

ojs.uv.es/index.php/qdfed



Rebut: 05.06.2020. **Acceptat:** 14.07.2020

Per a citar aquest article: Faúndez Morán, Pablo. 2020. "Parodias simultáneas: fustigaciones de la literatura en escritos de Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges y Jenaro Prieto". *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris* XXV: 25-38.

doi: 10.7203/qdfed.25.18968

Parodias simultáneas: fustigaciones de la literatura en escritos de Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges y Jenaro Prieto¹

Simultaneous parodies: criticisms of literature in the writings of Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges and Jenaro Prieto

PABLO FAÚNDEZ MORÁN

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
faundezmoran@gmail.com

Resumen: A partir de la revisión comparada de publicaciones de Jenaro Prieto y J. L. Borges y A. Bioy Casares a principios de la década de los cuarenta, este artículo informa la adopción de posicionamientos que aquí designaremos *irónicos* en los circuitos literarios de Chile y Argentina. La identificación y exposición de estos comportamientos está orientada a interrogar la funcionalidad de la parodia como herramienta y estrategia del *sabotaje*. En particular, nos concentraremos en el develamiento de un mecanismo textual que, mediante la *inversión semántica* y la *evaluación pragmática*, es susceptible de desactivar técnicas y estilos literarios, y de influir así en las preferencias del público.

Palabras clave: parodia; sabotaje; inversión semántica; evaluación pragmática; ironía.

Abstract: This article informs the tendency of adopting what we will call *ironic standings* in Argentinian and Chilean literary circles during the early forties by way of contrasting the work of a Chilean author, Jenaro Prieto, with that of two Argentinians, J. L. Borges and A. Bioy Casares. The identification and exposition of this behavior is guided toward questioning parody as a tool and strategic means for *Sabotage*. In order to achieve this analysis, we will focus on the manifestation of a textual mechanism that is able, due to *semantic inversion* and *pragmatic evaluation*, to undo literary techniques and styles, and thus have an impact on the readership's preferences.

Keywords: parody; sabotage; semantic inversion; pragmatic evaluation; irony.

¹ Este artículo se inscribe dentro de mi proyecto de postdoctorado "Jenaro Prieto: aislamiento, desarraigo y desafiliación genérica. Historia de una recepción (1926-2016)", ANID FONDECYT/ POSTDOCTORADO/ N° 3190199. Agradezco a Natalia López Rico y a Rodrigo Yáñez Rojas su lectura y comentarios.

Motivo

El presente artículo quiere llamar la atención sobre una simultaneidad sugerente y desatendida en el estudio de las manifestaciones de una literatura irónica en el subcontinente latinoamericano. Se trata, en específico, de las parodias de Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges en Argentina el año 1942, y las del chileno Jenaro Prieto en 1943, donde se imitó y ridiculizó el lenguaje de la poesía contemporánea, vanguardista y localista, así como se escenificó en clave descalificadora y burlesca la complicidad y cooperación entre grupos de escritores y los estados nacionales.

La clave de lectura que proponemos para abordar esta cuestión viene dada por el modelo de la crítica como sabotaje de Manuel Asensi, y busca develar tanto la identidad de aquel sujeto colectivo de artistas contra el cual se destinaron estas parodias, así como el núcleo contradictorio que se les endosó para echar a andar un mecanismo de inversión y evaluación. En tal sentido, no se trata aquí de perfilar a nuestros autores como *proto*-representantes del sabotaje, sino más bien de valernos de una herramienta teórica para identificar y analizar una manera de construir posiciones discursivas con las cuales participar del debate público y literario.

1. Parodias satíricas contra la literatura y los escritores

Acaso para no empezar *in medias res* una historia que necesita de un inicio, Adolfo Bioy Casares (1914-1999) escribió para su libro *Borges* un breve resumen donde introduce el largo período entre 1931 y 1946 en que nace y se consolida su relación de amistad y cooperación con el, podríamos decir, protagonista de dicho libro, Jorge Luis Borges (1899-1986). Todo parte con una conversación azarosa en el tranvía el año 1931 o 1932, que nos instala de entrada en el núcleo constitutivo del encuentro: la literatura como ejercicio de lectura y creación. Pues, así como Bioy le da un espacio importante a la mención de autores cuya lectura y comentario alimentaron quince años de conversaciones – Joyce, Góngora y Quevedo, Macedonio, un largo etcétera–, es igualmente explícito en la inclusión de actividades de creación y difusión de textos literarios como instancias fundamentales de la relación que el libro informa y construye. Escribe Bioy:

En 1936 fundamos la revista *Destiempo*. El título indicaba nuestro anhelo de sustraernos a supersticiones de la época. Objetábamos particularmente la ten-

dencia de algunos críticos a pasar por alto el valor intrínseco de las obras y a demorarse en aspectos folklóricos, telúricos o vinculados a la Historia literaria o a las disciplinas y estadísticas sociológicas. Creíamos que los preciosos antecedentes de una escuela eran a veces tan dignos de olvido como las probables, o inevitables, trilogías sobre el gaucho, la modista de clase media, etcétera. (5)

Las elecciones para caracterizar el ánimo que los reunió son elocuentes en la expresión de un afán de intervención y contestación: “la época” y los “críticos” son identificados como portadores de una serie de criterios de valoración de la literatura contra los que Borges y Bioy deciden rebelarse. Este espíritu impregna la representación del encuentro, y su declaración funciona retroactivamente como localizador de ambos autores y su obra dentro de un escenario cultural más amplio que los interpela y al cual responden. Rescatando la voluntad interventora identificada por Bioy en la base de su relación creativa con Borges, y reconociendo su realización y sus efectos, María Teresa Gramuglio definirá la serie completa de actividades sostenidas por ambos desde mediados de la década de los treinta hasta entrada la de los cuarenta como la puesta en marcha de un “manifiesto disperso” que propone una “poética que disputa el espacio a las ya existentes y aceptadas” (13), donde es notoria la armonía entre la comprensión del propio Bioy, el agente, y la de Gramuglio, su intérprete. En específico, Gramuglio se refiere a los prólogos y comentarios que uno a otro se prodigaron en este período, a la preparación de antologías de literatura fantástica y policial, a la participación activa y polémica del circuito intelectual reunido en torno a la revista *Sur*, así como al proyecto conjunto de escritura que resultó en el libro de relatos policiales *Seis problemas para don Isidro Parodi*, publicado por la editorial Sur en 1942, bajo la apócrifa autoría de Honorio Bustos Domecq.

Dentro de este grupo de publicaciones y actividades, la crítica ha sabido reconocerle a este último texto un atributo singular, cuyo develamiento oscila entre los nombres de *sátira* y *parodia*. Mientras que Gramuglio reconoce a la parodia como uno más de los recursos intertextuales de que estos relatos echan mano para ejercer “una sátira... implacable sobre distintos sectores sociales y culturales” (14), Gonzalo Aguilar refina la distinción entre fines y recursos:

Borges pasa de la invectiva (que busca la definición frustrada de su objeto) a la *sátira paródica*, que propone reírse (tomar distancia) de los aspectos monstruosos de ese otro. Se piensa con frecuencia a la parodia como relación entre textos literarios y a la sátira como efecto sobre las morales y las costumbres.

Pero en la medida en que la parodia es una ruptura y una inversión, un develar lo que ya no es literariamente posible, instaura una sátira. Una sátira de las morales y las costumbres *pero* del campo literario. (29)

Los *Seis problemas para don Isidro Parodi* escenifican los encuentros entre un singular detective y sus curiosos clientes. El peluquero Isidro Parodi lleva 20 años de resignado presidio, cumpliendo condena por un homicidio que no cometió. En su celda 273 recibe la visita de una serie de personajes, quienes le relatan asuntos de asesinatos y joyas robadas, esperando su dilucidación de boca del reo; lo que, por lo demás, siempre ocurre. Sobre este entramado, la parodia se ejecuta en dos momentos: primero, en que los hombres y mujeres (casi todos hombres, precisemos) que acuden donde Parodi son en sus vidas públicas *escritores*; segundo, en que en el reducido espacio de la celda, es decir, *fuera* de dichas vidas, siguen *hablando* como escritores. La imitación lograda por Bioy y Borges es magistral²: afectaciones afrancesadas, metáforas futuristas y cuadros bucólicos concurren en el informe de enrevesadas tramas policiales. A partir de estos dos elementos, y según explican Gramuglio y Aguilar, se articula una representación burlesca de los tipos de un medio literario local que mediante la ridiculización de una serie de (im)posturas del ser escritor ejecuta, por una parte, una denuncia de los pactos con el poder sobre los cuales se construyen legitimidades del escritor nacional, lo que Aguilar llama la “empleomanía”, y por otra, “clausura modos de escribir” (29) vigentes y legitimados.

