



# UNA PARODIA IRÓNICA: *DIARIO DE LA GUERRA DEL CERDO* DE ADOLFO BIOY CASARES

MARTA SUSANA DOMÍNGUEZ

Dra en Letras

Dpto de Humanidades de la U.N.Sur

mdominguez@uns.edu.ar\*

## RESUMEN

A partir de los estudios sobre parodia, sátira e ironía que venimos desarrollando con la intención de detenernos en un enfoque de la parodia de género como hipertexto (Genette, 1982) afrontamos un enfoque superador al descubrir la alegoría como un modo literario del que la ironía y la sátira son subespecies (Fletcher, 2002). De esta forma la alegoría confronta en cuanto sistema con el modo mimético (Aristóteles).

Nuestra hipótesis es que *Diario de la guerra del cerdo* (1969) de Adolfo Bioy Casares es una parodia irónica, como subespecie del modo alegoría. Hablamos de una intencionalidad irónica, porque los recursos elusivos de la ironía y el humor evitan la sátira descarnada.

Efectivamente sobre esta narración la primera reseña crítica destacada es la de Echeverría puesto que la define como una alegoría tal vez fantástica (Echeverría, 1970, p. 668), aunque no alcanza a percibir que se trata de una alegoría satírica, de una trágica farsa como inversión o visión del mundo transformado, que es la sátira menipea y menos aún como una parodia irónica. Ha carecido de estudios relevantes desde entonces salvo la esporádica intervención de Navascués que lo describe como la inversión de un *bildungsroman* (architexto) y señala su atmósfera carnavalesca (Navascués, 1995).

La metodología que se emplea es el análisis transtextual, propuesto por Gerard Genette en *Palimpsestes: La littérature au second degré* (1982), que es particularmente adecuada en uno de sus nive-

---

Fecha de recepción: 26 de febrero de 2018 - Fecha de aceptación: 10 de noviembre de 2018

\* Fecha de realización: 4 de diciembre de 2017

les: la relación del texto con el género y el modo (architextual) con la intención de determinar la parodia (hipertextual).

Después del estudio sobre las parodias satíricas (Dominguez, 2010) y de las exploraciones sobre fantasía e ironía como componentes de la sátira (Domínguez *et al*, 2013) ahora pondremos énfasis en la ironía, con todos sus matices, lo que incluye además de las parodias satíricas, las parodias irónicas, que son una expresión del modo alegórico.

**Palabras clave:** alegoría, Bioy Casares, ironía, sátira.

## **AN IRONIC PARODY: *DIARIO DE LA GUERRA DEL CERDO* BY ADOLFO BIOY CASARES**

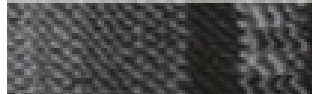
### **ABSTRACT**

The studies of parody, satire and irony that we have developed with the purpose of considering the parody of genre as a hypertext (Genette, 1982) allowed us to gain a deeper approach by discovering that allegory is a literary mode of which irony and satire are subspecies (Fletcher, 2002). Thus, allegory may be opposed to the mimetic mode (Aristóteles).

Our hypothesis is that *Diario de la guerra del cerdo* (1969) written by Adolfo Bioy Casares is an ironic parody, as a subspecies of the allegoric mode. We prefer the designation of "ironic intentionality", given that the elusive resources of irony and humour avoid stark satire.

In fact, the first outstanding critical review of the above mentioned work was made by Echeverría. He defines it as a perhaps fantastic allegory (Echeverría, 1970, p. 668), even though he failed to see that it is a satirical allegory, a tragic farce as an inversion or transformed world view, which is menippean satire, and even less could he consider it as an ironic parody. This narration has not been object of significant studies since this last one, except Navascués' one, who describes it as an inversion of a *bildungsroman* (architext) and points out its carnivalesque atmosphere (Navascués, 1995).

The methodology we apply is the transtextual analysis, proposed by Gerard Genette in *Palimpsestes: La littérature au second degré* (1982), which is particularly adequate on one of its levels: the relationship of the text with the genre and the mode (architextual). Here the focus is to determine the parody (hypertextual).



After our studies about satirical parodies (Dominguez, 2010) or those referred to fantasy and irony as components of satire (Domínguez et al, 2013), we will now delve into irony and all of its aspects, which means not only satirical parodies but ironic parodies as well, which are expressions of the allegorical mode.

