

María Elena Fonsalido
Universidad Nacional de General Sarmiento

«Extrañas rimas, paródicos metros
y absoluta falta de ideas».

Amor a Roma de Charlie Feiling, parodia burlesca
de la tradición del Siglo de Oro español

129 {texturas 12

El trabajo presenta un doble propósito: rescatar la lectura de *Amor a Roma* (1995), único libro de poemas publicado por Charlie Feiling y proponer que la parodia burlesca de la tradición áurea española se constituye en uno de los ejes estructurantes de esta obra.

Se verá cómo el Siglo de Oro español se constituye en uno de los primordiales objetos a ser parodiados burlescamente por el poeta argentino. Esta constitución se realiza a través de tres instancias: el estilo gongorino, el género pastoril y la recurrencia a los tópicos.

Palabras clave

{ poesía argentina, parodia, Siglo de Oro, movimiento cultural,
género literario, tópico }

This article presents a dual purpose: to recover the reading of Amor a Roma (1995), the only book of poems published by Charlie Feiling, and to propose that the burlesque parody from the Spanish golden tradition is one of the structural axes of this work.

It will be seen that the Spanish Golden Age constitutes one of the main objects to be mocked by the Argentinian poet. This parody is carried out by means of three instances: the Gongoristic style, the pastoral genre and the recurrence to topics.

Key words

{ argentinian poetry, parody, (Spanish) Golden Age, cultural movement, literary genre, topic }

Introducción

Este trabajo tiene un doble propósito: por un lado, rescatar la lectura de la poesía de Charlie Feiling (Rosario, 1961 – Buenos Aires, 1997), concentrada en un solo volumen, *Amor a Roma*, de 1995. Por el otro, proponer que la parodia burlesca de la tradición áurea española se constituye en uno de los ejes estructurantes de esta obra.

Se verá cómo, a través de tres instancias, el Siglo de Oro español se constituye en uno de los primordiales objetos a ser parodiados por el poeta argentino. Estas tres instancias son el estilo gongorino, uno de los más representativos del movimiento áureo; la poesía pastoril, uno de sus géneros más relevantes; y la recurrencia a los tópicos, uno de sus usos más evidentes.

Dentro de la brevísima obra de Feiling,¹ el tomo de poesía se presenta como una síntesis de sus lecturas, de sus procedimientos y de su estética. El lugar que este autor, profesor de Lenguas Clásicas y, por tradición familiar, muy conectado con la poesía en lengua inglesa, le da a los clásicos del Siglo de Oro, es una muestra de la operatividad que esta tradición sigue sosteniendo a fin del siglo XX en diversas expresiones de las letras latinoamericanas en general y de la argentina en particular.

1. Acerca de la parodia

Si bien ha existido parodia prácticamente desde que existe la literatura occidental, esta modalidad encuentra en el siglo XX, y en nuestro continente específicamente, un punto culminante. Después de explicar las razones por las que el siglo XIX «evitó» la parodia, Noé Jitrik, en un texto en el que realiza un recorrido de este procedimiento en la historia de la literatura latinoamericana, afirma que en el siglo XX, mucho más heterodoxo que el anterior, la parodia encontró un campo fértil para su desarrollo, ya asumida como modalidad literaria reconocida. (Jitrik, 1993).

Una de las teóricas que más se ha centrado en el tema, Linda Hutcheon, sostiene que la parodia es «una modalidad del canon de la intertextualidad»² que realiza «una superposición de textos», es decir que, «no puede tener como ‘blanco’ nada que no sea un texto o una convención literaria» (Hutcheon, 1981:3).

Para la crítica canadiense, la característica fundamental de la parodia es que, «*unlike imitation, quotation, or even allusion, parody requires (...) critical ironic distance*» (p. 34). Esta afirmación pone de relieve el primigenio carácter de lector que tiene el autor que realiza una reescritura. En lo que respecta a la producción, lo que diferencia a la parodia de otros tipos intertextuales es que funciona «siempre de manera paradójal, es decir, a fin de marcar una trasgresión de la *doxa* literaria» (Hutcheon, 1981:4). De este modo, la parodia se constituye en el espacio natural de la diferenciación y de la toma de postura frente a la tradición. A esta toma de postura es a la que se refiere Noé Jitrik cuando habla de que parodiar implica una decisión (Jitrik, 1993), decisión que, necesariamente, señala la diferencia.