Hoy, a casi ochenta años, el nombre de Bioy Casares destaca entre lo mejor de la literatura argentina del siglo xx, ni hablar de Borges. El paso del tiempo, que va zanjando (o bien postergando) discusiones, nos permite afirmar que el dúo de escritores ganó con creces la batalla que dieron por la definición de lo literario – batalla autoproclamada y reconocida por la crítica –, y que, por lo tanto, los medios que emplearon para ello *probaron* su efectividad. Pero ¿qué significa esto en realidad? ¿Cómo puede una parodia, o una *parodia satírica*, gatillar cambios en el comportamiento de un público, incidir en la trama del gusto literario? ¿Mediante qué mecanismos?

² Refrendo esta opinión con un comentario de Carlos Monsiváis: “La parodia –y las de Borges y Bioy me resultan, junto con las de Guillermo Cabrera Infante (*Tres tristes tigres*) y Manuel Puig (el habla femenina en *Boquitas pintadas*), las más extraordinarias en lengua hispana en el siglo XX–...” (157). No nos importa la espectacularidad de la declaración, sino más bien, su sugerencia de ejemplaridad, de aludir a un modelo acabado de la parodia como modalidad literaria.

Se trata, ciertamente, de un fenómeno de recepción y difusión desarrollado durante toda la segunda mitad del siglo xx, pero también, y no en menor medida, de uno de configuraciones textuales, es decir, de una disposición particular de los signos en el texto literario, susceptible de acoger y proyectar transformaciones posibles en sus significados. Según veremos a continuación, y a partir de los trabajos de Linda Hutcheon sobre la ironía pragmática, dicha disposición es la de una *articulación irónica*, realizada en un ejercicio doble de *inversión semántica* y *evaluación pragmática*. La identificación y descripción de este comportamiento nos permitirá, finalmente, interrogar su efectividad como herramientas del *sabotaje*, según lo propone Manuel Asensi, en la medida en que parece operar a partir de la identificación de “fisuras” en los silogismos de una literatura (2014b: 187) desde donde desarticular el modelo de mundo que esta comporta.

2. Inversión semántica y evaluación pragmática

La resolución de la inquietud así formulada sobre las formas de operar e incidir de la parodia pecaría, no obstante, de parcialidad si solo se realizase sobre el ejemplo de los *Seis problemas*... Esto, pues, se trata de un caso probado, de un diagnóstico derivado, como vimos, de la evidencia a la vista de la supervivencia de Bioy y de Borges como representantes de la mejor literatura del período en el cual compitieron por escribir la mejor literatura. Correríamos así el riesgo de un análisis de la parodia demasiado abstracto en la exclusión de sus variedades, y pobre en la presentación de su riqueza. Tanto para acusar consciencia de esta limitación, como para afrontarla, fortaleceremos la propiedad y raigambre histórica de nuestro trabajo a partir de la incorporación de un segundo caso: las parodias poéticas del escritor chileno Jenaro Prieto (1888-1946), contemporáneas a las de Borges y Bioy.

Desde mediados de la década de 1910 Jenaro Prieto escribe crónicas para *El Diario Ilustrado* de Santiago de Chile. En 1926 y 1928 publica dos novelas que se convierten en un éxito de público dentro del país y que le granjean también algo de fama internacional, sobre todo la segunda, *El Socio*. Desde ahí en adelante se consolida como una de las plumas más leídas de la prensa nacional, opinante de todo lo público, participante de todas las lides. Siendo él mismo autor de novelas, la literatura como creación y oficio es uno de sus temas predilectos. Es en la *forma* en que expresa sus pareceres literarios, y también políticos, que Jenaro Prieto entona una voz singular, de compleja articulación

y eficacia, y que traza una sugerente sincronía con lo que por los mismos años sucedía en Argentina. Pues, al igual que Bioy y Borges, se vale de la parodia para fustigar personajes y lenguajes; al igual que Bioy y Borges, dichos personajes son escritores, mientras que dichos lenguajes corresponden a ciertas formas contemporáneas de la narrativa y la lírica. En 1927, por ejemplo, en crónica titulada “¿Seré poeta?” se burla de Gabriela Mistral, repitiendo y descontextualizando sus versos, cosa de hacerlos ver exagerados e inconexos respecto de aquello de lo que hablan; dos años más tarde, en “Una víctima de Proust” acusa la tediosa vocación por el detalle del novelista francés y la pobreza y aridez de un psicologismo que considera gratuito. Para mediados de los treinta no solo ha depurado su estilo irónico y sus imitaciones, sino que es capaz de ponerlas en la línea de un prestigioso linaje: acusando a la poesía de Pablo Neruda de no ser más que un ejercicio arbitrario de asociaciones libres, sostiene que a eso y nada más se limita su artificio poético y que por ello quien la quiera descifrar podrá prescindir de “aquella aguja de navegar cultos, con que Quevedo pretendía orientar a los náufragos del gongorismo...” (92).