**Keywords:** allegory, Bioy Casares, irony, satire.

### **ALGO SOBRE *DIARIO DE LA GUERRA DEL CERDO*<sup>1</sup>**

En primer lugar hay que recordar a grandes rasgos la novela: la historia es simple, presentada a la manera de un diario, pero no de un diario cualquiera sino de un "diario de guerra" con una sola entrada fechada en día y mes –lunes 23, miércoles 25 de junio– aunque sin especificación del año, que cierra después del 1 de julio, con la mención "Pocos días después", como si la indeterminación revelara el fin del diario que coincide con el fin de la guerra. Se elude cuidadosamente la mención del 24 de junio, día de San Juan –a nuestra manera de ver– por las implicancias con lo demoníaco de la fiesta y el hecho de que toda la "guerra" es un descenso al infierno, característico de la sátira menipea (Bajtín, 1983, p. 163).

En ella se narra la persecución y hostigamiento que ejercen grupos de jóvenes contra los viejos, que a veces concluye en su muerte. Es una auténtica masacre más que una guerra, como la ejercida por una dictadura, puesto que es alentada por proclamas que realizan los gobernantes en los medios –radio–, sin que los ancianos perseguidos puedan defenderse, ya que ni ellos ni sus jóvenes hijos lo intentan y la única estrategia de defensa que esgrimen es esconderlos, sin que quede muy claro si es en defensa de sus padres o de ellos mismos, por temor a represalias de los agitadores. En ningún momento –ni los lectores ni el protagonista, Vidal– alcanzan a saber cuál podría ser el motivo de esa violencia. Flota desde el comienzo una suerte de repulsión indiscriminada hacia los ancianos que traduce, con intensidad despiadada, los imaginarios de la sociedad moderna occidental respecto de la vejez, etapa biológica final de la existencia humana, por lo que se la metaforiza como el otoño de la vida.

---

<sup>1</sup> Este trabajo –totalmente financiado por la Universidad Nacional del Sur– se enmarca en el PGI: "La sátira en la literatura argentina: las parodias irónicas en Jorge L. Borges, Adolfo Bioy Casares, Ezequiel Martínez Estrada y Olga Orozco" (2016-2017), dir. Marta S. Domínguez.

Las alegorías del relato son complejas pues, como todas las alegorías del siglo xx están lejos del sentido unívoco que solían tener en la época medieval. El relato, con un punto de vista fijo, el de Vidal, hombre gris y tímido, habitante de una pensión, quien ha criado solo a su hijo pues su mujer lo ha abandonado hace ya muchos años, nos deja apreciar que el protagonista comparte todos esos estigmas del imaginario sobre la vejez, pues constantemente está observándose para advertir los avances de la decrepitud, como lo expone el episodio, ya al inicio de la novela, de la pérdida de sus dientes; la extracción y la consecuente colocación de una dentadura postiza es experimentada por él no sólo con dolor, sino con humillación. Es casi como un rito de iniciación en la ancianidad.

La sociedad de Vidal se limita a un grupo de amigos –Jimi, Néstor, Dante Rébora, Leandro Rey, Lucio Arévalo– con quienes juega al truco en un café cercano. Cada uno de los integrantes de este grupo se destaca por alguna característica desagradable; completan así un panorama donde los viejos son feos, sucios, avaros, egoístas, aunque se autodenominen, con el tradicional eufemismo coloquial, "los muchachos": "El término muchachos, empleado por ellos, no supone un complicado y subconsciente propósito de pasar por jóvenes, como asegura Isidorito, el hijo de Vidal, sino que obedece a la casualidad de que alguna vez lo fueron" (Bioy Casares, 1969, p. 11). Además, se presentan las mujeres con las que trata que cubren todo el espectro femenino desde el "Soldadote" como apodan a una anciana, hasta Nélida que es una mujer joven y bondadosa con él.

En segundo lugar queremos hacer una breve mención al título *Diario de la guerra del cerdo*, para detenernos en este aspecto paratextual<sup>2</sup> que apunta al architexto<sup>3</sup> en el que pretende inscribirse el relato: el diario de guerra. ¿Será Vidal el protagonista y a la vez tendrá la distancia suficiente para ser el observador de la guerra, el "corresponsal", el que envía día a día las noticias desde el frente de batalla para que

---

<sup>2</sup> La architextualidad genérica se construye casi siempre, históricamente, por vía de imitación, y por lo tanto de hipertextualidad. La pertenencia architextual de una obra suele declararse por vía de indicios paratextuales, que son señales de metatexto y el hipertexto, por ejemplo, tiene a menudo valor de comentario. (Cf. Genette; 1989, p. 9).

