



II Jornadas de Investigación en Humanidades

30, 31 de agosto y 1 de septiembre 2007

Universidad Nacional del Sur
Departamento de Humanidades
Bahía Blanca, Argentina

Auspiciantes:

**Fundación Ezequiel
Martínez Estrada**

**Cátedra Libre de
Derechos Humanos del
Departamento de
Humanidades de la
Universidad Nacional
del Sur**

Más allá de contenido y forma: disputas estéticas en el período imperial.

María del Carmen Cabrero. Cristina Vilariño. J. Francisco Coletta.
Mónica Codecido. Dora Stoessel. Alejandra Rodoni. Nicolás Jarque
Universidad Nacional del Sur
ccabrero@criba.edu.ar

A modo de presentación

Nuestro Proyecto de investigación apunta a relevar las cuestiones estéticas presentes en las obras de escritores *posantiguos* –y en tanto tales ya posteriores al ideal del *kosmos* clásico griego-; autores que vivieron en los primeros siglos de nuestra era y fueron parte del movimiento conocido como Segunda Sofística. El mundo griego helenístico había sucumbido paulatinamente bajo la fuerza del ejército romano. Las características del helenismo, sin embargo, continuaban vivas y dinámicas, aunque formando un espectro político diferente: el del Imperio Romano, en cuyo seno se desarrollan unas elites griegas fuertemente culturalizadas –especialmente en las ciudades de la parte oriental del imperio-, con gran influencia cultural, por supuesto, pero también política. Este es el momento de la Segunda Sofística. Filóstrato es quien escribe larga y detalladamente en la mitad del siglo III sobre la *Segunda Sofística* empleando por primera vez esta expresión en su *Biografías de los sofistas*. En general tal denominación ha sido considerada oscura por los críticos pues la separa demasiado de la antigua sofística cuando en realidad no se trata de un movimiento nuevo sino de “un proceso que, desde Gorgias, y a través de Isócrates, el Perípatos y el helenismo, conduce, -según afirma Lesky (1976:865) -, con alternativas de acción y reacción, a la época imperial”. J. Bompaire (1958:100-2) la define como un movimiento transgresor que viola las fronteras que separan los géneros y estilos literarios e ignora las costumbres con el solo afán de innovar por placer. Se caracteriza por el anticuarismo de sus exponentes, el aspecto arcaizante de su lengua y modo de pensar y su obsesión por anclarse en momentos gloriosos de la *paideia* griega. Los autores de este período se complacen en recrear el pasado en su prosa, aunque, a menudo, esa recreación comporte una nueva visión del mismo o una manera más o menos implícita de interpretar el presente. Se expresan en un purísimo griego ático, ya muy alejado en su época del griego de la comunicación habitual; son así los artífices del llamado ‘aticismo’ o resurgimiento

literario del griego usado fundamentalmente en la oratoria ática de los siglos V y IV aC. Se presentan como hombres que suelen declamar en público y formar escuela, pero también, como pensadores relacionados con algunas de las corrientes filosóficas del momento o autores literarios de una gran calidad. Nos interesa remarcar que tal esplendor cultural no se explica ni resume solo en los aspectos arcaizantes y anticuarios. Si bien es notoria la afición de los hombres de letras a la reminiscencia del pasado, a la cita erudita, a la ubicación de sus discursos, diálogos, ensayos, siempre en el pasado, - época clásica hasta Alejandro Magno-, se trata, la mayoría de las veces, de un marco a partir del cual, por metáforas, *exemplum*, parodia o pastiche, explicar y explicarse el presente, la más rabiosa actualidad. El tiempo no es solo telón de fondo sino sustancia de la obra de autores como Luciano de Samósata y sus contemporáneos; a esa idea se orienta C. P. Jones (1986) y a partir de él todos los modernos investigadores, en oposición a la vieja crítica, que los consideraba clasicistas despreocupados por la realidad social. Sucede que cuando la modernidad era moderna –y el capitalismo joven y presuntuoso-, los filólogos positivistas juzgaron de una vez para siempre al mundo del pos-helenismo: se lo juzgó decadente de toda decadencia, protagonizado por impávidos imitadores de aquellos espléndidos actores intelectuales del milagro de la Grecia clásica. Transitado el siglo XX, la modernidad tardía no puede menos que abrirse a la reconsideración crítica de sus presupuestos.

