



## LA PARODIA EN *VARAMO* DE CÉSAR AIRA

Mariana Avilano  
(Universidad Nacional de Lomas de Zamora)

**Resumen.** El objetivo del presente trabajo es analizar cómo funciona la parodia en *Varamo* (2010) de César Aira. Se intentará en este recorrido valorar cómo la parodización en *Varamo*, que en un primer punto puede leerse como una ridiculización del discurso del crítico, más bien refuerza la relación de éste con ese texto primero que es la literatura. En la novela, hay un intento de equiparar literatura y crítica literaria pues, al hablar de ambos discursos, se destaca la importancia del procedimiento. Así, lo que en un primer momento podría considerarse como una burla al crítico y a su labor, más bien contribuye a afianzar su trabajo. En este sentido, las ideas que se presentan en la obra de Aira se corresponden con ciertos planteos que el mismo autor incluye en un artículo titulado «La nueva escritura» (2000).

**Abstract.** The intention of this paper is to analyze how parody works in *Varamo* by César Aira (2010). This trial seeks to assess how parody, which at first sight may be seen as an attempt to ridicule criticism speech, reinforces instead the relationship of this with the literary text. In the novel there is an attempt to equate literature and literary criticism, since to speak of both languages, highlights the importance of the procedure. Moreover, what at the beginning might be seen as a mockery of the critic and his work, helps instead to consolidate it. In this sense, the thoughts present in Aira's work match certain arguments that the author himself includes in an article entitled «La nueva escritura» (2000).

**Palabras clave.** *Varamo*, César Aira, Humor, Parodia, Discurso crítico

**Keywords.** *Varamo*, César Aira, Humour, Parody, Criticism discourse

## 1. Una aproximación al concepto de parodia

Históricamente, el complejo fenómeno de la parodia ha sido estudiado por numerosos autores. A grandes rasgos, la parodia es un fenómeno de la intertextualidad que apunta hacia un texto o una norma literaria, donde el lector ocupa un lugar privilegiado pues es quien reconoce la relación entre lo parodiado y el nuevo texto que lo incluye. Para definirla más específicamente se seguirá el desarrollo teórico de autores como Hutcheon, Tynianov, Bajtín y Freud.

Para Linda Hutcheon, la parodia es un género literario que debe ser analizado como un fenómeno intertextual que realiza una «superposición de textos», funcionando así como «la articulación de una síntesis» (2006: 26). Tiene como blanco «another work of art or, more generally, another form of coded discourse»<sup>1</sup> (Hutcheon L. 2000:16).

En su planteo, Hutcheon revisa varios presupuestos sobre el concepto. En primer lugar, repasa la común confusión que se ha establecido entre la parodia y la sátira. Una de las diferencias más distintivas entre ambas es su alcance o su blanco: la primera es un tipo de discurso que apunta hacia un texto o una convención literaria y la sátira es un género que apunta hacia lo extraliterario (social, moral). La confusión entre ambos géneros también radica en que suelen presentarse juntos y en el hecho de que ambos utilizan la ironía como un tropo.

En segundo lugar, la autora plantea que la parodia no necesariamente debe ridiculizar. Cuando hay una parodia, «a critical distance is implied between the backgrounded text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signed by irony»<sup>2</sup> (Hutcheon L. 2000:32). Así, la distancia entre texto parodiado y parodiante no va necesariamente en detrimento del primero, lo que lleva al concepto de *ethos* paródico. Entendido como «an inferred intended reaction motivated by the text»<sup>3</sup> (Hutcheon L. 2000: 55), debe ser considerado a la hora de estudiar cómo funciona la parodia. Desde una perspectiva pragmática, al analizar este tipo de discurso, se debe tener en cuenta el completo acto de enunciación. Mientras que el *ethos* satírico necesariamente marca una valoración despreciativa, el *ethos* paródico se presenta como «no *marcado*» (Hutcheon L. 2006: 32) y puede ser lúdico o neutro, respetuoso o contestatario. De esta manera, se resalta que la inclusión de la norma no se hace necesariamente para desdeñarla sino que también su incorporación puede llevar a otras formas de distancia crítica. Al analizar las formas artísticas del siglo XX en *A theory of parody*, la autora encuentra que en el arte moderno y posmoderno la parodia es una de las

<sup>1</sup> «...otra obra de arte o, más en general, otra forma de discurso codificado». La traducción de Hutcheon (2000) en esta cita y en las siguientes es nuestra.