En la misma línea, respecto de las relaciones entre lectura y producción del nuevo texto, Salvador Crespo Matellán considera a la parodia un ejemplo interesante de

«poética aplicada» (Crespo Matellán, 1979:182). Para este crítico, la parodia permite la expansión de una serie de posibilidades que la obra primera contenía en latencia. Una de las características esenciales de esta modalidad sería entonces, su productividad. Por esto es que Jitrik la considera un: «artefacto» o, dicho con sus palabras, un «aparato productor de textos» (Jitrik, 1993:13).

En América Latina, este «aparato» adquiere una importancia crucial. Si la búsqueda de la voz propia fue y sigue siendo una constante en la literatura latinoamericana, siempre atenta a los modelos metropolitanos, la parodia es claramente funcional a esta búsqueda, ya que permite la diferenciación del modelo original y, al mismo tiempo, legaliza la propia estética (Rotker, 1993). En la visión de Susana Rotker, «si parodiar es diferenciarse, diferenciarse es, a la vez, un modo de comenzar a ser» (p. 126). Por esta razón es que la parodia puede considerarse un elemento esencial en la literatura latinoamericana.

1.1. La parodia burlesca

Como es bien conocido, la palabra «parodia», no siempre es sinónimo de burla. Sin embargo, aquí, el concepto es considerado en este sentido. Para hablar entonces de parodia burlesca, se hace necesaria la precisión conceptual. Por empezar, es conveniente diferenciar el concepto de parodia del concepto de sátira. En la visión de Hutcheon, la parodia pertenece al ámbito «intramuros» de la literatura, mientras que la sátira, al «extramuros» de la crítica social.

Otra de las dificultades reside en separar satisfactoriamente los conceptos de «sátira» y «burla». Al respecto, Robert Jammes empieza por reconocer sus puntos en común: «ambas implican por parte del autor una actitud crítica respecto a la realidad entendida en su sentido más amplio: costumbres y hábitos, instituciones, arte, literatura» (1987:34). Para Jammes la diferencia es extraliteraria, ya que «aparece a partir del momento en que se considera la actitud crítica del escritor en relación, no con la realidad social en sí misma, sino con el sistema de valores que constituye o supone» (p. 34). De este modo, mientras el autor satírico se instala dentro del sistema y asume como propios los valores de la doxa; el autor burlesco se sitúa «fuera del sistema, frente a él y contra él», y opone contravalores o antivalores a los valores oficiales.

Por su parte, desde el punto de vista estrictamente literario, Ignacio Arellano, propone que las nociones de «satírico» y de «burlesco» no participan de la misma categoría, ya que el primer concepto tendría cabida en el marco del «género», mientras que el segundo estaría más relacionado con el «estilo». Al reconocer esta pertenencia a distintas esferas, acepta que ambas categorías, si bien coexisten, se interfieren en planos distintos (Arellano, 1984:36). Entre estas coordenadas se mueve la poesía de Charlie Feiling.

2. *Amor a Roma* de Charlie Feiling

La obra de Feiling, poeta, periodista cultural, novelista y profesor de Lenguas clásicas, se publica fundamentalmente en la década del noventa. Su único libro de poemas, *Amor a Roma*, de 1995, recoge textos escritos a partir de 1979: «fue lo primero que escribí pero es lo último que me han publicado», dirá más tarde Feiling en «Pecado de juventud», texto de 1995 en el que reflexiona sobre su propia poesía.³ En esta autocrítica, caracterizará su texto como compuesto por «extrañas rimas, paródicos metros y absoluta falta de ideas» (Feiling, 2005).

La experiencia que contextualiza la escritura de estos poemas es relevada por el autor a partir de su vida privada:

«el libro me acompañó mientras: ingresaba a la carrera de Letras, emigraba y volvía al país, me casaba, enfermaba de gravedad y me curaba por un rato, me graduaba y dedicaba a la docencia universitaria, emigraba otra vez, me divorciaba, decidía abandonar la docencia y regresar al país para dedicarme de lleno al periodismo y la literatura, me enamoraba para siempre, publicaba dos novelas y terminaba una tercera». (Feiling, 2005)

De esta manera, su único libro de poemas se constituye en telón de fondo de todo el abanico vital y literario de su autor.