<sup>3</sup> "El objeto de la poética no es el texto considerado en su singularidad [...] sino el architexto o si se prefiere la architextualidad del texto (es casi lo mismo que suele llamarse 'la literariedad de la literatura'), es decir, el conjunto de categorías generales o trascendentes –tipos de discursos, modos de enunciación, géneros literarios, etc.– de los que depende cada texto singular" (Genette, 1989, p. 9).



los otros las lean en los periódicos? ¿Y por qué guerra del cerdo? Los viejos, a los que siempre se los apodó vulgarmente por sus apetencias sexuales "viejos verdes", viejos que no quieren envejecer, se ven ahora calificados de "cerdos", ¿por su promiscuidad y suciedad?

Nos preguntamos: ¿es un diario de guerra real o es una parodia de un diario de guerra por el rebajamiento explícito en el título? Si retomamos las ideas y las objeciones de Genette, podemos constatar en la nueva taxonomía propuesta por la crítica una restricción del término *parodia*, porque la asocia a una función única: la transformación lúdica de un texto anterior. Resta señalar que la noción de hipertextualidad no debe entenderse solamente como la puesta en relación de un texto B (hipertexto) con un texto A (hipotexto), sino también como la relación de un hipertexto y de un género. Genette no propone una clasificación real o nomenclatura de estos diferentes tipos de relación. Sin embargo Jean-Marie Schaeffer (1983, p. 18) confiesa que le resultó interesante descubrir que en todos los niveles transtextuales definidos por Genette sólo en el nivel architextual no había una doble comparación entre textos, lo que lo condujo a considerar que la relación entre el texto y su género es una relación de pertenencia, como se ve claramente en los tipos de discurso y en los modos de enunciación. El architexto sería el texto ideal como modelo de lectura que surge entre conjuntos de hipotextos implícitos y el hipertexto.

En consecuencia la parodia no sería una relación genérica sino que, como está en el mismo nivel de abstracción que las categorías de la genericidad, es una relación textual posible –de todos los tiempos y de todos los lugares– mientras que un género es siempre una configuración histórica concreta y única. Por lo tanto nos encontramos aquí prácticamente con la imposibilidad de pensar la *parodia* sin pensar, por ejemplo, el género biográfico al que pertenecen los diarios, junto a las memorias y las autobiografías incluso las autoficciones que son un subtipo en el siglo xx.

## ALEGORÍA

### Su concepto

Bien ya se sabe que por su etimología significa "hablar otra cosa". Del griego *allegorein* significa: "hablar figuradamente", deriva de *allós* más *agoreuin*, esto es, hablar en el ágora, por lo tanto es hablar

abiertamente pero de *allós*, lo otro, por eso muchas veces también se lo llama inversión. De ahí se ha transformado en una *figura literaria* o tema artístico que pretende representar una idea valiéndose de formas humanas, de animales o de objetos cotidianos.

Por su carácter evocador, se empleó profusamente como recurso en temas religiosos y profanos. En su origen fue la representación de ideas abstractas, por ejemplo, los vicios y virtudes. Floreció en la Edad Media y sobrevivió posteriormente. La alegoría medieval era un enorme y complejo sistema de pensamiento, que se inició con la interpretación de la Biblia, donde a cada parte del Antiguo Testamento debía corresponder una del Nuevo. Así cada sentencia de la Biblia tenía cuatro niveles de significación: literal, alegórico, moral y anagógico. Posteriormente se extendió a toda la literatura seria, clásica y contemporánea.

De este modo Tzvetan Todorov (1977, p. 235) dice que esta implica la existencia de, por lo menos, dos sentidos para las mismas palabras; se nos dice unas veces que el sentido primero debe desaparecer, y otras, que ambos deben permanecer juntos. En segundo lugar, este doble sentido está indicado en la obra explícitamente y no depende de la interpretación pero cuando no podemos atribuir un sentido alegórico a los elementos sobrenaturales de un relato, éste nos remite al sentido literal.