<sup>2</sup> «...una distancia crítica se insinúa entre el texto antecedente que es parodiado y el nuevo texto que lo incorpora, una distancia que es generalmente señalada por la ironía».

<sup>3</sup> «una reacción inferida e intencional motivada por el texto».

técnicas más utilizadas que tiene el arte para volver sobre sí mismo. Cuando lo hace, logra revelar «its awareness of the context-dependent nature of meaning, of the importance to signification of the circumstances surrounding any utterance»<sup>4</sup> (Hutcheon L. 2000: 85). Para la autora, es el arte postmoderno el que avanza un paso más en lo que respecta a la posibilidad que brinda la parodia a la hora de evaluar los supuestos detrás de «las formas y contenidos estéticos» mediante «una reconsideración de sus políticas de la representación» (Hutcheon L. 1993: 8).

En ese contexto es el cual se puede entender la paradoja que conlleva la parodia. Si bien la subversión de la norma es un rasgo esencial de este discurso, en esa transgresión, la norma se refuerza. La compleja relación entre ley y su transgresión marca una contradicción que le permite a la parodia dos caminos: puede ser normativa y conservadora o provocativa y revolucionaria (Hutcheon L. 2000: 76). De esta forma, la parodia se constituye en ese doble movimiento puesto que «representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como materia interiorizada» (Hutcheon L. 2006: 28).

Este rasgo de la parodia ha sido resaltado por distintos teóricos. Para Mijail Bajtin, la parodia se define como un enunciado en el que un autor habla utilizando la palabra ajena pero con una «orientación de sentido absolutamente opuesto» (Bajtín M. 1988: 270). De esta forma, la segunda voz se enfrenta en una lucha con su dueño primitivo y es obligada a servir a nuevos propósitos (Bajtín M. 1988: 276). El modo en el cual el texto parodiante orienta lo parodiado podrá variar sin embargo, se resalta el diálogo que se establece con la palabra ajena.

A la hora de estudiar qué es una parodia y qué no, es importante revisar en qué nivel opera el reconocimiento de este fenómeno. Hutcheon propone que, si bien debe ser analizada desde dos niveles, el formal y el pragmático, sólo desde un nivel pragmático se puede entender cuáles son los alcances de la misma. De este modo, la relación estructural entre dos textos se establece efectivamente cuando un lector la reconoce: «readers must also recognize that what they are reading is parody, and to what degree and of what type»<sup>5</sup> (Hutcheon L. 2000: 93).

Incluir el acto de la enunciación a la hora de revisar el concepto de la parodia lleva a ver de qué modo es necesario que haya códigos compartidos en un acto de comunicación. En fenómenos como éste es donde se resalta el hecho de que cada texto genera estrategias textuales y prevé un «Lector Modelo capaz de cooperar con la actualización textual de la manera prevista por él» (Eco U. 1987:80).

Tynianov en su «Tesis sobre la parodia» ya había afirmado que, considerada como «la mecanización de un procedimiento determinado» (Tynianov I. 1992: 169), ésta es percibida únicamente siempre y cuando se conozca el procedimiento que se mecaniza. Cuando se repite pero se deja

<sup>4</sup> «...que está consciente de que el significado es relativo al contexto, de la importancia para la significación de las circunstancias que rodean cualquier enunciado».

<sup>5</sup> «Los lectores deben también reconocer que lo que están leyendo es una parodia, y de qué grado y de qué tipo»

entrever la diferencia, se abre un espacio en el cual el arte, y en el caso de *Varamo*, la literatura, puede revisar sus presupuestos, el lugar que ocupa en el mundo y sus procedimientos.

El corrimiento y la nueva articulación que hace de la norma y de la ley el discurso paródico pueden relacionarse con la propuesta que Freud aporta en «El chiste y su relación con lo inconsciente». En su opinión, ésta, junto con el travestismo, «obtiene el rebajamiento de lo sublime» (Freud S. 1979: 191). Si bien, como se ha visto, el *ethos* paródico no puede resumirse a la idea de una sustitución de un inferior nivel, es interesante revisar cómo este discurso necesita para funcionar incluir aspectos intraliterarios que, en palabras de Freud, «reclaman autoridad y respeto y que son *sublimes* en algún sentido» (Freud S. 1979: 192).

