

unas cuantas puntualizaciones. Se trata de una muy necesaria caracterización de un subgénero del Romancero nuevo. Sin embargo, al asociar con Juan del Encina y Torres Naharro esos romances de tiempos de Lope de Vega, se están mezclando dos momentos muy diferentes de la historia literaria española. Por otra parte, habría que atender más al carácter artístico y muy sofisticado de tales romances. Y para la cabal comprensión de esos romances sería necesario acudir al clásico libro de Noel Salomon sobre el tema campesino en el teatro de Lope.

Quisiera, para finalizar, decir algo sobre la edición misma de este libro. Su presentación es muy decorosa, y en términos de erratas sólo he encontrado las pocas que son indispensables para que un libro no resulte antipáticamente perfecto. A la vez, noto en algunas colaboraciones errorcillos que no casan bien con el gran cuidado editorial que solía dedicarse a las publicaciones del Centro. Ha faltado, al parecer, una lectura muy atenta a la —no siempre buena— puntuación, a suprimir repeticiones innecesarias, a mejorar redacciones poco afortunadas y, sobre todo, a enmendar aseveraciones como la que convierte a la silva en una forma estrófica, con “fusión de versificación de arte mayor y menor” (p. 161). Sabemos que al mejor cocinero se le va un tomate entero, pero no se querrá correr el peligro de escandalizar a la anciana y, después de todo, venerable Filóloga, bisabuela del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. Y más cuando a sus publicaciones les espera sin duda el brillante porvenir que están augurando ya los dos volúmenes gemelos de *Reflexiones lingüísticas y literarias*.

MARGIT FRENK

Universidad Nacional Autónoma de México

ELZBIETA SKŁODOWSKA, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. J. Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, 1991; 219 pp.

Por lo general, la crítica literaria en Hispanoamérica se limita al estudio de obras y autores específicos; a lo sumo, estudia fenómenos propios de las diferentes literaturas nacionales. Son más escasos, por consiguiente, los análisis de conjunto que pongan en primer plano la existencia de temas o tendencias comunes en la literatura de la región. Habría que comenzar diciendo que la noción de “literatura hispanoamericana” no es avalada, ni mucho menos, por unanimidad. Para buena parte de los estudiosos hay en el continente tantas literaturas

---

se efectuó en Madrid en 1989, con la colaboración de: Casa de Velázquez, Sorbonne Nouvelle-C.N.R.S., Edad de Oro (Universidad Autónoma de Madrid y Universidad Internacional Menéndez Pelayo).

como países, puesto que todas guardan notables diferencias entre sí. En cualquier caso, es obvio que el problema no puede ausmirse de manera superficial. La utilización de una misma lengua en la literatura predominante en Hispanoamérica no implica la realización de una literatura común; de hecho, la riqueza de esa literatura se debe en gran medida a la variedad lingüística (y cultural) entre los diversos países del área. Aun así, dicha área posee una homogeneidad cultural inexistente en el resto del mundo. Si pretendemos dar solución al problema invocando las consabidas diferencias regionales es probable que ni siquiera podamos hablar de literaturas nacionales, puesto que cada una de ellas tiene también diferencias (y en ocasiones muy marcadas) dentro de sí. Parece quedar claro, por tanto, que no pueden darse respuestas *a priori*. Para llegar a alguna conclusión al respecto será necesario estudiar un *corpus* representativo que permita detectar la pertinencia o no de un concepto globalizador.

Elżbieta Skłodowska asume que sí existe una literatura hispanoamericana, e intenta centrarse en esa “nueva novela” que, por razones (fundamentalmente) metodológicas, podría ubicarse entre 1960 y 1985. Un problema adicional es que esta nueva novela ya ha sido dividida, a su vez, en “nueva” y “novísima” (o, como suele conocerse, en los términos comerciales de boom y post-boom). El cambio de una a otra, producido a escala continental, responde sobre todo a transiciones más o menos similares: de la esperanza en profundos cambios sociohistóricos durante la década del 60 al desvanecimiento de ellos a mediados de la década siguiente.

En el texto que nos ocupa —tal como su título lo anuncia— se estudia el fenómeno de la parodia, con toda la riqueza que ella supone, en esa “nueva novela”, Skłodowska lo ha dicho de manera más precisa:

A través de una amplia selección de novelas publicadas en momentos distintos del último cuarto de siglo y procedentes de varios países hispanoamericanos intentaremos demostrar —sin pretender un *nómina* completa de títulos y autores— la variedad de la escritura paródica y su carácter nada incidental en la estética de la nueva y novísima novela (p. xiv).