En estos siglos del Imperio, vivieron y produjeron una vasta obra autores como Luciano de Samósata, Ateneo, Pseudo Calístenes y Filóstrato.ⁱ Hombres que optaron por el mundo ideológico griego, lo amaron, lo reverenciaron y lo sometieron a una crítica cultural despiadada. Decir por entonces –tal vez también ahora- crítica cultural significaba, en aquellos felices tiempos de descompartimentación académica de saberes, crítica social sin las estrecheces de la sociología. Abordaron variados campos de las creencias que componían el imaginario griego del poshelenismo, en un intento que – quizás- reconociera una utópica vocación restauradora. La crítica que ejercían a través de lo que llamaremos ‘poéticas implícitas’ⁱⁱ en sus textos literarios es estética, pero no amarrada a las convenciones: la idea de que a partir de la *Poética* de Aristóteles todo escritor clásico o ‘pos-clásico’, construía su obra en función de los preceptos establecidos por el Estagirita no pasa de ser una simplificación. Esto no quiere decir que las ideas estéticas de Aristóteles no hubiesen adquirido un nivel de naturalidad dentro de la *paideia*, pero lo habían hecho más bien en las versiones alejandrinas y al impulso, precisamente, de la expansión helenística. No debiera resultar extraño que las generaciones posteriores sintieran algún rechazo hacia esa preceptiva, que condenaba a

eterna minoridad a ciertos géneros, y establecía rígidas pautas espacio-temporales para la producción estética. Los autores que elegimos para nuestra investigación saben que escriben para un público instruido en el estudio racional y sistemático de los clásicos, que ha internalizado la teoría de la verosimilitud; no obstante, su producción intenta encontrar un equilibrio entre el postaristotelismo antonino y la apertura hacia nuevos temas. La literatura de la Epoca Imperial se enfrenta así con la necesidad de ‘educar’ a su auditorio, generar un nuevo horizonte de expectativas, construirse, ‘hacerse un lugar’. Ese lugar lo gana para su obra dialogando, ‘desenmascarando’, parodiando, pastichando o simplemente citando los discursos tradicionales y sus grandes modelos.

La obra de estos autores parece ser un material privilegiado a fin de constatar, en primera instancia, una refinada y altamente sistemática crítica del lenguaje, una nueva preocupación por las formas verbales, una nueva noción de *mimesis* y una proliferación de teorías literarias que se muestran alternativas a las canónicas de Platón y Aristóteles. De sus trabajos se desprende un sentido de la producción estética como *texto* cuya funcionalidad reside en la composición verbal, y la larga cuestión distintiva entre poesía y prosa –núcleo de quinientos años de discusiones- se torna borrosa al constatar que ya no sirve para juzgar la nueva producción literaria.

Hay en el aire una ruptura con la tradición técnica paródica, por lo que la burla de la propia parodia pasa a ser parte del mismo ejercicio paródico.ⁱⁱⁱ La transformación *paródica*, de tipo semántico, se conjuga ahora con la imitación estilística propia del *pastiche satírico*, según procuraremos demostrar.^{iv} Aunque *parodia* y *pastiche*^v pertenezcan al campo unificado de los géneros reconocidamente transtextuales, parece sencillo practicar una distinción entre *parodia* como hipertexto donde se transforma el tema sin cambiar el estilo, y *pastiche* como hipertexto donde se imita –opera– sobre el estilo o género. Si en la lectura el hipotexto se resiste a desnudarse, la *parodia* es imposible pero no el *pastiche*. Pese a las superficies del *corpus* hipertextual donde los conjuntos se entrecruzan, el objeto de la transtextualidad parece bien diferenciado: la *parodia* trabaja sobre una obra necesariamente determinada –y no requiere, en todo caso, más que un conocimiento específico–, mientras que el *pastiche* supone un dominio de ciertas tradiciones, ciertos registros de género, ciertas marcas de estilo, pues procede por imitación de estos elementos.^{vi} Si se quiere, es tarea más sutil, más propiamente de labor literaria, constituyendo una forma más artesanal de creación en segundo grado; en cuanto tal, justifica plenamente la definición de Proust de que “el *pastiche* es crítica en acción”. Descartamos, en la literatura de la época imperial, la idea de un *pastiche* puro^{vii} –una labor neutra, casi puramente técnica, más propia de las artes plásticas o pictóricas-.