## 2. La parodia en *Varamo*

El centro de la narración en *Varamo* es un autor que nunca ha tenido contacto con la literatura y por cuestiones de necesidad y por una serie de hechos fortuitos termina escribiendo una obra maestra de la literatura centroamericana llamada «El canto del niño Virgen».

Desde el comienzo, *Varamo* es un personaje que aparece casi desconectado del mundo que lo rodea, rodeado de una falta de certeza y de hechos fortuitos que se presentan sin un sentido aparente: es un embalsamador que no sabe embalsamar, cree que escucha voces que no son otra cosa que un trasmisor de una casa vecina, la de las Góngoras.

En la novela hay dos niveles de texto: por un lado se encuentra aquel en donde se ubica la línea temporal de hechos que unen el momento en el que el protagonista recibe su sueldo mensual con billetes falsos y la escritura del aclamado poema. Sin embargo, este encadenamiento de hechos y la descripción del mismo *Varamo* conviven con otro nivel en el cual el narrador presenta ideas sobre tres cuestiones importantes: el proceso y el criterio de su propia escritura, el valor que le confiere al poema «El canto del niño Virgen» y, en tercer lugar, sobre las obras de arte en general.

Desde el inicio del relato, el narrador propone que el objetivo del texto es el de explicar las condiciones que llevaron a un empleado de un Ministerio que nada tenía que ver con el mundo literario a escribir un poema vanguardista. En este sentido, especifica que lo que intentará hacer será unir en una línea temporal, la sucesión de hechos que conforman «una cadena de causas y efectos » (Aira C. 2010: 5) que van desde que *Varamo* cobró su sueldo mensual en billetes falsos hasta que escribió su obra.

El mismo narrador-crítico valora su labor como una tarea dificultosa al aludir a las «insuperables dificultades de contextualización» (Aira C. 2010: 4) que

podrían permitir explicar cómo surge el poema. No se debe perder de vista que la valoración que haga el crítico de la obra está íntimamente ligada con el lugar que ocupa el mismo en tanto lectura autorizada por la institución.

Al avanzar en la narración, hay un pasaje que resulta de suma importancia para evaluar la lectura del relato. En él, la voz narrativa expone reflexiones que se refieren a su propio texto y a los criterios para su composición. Allí, dice estar consciente de que es una novela por su formato pero que «es un libro de historia literaria» (Aira c. 2002:45). Se justifica diciendo que el protagonista existió y que, al ser el poema de Varamo una obra vanguardista, la tarea del crítico sólo puede resumirse a la traducción retrospectiva de cada verso. En su opinión esto es posible porque el mismo texto deja a la vista sus rasgos circunstanciales (Aira C. 2010: 47-49).

En ese pasaje del texto el lector puede ver que en realidad el hilo que une todas las situaciones y las descripciones sobre el protagonista es el procedimiento que pone en juego el narrador, que se relaciona de forma dudosa con «El canto del niño Virgen» y con los hechos que llevaron a su composición. En su labor de crítica e historia literaria, el narrador explica que el único documento a partir del cual puede hacer la reconstrucción es el poema mismo y que el método utilizado comprende una traducción retrospectiva de cada verso: «Los elementos del poema que se utilizan para la reconstrucción (...) pueden ser una palabra, un verso, pero también una sílaba, un acento, o la acepción de una palabra, o bien una estrofa, una sección» (Aira C. 2010: 48). En la misma dirección, el narrador explica que esas «partículas de realidad» reconstruidas son ordenadas al gusto del crítico.

De esta forma, la tarea del crítico queda puesta en ridículo: ¿cómo puede suponerse que de palabras, versos, acentos, etc. el crítico literario adivine pensamientos, diálogos y hechos que en ningún momento aparecen explicitados en algún otro documento? ¿Cómo puede el lector considerar que lo que está leyendo tiene el «carácter de estricto documento histórico» cuando al mismo tiempo el narrador habla de una «invasión de la conciencia de Varamo» (Aira C. 2010: 46)? En este sentido podemos ver cómo, desde la ironía, el narrador blanquea que se está «coloreando» y «verosimilizando» lo que él mismo está narrando. Aún más, aclara que si hay una invención, es involuntaria, pero luego, tras lo que él mismo llama «revisión» aclara que no la hay. ¿Acaso la acción de colorear y verosimilizar los hechos a los que no es posible acceder no es una forma de abrirle paso a la invención? Allí donde no se puede revisar qué fue lo que sucedió, el crítico realiza una «reconstrucción histórica», que no puede ser considerada seriamente.

