los niveles: la parodia es toda metalenguaje, pero sólo en la medida en que al mismo tiempo inscribe en otra escena el lenguaje parodiado. Connota plenamente la totalidad “Borges”, digamos, en la medida en que moviliza con eficacia una articulación de sintagmas reconocibles: ‘Es verosímil conjeturar que no rehusó la vasta posteridad que le deparaban los dioses’, p.ej., pero precisamente al hacerlo denota también un suplemento, una abundancia esencial que en el parodiado sería excesiva, pero que al ser resaltada como posibilidad muestra, en su abigarramiento, la saturación de una forma: la parodia es didáctica.

Ahora bien, esta didáctica tiene algo de cinismo: la escritura original es (quiere ser) una remisión a la totalidad del sentido y, por eso, al mundo, a la vida y a los hombres, mientras que la escritura paródica vuelve como un guante ese proyecto y comenta su desmesura: lo muestra como gesto y murmura su fracaso. En la parodia hay tanto de escepticismo como de aspiración infinita: un suave cinismo se complace en exhibir la desdicha de la literatura y su destino melancólico: correr tras una meta por definición (por definición escéptica) inalcanzable. Los fines se desplazan tanto o más que los medios que los anhelan. El mensajero de Kafka no llegará nunca al pueblo más próximo, la flecha de Zenón jamás dará en el blanco. ¿Por qué esa crispación que denuncia la fragilidad del texto? En este extremo posible del activismo paródico, su filosofía tiende al irracionalismo: si todo signo es falaz por ser un duplicado, lo único que esquivo esa recaída es lo inefable, lo inexpresable: decir es gesticular, actuar; escribir es redoblar la infidelidad, exteriorizar una reserva y pervertir un infinito. O bien, tiende al actualismo existencialista: sólo una libertad fulgurante evita el gesto, la mala fe de la inscripción en las cosas; al saltar fuera de sí, ya se condena a recaer, a incorporar un estigma.

Afirmativa o escéptica, la parodia muestra siempre un perfil bifronte, y el grado de emancipación que fomenta sobrelleva también un riesgo de nihilismo. En el primer caso, abre al conocimiento mediante la disolución del fetichismo: crítica significa mortificación de las obras, ha dicho Benjamin²¹. En el segundo, al negar a la letra toda trascendencia, en una fuga hacia adelante que esquivo el patetismo y reniega de todo vínculo dialógico, su programa reclama al vacío definitivo: “Basta de palabras: un gesto”, escribió por último Pavese.

21. Cf. W. Benjamin: *The Origin of German Tragic Drama* cit., p. 182.