Trataremos, en cambio, de determinar si las obras del *corpus* son solo *pastiche satírico*; cabría considerar si varios de sus segmentos no pertenecen al clásico *pastiche de lo heroico-cómico* –el estilo noble ‘bastardeado’ al servicio de una historia vulgar– (Luciano: *El Banquete*; Pseudo-Calístenes: *Las hazañas de Alejandro*), y si otros textos no caen en la categoría de los *pastiches lúdicos* (Filóstrato, *Heroico*; Luciano: *Narrativas verdaderas*), jugados al puro efecto de entretener. Dejaremos de lado, en cambio, toda posibilidad de *pastiche involuntario*, propio de escritores primerizos con baja conciencia de las fuentes de su propia creación. La idea es que estamos frente a un *pastiche* de alta elaboración, que no se limita a expresiones y citas literales de los hipotextos clásicos sino que integra términos y giros que razonablemente puedan atribuirse a esos mismos autores, incluyendo algunos que no podemos más que presumir. Los ejemplos que acuden a dar sustento a la posibilidad de estas prácticas son los de grandes *pastichistas* del siglo XX: Proust, en particular, inventando convincentes giros renanianos, como dice Genette (1989:95), que a Renan jamás se le ocurrieron. En este tipo de *pastiche*, el juego de imitación se vuelve trabajo de recreación; la imitación misma, que está en la base, deja de serlo cuando se transforma en un vasto tejido de imitaciones, de las cuales las mejores se apartan de la letra y apuntan al espíritu del hipotexto.

Es evidente que la *parodia-pastiche* requiere una respuesta y una participación activa del lector/espectador, quien debe recrear constantemente el hipotexto para juzgar la calidad del hipertexto que se le ofrece. Esta característica nos ubica de inmediato en el problema de la recepción, problema que es complejo en el ámbito de la *parodia-pastiche*. Para valorar este trabajo debidamente hay que compartir la *paideia*, es decir, conocer lo parodiado/*pasticheado* o entender de qué se trata ante el menor guiño incluido por el autor, destinado a activar la memoria del receptor. En esos términos se produce un fenómeno de potenciación de efecto; de lo contrario, el efecto disminuye o se pervierte, lo que puede dar lugar a interpretaciones también sugestivas pero completamente ausentes de la intencionalidad del autor. No podemos adentrarnos en este fascinante fenómeno de las lecturas inversas, pero al menos debemos consignar que el mismo Luciano fue leído como ‘moralista’ por algunos de sus primeros traductores al latín y a sus dialectos, tal vez por no captar sus ironías.

Las prácticas usuales de la producción y performance durante la Segunda Sofística conllevaban una indudable facilidad para los autores: les permitían captar la reacción de un público culto y reducido, introduciendo –en función de esas reacciones– las reformas necesarias en el texto. Esto sucedía en las escuelas de retórica que constituían uno de

los públicos a los que se dirigía la obra, siempre recitada primero aun cuando se tratara de prosa y tuviera la estructura y cadencia rítmica del texto escrito.^{viii} El autor que no se resigna a triunfar en el seno de una elite intelectual debe buscar los recursos de espectacularidad que asombren a ‘todos los helenos’ como quiere el joven Harmónides en el diálogo luciánico que lleva su nombre,^{ix} cuyo juicio es de escaso valor y a los que es imposible llegar bajo la forma escrita, pues en su abrumadora mayoría son analfabetos. Tampoco estaba en manos de este público amplio conceder la inmortalidad, que sucedía bajo las formas de una entrada en la tradición literaria; en la actualidad, esta cuestión preocupa poco a los autores de best-sellers, pero era parte de las ambiciones de escritores como Luciano. En su empleo múltiple de la parodia, estos autores no quieren que su público se quede en la tradición; más bien pareciera que su ambición es que la superen, se distancien de ella para valerse de su propia interpretación.