No es casual que la misma voz narrativa valore en la obra de Varamo un rasgo que avala y autoriza a su propio discurso. «El canto del niño Virgen» es un «ejemplo sobresaliente de las vanguardias latinoamericanas» porque tiene la «capacidad de contener todos los rasgos circunstanciales previos a su escritura» (Aira C. 2010:47).

El mencionado pasaje es de suma importancia a la hora de reconocer la parodia que se realiza al discurso del crítico literario. A partir de leer las ideas del mismo narrador sobre su discurso y sobre cómo éste se relaciona con el poema, el primer nivel del texto, es decir, el que presenta la reconstrucción causal de la escritura del poema, no puede ser ya considerado como un trabajo confiable de crítica literaria.

En las páginas finales es en donde se describe el encuentro entre Varamo y los editores, la posibilidad que le brindan éstos de poder salir de su complicación económica y donde, finalmente, el empleado público escribe el texto que lo lleva a la fama. Allí el narrador aclara que, a partir del azar, transcribió en un «modo puramente acumulativo» (Aira C. 2010: 93) todos los papeles que tenía en su bolsillo y demás notas y de eso surgió el poema «El canto del niño Virgen». Cabe interrogarse qué nexo puede establecerse entre el título y el contenido de esas notas que azarosamente se incluyen o por qué el título que el escribiente le propone a los editores «*Cómo embalsamar animales pequeños mutantes*» (Aira C. 2010: 84) luego se modifica por el ya conocido. Ante esta modificación el narrador nada explica.

El último párrafo de la novela- texto de crítica literaria resulta interesante. En él se afirma que «el relato que pretende dar cuenta del origen de la obra de arte, es decir de la innovación, deja de ser un relato: es una nueva realidad, y a su vez, la misma de siempre y de todos» (Aira C. 2010:94). Aquí se acentúa cómo el crítico, al igual que el escritor, puede crear con su relato una nueva realidad, pero parece dejar de lado que al constituir esa realidad, siempre lo debe hacer en relación intertextual y siempre está en deuda con ese texto primero.

De esta forma, la presencia de estos dos niveles en la novela de Aira permite revisar cómo uno, a partir de sus propias estrategias de legitimación, pone en ridículo al otro al suscitar una duda respecto a los lazos que unen la explicación con el objeto explicado. En esa dirección, cabe preguntarse cuál es la intencionalidad que subyace detrás de esa parodización y qué relación hay entre el discurso crítico y el literario a partir de la distancia crítica que propone la novela.

### *3. La reflexión sobre el procedimiento*

Siguiendo el planteo que realiza Hutcheon, la paradoja de la parodia está en la inclusión subversiva pero aún así autorizada de la norma. En este sentido, es preciso revisar ciertos puntos sobre lo que constituye el discurso crítico antes de examinar cómo se transgrede y con qué finalidad en *Varamo*.

Cada discurso se construye sobre la base del reconocimiento de su verosímil. Quizá una de las leyes más importantes que forman el verosímil crítico (Barthes R. 2006: 57) tenga que ver con la relación que un texto segundo

establece con un texto primero. En un sentido amplio del término, yendo más allá de los ámbitos literarios, la crítica es uno de los modos que tiene el lenguaje de volver sobre sí mismo (Foucault M. 2008: 97). De esta forma, se erige como un discurso que vuelve sobre otro para tratar de describir su modo de funcionar.

En el ámbito de la literatura, la crítica denominada literaria es un tipo de discurso que tiene un lugar privilegiado en tanto y en cuanto ha sido visto como una exégesis autorizada desde la Institución. Desde esta perspectiva, la libertad a la hora de leer está limitada por dos cuestiones que no deberían pasar desapercibidas. En primer lugar, la lectura crítica lleva a un segundo momento de escritura que está atado a las restricciones de un verosímil del que no es fácil escapar excepto en la transgresión. La actividad del crítico supone tanto la lectura como la escritura, que conjugadas le permiten revelar una aproximación hacia un objeto literario. Al volver sobre lo verosímil discursivo se trata de ver cómo el mismo restringe de cierta forma lo que es tanto la lectura como la escritura crítica.