Así se resumen los objetivos de este libro ambicioso que estudia un *corpus* formado por veinticinco novelas de Argentina, Colombia, Cuba, Chile, México, Perú y Uruguay, que está apoyado por un aparato crítico de casi trescientas notas, maneja una extensísima y rica bibliografía, y posee un índice alfabético de trescientos cincuenta nombres.

Es evidente que, de entrada, el texto se enfrenta a una pregunta: ¿qué se entiende por parodia? El problema fundamental deriva del hecho de que no existe *una* sola respuesta; cada autor, en ocasiones, crea su propia definición del término. Skłodowska, interesada en definir la parodia literaria posvanguardista (o posmoderna), parte de las

nociones de los formalistas rusos, de Bajtín, de Genette y de otros, aunque se apoya sobre todo en las tesis de Linda Hutcheon, tal vez una de las estudiosas que con mayor profundidad ha meditado sobre el tema. Para ésta, no puede reducirse la parodia a la autorreflexión o a un efecto de comicidad (aunque puede aprovechar una y otra cosas), puesto que se trata de una imitación, “con diferencia crítica”, de cierto discurso preexistente. Así, logra conciliar el estudio intratextual de estrategias retóricas como la ironía, la comicidad o la exageración, con el análisis de sus efectos prácticos: autorreflexión, transgresión crítica o creativa, sátira y subversión ideológica. Skłodowska considera que “tal aproximación lleva implícito un manejo relativamente flexible de las teorías de la parodia, a la vez que permite dar preponderancia a la especificidad estética de textos concretos y a su significado ideológico” (p. 14).

El libro asume, por tanto, lo que ya parece incuestionable: que no puede formularse una definición ahistórica de la parodia, y que se debe evitar la tentación de aplicar a un *corpus* las conclusiones obtenidas de otros. De modo que la autora establece ciertos presupuestos pertinentes para su análisis. Para ella, todo discurso paródico exige dentro de sí la presencia permanente, no incidental, de un pre-texto (que puede estar formado por varias obras de un solo autor, un conjunto de convenciones, una obra concreta, una amplia nómina de obras de varios autores, etc.); la relación entre el texto y el pre-texto se caracteriza por una distancia irónica que abarca toda la gama que va desde la sátira y el desprecio hasta el tono serio y respetuoso, pasando por los más diversos matices de lo lúdico y lo humorístico; la evocación de pre-textos no implica la repetición “parasitaria” sino una transgresión “constructiva”; la parodia, más que como género, debe ser concebida como un modo de reelaboración válido para cualquiera de ellos; el estudio de los recursos paródicos en textos concretos supone el develamiento de sus implicaciones ideológicas.

Precisamente el primer capítulo del libro gira “en torno al concepto de parodia”. Es aquí donde se hace énfasis en esa parte teórica, útil para comprender el análisis posterior. Los capítulos siguientes (2-6) se vuelcan en el estudio del *corpus* elegido. Debo aclarar que la autora ha decidido dejar fuera de él textos muy estudiados, para privilegiar otros menos conocidos. De ese modo, excluye la obra de Manuel Puig o de Luis Rafael Sánchez, de los escritores mexicanos de la Onda, ciclos como la novela de los dictadores, textos como *Rayuela* o *La tía Julia y el escribidor*, etc. En cambio, se detiene en novelas que han generado una amplia bibliografía cuando considera que el estudio de sus aspectos paródicos ha sido insuficiente; son los casos de *Tres tristes tigres*, *El mundo alucinante*, *Pantaleón y las visitadoras* y *La casa de los espíritus*.