Ahora vemos una nueva dimensión de la idea de parodia comprometida: procura la reacción al ridiculizar la repetición mecánica y el dogmatismo retórico. Lo que Luciano, por ejemplo, busca derogar es la *mímesis* vulgar, la *imitatio*: la parodia le permite eludir la aridez del tratado –una imposibilidad para su escritura– y, sin embargo, establecer las bases de un nuevo sentido de lo literario que hoy nos sigue pareciendo moderno^x. El término ‘parodia’ se expande y alcanza un alto grado de libertad gracias a la habilidad con que estos autores utilizan sus conocimientos de la literatura anterior para hacer de ella la materia de base y, simultáneamente, como en el caso de Luciano, lograr el máximo efecto de humor. De ahí procede el fuerte grado de transtextualidad de los textos que nos ocupan, en los que sus relaciones con los hipotextos y con la tradición, así como la operación paródica que sustenta esas relaciones, se entreteje con el contenido mismo de las obras.

El objetivo de nuestra investigación es pues observar en los planteos poéticos implícitos en los textos literarios las huellas de las *nuevas Poéticas* post-helenísticas. Para ello se abordan obras cargadas de intencionalidad programática, conceptuales, en las que el objeto de estudio, con independencia de la voz que adopte el autor, focaliza al enunciador que refleja y contiene los ‘centros’ que en su tiempo y circunstancia lo conmueven, a pesar de que no duren más que el tiempo en el que construye su obra y reflejen toda la inestabilidad de las estéticas. De allí que tengamos que explorar el *nivel diegético* y el *extradiegético*,^{xi} tanto cuando aflora al nivel de la enunciación como cuando permanece cercanamente oculto. Para ello pretendemos observar esa práctica *del* lenguaje, del trabajo *con* el lenguaje –la *metalepsis*– que, a partir del

estudio de las figuras y del análisis del relato, deriva ahora -por efecto de algún *plieque* que hemos de encontrar, como quiere G. Genette (2004: 7)- hacia el campo de la Teoría de la ficción. Estudiamos, entonces, las representaciones del enunciador y su distancia respecto a la figura del autor en la propia actividad del discurso, apuntando a demostrar cómo la doble función de poética y crítica de la escritura se intercambia y se unifica al producirse en el interior del discurso ficcional mismo. Por un movimiento complementario los textos del *corpus* muestran que sus enunciadores se erigen en críticos literarios conscientes de que el lenguaje crea un problema, sienten su profundidad y se abocan a plantearse exigencias de claridad y conciencia creativas. Se trata de un discurso mixto, ‘contaminado’; no hay voces elevadas o bajas según sea la condición de su portavoz, lo que implica una radical democratización del hecho estético, y se defiende la idea de que la capacidad de conmover del texto está en el mismo texto, con su efectividad centrada en la composición. La anhelada “adecuación” no se da entre personajes, autores y estéticas universales sino, eventualmente, en una obra concreta y determinada; tampoco parece aceptable el principio aristotélico según el cual el arte es forma que pueda sobreelevarse sobre su contenido cognitivo. La vara de medir del nuevo tiempo ya no es el *dixit* del Maestro sino lo que determina el sentido común. R. Barthes, en *Crítica y Verdad* (1972:47), nos advierte: “...la obra del escritor, a menudo, enuncia las condiciones de su nacimiento o incluso de su ausencia; un mismo lenguaje tiende a circular por doquier en la literatura, y hasta detrás de sí mismo; el libro es así atacado de flanco y por la retaguardia por el que lo hizo, no hay ya poetas, ni novelistas: no hay más que una escritura”.

La deconstrucción artesanal será cuidadosa, evitando la torpeza de derrumbar lo que es la base de la estética imperial: el valerse –valerse por usar y por tener el valor de usar– de la más amplia libertad creativa, y el dejar siempre a salvo la sensación del placer de la lectura que estos textos nos ofrecen. La convicción previa es que el marco semiótico que surja será uno que acceda a lo literario solo como parte de todo el proceso de comunicación social en el que el texto se gestó. Resaltaremos, pues, la absoluta originalidad creativa de estos autores, pero la comprenderemos en cuanto productores y producto del legado cultural de estos siglos. Hay una consonancia con las perspectivas múltiples que constituyen la cultura helénica de esa época, en lo intelectual, religioso, social, económico, político. Estas variables –más otras significativas que se puedan agregar– constituyen la *paideia*, que es el ámbito de desenvolvimiento de su crítica.