Asimismo se denomina alegoría a un procedimiento retórico de más amplio alcance, en tanto que por él se crea un sistema extenso y subdividido de imágenes metafóricas, que representan un pensamiento más complejo o una experiencia humana real, y en ese sentido puede constituir obras enteras; la alegoría se transforma entonces en un instrumento cognoscitivo y se asocia al razonamiento por analogías o analógico. De allí es que Cvitanovic (1995, p. 8) lo denomina "alegorismo".

Así como nos ha ocurrido con la ironía, que se origina en el lenguaje retórico como *antifrasis* a nivel de la frase, pero está muy lejos de la ironía filosófica; del mismo modo en el caso de la alegoría, esta surge como una figura literaria que pretende sugerir un sentido figurado en el discurso. A través del encadenamiento de metáforas en forma continuada se torna un procedimiento de largo alcance –tal como sucedió en el proceso de expansión de la *antifrasis* en ironía– hasta convertirse en un modo general de expresión y de representación. Allí deberíamos distinguir el tropo *alegoría* como parte mínima, de la *figura* como todo alegórico, no obstante posteriormente se generalizó en la expresión alegoría.



La alegoría como fenómeno no puede circunscribirse a lo literario porque lo trasciende, del mismo modo que ocurre con la sátira porque afecta todo el campo cultural. Podemos considerarla incluso una expresión antropológica por ser un lenguaje semiótico propio del hombre, que se expresa de diferentes maneras y en todas las culturas.

Sus límites son lábiles para Fletcher e incide en la sátira y en la ironía, Cvitanovic (1995, p. 8) rescata las alegorías presentes en las utopías como las de Moro y Campanella que a su vez, en nuestra opinión, son formas hermanas dentro del campo de la sátira (Domínguez, 2010, p. 30).

## Una teoría de la alegoría

Para abordar este relato de Bioy Casares como un exponente del modo alegórico en la literatura tenemos que recurrir entonces a la teoría que elabora Fletcher (2002), a partir de los tratados de retórica que todos conocemos y al enfoque de Frye (1991). La teoría de Fletcher, quien se aparta del modo mimético postulado en la poética aristotélica para recurrir a la *diégesis* platónica, coincide con la que postulara Domínguez (2013) confrontándola con la sátira. Ahora bien lo curioso es que Fletcher sostiene durante todo el tratado que la sátira y la ironía son subespecies de la alegoría para concluir en los párrafos finales planteándose la duda sobre si la alegoría realmente es el origen de la sátira y la ironía o si solo es una forma de la sátira, argumento que posteriormente planteara Domínguez (2010) sin haber conocido el tratado de Fletcher. Es en este punto en el que la teoría de Fletcher tambalea porque al final duda si la alegoría pertenece a estos campos o a la inversa. Domínguez ha sostenido que la alegoría tanto como el carácter son formas de la sátira y podemos considerar que probablemente fuera más adecuado estudiar el "modo satírico" o el "modo irónico" del que dependería la alegoría que a la inversa, inclinando la duda final de Fletcher hacia nuestro punto de vista, como desarrollaremos en este artículo.

Un solo aspecto sí queda claro, la alegoría está tan viva hoy como en el Medioevo y en el Renacimiento, pero contemporáneamente la verosimilitud de las historias que se narran absorbe al lector y no le da tiempo de preguntarse por los significados implícitos en la lectura. De este modo la alegoría permanece enmascarada y no es explícita como en los períodos históricos mencionados.

Reconsideremos ahora algunos de los detalles que nos permiten comprender en el siglo XXI que estamos frente a un texto alegórico: puede aparecer la alegoría como personificación o *prosopopeya* que era el sentido primitivo, como ocurría con la corporización de las virtudes y los vicios: de allí que cada uno de los "muchachos" de la barra de Vidal se corresponda con alguno de los pecados capitales: gula, avaricia, lujuria, etc. Nélide con su juventud, su compasión y su amor, –siempre en las novelas de Bioy aparece el amor como eje y como rescate– también es una idealización de la mujer que salva a Isidro al final.

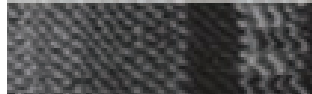
No obstante hay un elemento arquitectónico más importante en la novela que nos permite ubicar este relato dentro del modo alegórico: este siempre se estructura en torno a la batalla o a la peregrinación. Y allí surge la idea de la guerra: el enfrentamiento del bien con el mal; pero también, y especialmente hacia la resolución del conflicto, surge la peregrinación: Vidal buscando a Nélide y a su hijo, tanto como Nélide a su vez buscándolo a él. Una vez más la cosmovisión del siglo XX se presenta en toda crudeza. La alienación de los personajes refleja el conflicto existencial que abate a la sociedad de la época.