El segundo capítulo se detiene en ver cómo la nueva novela propone una reescritura de la historia. Para ello se sirve del examen de cinco

textos: *Los relámpagos de agosto* de Jorge Ibargüengoitia, *Pepe Botellas* de Gustavo Álvarez Gardeazábal, *Los perros del paraíso* de Abel Posse, *El mundo aluciante* de Reinaldo Arenas y *Crónica del descubrimiento* de Alejandro Paternain. Mediante la parodia, todos ellos potencian la relación conflictiva entre historia y ficción, al tiempo que cuestionan las premisas fundamentales del discurso histórico decimonónico. La parodia total en que priman los aspectos lúdicos y la metaliteratura (con toda la carga de autorreflexión y autoparodia posibles) se pone de manifiesto —en el capítulo siguiente— en novelas como *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante, *Cuadernos de gofa* de Hugo Hiriart y *Cómico de la lengua* de Néstor Sánchez. En un ámbito similar se mueven las novelas estudiadas en el capítulo 4, pero a diferencia de las anteriores éstas basan su parodicidad en un modelo único, en ocasiones con un fin irreverente. Son los casos de *Galaor* del propio Hiriart, *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* de José Donoso, *Pantaleón y las visitadoras* de Mario Vargas Llosa, *De dioses, hombrecitos y policías* de Humberto Costantini, *Evangelio de Lucas Gavilán* de Vicente Leñero, *Breve historia de todas las cosas* de Marco Tulio Aguilera Garramuño, *El bazar de los idiotas* de Álvarez Gardeazábal y *Enciclopedia de latinoamericana omnisciencia* de Federico Arana. Dentro del marco de la evolución literaria ellas permiten ver el modo en que la novela más reciente reacciona “contra los paradigmas estructuradores del boom” y perfila una “autoconciencia universal posmoderna” (p. 110).

La parodia de/en la novela policial, así como la transgresión y enriquecimiento de este subgénero casi formulaico, se pone en evidencia en títulos como *Las muertas* y *Dos crímenes* de Ibargüengoitia, *De paso* de Paco Ignacio Taibo II, *Luna caliente* de Mempo Giardinelli y *Triste, solitario y final* de Osvaldo Soriano. Por último, la autora ha dedicado un capítulo a la escritura femenina, integrada aquí por *Hagiografía de Narcisa la Bella* de Mireya Robles, *La casa de los espíritus* de Isabel Allende, *Lumpérica* de Diamela Eltit y *Como en la guerra* de Luisa Valenzuela. Este capítulo resulta problemático. Es cierto que, por su perspectiva con frecuencia periférica o marginal, la escritura femenina suele asumir una actitud contestataria. Sin embargo, dedicarle un capítulo aparte en función de su propio carácter subversivo, me parece empobrecedor. En el análisis de esas novelas, Skłodowska hace notar las relaciones que cada una de ellas guarda con el resto de las novelas estudiadas, pero, al separarlas, las aísla de su contexto literario. De hecho, lo que ocurre es que el libro dedica cuatro capítulos a novelas escritas por hombres (con toda la riqueza formal y conceptual que ellas proponen) y “relega” la escritura femenina a un capítulo final (con lo que de paso sugiere una homogeneidad cuestionable). Vale la pena decir que lo que la autora pretende es resaltar la especificidad del discurso femenino; el resultado, en cambio, puede ser contraproducente. A los efectos de la historia literaria interesa, más que saber si existe una lite-

ratura femenina con ciertas características similares, entender cómo esa literatura subvierte o hace nuevas propuestas en relación con el canon dominante. En tal caso, el reto consiste no en dedicarle un “capítulo aparte”, sino en ver cómo funcionan dentro de las grandes tendencias o corrientes literarias; por ejemplo, la manera en que *Lumpérica* y *Como en la guerra* asumen las ideas posmodernas, o la revisión del realismo mágico en *Hagiografía . . .* y *La casa de los espíritus*. Lo curioso es que eso se hace, pero desvinculado del resto del *corpus*. De ahí que se diluya su capacidad cuestionadora.

“Novelas que tienen su eje común en la parodia [ha dicho con razón Skłodowska], forman un *corpus* estética e ideológicamente muy heterogéneo” (p. 169). Pero esta heterogeneidad no impide la existencia de una semejanza esencial entre ellas; en este primer libro dedicado por completo a analizar el fenómeno de la parodia en la novela hispanoamericana se pone de manifiesto que la “condición posmoderna” de la literatura del continente no ha implicado la apropiación ahistórica de los pre-textos o la desvinculación del referente. Con excepción de *Galaor* y *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*, todas las novelas estudiadas, incluso las más autoperódicas, “ponen de relieve la historicidad del acto de (re)escritura/(re)lectura” (p. 172); ponen de relieve —a fin de cuentas— que la parodia es una de las maneras más socorridas y efectivas para comprender la historia y nuestra propia tradición literaria.

JORGE FORNET  
Casa de las Américas