CORPUS del PGI. Principales ediciones

Luciano

- LUCIAN, (1972–1980), *Lucian Opera*. Recognovit brevique anotattione critica instruxit M.D. Macleod. Oxford.
- LUCIAN, *Lucian with an English Translation*. Ed. By A.M. Harmon (vol.I-V), K.Kilburn (vol.VI) & M.D.Macleod (vol.VII-VIII). London/Cambridge: W. Heinemann/Harvard University, 1953 (v.I-V); 1956 v.VI; 1961 (v.VII); 1979 (v.VIII)
- LUCIANO, (1962 [vol.I]; 1966 [vol. II]; [vol. III] 2000), *Obras*. Texto revisado y traducido por J. Alsina, Barcelona.
- LUCIANO, (1981-1992), *Obras*. Introducción general por J. Alsina. Traducción y notas A. Espinosa Alarcón (vol. I); Traducción y notas J. L. Navarro González (vol. II), Traducción y notas J. Zaragoza Botella (v.III); J. L. Navarro González (vol. IV), Madrid.
- RABE, H. (ed.) (1906), *Scholia in Lucianum*, Lipsiae.

Filóstrato

- SCHENKEL C. y REISCH E. (1902), *Icones*, Leipzig.
- CONYBEARE F. C. (1912/17), *Opera*, Loeb Class. Libr., 2 vol.
- FILOSTRATO (1996), *Heroico, Gimnástico, Descripciones de cuadros*, Madrid.
- FOLLET, S. (1960), *Edition critique, avec introduction, notes et traduction de l' "Heroique" de Philostrate*, Paris.

Ateneo

- ATHÉNÉE DE NAUCRATIS (1956), *LES DEIPNOSOPHISTES*. Texte établi et traduit par A. M. Desrousseaux avec le concours de Charles Astruc. Paris, Les Belles Lettres.
- ATHENAEUS (1951), *THE DEIPNOSOPHISTS*, with an english translation by Charles Burton Gulik. London, Heinemann.

Pseudo Calístenes

- Pseudo Calístenes, *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*, trad. prólogo y notas Carlos García Gual, Barcelona, 1995.
- Recensión: *Historia Alexandri Magni*, ed. W. Kroll, Berlin, 1926.
- Recensión B: *Der griechische Alexanderroman*. Rezension β, ed. L. Bergson, Upsala, 1965.
- Recensión B, Manuscrito L: *Leben und Taten Alexanders von Makedonien*, ed. H. van Thiel Darmstad, 1974.

BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON, G. (1993), *The Second Sophistic. A cultural Phenomenon in the Roman Empire*, Londres.
- (1976), *Lucian: Theme and variation in the Second Sophistic* (Mnemosyne suppl., 41), Leyde.
- (1976), *Studies in Lucian's comic fiction* (Mnemosyne suppl., 43), Leyde.
- BARTHES, R. (1972), *Crítica y Verdad*, Buenos Aires.
- (1966), *Communications* 8, Paris.
- (1983), *Ensayos críticos*, Barcelona.
- (1993), *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de fenomenología literaria del College de France*, Buenos Aires.
- (1972), *Lo verosímil*, Buenos Aires.
- BOMPAIRE, J. (1958), *Lucien écrivain. Imitation et création* (Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome, 190), Paris.
- BRANDAO, J. L. (2001), *A poética do hipocentauro*. Literatura, sociedad e discurso ficcional em *Luciano de Samósata*, Belo Horizonte.
- FOX; R. L. (1986), *Alexander the Great*, London.
- GALLARDO, M. D. (1972), "Los simposios de Luciano, ateneo, Metodio y Juliano". CFC IV: 239-296.
- GOMEZ CARDO, P. (1967), "Ateneu i els set savis", Homenaje a Miquel Dolç. Actes del XII Simposi de la Secció Catalana I, Palma de Mallorca.
- (2006), "Lucià a taula: aliments i simposi", Coloquio Internacional "Luciano de Samòsata, escriptor grec i ciutadà romà", Barcelona.
- GENETTE, G. (2004), *Metalepsis. De la figura a la ficción*, México.
- (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid.
- (1991), *Fiction et diction*. Paris.
- (1966-1972), *Figures, Essais*, 3 v., Paris.