La autofiguración del autor en la creación de Isidro y/o Isidoro Vidal con su temor a la vejez –tanto como su proyección en sus amigos, que se convierten en su espejo– sería la caracterización de un "Viejo Verde" como se lo veía en esa época. Ese temor por la vejez de Adolfo Bioy Casares se plasma en el héroe conceptual, en Vidal, por eso hablamos de autofiguración del autor, y la proyección de sus necesidades, deseos y fobias se realiza a través de la creación de los personajes secundarios (Fletcher, 2002, p. 6). Tal vez esta configuración alegórica obscureció el juicio de Ana María Barrenechea, quien le critica a Bioy, según nos recuerda él mismo (Bioy Casares, 2001, p. 222), que sus personajes en esta novela no usen el lenguaje coloquial, en particular las "palabrotas".

Ya Elisa Calabrese (2015) había alertado sobre la existencia de un género en la literatura argentina que ella llama "relato alegórico moderno" y dice que se inicia con la novela de Bioy Casares que hoy estudiamos:

Siempre refiriéndome a nuestra literatura, pienso que en la gran corriente del realismo y todas sus posibles variables habría que agregar una particular forma de narrar, que llamaré relato alegórico moderno para lo cual daré un breve rodeo por uno de los textos menos trabajados





de quien para mí, inaugura esa tradición entre nosotros. Me refiero a Adolfo Bioy Casares y su novela *Diario de la guerra del cerdo*, de 1969. (p. 202)

Nos permitimos disentir con Calabrese puesto que hay otros relatos alegóricos como las *Ficciones* de J. L. Borges, las obras de Ezequiel Martínez Estrada, las de Leopoldo Marechal, las de Eduardo Mallea y muchas otras<sup>4</sup>.

### Alegoría política

Desde las primeras páginas, se condensan las significaciones encriptadas por la alegoría, más complejas aún por los matices de la ironía. Veamos este inicio, cuando Vidal echa de menos su aparato de radio porque está descompuesto:

Privado de ese vetusto artefacto, Vidal echaba de menos las cotidianas "charlas de fogón" de un tal Farrell, a quien la opinión señalaba como secreto jefe de los Jóvenes Turcos, movimiento que brilló como una estrella fugaz en nuestra larga noche política. Ante los amigos, que abominaban de Farrell, lo defendía, siquiera con tibieza; [...] reconocía en él y en todos los demagogos el mérito de conferir conciencia de la propia dignidad a millones de parias. (Bioy Casares, 1969, pp. 9-10)

No hace falta demasiada sutileza para reconocer el apellido del que fuera segundo presidente de facto (luego del general Ramírez) del golpe de Estado de 1943; el apodo de "jóvenes turcos" alude a su condición de militares del ala más nacionalista del ejército, fundadora del GOU, gestor de dicho golpe. En la realidad histórica, esos jóvenes turcos fueron también militares nacionalistas cuyos líderes tomaron el poder en Turquía derrocando al sultán, a principios del siglo XX; durante su gobierno, perpetraron el genocidio armenio en el cual se calcula que fueron ultimados un millón y medio de personas. Como se ve, la comparación no puede ser menos halagüeña, pero la

---

<sup>4</sup> Un estudio más amplio sobre alegoría con el comentario de las ideas de otros autores (Jolles, 1972; Frye, 1991), incluyendo nuestra propia opinión, compartida con Eduardo Raúl Villarreal Domínguez puede hallarse en (Domínguez et al, 2017, pp. 106 y ss)

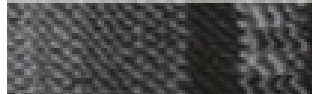
alusión a Perón también se deja entrever, no solamente por el plural "todos los demagogos", sino por la implicación del mítico acontecimiento fundacional del peronismo: el 17 de octubre. Se refiere a ese acontecimiento la mención del efecto que la prédica del líder tuvo sobre las clases obreras: "millones de parias" (Calabrese, 2015). Esta es la propia opinión de Bioy Casares sobre todo tipo de dictaduras: "Nombres para la execración: desde Ramírez, Farrell, el señor y la señora, el general Lanusse y tantos otros." (Bioy Casares, 2001, p. 29).

