

Ethos paródico: diálogos con la tradición en la poesía de Fuertes, Juaristi y Wolfe

DOMINGO, Mariano Jorge / Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP) – marianodomingo96@gmail.com

» Palabras clave: poesía española contemporánea, ethos, parodia, reescritura, humor.

> Resumen

Desde la Antigüedad, el estudio de la voz que se configura por detrás de un discurso y le da sustento es conocido con el nombre de *ethos*. Los trabajos sobre esta noción y otras afines de teóricos como Dominique Maingueneau (1996, 2010, 2015), Ruth Amossy (1999) y, específicamente en el género lírico, el español Pere Ballart (2005) permiten elucidar cómo el enunciado poético construye una personalidad que el receptor concibe en la lectura. Personalidad que no es la del autor en tanto ente referencial concreto, sino aquella que toma forma por la relación entre el texto mismo y diversidad de manifestaciones discursivas otras (la obra previa o posterior, la crítica, la tradición del género y literaria en general, etc.). Este trabajo –como parte del plan mayor de investigación en el que se inscribe– busca abordar la configuración de un *ethos* particular en la poesía de tres autores españoles: Gloria Fuertes, Jon Juaristi y Roger Wolfe. Se propone analizar y comparar las poéticas de estas voces diversas mediante el relevamiento de estrategias, guiños y procedimientos que permitan reconocer un *ethos* específico en textos que reescriben tanto géneros como tipos textuales o moldes retóricos con historia en la tradición poética hispánica y universal. El potencial de significados a su disposición, por la recuperación de tales materiales, les permite generar los más variados efectos, desde el humor a la ironía, el sarcasmo o la crítica social, la incorporación “seria” o el homenaje a textos o autores resignificados, con la utilización de la parodia como procedimiento central. Se plantea, entonces, reconocer las diferentes maneras en que estas manipulaciones se ponen a funcionar, dando cuenta de la conformación de esa instancia traspuesta al discurso pero que se genera por él, ese *ethos* que se deriva de lo dicho y, en el mismo movimiento, lo legitima.

> Introducción

La presente ponencia se enmarca dentro del proyecto de investigación que lleva el título “Jon Juaristi y Roger Wolfe: *ethos* discursivo y reescrituras paródicas en la poesía española de las últimas décadas”¹, elaborado para una adscripción a la cátedra de Literatura y cultura españolas II (contemporánea) de la

¹ Proyecto de investigación desarrollado bajo la supervisión de la Dra. Verónica Leuci en la materia Literatura y cultura españolas II, Departamento de Letras, Facultad de Humanidades, en el período 2018-2019.

Universidad Nacional de Mar del Plata que llevo adelante actualmente. Tal proyecto enlaza a su vez con otro anterior, “*Ethos* paródico: diálogos con la tradición en la poesía de Fuertes, Juaristi y Wolfe”, correspondiente a la materia Taller de Semiótica, cuyo programa del año 2017 se proponía revisar la obra de poetas españoles, tanto de mitad de siglo XX como de la contemporaneidad (desde Blas de Otero, José Hierro y Ángel González hasta Carlos Marzal, Manuel Vilas y Luis García Montero), a la luz de la noción de *ethos* y otras vinculadas a ella como imagen de autor, enunciación, entre otras.