El libro aparece estructurado en dos partes, cuyos títulos ofrecen una visión irónica del lugar de enunciación del autor. Así, se denominan «Versiones» a los poemas de su autoría y a los traducidos por él y «Poemas» a los originales de otros autores. La sección «Versiones», entonces, está compuesta por 37 poemas, 26 del propio Feiling (uno de ellos, escrito en inglés) y 11 traducciones de textos de autores latinos, ingleses y norteamericanos. La segunda parte contiene 13 poemas, 11 de los cuales son los originales «vertidos» en la primera parte. De los dos textos restantes, uno pertenece a Luis Chitarroni, amigo del poeta, y el otro a Leight Hunt, poeta inglés del siglo XIX. A partir de esta estructura, Feiling presenta su palindrómica concepción poética: «*Amor a Roma* consta de dos partes que se corresponden al movimiento de los ojos al recorrer la frase: izquierda a derecha, para recoger el sentido, y luego derecha a izquierda, para constatar que el «nuevo» sentido no difiera del viejo» (Feiling, 2005).⁴

Dos ejes estructuran el libro: la parodia burlesca, que le permite revisar la tradición desde el gesto de la desacralización; y la sátira, que le permite inscribirse en la anti-quisísima tradición latina del *fastigat mores*, tradición que, si bien se remonta a Roma, tiene en la España del Siglo de Oro uno de sus momentos más conspicuos.⁵ El mismo poeta es consciente de la transgresora *tradición selectiva* (Williams, 1980) en la cual se mueve. Habla así de «una serie de tradiciones poéticas para mí fundamentales: la latina, la española del Siglo de Oro, la inglesa a partir del siglo diecisiete, el casticismo, algo de la gauchesca y bastante de lunfardo, tango y *graffiti* de baño público» (Feiling, 2005). Si bien Feiling incorpora al tango, al lunfardo y al *graffiti*, el producto de sus

reescrituras está muy alejado de la órbita de lo popular. Es, decididamente, poesía hermética, poesía «de código», parodia burlesca a la poesía escrita en España en los siglos XVI y XVII.

2.1. La parodia al movimiento cultural: el estilo de Góngora

El Siglo de Oro español, en tanto modelo clásico de perfección formal, se presenta como «blanco» a ser parodiado, ya que uno de los objetivos de la parodia burlesca es la abolición de las jerarquías impuestas por la tradición: lo que Severo Sarduy (1972: 183) llama «destronamiento». La funcionalidad de la parodia, en tanto discurso revolucionario que subvierte jerarquías, es reconocida así por Hutcheon (1985:72): «*the rol of self-consciously revolutionary texts is to rework those discourses whose weight has become tyrannical*». De toda la poesía del Siglo de Oro, la que condensa más acabadamente para la posteridad la representación de la época, es, sin duda, la de Luis de Góngora. Por esta razón, a la hora de la parodia burlesca, a la hora de socavar el estilo áureo, es el blanco elegido por Feiling.

Para evidenciar la burla gongorina, tomaremos sólo uno de los múltiples ejemplos en los que aparece la parodia a los textos del poeta cordobés. El procedimiento de Feiling consiste en respetar el esquema sintáctico y llenarlo con un contenido semántico irrelevante o degradado. En el poema «Común requiebro» se señala, desde el título, esta connivencia: el sustantivo, que remite al galanteo más hispánico, es adjetivado como «común», en tanto «basto», ya que el yo lírico solicita de la mujer prácticas sexuales concretas.

Común requiebro

*Mentulada pastilla no te digo
que aceptes en un cine, ni las faldas
espero que recojas si este amigo
cruzar quiere el Mar Negro a tus espaldas.*

*No presumo siquiera del Mar Rojo
(que es sencillo vadear cuando las caldas
perfumadas están por el despojo
del Egipcio monarca), no esmeraldas*

*contemplo en cardenales, o carbúnculos
dejarte con mis golpes que disputen
el antiguo imprimátur del homúnculo
que primero gozó con tu disfrute.*

*¡Por pedirte que bebas mi calostro,
no soy yo Rasputín ni Cagliostro!*

El texto es un soneto. Pero no un soneto *fecho al itálico modo*, sino un soneto que presenta la estructura métrica del soneto inglés, una de las tradiciones que Feiling cruza con la aurisecular. La primera remisión a Góngora es léxica: la elección del cultismo «mentulada» por «mentolada». La segunda la constituye el hipérbaton inicial, tan típico de la construcción sintáctica del poeta español. El desorden sintáctico, que Góngora cultivó para asimilar el castellano al latín, es exacerbado por Feiling. Una de las formas más reconocidas del hipérbaton gongorino, la separación de la negación del verbo (Alonso, 1955: 210), es retomada por Feiling en construcciones como «no esmeraldas contemplo en cardenales», para aludir a los golpes que el cashio anterior dejó en la «mujer amada»⁶.