Una petición del Sindicato de Escritores de Chile al gobierno el año 1943 le da material para una nueva embestida. Se trata de una solicitud de consideración de autores nacionales en la asignación de plazas diplomáticas. La reunión entre poesía de vanguardia³, escritores sindicalizados y un gobierno de izquierda es una mezcla difícil de resistir para el ironista. Fechada en octubre de 1943, la crónica “¡Vengan, poetas!” es una muestra bastante fiel de la manera en que Jenaro Prieto construía su escritura irónica. Así desde su inicio:

Grave problema el que está creando el público al Gobierno con su indiferencia ante la literatura nacional. / Porque, claro está, la culpa es de aquél y no de ésta. El escritor escribe; pero el público no lee. ¿Qué hacer, entonces, con el escritor? (99)

Según señalamos un poco más arriba la articulación irónica es el resultado de una inversión semántica y una evaluación pragmática. Estas son identificadas por Linda Hutcheon como componentes de la ironía pragmática o situacional, la que a su vez es una herramienta diseñada para poder reconocer y analizar a la ironía cuando anima el tono de toda una obra, es decir, cuando

³ En la comprensión y palabras de Jenaro Prieto, el adjetivo para designar a esa poesía de moda que tanta resistencia le generaba se fue transformando con la poesía misma: el año 1927 identifica a Gabriela Mistral como “modernista”; ya a partir de los años treinta, se impone el apelativo “vanguardista”.

opera en una extensión textual mayor que la de una sola palabra o frase aislada. En tal sentido, se establece en el texto *una relación especial entre lo que se está diciendo y la manera en que se está diciendo*, a partir de una serie de señales que el lector debe ser capaz de distinguir. Hutcheon se pregunta, para ejemplificar, por qué es que se puede considerar los *Dubliners* de Joyce una obra irónica, siendo que en su cuerpo textual escasean las estructuras antifrásticas, es decir, palabras o frases afirmando lo contrario de lo que dicen⁴; la respuesta es la ejecución en el texto de “un señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo.” (176). Este suele darse bajo la forma de expresiones elogiosas que, en el fondo, revisten un juicio negativo, expresiones sometidas, por lo tanto, a una inversión de sus significados en orden de realizar una evaluación: el desfase entre significaciones es la forma de establecer un juicio. Se echa así a andar el mecanismo textual:

La ironía, es a la vez, estructura antifrástica y estrategia evaluativa, lo cual implica una actitud del autor-codificador con respecto al texto en sí mismo. Actitud que permite, y exige, al lector-descodificador, interpretar y evaluar el texto que está leyendo. (177)

Si, considerando esto, volvemos ahora a la cita de Jenaro Prieto, podemos fijar como uno de estos guiños con que el autor y el texto sugieren la inversión, la caprichosa asignación de responsabilidades a partir de la cual el hablante comunica el evento: son lectoras y lectores quienes le generan un problema al gobierno al no leer a los escritores del país. La inversión ocurre en el falseamiento de los supuestos de una relación entre público lector y escritores/gobierno, mientras que la evaluación se ejecuta en la voluntad manifiesta del hablante que esto decreta, de que *eso que dice sea así como lo dice*: “Porque, claro está, la culpa es de aquél (el público) y no de ésta (la literatura nacional)”.

La tendenciosidad del hablante que funda su intervención sobre un argumento absurdo es evidente y define una posición frente al contenido sobre el cual diserta. Sin embargo, su exposición se reviste una y otra vez de

⁴ Fue solo con la llegada del Romanticismo alemán y su adopción filosófica del término de *ironía*, que la deliberación intelectual en torno a esta abandonó el plano estricto de la retórica (Behler, 1997: 8 y ss.). Dentro de dicho plano, su reconocimiento como *antifrasis* designa la base lógica de su funcionamiento: “a este tipo de conversión semántica o contraste implícito han llamado algunos *antifrasis* sobre todo cuando alude a cualidades opuestas a las que un objeto posee” (Beristáin, 1995: 271). La definición de *ironía* y sus acepciones, siempre desde la retórica, varía en la consideración de los distintos mecanismos textuales y contextuales de su funcionamiento.