Sobre los dos fundamentos teóricos del proyecto, como lo son las categorías de *ethos* poético y de parodia, ha de esbozarse previamente una breve caracterización, atendiendo esencialmente a los trabajos clásicos que los abordan, a fin de esclarecer su uso en posteriores reflexiones que surjan del examen de los textos particulares. En primer lugar, alrededor del concepto de *ethos* se ha especulado desde la Antigüedad, inclusive desde Aristóteles, quien en su *Retórica* lo asocia a un carácter capaz de sustentar lo dicho y hacerlo, así, convincente para el auditorio (Maingueneau, 1996: 79). Dominique Maingueneau, uno de los principales estudiosos de este asunto, parte de un obstáculo, según afirma: “la noción de *ethos* es marcadamente intuitiva y, en consecuencia, puede aprehenderse en modo muy difuso” (2010: 204). *Ethos* es, en las perspectivas más actuales (sobre todo con Maingueneau pero también a partir de Ruth Amossy, Pere Ballart, Jerome Meizoz, entre otros), aquella voz que se construye en y, a la vez, por detrás de cualquier texto, sea este lírico, narrativo, argumentativo o de otro tipo, y que lo sostiene, lo legitima en su mensaje. Ballart, de los primeros en indagar esta cuestión respecto de la poesía en español, plantea al *ethos* como una “identidad poética capaz de asumir lo que los versos declaran” (2005: 76). Por “versos” ha de entenderse no solo las palabras involucradas, sino también los espacios, los vacíos, las pausas, los metros, la tipografía elegida, en fin, todo aquello que pueda hacer a la significación global de un texto y que, trascendiéndolo, termina por configurar una personalidad que en cierta medida lo justifica. A esta concepción del *ethos* los especialistas le han vinculado un sinnúmero de formulaciones teóricas otras (imagen de autor, garante, escenografía, incorporación, etc.) que atienden a la diversidad de interacciones que se suceden entre esa formación discursiva (*ethos*) y otras referentes al autor como sujeto biográfico (del que debe diferenciarse), a la crítica literaria sobre este, a textos diferentes de su propia obra o de autores con los que, por un motivo u otro, entra en correlación.

En cuanto a la parodia, esta supone un término de un trayecto teórico más que profuso. Mijaíl Bajtín, Julia Kristeva, Fredric Jameson, Gérard Genette y Noé Jitrik, entre otros, se han interesado por el problema de la intertextualidad², de la repercusión de un enunciado en otro posterior y las diferentes manifestaciones que adquiere el fenómeno no solo en forma de parodia, sino también de imitación, ironía, sátira, homenaje, pastiche, travestismo, etc. Partiendo de una definición simple de Jitrik (1993), la parodia representa una clase de procedimiento intertextual en el que un texto B, ulterior, parodizante,

² Fue Julia Kristeva quien propuso el concepto de *intertextualidad* en el año 1967, en su artículo “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman” en el número 239 de la revista francesa *Critique* (posteriormente incorporado en su libro *Semiótica I y II*). En dicho artículo lo acuñó derivándolo del término *dialogismo* de Mijaíl Bajtín. Para esta autora, sin embargo, desde un criterio amplio que no será el utilizado por otros autores que aquí suscribimos – como Genette, por ejemplo –, “todo texto es absorción o transformación de otro texto” (Kristeva, 1978: 190).

opera de una manera específica sobre otro A, anterior, parodiado, de modo que este no puede volver a leerse ya de la misma forma. Reconoce luego Jitrik que la parodia actúa no únicamente sobre textos, sino más bien sobre objetos, sean estos efectivamente textos, conjuntos de textos o determinados géneros, lenguajes, discursos, etc. Tiempo antes, Genette, en su fundamental libro *Palimpsestos* (1989), elabora una clasificación de los procedimientos transtextuales, es decir, aquellos que ponen en relación más o menos explícita un texto con otro. En ella, reconoce la parodia como un fenómeno de hipertextualidad en que se deriva un texto por transformación de uno previo y, en este punto, se percibe su influencia sobre Jitrik. Parodiar, desde su misma etimología³, equivaldría entonces a deformar, desfigurar, distorsionar un discurso o enunciado ajeno con motivos principalmente humorísticos o sarcásticos.

Respecto a los autores seleccionados para esta ocasión, del conjunto original de estudio, que reúne a Gloria Fuertes, Jon Juaristi y Roger Wolfe, el siguiente trabajo se ocupará de los dos primeros, con el objeto de analizar las relaciones que establecen esos conceptos ya mencionados de *ethos* y parodia en algunos de sus textos, más específicamente aquellos que reenvían a géneros funerarios o elegíacos, de extensa trayectoria en la tradición literaria universal.