Esta descripción histórica a la que alude el relato se puede complementar con la de la época en la que se publica la obra: 1969, con sus jóvenes insurgentes y las explosiones aisladas cuyo eco se escucha cada tanto. Si asistimos a la conversación que Vidal mantiene con el joven taxista, quien defiende la idea de que el fin justifica los medios, pensaríamos con justicia en otro contexto: el Mayo francés, la emergencia de la nueva izquierda, las vanguardias esclarecidas, políticamente revolucionarias, que dejarán profundas huellas de su paso en la década que está por iniciarse y el ala combativa –formada mayoritariamente por jóvenes– que, conocida con el nombre de la Tendencia, luchaba con el sector más tradicional y conservador del peronismo, aunque no lograran imponer su hegemonía dentro del movimiento.

Así la alegoría se vuelve presente. Lo que concurre a corroborar la actualidad de la sátira (Bajtin, 1983, p. 152). Es entonces una alegoría política porque habla del dictador Farrell y habla de los "Jóvenes Turcos" que igualmente podrían ser: Mussolini y los "camisas negras" o cualquier otro dictador y sus acólitos.

¿En qué momento escribe la novela? ¿En qué época, para contextualizar al escritor que está denunciando? La publica en 1969. Es cierto que en los 60 ya se planteaba el conflicto generacional: recordemos "La nueva ola" y la generación beat, pero aún no habíamos llegado a la generación hippie: posiblemente el arribo de ésta con la libertad sexual es lo que finaliza la guerra porque las mujeres jóvenes, que se han vuelto protagonistas de sus propias vidas, son las que deciden con qué hombres quieren tener relaciones y algunas eligen a los viejos en la novela.

Pero tal vez podemos encontrar en esta novela elementos alegóricos más amplios que la simple lectura política, porque nos recuerda la guerra por antonomasia que es *La Ilíada* pero también su parodia: la *Batracomiomaquia* –*La guerra de las ranas y los ratones*– aunque en este caso son cerdos y búhos los que se enfrentan, según la óptica del



bando, lo que remite la alegoría al campo antropológico, con un sentido ritual, enfrentando a dos estados de la misma especie: juventud y vejez de la humanidad. Incluso generaliza la polarización del conflicto:

Otra guerra del cerdo, cuya probable ventaja sería la de enterrar en el olvido las enemistades entre jóvenes y viejos, y ¿por qué no?, entre Oriente y Occidente, entre capitalismo y socialismo, derecha e izquierda, sería la de heterosexuales y homosexuales. (Bioy Casares, 2001, p. 264)

## MODULACIÓN DEL MODO ALEGÓRICO: IRONÍA O SÁTIRA

Sin embargo no solo es una alegoría política, sino que asimismo es una novela de formación pero invertida: no es el itinerario de un joven que sale a la vida, no es un *bildungsroman*<sup>5</sup> porque se trata de la vida de un viejo que está aprendiendo a serlo, lo que logra al final. En él ocurre el sacrificio de un inocente que es su hijo que, al llamarlo "¡¡¡Viejo!!!" con la cariñosa expresión argentina para padre, es asesinado por un camionero que lo considera un traidor a los jóvenes. Parece que el sacrificio del hijo pone punto final a la guerra, porque allí, en ese encuentro que pone fin a la búsqueda, el joven se refleja en el anciano y reconoce los lazos: esto conduce al mundo del caos de la guerra al cosmos: a un nuevo mundo, a un nuevo orden, que no se explicita, pero es donde el mundo natural, con la aceptación de los viejos, recupera su ritmo. Veamos entonces atendiendo a las diferencias entre ironía y sátira si estamos frente a un submodo satírico o un submodo irónico.

¿La novela de Bioy Casares tiene sátira? Sí. Los ingredientes de la sátira se visibilizan de este modo en la presentación de los tipos sociales: el "jubilado" y su rol en la sociedad de los años 60 con las dificultades para sobrevivir –el Estado paga la jubilación cuando quiere y muchos deben vivir, por carecer de vivienda propia, en una pensión de mala muerte– además de la escasa atención que les prestan sus familias: el "pequeño propietario" de una panadería; el médico en el

<sup>5</sup> La novela de formación o novela de aprendizaje es un género literario que retrata la transición de la niñez a la vida adulta. Este término significa literalmente *novela de formación o novela de educación* y fue acuñado por el filólogo Johann Carl Simon Morgenstern en 1819. La temática de esta novela es la evolución y el desarrollo físico, moral, psicológico y social de un personaje, generalmente desde su infancia hasta la madurez. En esta evolución se suelen diferenciar tres etapas: la primera es el aprendizaje de juventud ("Jugendlehre"), la segunda son los años de peregrinación ("Wanderjahre") y por último el perfeccionamiento ("Läuterung").

hospital con el tratamiento que se les da a los enfermos y a los moribundos, etc., etc., por lo tanto hay una denuncia social propia de la sátira, además de su carácter de actualidad (Bajtín, 1983, p. 153).

Simultáneamente tiene la cantidad de fantasía necesaria con la unificación de los tres mundos –superior, inferior y terrestre (Bajtín, 1983, p. 160)– para ser considerada una sátira porque nos encontramos frente a un descenso al infierno: el corresponsal Vidal comienza su diario cuando se inicia el solsticio de invierno que está señalado por el 24 de junio –fiesta de San Juan–, que es una inversión de la Navidad en el solsticio de verano –conmemoración del nacimiento de Jesús–. La vida para esa sociedad se ha transformado en una guerra donde las fuerzas del Bien y del Mal combaten, encarnadas en los jóvenes y los viejos, pero como ocurre tanto en las epidemias como en las guerras finalmente se agotan en sí mismas. El amor de la mujer es el hilo que conduce al protagonista de la oscuridad del infierno a la luz del cielo; Vidal –nuevo Dante– no solo ha incursionado en el infierno, sino que guiado por su propia Beatriz –Nélida– sale una vez terminada la guerra de las tinieblas a la luz.

Pero todos estos elementos satíricos tal vez, aunque están presentes, son superados por una intencionalidad irónica puesto que no se propone una *utopía*<sup>6</sup> o una forma de renovar esa sociedad, sólo se denuncian los males sin que haya una propuesta superadora; eso nos lleva a pensar que tal vez nos hallamos no solo frente a una *distopía*<sup>7</sup> sino frente a una parodia irónica, es decir, crítica dentro de los parámetros formulados por Linda Hutcheon quien diferencia entre parodia satírica o ridiculizante y parodia crítica o irónica<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> La ficción utópica o *utopía* se origina en las epopeyas serias que combinaban el viaje con la mitología y las tradiciones históricas. Los viajeros hacían un relato auténtico pero en parte verdadero y en parte falso. La *utopía* es la meta del viaje imaginario: lo esencial es que no es un Paraíso terrenal sino una sociedad ordenada de personas, una ciudad-estado que es la imagen reflejada, invertida o deformada de nuestra propia cultura urbana. Etimológicamente, a pesar de que puede derivar de *eu* –buen– y *topoi* –lugar–, buen lugar, con frecuencia evoluciona de *ou* –no– y *topoi* o 'ninguna parte' que fue el término empleado para designar una isla imaginaria por Thomas Moro en su novela política del mismo nombre, *Utopía* (1516) (Domínguez, 2010, p. 30).

<sup>7</sup> Otros críticos emplean el término *distopía* para caracterizar a las utopías del siglo xx por su visión negativa, como las de George Orwell, 1984, y la de Aldous Huxley, *Un mundo feliz*. Estas ficciones utópicas, desarrolladas en viajes imaginarios, originan en el siglo xx la fantasía científica o ciencia-ficción.

<sup>8</sup> Esta es un "[...] 'homenaje' respetuoso y 'puñetazo' irónico a la venerable tradición: esta es la característica de esta especie particular de parodia moderna" (Hutcheon, 1981, p. 467). Hutcheon define la parodia como una modalidad del canon de la intertextualidad y confirma que la



## CONCLUSIÓN

Nuevamente, como ha ocurrido con el estudio de los cuentos de Ezequiel Martínez Estrada, estamos frente a un texto travestido (Dominguez, 1996) puesto que puede ser leído desde distintos architextos (Genette, 1989, p. 9): desde la alegoría política, desde la parodia de un *bildungsroman*, desde la parodia de un diario de guerra, e incluso como una novela de tesis debido a su fuerte tono de denuncia como novela política, pero al mismo tiempo es la sátira de una sociedad enferma, tan enferma como la sociedad que describía Camus en *La peste*. Es asimismo una *distopía* –utopía del siglo xx–, la imagen de una utopía distorsionada, de una utopía negativa como las de Orwell<sup>9</sup>.

Ahora bien, en conocimiento de la teoría actual de la sátira, de la que son parte la parodia y la ironía, podemos intentar ajustar la definición de estas novelas que se debaten a veces entre colecciones de cuentos y novela episódica; en otras, entre autobiografías y memorias; y en ocasiones entre novelas confesionales y novelas picarescas o de "aventuras", bajo el rótulo "parodias irónicas": Parodia como hipertexto e irónica por la intencionalidad del autor. Por estas razones podemos afirmar que una lectura más ajustada del texto sería, según nuestro postulado, considerarlo una parodia irónica.

---

parodia no puede tener como "blanco" nada que no sea un texto o una convención literaria, a diferencia de la sátira, cuyo blanco es extra textual porque su objeto es corregir ciertos vicios e ineptitudes del comportamiento humano ridiculizándolos, y éstos son morales y sociales y no literarios (Hutcheon, 1981, p. 140). La sátira para lograr su intención correctiva debe centrarse en una evaluación negativa –ridícula, burla– para asegurar la eficacia de su ataque. Señala igualmente que, tanto en la parodia moderna o reverencial como en la antigua o peyorativa, apunta siempre a marcar una diferencia entre dos textos, aún allí donde el blanco está desplazado. El concepto de parodia, por oposición a la sátira que definimos como extra textual, se caracteriza entonces por ser hipertextual en el caso de las parodias de género. El subtipo parodia irónica (Schoentjes, 2003, p. 200) a su vez se determina contraponiéndola con la parodia satírica, según la intencionalidad que predomine.

<sup>9</sup> Ya Bajtín hablaba del *travestimiento* cuando mencionaba los géneros paródico-travestistas. Por su parte Jitrik cuando comenta la definición de *parodia* del *Littré* dice: "El uso de la expresión 'se disfraza' es interesante porque introduce el concepto de travestismo que para muchos caracteriza a la parodia. Es decir: la parodia como una forma de cambiar de sexo" (Jitrik, 1993, p. 14). Para Genette es el cambio del aspecto del texto para aludir a otro género (Genette, 1982, p. 84).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bajtín, M. (1983). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Bioy Casares, A. (1969). *Diario de la guerra del cerdo*. Buenos Aires: Emecé Editores.

\_\_\_\_ (2001). *Descanso de caminantes. Diarios íntimos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Calabrese, E. (2015). "Nuevos y viejos realismos". *Celehis*, 24(29), pp. 199-214.

Cvitanovic D. (1995). *De Berceo a Borges. La alegoría en las letras hispánicas*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.

Domínguez, M. S. (1996). "La tos y otros entretenimientos: una lectura paródica" en *Actas del Segundo Congreso Internacional sobre vida y obra de Ezequiel Martínez Estrada*. Bahía Blanca: Fundación Ezequiel Martínez Estrada, pp. 36-141.

\_\_\_\_ (2010). *Las parodias satíricas de Jorge L. Borges y Adolfo Bioy Casares*. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur (Ediuns).

Domínguez M. S. et al (2013). *Fantasia e ironía en Jorge Luis Borges y Ezequiel Martínez Estrada*. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur (Ediuns).

\_\_\_\_ (2017). *Ironía y humor en Jorge L. Borges*. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur (Ediuns).

Fletcher, A. ([1964] 2002). *Alegoría: teoría de un modo simbólico*. Madrid: Ediciones Akal.

Frye, N. ([1957] 1991). *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila.

Jitrik, N. (1993). "Rehabilitación de la parodia". En Ferro, R. (coord). *La*



*parodia en la literatura hispanoamericana*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras UBA.

Jolles, A. (1972). *Las formas simples*. Chile: Editorial Universitaria.

Genette, G. ([1982] 1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Hutcheon, L. (1981). "Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie". *Poétique*, (46), pp.140-155.

Schaeffer, J-M. (1983). "Du texte au genre". *Poétique*, (53), pp. 3-18.

Schoentjes, P. (2003). *La poética de la ironía*. Madrid: Cátedra.

Todorov, T. ([1977] 1991). *Teorías del símbolo*. Caracas: Monte Ávila.