constataciones que la posibilitan, es decir, que van atajando y dosificando el solo chiste, para ejercer también la crítica; en el siguiente párrafo, Jenaro Prieto *pareciera* estar proponiendo una solución improbable a un problema, no obstante, *real* del gobierno:

Si hay un Gobierno cuyos actos no puedan ser presentados al desnudo sin grave ofensa de la honestidad y que requieran las galas de la fantasía, es el régimen actual. [...] Desde este punto de vista, la gestión política del Frente Popular ofrece al hombre de letras un campo ilimitado. / ¡Nada endulza como una gota de poesía el amargo cáliz del contribuyente! (100)

Estas líneas valen como presentación del problema planteado por Jenaro Prieto en la crónica “¡Vengan, poetas!” e introducen la parodia poética que propone como solución. Pues, habiendo identificado dos situaciones reales, por un lado, la cesantía de los escritores sindicalizados y, por otro, la necesidad de un lavado de imagen del gobierno del Frente Popular, el hablante fija las coordenadas de un problema *de representación* a resolverse por medio del poder de la palabra: ¡que los y las poetas se conviertan en propagandistas del gobierno! Hay, según el hablante, un exceso de “prosaísmo” en el lenguaje de la política:

Se habla de inflación, de ‘coimas’, de defraudaciones, de carestía de la vida, de falta de movilización, de requisiciones, de impuestos, de exacciones... (100)

Todo ello en desmedro de quien se vale de dicho lenguaje, es decir, de quien a partir de él se auto(re)presenta. Prieto acusa “falta de arte en la expresión” y pregunta por qué no “decir con Juana de Ibarbourou”:

¿Qué es esto, qué es esto? Mis manos florecen, / uñas, uñas, uñas de mis dedos crecen. / Besóme el Erario las manos, y en ellas / han brotado garras lo mismo que estrellas. (101)

Esta es la primera de las seis parodias de diversa extensión incluidas en la crónica y corresponde al poema *El dulce milagro* de Juana de Ibarbourou. Le siguen una muy breve de la *Oración por todos* de Andrés Bello, una estrofa donde resuena la *Tarde en el hospital* de Óscar Pezoa Véliz, y otra algo más extensa del poema *Ojitos de pena* del chileno Max Jara: estas cuatro están dedicadas a los fraudes fiscales y la inflación, y cualesquiera que hayan sido los motivos de los originales, son ahora reemplazados por “billetes”, “el peso”, la “Moneda chiquita”. Las dos últimas parodias están dedicadas al transporte público y se basan en la poesía de “los Pablos contrapuestos”, Neruda y de Rokha: solo una

estrofa a lo *Residencia en la tierra* en el caso del primero, y una versificación libre más larga en el caso del segundo⁵. Con claridad y precisión de lingüista, Emilio Alarcos explica en su artículo dedicado a las parodias de Quevedo, la lógica que rige su construcción a nivel de frase:

La parodia fraseológica se hace con el mismo procedimiento que la de palabras. Dada una combinación léxica –fija, o solamente habitual–, se sustituye uno de sus términos por otro que viene impuesto por la naturaleza del objeto de que se habla o por la situación que se presenta. / La frase parodiada [...] en la mayoría de los casos ha sido sugerida por una comparación –expresa o tácita– entre el objeto de que se trata y otra cosa que poco o nada de común tiene con ella. (23)

Los motivos de la hacienda y del transporte públicos aportan un repertorio de símbolos y objetos para reemplazar la combinación léxica original de los poemas. De manera que tal como explica Alarcos, Prieto opera a partir de sustituciones dadas por la comparación y posterior asimilación entre los lenguajes de la política pública y los de la poesía de una serie de exponentes locales o canónicos, lenguajes “que poco o nada de común” tienen entre ellos. Esta contradicción, la inadecuación entre un lenguaje de los sentimientos y uno de la economía y el urbanismo, alimenta a su vez la nota humorística de la crónica y replica en cada una de las parodias el tono de la ironía pragmática de Hutcheon. Pues, la repetición alterada de una serie de poemas que la lectora o el lector de Prieto pudieron no haber reconocido de inmediato, pero que el texto mismo se encargó de informar como tales, es decir, fórmulas comunicativas de otro orden, dicha repetición, decimos, ejecuta a su manera la inversión semántica –al reproducir falseado el lenguaje poético y así desactivarlo– y la evaluación pragmática –al recrear una situación ridícula, humillante, en que empujados por la necesidad económica, los y las poetas le venden sus servicios al Estado y siguen escribiendo la poesía, pero desprovista ahora de sus motivos originales. Se cumple así la articulación irónica gracias