Gloria Fuertes, madrileña nacida en 1917, poeta, cuentista, conductora de populares ciclos de radio y televisión infantil, ha sido asociada tanto con la primera generación de los *sociales mayores* de la posguerra española como con los *poetas del medio siglo*, como José Agustín Goytisolo, Ángel González y Jaime Gil de Biedma, e incluso junto a Carlos Edmundo de Ory llegó a formar parte del movimiento de los años cuarenta conocido como *postismo*, en el cual pudo explorar su veta más humorística, festiva y burlesca. Por su parte, a Jon Juaristi, el bilbaíno nacido en 1951, se lo reconoce a partir de los años ochenta, aunque con una modulación muy personal, como parte de la corriente denominada *poesía de la experiencia*, a la vez que abreva en buena parte del acervo lírico anterior, tanto de origen vasco (Miguel de Unamuno, Blas de Otero, etc.) como del resto de la producción poética de España.

› ***De epitafios y elegías: la muerte con humor***

De las innumerables formas de generar comicidad en poesía, el apelar al intertexto ha sido una de las constantes en los autores españoles desde mediados de siglo pasado hasta la actualidad. Si la recuperación involucra un modelo cuya naturaleza se tergiversa, el procedimiento deviene parodia y el efecto humorístico se logra por el reconocimiento de ese pacto genérico que se ha roto. Ahora bien, cuando se retoman discursos de una finalidad eminentemente seria –sobre todo aquellos que tocan de cerca el tema de la muerte, como el obituario, la elegía, el epitafio, el planto, el epigrama de tema

³ Dice Genette: “*ôda*, es el canto; para ‘a lo largo de’, ‘al lado’; *parôdein*, de ahí *parôdia*, sería (?) el hecho de cantar de lado, cantar en falsete, o con otra voz, en contracanto –en contrapunto–, o incluso cantar en otro tono: deformar, pues, o *transportar* una melodía” (1989: 20).

funerario, etc.—, la parodia se complejiza en la medida en que la risa surge, paradójicamente, del lamento o del homenaje.

En su libro *Historia de Gloria. Amor, humor, desamor*, entre otras composiciones de título homónimo o similar, Fuertes incluye “Autoepitafio”:

Me alegra poder decir
para la futura historia
que no pasé por la tierra
sin *pena* ni *Gloria* (2004: 364).

Conviene primero recuperar algo de la tradición de un género con origen en la Antigüedad clásica para advertir de qué forma la poeta se sirve de ella lúdicamente desde el título, como primera marca de un discurso otro que se inserta y de unas expectativas que se activan en el lector (ciertas convenciones, pautas formales, significaciones intrínsecas, etc.). Platón, por ejemplo, enseña que en estas inscripciones funerarias se debe ensalzar bellamente a los muertos y aleccionar a los vivos para que los imiten en su virtud. Él mismo aconseja que no deben excederse los cuatro versos, de modo que el caminante pueda leerlos fácilmente al pasar⁴.

En lo formal, porque el poema se ajusta a esa cantidad de versos, y en el hecho de orientarse hacia el porvenir (en esa mención de “para la futura historia”), el poema de Gloria Fuertes respeta las condiciones del molde traspolado. En todo lo demás se advierte el efecto paródico de distorsión de los supuestos del género, empezando por el encabezado. La sola idea de la propia autoría de un homenaje escrito que solía tener lugar *a posteriori* de la muerte supone un cambio y, si bien el autoepitafio es una práctica común entre escritores (William Shakespeare, Molière, Vicente Huidobro, los Wilde, por nombrar algunos), la reflexión en clave cómica sobre el fin de la vida es una constante a señalar en la poética de Fuertes, lo cual se intentará demostrar a continuación a partir de esas pocas líneas. Al interior de esa única estrofa, las palabras de ese primer verso continúan la deconstrucción del epitafio tradicional. “Me alegra poder decir” escribe la poeta, con lo cual contradice de plano las expectativas de un solemne mensaje mortuario. Por otra parte, con ese primer pronombre, que debe referir al supuesto difunto, se desvía de la impersonalidad que suele ser común en estos textos, incluso en aquel “A modo de autoepitafio” que compusiera para el mismo volumen⁵.

Aquí se llega a otro punto cardinal en la escritura de Fuertes, como lo es la cuestión de la autoficción, la exploración de las posibilidades semánticas por el uso del nombre propio, su inclusión en muchos poemas y en los títulos de algunos poemarios (no solo la mencionada *Historia de Gloria* sino también *Glorierías*, al estilo de la greguerías de Ramón Gómez de la Serna). Este tipo de experimentación, el

⁴ En sus anotaciones a la obra de Garcilaso de la Vega, específicamente al soneto XVI, Fernando de Herrera señala: “La ley que se debe guardar en semejantes inscripciones y títulos es, según Platón, que no excedan el número de 4 versos, para que el caminante que pasa los vea fácilmente” (1580: 148).

⁵ “A modo de autoepitafio”: “Cargada de espaldas/de amores/de años/y de gloria,/ahí queda la Fuertes” (Fuertes, 2004: 151).

cruce entre lo autobiográfico y lo ficcional, es fundamental para el desciframiento de un texto como el que se analiza en esta ocasión.

“*Gloria*”, al ser la última palabra del poema, en mayúscula y en cursiva⁶, vuelve la atención sobre sí misma, haciendo aún más evidente el efecto de desdoblamiento del sentido entre el apelativo y el sustantivo en su acepción de fama, reputación, éxito, etc. A “*Gloria*” se suma otro término en cursiva para el remate del poema: “*pena*”, que no hace sino reforzar la duplicidad de esa última línea como frase hecha (pertinente a los efectos de significación del texto) y como recurso lúdico de experimentación con el nombre propio.

En resumen, de cierta forma “Autoepitafio” predispone con su título al lector; lo induce a esperar determinado tipo de mensaje, un elogio a la vida pasada, y un estilo particular, sobrio, medido, nostálgico. Fuertes, en cambio, y aquí radica ese *ethos* lúdico, invierte tales expectativas y construye una voz poética que alegremente enuncia su propio homenaje fúnebre para dar entrada a un simple juego de palabras con el que explota la polisemia del nombre de pila de la autora.

En el prólogo a la colección de su *Poesía reunida (1985-1999)*, Jon Juaristi escribe sobre el ejercicio de hacer poesía: “Prefiero considerarla un entretenimiento, lo que se acerca, creo yo, a su auténtica condición” (2000: 7). Pocos de sus textos reflejan tan cabalmente ese interés lúdico⁷ como la composición “Elegías a ciegas” de *Los paisajes domésticos*, publicado en 1992. En ella, el poeta recupera en clave irónica no solo un género cultivado desde la Antigüedad clásica griega, sino también asuntos (el paso del tiempo, la vejez, la muerte), tópicos (el *collige virgo rosas*, el *tempus fugit*), imágenes modernistas convencionalizadas (el ocaso y la noche por el fin de la vida, el lúgubre espacio interior construido, etc.) e incluso textos o autores otros (una primera estrofa que remite a la égloga primera garcilasiana). Todo como una excusa para el inocente juego de palabras que abre y cierra el poema: “elegías a ciegas”, con el doble sentido entre un homenaje fúnebre a dos ancianas cortas de vista y la frase hecha, en alusión a una segunda persona, interlocutora de la voz poética.

Más que describir los pormenores de ese complejo entramado de referencias que construye Juaristi, resulta interesante revisar cómo se filtra lo humorístico, en vínculo con ese *ethos*, con esa identidad que es transversal al poema. Hasta la tercera estrofa, el texto concuerda con la elegía en lo luctuoso del tono; la oscuridad de la escena preanuncia el lento apagarse de las tías; el verso de arte mayor, en consonancia con la solemnidad del tema, aunque, como el epitafio, originalmente la pieza elegíaca lamentara la muerte consumada, como canto de sentido dolor por la ausencia.