El segundo texto en el que es posible encontrar una parodia al movimiento cultural es el poema «Oídos sordos»:

*¿Que un tósigo la fiebre encaramada
extingue de las horas, y escatima
legumbre ni animal ni enjalbegada
vejita conculcar? ¿Que amable vulto
preserva el cirujano, mas no atina
su tajo a suscitar, del pene enhiesto,
heroico borbotón? ¿Que un gayo gesto
estría es de los vermes, vericuetos
protervo donde prístina soflama
repliegues cubrirán, como a repleto
estigma de tumor? ¿Que tarde clama
esfínter cuado clister poco goza
de asilo en la vejez, y el agua fría?*

*¿Entiende tales voces la mocosa
cerril, que me sacó
carpiendo el día?
¿O pulsar un amor requiere plectro
complaciente y mendaz, cuyo meneo
no hipómanes evoque, sino electro
las carnicitas finja?*

Al voleo:
retruécano de Angélica es Medoro:

*«dejémonos de justas, que mañana
ni sana hosanna, colita de rana*

*quedará
ni el loro».*

El poema toma la lírica gongorina como blanco al que destina todos sus dardos: la parodia a la elección del léxico, de un cultismo hermético e hiperbólico («vulto»); el uso de acepciones perdidas en la significación castellana («clister» por «enema»); la entronización del hipérbaton como procedimiento sintáctico privilegiado («escatima / legumbre ni animal ni enjalbegada / viejita conculcar»): todo remite a Góngora, a lo que se suma la degradación temática que el poema propone. Así, la famosa crítica que hiciera Juan de Jáuregui al poeta cordobés: «Parece a veces que va V.m. a decir cosas de gran peso y sale con una bagatela o malpare un ratón» (Jáuregui, 2002:12), se transforma aquí, no en «bagatela», sino en cruda alusión sexual. Feiling establece entonces una doble distancia: a la primera, señalada ya por Hutcheon, entre el texto parodiado y el texto parodiante, agrega la segunda, entre el referente degradado del texto parodiante y el léxico y la sintaxis elevada del propio texto.

2.2. La parodia al género: la poesía pastoril de Garcilaso a Góngora

De todos los géneros en boga en el Siglo de Oro español (la lírica amorosa, los libros de caballerías, la picaresca, la bizantina, etc.), ninguno llega al altísimo grado de idealización de la poesía pastoril. Este género encontró en la égloga o en la octava real su modo métrico más acabado. La cosmovisión de la pastoril, que excede a la poesía y se constituye también en esqueleto del género en la novela y el teatro, concibe a la realidad como «una vida blanda, sentimental, artificial, en la cual los pastores se quejan en elegante discurso, con fuertes reminiscencias platónicas de sus amorosas fortunas e infortunios» (Salinas, 1983:231). Esta concepción es el blanco elegido por Feiling. Si bien esta poesía hunde sus raíces en Grecia y Roma, la presencia del género en el Siglo de Oro, desde Garcilaso en adelante, es absolutamente primordial. El lamento amoroso del pastor por el desdén o la pérdida de su pastora amada, supremo modo de concebir el amor neoplatónico, es aludido y burlado por el poeta argentino. La intención desacralizante de lo institucional, puesta en evidencia en el apartado anterior, es retomada aquí. Feiling se vale del género para cuestionar las instituciones:

«Quinto centenario

*Pastores llorosos, locos,
fabricaron Jorge y Gil:
poemas fueron sus mocos.*

*¿Amores? No hallaron pocos
(allí es primavera abril)
pastores llorosos, locos.*

*De la pimienta y los cocos,
la hoguera, el garrote vil,
poemas fueron sus mocos.*

*Mezquitas traganon, zocos,
como polilla un candil,
pastores llorosos, locos.*

*La condena sin revocos
sorbieron de Arauco y mil:
poemas fueron sus mocos.*

*Ahora sólo unos pocos
nos quedan (con Pecos Bill)
pastores de amores locos
y sus poemas, los mocos.»*

Así, los dos autores de novela pastoril más leídos del siglo XVI en España, Jorge de Montemayor, creador de *Los siete libros de Diana*, y a Gil Polo, autor de *Diana enamorada*, las «autoridades» del género en la concepción de Bloom (1996), son aludidos por el argentino, ya no desde la lógica del «lamento», sino desde la escatológica y degradada mención a los «mocos».⁷

El *locus amoenus*, paisaje idealizado propio del género, es reemplazado en el texto de Feiling con el poco amable contexto histórico. Con este propósito, alude a la Inquisición («la hoguera, el garrote vil»); a la persecución de los moros («mezquitas traganon, zocos»); al genocidio en América («La condena sin revoco/ sorbieron de Arauco»); el «lado oculto» de la idealización.

La diferencia que establece la última estrofa, marcada por la distinta métrica, lleva la crítica de lo histórico a lo literario: si el Siglo de Oro transformó sus «mocos» en poemas pastoriles, en la actualidad, los pocos pastores que quedan capaces de «amores locos», sólo escriben «mocos». La *tradición selectiva* reconocida por el mismo Feiling, que enlaza poesía del Siglo de Oro con el lunfardo porteño contemporáneo, encuentra aquí expresión acabada: en este registro de lengua, «mandarse un moco», es cometer una equivocación.

Otro poema retoma el género, y desde su título plantea la parodia burlesca:

«Tirreno

*Implementan pastoras mi desquicio,
me impacientan las tres con grave carga;
Lisi, y Flérida, y Cintia, por un año,
en mi zampoña han dado nota amarga.
Cuando escéptico amor el torpe juicio
requiere sorprender, Lisi un rebaño
 que cuide, Cintia un baño
 me pide en el arroyo,
 y Férida mi apoyo
para dormirse oyendo las cigarras.
Este ameno lugar con torpes garras
la fiera ha desmentido, que lacera
 las sutiles amarras
con que inmóvil en mí tuve a Citera.*

138 { texturas 12

*Fueras más dulce, Flérida, que fruta
en el cercado ajeno contemplada,
fueras más blanda y dulce sin reproche
si no temiera yo que tu mirada
no cuida de este tonto, ni disputa
con soñadas rivales por la noche,
 ni a fíbula ni broche
 sospecha que resiento
 ser el solo implemento
que tu palio atraviesa como adorno.
Este ameno lugar, por el bochorno,
Menalio ha abandonado; reverbera
 con ansias de retorno
en el calor del aire mi Citera.*

Lisi

*Corrido así, Tirreno, poco enhiesto,
y en varias direcciones, precozmente,
si derramas tu próstata reacia
no me asombre que Flérida el urgente
deseo te dilate.*

*Pero apuesto
que despachada Flérida sin gracia,
ahora cantarás verdes Otelos,
etcéteras de Cintia y sus anhelos.*

Tirreno

*El inquieto rebaño que te cuido,
oh Lisi, la pregunta me autoriza.
¿Por qué cansada Cintia se me finge
y su mano eficaz la antigua prisa
que usaba sobre el cetro de Cupido
retarda ya? ¿Por qué su boca astringe,
o es a mi lengua esfinge
esa espesa saliva
que otrora con lasciva
pasión manaba y pelos, presurosa?
Este ameno lugar la bella esposa
de Ditis visitaba cuando era
tan joven, ardorosa
en Cintia la pasión que urdió Citera.*

139 { fonsalido

Lisi

*Pastores son los hombres cuya verga
cansada taquicardia les dispensa
(y a nosotras hartazgo del acedo
trabajo de soplar sin recompensa).
Mas Citera el castigo
no posterga:
si al amor de pastores sule un dedo,
es la suerte de aquel a quien aqueja
de pastoras amor, mierda de oveja.»*

El texto se presenta como respetuoso de algunas de las más estrictas tradiciones de la pastoril: el diálogo entre dos pastores, la métrica (estancias de catorce versos, con rima consonante), la selección léxica («zampoña», «enhiesto»), los recursos retóricos típicos (hipérbatos sintácticos).

Sin embargo, en cada uno de estos elementos, reside la desviación: el diálogo del poema de Feiling no es un diálogo de dos varones que plantean su «dulce lamentar», al modo garcilasiano. Es una disputa violenta entre un pastor y una pastora.

Respecto de la métrica, si bien conserva la regularidad descrita a lo largo de todo el poema, la voz femenina habla en estrofas de 9 versos, que contrapuntean los 14 de la voz masculina. Incluir la voz femenina deriva en otros «desarreglos» del texto.

Lo que en el discurso pastoril se presentaba como espiritual e idealizado, a través de la selección léxica que remitía al mundo clásico, aquí aparece como lascivo y concreto. Las marcas genéricas, evidenciadas desde la onomástica clásica de las pastoras y desde el uso de la palabra «zampoña», se ven bruscamente contrarrestadas por el hecho de que las «damas» sean tres y por la crudeza de la alusión sexual.

El tópico de la flauta del pastor, que en la lírica española se puede encontrar desde Garcilaso hasta Góngora por lo menos, es parodiado burlescamente por la pastora. El «hermoso cuello blanco, enhiesto», de la amada del soneto XXIII de Garcilaso, se transforma en el reclamo de la Lisi de Feiling en un varón «poco enhiesto».