⁵ Una y otra poeizan el retraso del tranvía. Neruda: “Árbol inquieto, esquina viva / florecida de esperas, / masco la ausencia azul de tu venida / con oídos de bruma y pies de quejas.” En el estilo “feroz y troglodita” de de Rokha después: “Peludo de bostezos y orinado de nubes / –un honesto y capaz me ha robado el paraguas– / te espero carro inmundo, / total, serio, mundial, naci-nipo-fascista! / ¡Ven! / Yo, tremendo, tremante, tremebundo, / dinámico, dionisiaco, equilibrista, / con garras de culebra y gorjeos de burro / me colgaré a tu grupa! / ¡Upa! ¡Upa! / A tu grupa azul de acordeón beato, / de cuncuna urbana, burguesa y latifundista / a mordiscos, a codazos / a patadas, a patadas, a patadas!” (102).

a las operaciones que el mismo texto ejecuta y que se basan en un supuesto necesario, y que es la incompatibilidad entre política y literatura. Esta aporta el *núcleo contradictorio* necesario para la existencia de la ironía.

3. La parodia como sabotaje

El mismo trasfondo no dicta, no obstante, los mismos comportamientos, y Jenaro Prieto y sus parodias no terminaron siendo para la literatura chilena lo que las de Bioy y Borges terminaron siendo para la argentina, e incluso la latinoamericana. Poco nos importa aquí el desarrollo histórico que derivó en la consagración de estos últimos; antes que eso, nos interesa la sincronía evidente, la adopción de estrategias tan notoriamente similares, la repetición en uno y otro lugar del mismo gesto. Pues, de la situación argentina pudimos entender una experiencia deliberada de intervención en las matrices y supuestos de una apreciación de lo literario; Jenaro Prieto no tuvo el mismo impacto, en ningún caso, pero ocupó y actuó desde las mismas posiciones. Cuando Lautaro García, su amigo y compañero de redacción en *El diario ilustrado*, escribe en 1948 una nota mortuoria conmemorando dos años de su fallecimiento, observa:

Los que no lo conocían bien creían que era tan burlesco y mordaz que no se detenía en ninguna consideración humana para satirizar al próximo. Nada más ajeno al sentir secreto de Jenaro. Nunca escribió sobre alguien sino fue para criticarle como gobernante, político, literato o artista. Nunca empleó su pluma sino contra los aspectos anti legales, las ideologías, doctrinas políticas y las escuelas literarias de los hombres públicos y los escritores. Jamás trató de herir a nadie en sus sentimientos íntimos, en su vida afectiva y privada. (s/p)

Es decir, la escritura de Jenaro Prieto, esa particularidad que la presentaba tan *personal* en su condición de ataque individual, era en el fondo la adopción estratégica de una posición enunciativa, igual que lo hicieron sus pares argentinos, según explicó Bioy en el recuerdo de esos años, y según entendió y concedió también la crítica.

Esta última constatación nos permite ir atando los cabos que hemos venido reuniendo, pero que siguen sueltos. Una de las preguntas que guía este escrito es la de la instrumentalidad de la parodia como herramienta del *sabotaje*. En el rol interventor que motivó las escrituras aquí consultadas se revela ciertamente un impulso crítico de participar e influir en la configuración del gusto literario, y la pregunta por la crítica como sabotaje es la pregunta por

los mecanismos discursivos que inciden en los lectores, que son capaces de llamarles la atención e incluso de llegar a modificar sus disposiciones frente a obras y autores. Hemos visto así que a Borges y Bioy se les ha reconocido dicha función; y hemos visto también cómo la escritura de Jenaro Prieto se dispone internamente desde la articulación irónica para alcanzar dichos efectos sugestivos y potencialmente disuasivos. ¿Se cumple así una función de la crítica como sabotaje? Dedicaremos la parte final de este escrito a deliberar sobre este asunto.

Para que una literatura pueda ser sometida a un ejercicio de sabotaje, tiene que haber antes un reconocimiento del silogismo, productor y resultado del modelo de mundo que esta comporta. Manuel Asensi explica que el modelo de mundo llevado por todo texto encarna en una estructura significativa silogística que lo penetra y que en él se manifiesta, y que posee “una arquitectura compuesta por un conjunto de premisas generales o particulares que dieran lugar a unas conclusiones con las que el lector pudiera identificarse.”⁶ (2016: 49) En el caso de la literatura, luego, dicho modelo de mundo está sujeto a una condición particular aportada por la naturaleza misma del texto literario:

el silogismo afectivo propio de la ‘literatura’ [...] así como los modelos de mundo a los que da lugar, no se sitúan en el plano del contenido, no dependen de lo que en términos tradicionales podría llamarse ‘significado’, sino que se presentan totalmente unidos al plano de la expresión, son en ese sentido un efecto del significante con el que están relacionados de forma íntima. (2014a: 291)

Si nuestra pregunta es por la aplicabilidad de la parodia para ejercer dicho sabotaje, tendríamos, entonces, que tanto la dupla Bioy-Borges como Jenaro Prieto se están valiendo de la incorporación del lenguaje del grupo heterogéneo de las y los poetas para, mediante una inversión semántica ejercer una evaluación pragmática orientada a generar un efecto crítico, de burla y desencanto en el lector. En tal sentido, lo señalado en la cita se acopla a la perfección

⁶ Respecto del rol de la autoría en la conformación del silogismo, puntualiza Asensi: “Hay que aclarar que el silogismo o silogismos de un texto literario no depende(n) de una voz que transmita de forma unilateral su ideología, bien en nombre propio, bien por boca de algún personaje. El silogismo tiene su origen en, y a la vez origina, un modelo de mundo, del que el lector saca un conjunto de conclusiones. Naturalmente, el responsable de ese modelo de mundo es el autor o autora, no como sujeto compacto y consciente, sino como alguien que ejerce la manipulación de un material que le pre-existe. Igualmente sería erróneo hablar del modelo de mundo de un autor o autora, porque aunque esto sea cierto en virtud de un acto de re-enunciación, los modelos de mundo también pre-existen.” (2014a: 287)

con la puesta en escena de la parodia que imita a la poesía, pues pone especial cuidado en el significante. De manera que nuestros autores actúan como saboteadores de un lenguaje y un contenido situado y operante en sus circuitos literarios, diverso en la cantidad de sus formas y exponentes. Para poder, no obstante, lidiar con dicha diversidad hay que hacerla manejable, aprehensible. Pues, según explica Asensi,

Quando la crítica como sabotaje propone como uno de sus objetivos el análisis de una composición silogística, es porque presupone que en todo silogismo hay una fisura, y esa fisura es la que permite el ejercicio saboteador (2014b: 187).

Cuando nos preguntamos, entonces, por la *fisura* que está siendo explotada, lo que queremos es develar la eventual inconsistencia que permite fundar un ejercicio crítico y creativo de desacreditación. *Y aquí es donde la articulación irónica efectuada por nuestros autores revela la sutil trampa en que debe incurrir para echar a andar su técnica y estrategia.* La ponderación de uno de los grandes ironistas de la tradición occidental nos permitirá precisar esta idea y avanzar hacia el final de nuestro escrito.

En su análisis del estilo de Voltaire, Erich Auerbach destaca el escaso afán de fidelidad a la *realidad* de sus obras, donde “La intención sería más bien la de insinuar ciertas ideas” (378), antes que informar exhaustivamente de aquello de que está tratando. En el contexto de la crítica hecha por la Ilustración al discurso religioso, Auerbach reconoce en Voltaire a su más sobresaliente propagandista y llama a su técnica de escritura “la técnica del reflector”:

Consiste en iluminar potentemente una pequeña parte de un conjunto muy amplio, dejando empero en la oscuridad todo lo restante, que podría explicar y ordenar aquella parte, y que acaso serviría también de contrapeso a lo que se hace resaltar. Así, parece que se dice la verdad, ya que no puede negarse lo que se dice, y, sin embargo, todo está falseado, pues la verdad no puede ser más que enteriza y con la exacta coordinación de sus partes. (380)

El resultado de esta implementación, donde el hablante manipula grados de conocimiento y reordena las partes de una información, permite revelar una intencionalidad manifiesta: “Lo que se imponía no era el comprenderlos y justificarlos, sino el desacreditarlos.” (386) En el caso de Jenaro Prieto, esto se cumple de manera casi que literal. La articulación irónica que nutre su texto, y que posibilita su acción saboteadora, se vale del supuesto necesario de la incompatibilidad entre arte y política, entre escritores y Estado: ese es el

núcleo contradictorio sobre el cual monta y despliega su juego de inversiones y burlas. Al hacer esto, el cronista es artero y parcial. Artero, pues se vale del desamparo económico acusado por los artistas para reclamarles los pactos que están dispuestos a suscribir para su superación. Por cierto que Prieto tiene razón en criticar lo que, *en una de sus caras* –técnica del reflector–, fue servilismo y amiguismo, pero, y aquí se acusa su parcialidad, al hacerlo desconoce una de las formas en que se configuró desde principios del siglo xx no solo un lugar de la literatura en la sociedad chilena, sino que también uno de sus fundamentos, la lucha y el compromiso político.

El caso de Borges y Bioy es más sutil y complejo, pues, si bien tiene que haber algún grado de parcialidad en su juicio de la situación literaria argentina de las décadas del treinta y del cuarenta, la confección y propósito de sus parodias parece no reducirse a su sola fustigación. Gonzalo Aguilar es certero cuando, a propósito de los *Seis problemas...*, trae a colación un texto de Borges del año 1933, “El arte de injuriar”. En él, Borges procede en un juicio histórico sobre la sátira en que la desmerece en sus atributos retóricos y literarios, señalando que su funcionamiento se basa en un pobre acuerdo entre autor y lector: “El auditor acepta el argumento sin vacilar, porque no se lo proponen como argumento. Bien formulado, tendría que negarle su fe.” (750) El proceso intelectual de afinidades y complicidades que permite que ironía y sátira sean decodificadas es reducido casi que a pereza mental, aceptación acrítica y sin interrogaciones de una falsedad. Concederle a la burla –la sátira– es renunciar a una justicia posible para el burlado, y en un plano retórico es aceptar una información potencialmente errónea, una desvirtuación de los hechos. Es por esto que Aguilar entiende los *Seis problemas...* como un esfuerzo por ir más allá de la sola lapidación, donde la parodia sirva también una propuesta creativa. El grupo heterogéneo de voces y estilos que nutren la burla que se hace de los miembros de un circuito literario, fungen ahora como un sutil lenguaje del crimen, que esconde sus fechorías y culpas detrás de la inocencia de simples metáforas.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo. 2009. Historia local de la infamia (sobre *Seis problemas para don Isidro Parodi* de H. Bustos Domecq). *Variaciones Borges* 27: 25-41.
- Alarcos, Emilio. 1955. Quevedo y la parodia idiomática. *Archivum* 5 (1): 3-38.
- Asensi, Manuel. 2014a. El teatro como marionetas en Bajtín: la crítica como sabotaje ante la polifonía. *Revista Signa* 23: 279-296.

- Asensi, Manuel. 2014b. ¿Es lacaniana la crítica como sabotaje?. *Cuadernos literarios* 11: 177-197.
- Asensi, Manuel. 2016. Teoría de los modelos de mundo y teoría de los mundos posibles. *Actio Nova* 0: 38-55
- Auberbach, Erich. 1993. *Mímesis*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Behler, Ernst. 1997. *Ironie und literarische Moderne*. Paderborn; München; Wien; Zürich: Ferdinand Schöningh.
- Beristáin, Helena. 1995. *Diccionario de retórica y poética*. México, D. F.: Porrúa.
- Bioy Casares, Adolfo. 2010. *Borges*. Barcelona: BackList.
- Borges, Jorge Luis. 2009. El arte de injuriar. En Borges, Jorge Luis. *Obras Completas I 1923-1949*. Buenos Aires: Emecé, 749-752.
- García, Lautaro. 1948 (1 de febrero). Evocación de Jenaro Prieto. *El diario ilustrado*, sin pág.
- Gramuglio, María Teresa. 1989. Bioy, Borges y Sur. *Punto de vista* 34: 11-16.
- Hutcheon, Linda. 1992. Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía. En VV. AA. *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. Iztapalapa: Universidad Autónoma Metropolitana, 173-193.
- Monsiváis, Carlos. 2008. “Me bastaría ser inmortal” (Ironía y sátira en Borges). En Olea Franco, Rafael (ed.) *In memoriam: Jorge Luis Borges*. México, D. F.: El Colegio de México, 153-161.
- Prieto, Jenaro. 1973. *Antología humorística*. Santiago de Chile: Editora Nacional Gabriela Mistral Ltda.