Con el primer verso de la cuarta estrofa la entonación se modifica, el sarcasmo hace entrada en el poema y se une a la parodia para dar forma al cuadro de dos nonagenarias que en nada se asemeja a un

⁶ Debe recordarse lo que Jonatan Culler (1978) señalara sobre la importancia de cuestiones como la tipografía en la significación del poema.

⁷ Escribe Verónica Leuci al respecto de este énfasis: “El carácter lúdico del ejercicio poético [...] atraviesa su producción en múltiples niveles: en el plano formal, sintáctico, fónico, etc.; a partir de la actualización lúdica de textos, voces y metros de la tradición; y, a su vez, con el diseño irónico de un ‘personaje poético’ o alter ego del autor” (2016: 106).

compungido homenaje *post mortem*. De compararlas con tortugas galápagos, famosas por su longevidad, hasta asociarlas con personalidades del siglo XIX, todo lo hace Juaristi en una burla que, acompañada por la rima, termina por volverse jocosa. Baste un fragmento del poema para dar cuenta explícita de lo dicho: “Nadie repara en ellas./En su vasta tiniebla no oirán requiebro alguno./Tal vez, enternecido, un beso les envíe/su amigo de la infancia, don Miguel de Unamuno” (Juaristi, 2000: 153).

Por último, entre el intertexto y la ironía, queda lugar en el poema para el ejercicio autoficcional en el uso del patronímico, con “las pobres señoritas Juaristis” (Juaristi, 2000: 153), en la flor de una juventud hoy perdida arrojando pétalos a una procesión religiosa, peculiar apropiación de aquel *collige virgo rosas* latino. El apellido del poeta, que no se presta aquí al doble sentido, como lo hiciera en Gloria Fuertes, es más bien una marca, en una instancia nueva, de esa concepción antes mencionada del poema en tanto que juego. A la manipulación paródica de una vastísima tradición literaria, a la vena sarcástica característica de la pluma de Juaristi se suma, entonces, la posibilidad de la experimentación con el nombre, incorporado cómicamente por el autor, capaz de hacer humor a partir de la ascendencia propia ficcionalizada.

> **Conclusiones**

En síntesis, tras los poemas de Fuertes y Juaristi se crean identidades textuales que exploran distintas formas del humorismo a partir del depósito de discursos disponibles que es la literatura, por el aprovechamiento paródico de sus convenciones, por la referencia, el guiño lúdico a géneros y obras previas. Tales personalidades, tales *ethos*, que se constituyen desde lo que está escrito, operan efectivamente en la lectura, generando significaciones otras, particulares, considerables solo en términos de la comunión entre la obra y las singularidades de la figura del autor en cuestión.

> **Referencias bibliográficas**

Amossy, R. (Dir.) (1999). *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*. Lausanne: Delachaux et Niestlé.

Ballart, P. (2005). Una elocuencia en cuestión o el *ethos* contemporáneo del poeta. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 14, 73-104.

Culler, J. (1978). *Poética estructuralista*. Barcelona: Anagrama.

De la Vega, G. (1580). *Obras de Garci Lasso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*. Sevilla: Alonso de la Barrera.

Fuertes, G. (2004). *Historia de Gloria. Amor, humor, desamor*. Madrid: Cátedra.

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

Jitrik, N. (1993). Rehabilitación de la parodia. En R. Ferro (Comp.), *La parodia en la literatura latinoamericana* (13-29). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Juaristi, J. (2000). *Poesía reunida (1985-1999)*. Madrid: Visor.

Kristeva, J. (1978). *Semiótica I*. Barcelona: Fundamentos.

Leuci, V. (2016). Jon Juaristi, el juego de hacer versos. *Espéculo*, 57, 106-118.

Maingueneau, D. (1996). El ethos y la voz de lo escrito. *Versión*, 6, 79-92.

_____. (2010). El enunciador encarnado. La problemática del *Ethos*. *Versión*, 24, 203-225.

_____. (2015). Escritor e imagen de autor. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 24, 7-30.