- (1987), *Seuils*, Paris.
- GIL, C. & WISEMAN T. P. (Ed.) (1993), *Lies and Fiction in the Ancient World*, Exeter, Devon.
- GLEASON, M. W. (1995), *Making Men. Sophists and Self-Presentation in Ancient Rome*, Princeton University Press. Princeton, New Jersey.
- GREEN, P. (1992), *Alexander of Macedon 356-323 B.C.; A historical biography*, Berkeley/Los Angeles/London.
- HALLIWELL, S. (2002), *The Aesthetics of Mimesis*, Princeton, New Jersey.
- HAMILTON, J. R. (1973), *Alexander the Great*, London.
- JAMESON, F. (1980), *La cárcel del lenguaje*, Barcelona.
- JAUSS, H.R. (1992), *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid.
- LANE FOX, R. (1986), *Pagans and Christians in the Mediterranean world from the second century AD*. Penguin Books, London.
- LELIEVRE, F. J. (1954), "The basis of ancient parody", *Greece & Rome* (2^o s.), 1: 66-81.
- LESKY, A. (1976), *Historia de la literatura griega*, Madrid.
- MESTRE F. (1990), "Homere, entre Dion Chrysostome et Philostrate", *Anuari de Filologia* (Universitat de Barcelona) XIII (D1:89-101.)
- (1991), *L'assaig a la literatura grega d'època imperial*, Barcelona.
- MINER, E. (1996), *Poética comparada*. Trad. Angela Gasperin. Brasilia, Universidade de Brasilia.
- PAZ, O. (1990), *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona.
- PRINCE, C. (1973), "Introduction à l'étude du narrataire", *Poétique* 14.
- REARDON, B. P. (1971), *Courants littéraires grecs des II^e et III^e siècles après J.-C.* (Annales littéraires de l'Université de Nantes, 3), Paris.
- RICHARDS H. (1909), "Notes on the Philostrati", *Class. Journ.* 3: 104-109.
- ROBERT, L. (1980), *A travers l'Asie Mineure: poètes et prosateurs, monnaies grecques, voyageurs et géographie* (Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes
- ROMERI, L. (2002), *Philosophes entre mots et mets*. Plutarque, Lucien et Athénée autour de la table de Platon, Editions Jérôme Million, Grenoble.
- ROSE, M. (1993), *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*, New York, Cambridge.
- RUSSEL, D.A. (éd.) (1990), *Antonine Literature*, Oxford.
- SIDWELL, K. (2000), "Athenaeus, Lucian and fifth-century Comedy", in Braund D.-Wilkins J. (éds.), *Athenaeus and his work*, University of Exeter Press: 136-152.
- STADTER Ph. A. (1999) "Drinking, Table Talk, and Plutarch's contemporaries", en Gomez, J. G., Sánchez, M., Galle, R. J. (eds.), *Plutarco, Dionisio y el vino*, Madrid: 481-490.
- STONEMAN, R. (1991), *The Greek Alexander Romance*, Harmondsworth.
- VAN GRONINGEN, B. A. (1965), "General Literary Tendencies in the Second Century A.D.", *Mnemosyne*, XVIII 4: 41-56.
- WHITMARSH, T. (2005), *The Second Sophistic. Greece and Rome - New Surveys in the Classics*, 35. Oxford: Oxford University Press.
- (2006), "True Histories: Lucian, Bakhtin, and the pragmatics of reception", in Martindale C. and Thomas, R. (eds.), *Classics and the Uses of Reception*, Oxford: 104-115.

ⁱ Presentación del *corpus*: -LUCIANO: Eres un Prometeo en tus discursos; Narrativas verdaderas (Proemio); Acerca del ámbar o los cisnes; Zeuxis; Heracles; Dionisos; Harmónide; Contra un ignorante que compraba muchos libros; Diálogo con Hesíodo; Heródoto; Retratos; En pro de los retratos; No debe creerse con presteza en la calumnia. -FILOSTRATO, Heroico (selección de fragmentos), Descripciones de cuadros (selección). -ATENEO, El Banquete de los sofistas (selección de fragmentos). -PSEUDO CALÍSTENES, Las hazañas de Alejandro. Sobre la traducción del *corpus*: En el transcurso de este primer año estamos abocados a la traducción de los textos elegidos. Un texto estético es creación original y única, pero también es lectura y traducción: es participación; buscamos la *aísthesis*, en tanto experiencia estético-receptiva -de la que nos habla H. R. Jauss (1992: 58-78)-, que se ofrece a través de la lectura y por qué no, de la traducción. "Del mismo modo que la literatura es una función especializada del lenguaje, la traducción es una función especializada de la literatura" sostiene O. Paz (1991: 18-19). Por eso ninguna traducción puede ser total, ninguna puede transferir a otra lengua toda la suma de implicaciones, tonalidades, connotaciones, inflexiones simétricas que internalizan y declaran las

significaciones que hay en la significación. Algo se perderá, algo quedará elidido, algo se agregará... Si el acto hermenéutico es auténtico debe implicar una captación o restitución del sentido original gracias a una situación de intercambio significante. La distancia entre el texto fuente y nuestra traducción generará un nuevo espacio: el de la interpretación en el que "...el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido –esa textura- el sujeto, –afirma Barthes-, se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela". (R. Barthes, 1974: 81)