En la pastoril del Siglo de Oro, que, entre otras tradiciones, revitaliza el mito de Orfeo, las ovejas acompañan el verso siempre lamentoso y melancólico pero armónico y elegante.⁹ En la pastoril de Feiling, las ovejas remiten a la realidad más brutal, como lo pone en evidencia el título y lo subraya el final del poema.

2.3. La parodia a los tópicos: el locus amoenus y el carpe diem

En el poema comentado en el apartado anterior ya es posible observar que Feiling menciona tres veces «este ameno lugar», las tres en boca de Tirreno. El tópico del *locus amoenus*, si bien presenta ilustres antecedentes en lengua castellana (el caso de Gonzalo de Berceo, por ejemplo), es instaurado definitivamente en el siglo XVI, a partir de las églogas de Garcilaso de la Vega.

El *locus amoenus*, «eternamente edénico, un lugar pacífico y sombreado, compuesto por lo general de al menos un árbol, blanda hierba y un corriente manantial o arroyo, o quizás algunas brillantes flores, el canto de los pájaros y una suave brisa» (Rivers, 1981:292), minuciosamente descrito por Garcilaso, es simplemente aludido por Feiling. El argentino juega con la representación clásica que se tiene de este espacio para lograr su deconstrucción. Las garras de la parodia, a través de la representación del bochorno, acaban con el mundo idealizado del Renacimiento, en un momento histórico (segunda mitad del siglo XX) y en un lugar (la Argentina) en los cuales la idealización sólo puede resultar objeto de burla.

Es que la poesía de Feiling admite sin dificultad una lectura política. Los modos de desacralizar el discurso instaurado, la parodia a movimientos, géneros, tópicos, pueden tener una clara alusión contextual (los poemas empezaron a escribirse en la década del 70). La representación distorsionada del modelo, sea histórico, genérico o tópico, señala la otra distorsión, de la cual no se habla. La degradación y la revelación de lo oculto, operaciones propias de la parodia burlesca, cuestionan el sistema literario y, por extensión, cualquier sistema. La burla que la parodia culta intenta, accesible a unos pocos, se ríe del poderoso sin que él pueda advertirlo.

Pocos son los poemas «referenciales» que aparecen en *Amor a Roma*. Uno de ellos, «País de mala muerte», poema dedicado a «José Luis R., un héroe de nuestro tiempo»,

comienza con la desacralización del discurso oficial «¿Tenemos esa edad, que nos mintieron de oro?». Por otro lado, el título del texto, al modo conceptista, juega con dos significados del mismo significante: «De mala muerte» en tanto país pobre, miserable; y «de mala muerte» en tanto país en el que se muere mal.¹⁰ Entre otras marcas de desacralización paródica con esta función, aparece el poema «Gorro frigio», que no alude al símbolo patrio, sino al nombre de una bailanta del barrio de Once.

Al momento de hablar de tópicos literarios, pocos con más linaje que el *carpe diem*, que puede rastrearse desde Grecia y que encuentra su nombre en la Oda II del libro I de Horacio. El poema que introduce esta temática en la lírica castellana es el soneto XXIII de Garcilaso de la Vega, «En tanto que de rosa y azucena». Este poema inaugural reconoce una larguísima filiación que atraviesa los siglos XVI y XVII. Feilung se hace cargo de esta tradición en su poema «Inkhorn» («Tintero de cuerno»).

*«Así en vuestro mirar ardiente, honesto,
colijo que me toca
lo honesto únicamente, ya que llama evoca
impétigo en los otros, cuando no un palimpsesto
de «¿y era ESTE el bolu
qué tal, vos sos el do
cimasta perspicaz... del prólogo p'ra GOLU
'Garcilaso: poliptoton y yo'?»*

*Cuando bruñido el sol relumbra en vano
(a la pileta llego),
presumo por la espalda el bronceador TU mano
¿no esparció? Servicial, muy servicial se rego
dea de un moreno Atlas:
espera en su recreo
ver que el agua te empuje más adentro la reho
gada malla. I WIELD —no bloody cutlass.
Mostrarse la color en vuestro gesto
es cosa inusitada;
ya te mencione a Thais, ya courtois con balada,
mi bollo de papel (por más que apunte), cesto
jamás alcanza. «¿Vida,
no viste 'l suplemento
de hoy de La Nación, donde escribió un Atrida
'Lo eterno femenino. Pentimento'?»*

*No menos ojos que clavel temprano
concentra la entrevista
premura de tu lengua cuando el desdén lozano*

*asoma entre tus labios, o mientras dura arista
socava de una dismi
nuida palabra obscena.
Como al principio estoy con fémima anfisbena,
incapaz de saber. Will Jenny kiss me?»*

Varias son las operaciones que realiza sobre el soneto de Garcilaso, todas ellas burlescas o degradantes. El ambiente atemporal que se presenta como escenario para la descripción minuciosa de la mujer amada en el soneto, que responde rigurosamente al canon de belleza renacentista, es reemplazado en el poema de Feiling por una conversación de prologuistas de la serie GOLU de editorial Kapelusz, al borde de una pileta de natación en verano. El propio discurso «culto» es burlado en el título del potencial prólogo «Garcilaso: poliptoto y yo».

La tentación que la belleza femenina plantea en el hipotexto, tentación que se ve atemperada por el sentido de la honra de la dama: «que vuestro mirar ardiente, honesto, / enciende el corazón y lo refrena» (Soneto XXIII); es sustituida por el rechazo sin más de la mujer en el caso de Feiling: «Así, en vuestro mirar ardiente, honesto, / colijo que me toca / lo honesto únicamente». La figura petrarquista del rubio cabello de la dama «esparcido» alrededor del cuello por efecto del viento es desplazada al pueril hecho de no haberse puesto bronceador antes de tomar sol.

La representación de la mujer en Garcilaso plantea el equilibrio idealizado entre tentación y honra, subrayado desde la alternancia entre la «rosa» que representa la pasión y el rubor del rostro y la «azucena», que alude al mismo tiempo a lo blanco de la piel y a la pureza (Stanton, 1980). Esta dualidad clásica aparece en la representación de lo femenino del poema argentino como la «fémima anfisbena», desvergonzada, ya que «Mostrarse la color en vuestro gesto / es cosa inusitada».

El tópico horaciano representa el intento de captura del instante de la plenitud y del goce supremo. El desmontar este aparato plantea no sólo la inutilidad de este intento, sino también el descreimiento en la existencia de esta plenitud. La reiteración burlesca del tópico lo señala como tal, y al hacerlo, pone en evidencia un esqueleto vacío.

3. Conclusiones

En síntesis, desde los tres puntos de vista analizados, la poesía de Feiling se aparece como una potente parodia de la poesía áurea española. Ya sea en su irreverente mirada del propio movimiento, como en la deconstrucción del género o en el desvío en el uso de sus tópicos, se cumple lo señalado por Jean Franco: la parodia aparece como «un modo de «actualizar», es decir de llamar la atención sobre las convenciones literarias» (Franco, 1978:4).

El libro de Feiling muestra a las claras cómo, a cuatrocientos años de ser escrita, la lectura de la poesía clásica en lengua castellana sigue operando como hipotexto válido, como «material de trabajo» en la producción de la poesía argentina finisecular.

El gesto de parodiar a través de la reescritura, gesto que socava y que deconstruye, también pone en evidencia un reconocimiento de la fecundidad del modelo.

Bibliografía

Textos literarios

- Feiling, C.** (1995). *Amor a Roma*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Góngora, L. de** (1985). *Sonetos completos*. Edición de Biruté Ciplijauskaitė. Madrid: Castalia.
- Vega, G. de la** (2007). *Obra poética y textos en prosa*. Edición de Bienvenido Moros. Barcelona: Crítica.

Textos teóricos y críticos

- Alonso, D.** (1955). *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos.
- (1967) *Góngora y el 'Polifemo'*. Tomo I. Madrid: Gredos.
- Arellano, I.** (1984). *La poesía satírico burlasca de Quevedo*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Bloom, H.** (1996). *El canon occidental*. Buenos Aires: Anagrama.
- Crespo Matellán, S.** (1979). «Hacia una tipología de la parodia». En *La parodia dramática en la literatura española*, Salamanca, Universidad, pp. 181–85.
- Feiling, C.** (2005). «Pecado de juventud. Sobre *Amor a Roma*». En *Con toda intención*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Franco, J.** (1978). «La parodia, lo grotesco y lo carnavalesco. Conceptos del personaje en la novela latinoamericana». En *Punto de vista* I, 1, marzo, pp. 3–7.
- Genette, G.** (1989). *Palimpsestos*. En *La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Hutcheon, L.** (1981). «Ironía, sátira y parodia». En *Poétique*, N° 46, París, abril (traducción de E. Noya y A. Paz Soldán).
- (1985) *Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen.
- Jammes, R.** (1987). «Literatura satírica y literatura burlasca». En *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*. Madrid: Castalia.
- Jáuregui, J. de** (2002). Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades». Estudio y edición crítica de José Manuel Rico García. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Jitrik, N.** (1993). «Rehabilitación de la parodia». En Roberto Ferro (coord.) *La parodia en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Instituto de literatura hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Lázaro Carreter, F.** (1966). «Sobre la dificultad conceptista». En *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid: Anaya.
- Rivers, E.** (1981). «La paradoja pastoril del arte natural». En *La poesía de Garcilaso*. Barcelona: Ariel.
- Rotker, S.** (1993). «Claves paródicas de una literatura nacional: *La guaracha del Macho Camacho*». En Roberto Ferro (coord.). *La parodia en la literatura latinoamericana*. Buenos

Aires: Instituto de literatura hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Salinas, P. (1983). «La idealización de la realidad. Garcilaso de la Vega». En *La realidad y el poeta (1937–1939). Ensayos completos I*. Edición de Solita Salinas de Marichal. Madrid: Taurus.

Sarduy, S. (1972). «El barroco y el neobarroco». En César Fernández Moreno (comp.). *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI.

Stanton, E. (1980). «En tanto que de rosa y azucena». Francisco López Estrada. *Siglos de oro: Renacimiento*. Francisco Rico. *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica.

Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Notas

¹ La obra completa de Feiling incluye, además de *Amor a Roma*, tres novelas publicadas, *El agua electrizada* (1992), *Un poeta nacional* (1993), *El mal menor* (1996); una inconclusa, *La tierra esmeralda*; una antología, *Los mejores cuentos de terror* (1997); y una compilación de artículos periodísticos, *Con toda intención* (2005).

² Si bien para Hutcheon estamos en presencia de un caso de intertextualidad, Gerard Genette, en su pormenorizada taxonomía, considera a la parodia uno de los «géneros oficialmente hipertextuales» (Genette, 1989: 19). El concepto de hipertextualidad es concebido por el teórico francés como «toda relación que une un texto B [que llama *hipertexto*] a un texto anterior [que llama *hipotexto*] en el que se injerta de una manera que no es la del comentario» (p. 14).

³ El texto aparece recogido en la compilación de sus artículos, *Con toda intención*, de 2005.

⁴ Al momento de realizar una lectura que relaciona la poesía de este autor con la producida en el Siglo de Oro español, resulta curioso que el juego de inversión de letras «Roma–amor», base del título del libro de Feiling, sea uno de los ejemplos que propone Lázaro Carreter como procedimiento conceptista típico (Lázaro Carreter, 1966: 28).

⁵ Al ostentoso conocimiento que muestra de los satíricos latinos, Feiling suma a Quevedo como referente áureo. En el poema «Plango vulnera» realiza una reescritura de dos romances del español: «Refiere su nacimiento y las propiedades que le comunicó» y «Refiere él mismo sus defectos en boca de otros». Señalo esto sin detenerme en el análisis, por demás interesante de estas reescrituras, debido a que este artículo se centra en los aspectos relacionados con la parodia burlesca y no con la sátira.

⁶ Es la «fórmula» sintáctica que Dámaso Alonso llama «A, sino B», y que el crítico considera: «uno de los giros estilísticos que con más frecuencia prodiga el poeta [Góngora]» (Alonso, 1967: 156). Pueden verse como ejemplos de la *Fábula de Polifemo y Galatea* («No al Cíclope atribuye, no, la ofrenda» v. 233). En los sonetos, la fórmula aparece, entre otros, en el soneto «¡Oh piadosa pared, merecedora»: «cubra esas nobles faltas desde ahora / no estofa humilde de flamencos paños» (vv. 5 y 6).

⁷ Es sabido que las novelas pastoriles se caracterizaban por la cantidad de poemas insertos en ellos y por su marcado tono lírico. Por esta razón es que, a pesar de que el texto remite a dos autores de novelas, al hablar de «parodia al género» me estoy refiriendo a la poesía pastoril.

⁸ La pastoril del Siglo de Oro, presenta, como marca característica, la inclusión de nombres exóticos que señalan la artificiosidad del género. «Tirreno» es uno de los pastores que se lamenta en la «Égloga III» de Garcilaso de la Vega. «Lisi» es un nombre que aparece en múltiples textos áureos. Quizá el caso más representativo sea el uso que le da Francisco de Quevedo en tanto destinataria de su *Canzoniere*, «Canta sola a Lisi».

⁹ «El dulce lamentar de dos pastores, / Salicio juntamente y Nemoroso; / he de contar, sus quejas imitando; / cuyas ovejas al cantar sabroso / estaban muy atentas, los amores / de pacer olvidadas, escuchando», Garcilaso, «Égloga I», vv. 1 al 6.

¹⁰ Resuena la frase «muerte de mala muerte se lo llevó al riojano», perteneciente a una de las versiones de «El general Quiroga va en coche al muere», de Borges