La segunda restricción que no se debe soslayar se relaciona con el lugar de la Institución y el espacio que ocupa el crítico dentro de ella. Hay una «organización de la opinión que puede tanto facilitar como inhibir el modo de hacer la interpretación» (Kermode F. 1998:92). Los sentidos que se le asignan a un texto tienen que ver con un conocimiento tácito y compartido a partir del cual se confiere de valor y autoridad al mismo.

No hay duda de que los criterios a partir de los cuales la crítica literaria busca desentrañar los sentidos ocultos de las obras varían según la época histórica. Podrán modificarse las perspectivas y la jerarquía de valores a partir de la cual realiza sus interpretaciones, pero jamás se podrá dejar de lado el relevante lugar que ocupa su relación con ese lenguaje primero al cual sirve como explicación.

Es en este sentido en el que en *Varamo* el discurso crítico se ve truncado. Sus modos de decir, la forma en la que el mismo texto se refiere a sí mismo en su intencionalidad, en su modo de producción y en su objeto, no van en contra del discurso crítico ni tampoco en contra del crítico literario. En la novela de Aira, lo parodiado no es utilizado como un blanco en sí mismo, sino como un arma cuya fuerza se instala en la distancia crítica neutra, en términos de Hutcheon, dejando de lado las otras posibilidades del *ethos* paródico planteadas por la autora.

La parodia a la crítica literaria termina funcionando en un plano más profundo, ya que el modo de escritura que emplea el narrador-crítico se corresponde al que el mismo Varamo tuvo para escribir su «obra maestra». El poema se encuentra, según el narrador, dentro de la «literatura experimental», mientras que lo se propone hacer es definido en términos de «un experimento en crítica literaria» (Aira C. 2010: 47). El modo de composición de ambos textos tiene un rasgo en común: mientras «El canto del niño Virgen» es el resultado de la alternancia azarosa de un cuaderno de claves y anotaciones, la explicación acerca de las condiciones en las cuales fue creado surge como la reconstrucción de

partículas de realidad ordenadas por el crítico. El resultado de la explicación no puede ser evaluado en función de ese lenguaje primero puesto que queda a la vista que esos hechos están más cerca de ser una invención o una sobreinterpretación del narrador que una reconstrucción histórica como el mismo texto propone.

Ahora bien, cabe preguntarse qué sentido tiene esta aparente equiparación de ambas obras. En esta dirección, resulta relevante examinar un artículo de Aira, titulado «La nueva escritura» (2000). Allí resalta la importancia de las vanguardias concebidas como «creadoras de procedimientos». Éstas habrían logrado «reactivar el proceso» y colocarlo en el centro de la escena, donde antes estaba ubicado el resultado. Será a partir de este momento, según el autor, que la poesía podrá ser hecha por todos y que la obra podrá resumirse «el procedimiento para hacer obras, sin la obra» (Aira C. 2000: 167). Colocar al procedimiento por encima de todas las cosas es lo que confiere autenticidad, según Aira, al arte.

Estas ideas arrojan ciertas coincidencias con lo que sucede en la novela. En primer lugar, el narrador, como crítico literario, califica a la obra de *Varamo* como una obra vanguardista porque a partir de la misma se puede reconstruir el procedimiento que le dio lugar. A su vez, al referirse a su proceso de escritura de lo que sería la reconstrucción histórica, también deja ver cuál es el procedimiento que hay por detrás: el indirecto libre para la narración en un nivel superficial y en la unión de los hechos, la capacidad del crítico para unir en un hilo esas «partículas de realidades» que representan universos en sí mismos. Y, en último lugar, la idea de la obra sin la obra que se desliza en la consideración que el narrador hace de su propio discurso, al dejar de lado cualquier tipo de abordaje acerca del contenido de la obra. El acento está puesto más bien en la forma, en los hechos que llevaron a su creación.

#### 4. El valor de la distancia crítica

Pensar en una parodia lleva inevitablemente a poner en un primer plano al lector, visto como aquel que puede decodificar ese código que necesariamente debe ser compartido y reconocerla como tal a partir del *ethos* que el texto propone. El sentido asignado a este último no sería el mismo si quien lee no reconociera que el texto parodiante está incorporando una norma y que en esa inclusión hay una diferencia.

La relación de intertextualidad que se plantea entre esos dos planos, el parodiado y el parodiante, le imponen al lector la necesidad de efectuar «paseos intertextuales» (Eco U. 1979: 167), de salirse del texto mismo y cotejar las inferencias que realiza sobre el texto fuera de él.

En *Varamo*, a partir del humor, se pone en escena qué debe privilegiar el discurso del crítico. Cada discurso tiene leyes propias de las que únicamente otro discurso podrá revelar, y es allí donde la crítica entendida como una relación del



lenguaje sobre sí mismo adquiere relevancia. Cada discurso, incluso el paródico, se construye sobre la base de un verosímil en tanto que representa un género discursivo. La literatura podrá darse el lujo de poner el lenguaje a jugar y de, en palabras de Aira, situar el procedimiento, el cómo, en donde antes estaba el resultado. Pero la crítica necesita ser evaluada en función del texto anterior ya que en él tiene su punto de partida mientras que la literatura no está atada en ese sentido.

Al ir más allá sobre el concepto de *ethos*, se puede ver cómo las convenciones de lo que se denomina crítica literaria también incluyen una respuesta motivada por el texto. La evaluación y la actualización que del texto hace el lector también se ponen en juego y es por eso que la parodia es reconocible. El hecho de que el narrador suponga, deduzca, invente qué es lo que llevó al personaje a escribir pone en duda su tarea y todo lo que ha narrado, puesto que ya no puede ser interpretado seriamente como un trabajo de historia literaria que se ajuste a lo creíble, a lo verosímil.

Sin embargo, ¿cabe plantearse que dicha falta de verosimilitud va en contra de la tarea del crítico literario y la desdeñe poniéndola en ridículo? De hacerlo, sería una visión parcial sobre la cuestión en debate. Al evaluar la forma en la que el narrador toma los modos de decir del crítico y los subvierte no se puede desconocer la equiparación que se entre literatura y crítica literaria. A partir de la distancia crítica establecida entre norma y transgresión se ve cómo fracasa el intento de equiparar los discursos en tanto se resalta la imposibilidad de la crítica de convertirse en un puro procedimiento.

Cerca pero muy lejos, la crítica no puede desconocer que siempre estará en una relación estrecha con un discurso primero en el cual tiene su razón de ser. El crítico podrá compartir con el autor la difícil tarea que supone la escritura, pero siempre en su caso se encuentra al servicio de una lectura que, para no ser aberrante, tiene de alguna forma que rendirle cuentas al texto primero.

Quizá se pueda entender, en términos de Hutcheon, que la autorreferencialidad de la parodia tiene que ver con la conciencia del arte moderno respecto de sus modos de representar y de sus leyes. Es un procedimiento que permite, en este caso, reforzar el lugar de la crítica y de la distancia que tiene que haber entre su discurso y el objeto al cual se refiere.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Aira, César, *Varamo*, Buenos Aires, Editorial La Página, 2010.

----- «La nueva escritura», en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y crítica literaria*, 8, Rosario, 2000, pp. 165-170.

Bajtín, Mijail, *Problemas de la poética de Dostoievsky*, México, FCE, 1988.

- Barthes, Roland, *Crítica y verdad*, México, Siglo XXI Editores, 2006.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Editorial Lumén, 1987.
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2008.
- Freud, Sigmund, «El chiste y su relación con lo inconsciente», *Obras completas*, Tomo VIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1979.
- Kermode, Frank, «El control institucional de la interpretación», en Sulla, Enric (comp.), *El canon literario*. Madrid, Arco Libros, 1998.
- Hutcheon, Linda, *A theory of parody. The teachings of Twentieth-century art forms*, United States of America, University of Illinois Press, 2000.
- , «Ironía, Sátira, Parodia. Una aproximación pragmática a la ironía», en *Para leer a la Parodia, Cuadernos de la Cátedra de Literatura Latinoamericana II*, FFyL, UBA, Buenos Aires, 2006, pp. 25-45. (Traducción de Elsa Noya y Alba María Paz Soldán del artículo original publicado en *Poétique: Revue de Theorie et d'Analyse Litteraires*, N° 46, París, abril, 1981).
- , «La política de la parodia posmoderna», en *Criterios*, edición especial de homenaje a Bajtín, 1993, <http://www.criterios.es/pdf/hutcheonpolitica.pdf>.
- Tynianov, Iuri, «Tesis sobre la parodia», en Volek, Emil, *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín*, Madrid, Fundamentos, 1992.
- Todorov, Tvetzan, «Lo verosímil que no se podía evitar», en VVAA, *Lo verosímil*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1992.