ⁱⁱ Ver Miner, E. (1996), *Poética comparada*. Trad. Angela Gasperin. Brasilia, Universidade de Brasilia.

ⁱⁱⁱ G.Genette (1989: 59) debe trabajar arduamente en el plano de la teoría, antes de hallar una distribución estructural esclarecedora de los géneros que configuran el ámbito de lo 'lúdico', lo 'satírico' y lo 'serio'. El punto de partida del debate terminológico radica en el hecho de que los utilizamos, indistintamente, para designar un trabajo textual donde predomina la deformación lúdica, o la trasposición burlesca, tanto como para la imitación satírica de un estilo. Es por eso que G. Genette dice (1989: 37-44): "Convendría tratar de reformar dicho sistema. Así pues, propongo (re)bautizar *parodia* la desviación de texto por medio de un mínimo de transformación; *travestimiento*, la transformación estilística con función degradante; imitación satírica, el *pastiche satírico*, y simplemente *pastiche* la imitación de un estilo sin función satírica...". No podemos dejar de señalar, aunque parezca prematuro, la *míxis* de estos géneros – tan prolijamente encasillados por Genette–, que, en textos como *Narrativas*, se torna el substrato fundamental de su poética.

^{iv} La idea de *pastiche* que emplearemos –y que la Academia Española origina del francés y define como 'imitación servil' o 'plagio'– viene del italiano *pasticcio* y significa simplemente 'pasta'. Una primera dificultad relacionada con el *pastiche* es que no figura en la terminología crítica aristotélica, ni en la de la escolástica, ni en la de la primera modernidad: configura la típica e incómoda situación de las categorías creadas *a posteriori*.

^v M. A. Rose (1993:73) hace referencia a los conceptos de Leif Ludwing Albertsen, una autoridad en el tema del *pastiche*, quien ha diferenciado parodia y travestismo del *pastiche* al reformular sus modelos de modo polémico. Para Albertsen *pastiche* también contiene la reproducción de la forma y el contenido de un trabajo.

^{vi} G. Genette (1989: 101) puntualiza: "...el *pastiche* en general, no imita un texto por la sencilla razón de que - dicho de forma voluntariamente provocadora- es imposible imitar un texto, o, lo que viene a ser lo mismo, que solo se puede imitar un estilo, es decir, un género. Pues imitar, en literatura como en otras partes, supone siempre...la constitución previa de un modelo de competencia del que cada acto de imitación será una performance singular, siendo, aquí como en otras partes, lo propio de la competencia el poder engendrar un número ilimitado de performances correctas..."

^{vii} El marco teórico de estas distinciones se encuentra en G. Genette (1989: cap.XIV al XXVI)

^{viii} Ver G. Anderson (1989: 90)

^{ix} Ver Luciano, *Harmónides* [1]

^xDe ahí que M. Bompaire (1958:158) otorgue a la obra de Luciano un grado sutil de *mímesis* elaborando el concepto de 'création littéraire': "faute d'un meilleur terme, une application de la Mimésis plus subtile...une imitation médiante qui ruse avec son objet et le métamorphose".

^{xi} En *Figuras III* (1972) G. Genette se aboca al estudio de la voz narrativa en el cap. "Discours du récit"; considera entonces que una de las cuestiones que conducen a examinar la instancia narrativa del relato es la de los niveles narrativos. Este aspecto se suma así al estudio del tiempo de la narración y la persona En el montaje inherente al relato en tanto enunciado verbal, discierne: el nivel de la historia contada o nivel diegético y el de la situación narrativa que la sostiene o nivel extradiegético. Ambos son realizaciones específicas ceñidas a los niveles lingüísticos reconocidos por Benveniste: enunciado y enunciación. Genette define esta diferencia de niveles (238): "...tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit".