



El crítico como travesti: la naturaleza paródica de la crítica literaria

David Pruneda Senties¹

Recibido: 21/04/2016

Aceptado: 11/06/2016

Resumen

Este artículo explora un camino para el análisis de la crítica literaria como objeto de estudio. Para tal propósito, se plantea definir la crítica como un género discursivo que parodia el texto literario que pretende estudiar. Esta hipótesis se fundamenta, en primer lugar, en el trabajo de Mijaíl Bajtín. Aunque Bajtín examina la novela, la ponencia extrapola sus argumentos para describir la crítica literaria como un género “paródico-travestista”. En segundo lugar, este artículo discute las ideas de Linda Hutcheon, quien argumenta que la parodia es una repetición del texto original. De acuerdo con Hutcheon, esta repetición crea una distancia crítica con el texto parodiado, enfatizando la diferencia en lugar de la semejanza.

Palabras clave

Crítica literaria – parodia – travestismo – imagen crítica – ironía.

Abstract

This paper explores a path in the analysis of literary criticism as an object of study. In order to convey this, this essay attempts to define literary criticism as a genre that parodies the literary text it aspires to examine. Mikhail Bakhtin’s analysis of the novelistic discourse is useful to establish a connection between parody and criticism. Although Bakhtin discusses the novel, I ascertain that his arguments may be applied to the description of criticism as a parodic-travestying genre. Secondly, this paper discusses Linda Hutcheon’s work, which states that parody is a repetition of the original text. According to Hutcheon, this repetition implies a critical distance with the parodied text, which marks difference rather than similarity.

Keywords

Literary criticism – parody – travestism – critical image – irony.

¹ Maestro en Letras Modernas Inglesas por parte de la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha participado en diversos congresos internacionales en instituciones superiores del territorio mexicano. En el 2013 realizó una estancia de investigación en Gales, Reino Unido, para escribir su tesis de maestría. Actualmente es profesor en la licenciatura en Letras Modernas Inglesas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México y se encuentra desarrollando una propuesta de doctorado en crítica y teoría literarias. Contacto: prunedasenties@gmail.com

La metodología más común para examinar la crítica literaria es la categorización en distintas “escuelas”. Si bien este acercamiento es de utilidad para conocer el desarrollo histórico, resulta insuficiente para la reflexión teórica sobre esta disciplina humanística. El objetivo de este artículo es explorar un camino para el análisis de la crítica literaria como objeto de estudio. Para tal propósito, se plantea definir la crítica como un género discursivo travestista que parodia el texto literario que pretende estudiar.

Antes que nada, aquí la crítica literaria se entiende como un proceso intelectual activo y productor, caracterizado por la proyección de una escritura hipertextual sobre el objeto de reflexión (Asensi Pérez 2011: 142). La capacidad productora de la crítica, sin duda, ha sido tema de numerosas cavilaciones.² Este mecanismo de producción es altamente complejo y sofisticado, lo que nos impide pensar la crítica literaria en términos de mera recepción lectora (Asensi Pérez 2011: 144). Es por esto que si bien los principios planteados por la estética de la recepción y por las teorías de la respuesta del lector son fundamentales para ampliar la reflexión en torno al acto de lectura crítica, esta discusión no busca profundizar en ellos. Es cierto que estas escuelas de análisis también consideran la lectura como una actividad productiva; sin embargo, su interés radica en cómo el lector es partícipe de la creación del texto literario, mientras que nuestra atención se encuentra en las características, los procesos y las implicaciones de la producción del texto crítico.

Para pensar la crítica literaria como un discurso que parodia el texto literario que pretende estudiar, el primer paso consiste en examinarla a la luz de los argumentos que plantea Mijaíl Bajtín. En “De la prehistoria de la palabra en la novela” ([1940/1967] 1981), Bajtín asevera que el discurso novelístico es un género paródico-travestista. Uno de sus fundamentos es que la palabra ajena en la novela no es un medio primario de representación, sino el objeto de una representación que ha sido parodiada y estilizada. Cuando la novela contiene en su texto otra clase de discurso directo como el dramático, el épico o el poético, éste no sirve para producir imágenes del mismo modo en que lo haría en la tragedia, la epopeya o la poesía, sino que en la novela el discurso directo *es* la imagen producida. “Esta imagen novelística de la palabra ajena [...] debe ser leída entre comillas entonacionales [...] es decir, leída como si la imagen fuera paródica e irónica” (Bakhtin 1981: 44. La traducción es mía).³ Esto se debe a que el autor de la novela jamás mantiene una relación neutral con la imagen; más bien, establece un diálogo al incluirla en su propio discurso, habilitando la oportunidad de discutirla, interrogarla o ridiculizarla (Bakhtin 1981: 46).

² Un ejemplo canónico es “El crítico como artista” ([1890] 1991) de Óscar Wilde. En este diálogo socrático cómico entre dos personajes, Ernest y Gilbert, se invierte la jerarquía convencional de la relación entre el artista y el crítico, colocando al segundo por encima del primero. Para Gilbert, la actividad crítica es superior a la creativa, no sólo porque el crítico requiere de un bagaje cultural infinitamente más amplio para su práctica (Wilde 1991: 70), sino en especial porque la crítica “es también, a su modo, más creadora que la creación, por tener que referirse menos a ninguna pauta fuera de sí propia, y es, en último término, su propia razón de existencia y [...] un fin en sí y para sí” (1991: 78).

³ Por razones personales, he decidido utilizar para este artículo la traducción en inglés de Michael Holquist. Que este gesto no se entienda como un menosprecio a las traducciones del texto de Bajtín al español (en particular la de Tatiana Bubnova en la editorial Siglo XXI me parece excelente), sino como el reconocimiento humilde de que por formación académica mi comprensión de las ideas de Bajtín es menos deficiente cuando trabajo con una traducción en inglés.

No cabe duda de que en la crítica literaria se presenta un proceso similar. Si partimos del supuesto de que el texto literario y el texto crítico son entidades diferentes –aunque después haya que cuestionar este punto de partida–, entonces hay que considerar que el primero será un agente externo en el segundo. La presencia del discurso ajeno que Bajtín encuentra en la novela también es parte constitutiva de la crítica. Debido a que una construcción discursiva es el objeto de estudio, es necesario que en el texto crítico se incluya la palabra literaria. Ésta, desde la perspectiva del concepto de la imagen novelística que propone Bajtín, ya no puede ser un medio de representación, sino que debe entenderse como el objeto representado. Si bien hasta aquí la similitud en este aspecto entre el discurso novelístico y el discurso crítico se antoja exacta, la representación que realiza el texto crítico no es la misma que aquella llevada a cabo por la novela. La diferencia radica en las características de las comillas entonacionales.

En la novela estas comillas no suelen ser gráficas, de hecho, es precisamente su ausencia lo que hace el descubrimiento de Bajtín tan significativo. El crítico ruso fue el primero en describir la novela en términos de un sistema conformado de los lenguajes de una época determinada. Con un “movimiento dialógico”, el discurso novelístico se apropia de este conjunto de enunciaciones y crea una ilusión de unidad (Bakhtin 1981: 49), que sólo es posible si las comillas entonacionales se utilizan de manera implícita. Puesto que las comillas siempre están presentes en la crítica, su discurso tiene la intención explícita de hacer un comentario de y mediante los objetos representados en el texto. La imagen novelística de la que escribe Bajtín es –la mayoría de las veces– ambigua tanto en su forma como en su propósito. La imagen crítica de la que aquí se habla es potencialmente clara y manifiesta en ambos aspectos. A su vez, lo mismo sucede con la relación que mantiene el crítico con la imagen, pues su propósito de entablar un diálogo con la palabra ajena no sólo es explícito, sino también indispensable para la producción del texto crítico.

Antes de continuar con la revisión de las ideas de Bajtín en torno a la parodia, resulta prudente hacer una parada en “El crítico como huésped” (1979) de J. Hillis Miller. El interés de este texto descansa, en primera instancia, en la relación que se establece entre el discurso crítico y el literario.⁴ Miller se pregunta si la cita en un ensayo crítico es un intruso dentro del texto principal o si el texto que interpreta es el invasor que rodea y estrangula a la cita (Miller 2014: 211). Para guiar esta reflexión se utiliza la metáfora del “parásito”. De acuerdo con Miller, esta palabra no es independiente, puesto que su significado está determinado por la presencia de su contraparte: no hay parásito sin anfitrión y viceversa.⁵ Incapaz de negar la cruz de su

⁴ La primera parte del texto de Miller está destinada a esta reflexión; sin embargo, la segunda parte de “El crítico como huésped” no profundiza en la relación entre la crítica y la literatura sino en la presencia de otras obras literarias en *The Triumph of Life* de Percy B. Shelley. Miller hace un análisis detallado del poema de Shelley a la luz de la metáfora del “parásito”. Si bien la segunda parte no tiene desperdicio, este artículo no está enfocado hacia la relación entre dos textos literarios, por lo que este ejercicio de análisis intertextual debe quedar en suspenso momentáneo.

⁵ En este punto es obligatorio hacer una mención a la certeza de la traducción de Susana Guardado y del Castro del título del ensayo de Miller. En inglés “The Critic as Host” no necesariamente involucra el juego semántico contenido en “El crítico como huésped”. “Host” sólo se refiere a aquella persona que hospeda a otra en su casa, mientras que la palabra “huésped” incluye los significados tanto de anfitrión

parroquia, Miller realiza un clásico movimiento deconstruccionista y dedica una sección considerable de su ensayo al análisis etimológico del término “parásito”. Enfatiza en especial el prefijo “para-”, cuyo significado es antitético, involucrando al mismo tiempo posiciones de proximidad y distancia, conformidad y oposición, así como características de similitud y diferencia, interioridad y exterioridad (2014: 213). La lógica de este prefijo, concluye Miller, es la de “una membrana que separa el dentro del afuera y, no obstante, los une en un lazo himeneico que permite una mezcla osmótica y convierte al extraño en amigo, *heimlich* en *unheimlich* y lo casero en casa sin dejar de ser extraño, distante y disímil a pesar de toda su cercanía y similitud” (2014: 215). Así, la suposición de la que partimos, aquella que decía que los discursos crítico y literario son entidades diferentes dentro de una crítica, se complejiza enormemente. La palabra literaria en el texto crítico es a la vez ajena y propia, extranjera y doméstica. Cabe señalar, sin embargo, que esta condición antitética no involucra la ambigüedad que asociamos con la imagen novelística de Bajtín. Si bien tanto la imagen novelística como la imagen crítica son y no son parte del discurso unitario que las incluye y las produce, la diferencia radica en la membrana que menciona Miller. Del mismo modo que las comillas entonacionales, la membrana suele encontrarse oculta en la primera imagen, mientras que es explícita en la segunda. Esta membrana evidente es el *drag* del crítico: el maquillaje que une y separa su personificación travestista y su rostro sin prótesis cosméticas. Ésta es una idea que se desarrolla más adelante en este artículo.

El propósito de la parodia es, según Bajtín, “proveer el correctivo de la risa y la crítica a todos los géneros, lenguajes, estilos y voces directos; forzar a los hombres a experimentar debajo de estas categorías una realidad diferente y contradictoria, que no ha sido capturada por ellos” (1981: 50. La traducción y las cursivas son mías). Mediante la introducción de estos correctivos, la parodia libera tanto al objeto del lenguaje, como al lenguaje del objeto. La consecuencia de este movimiento es no sólo la creación de una distancia entre la realidad y la palabra, sino también la liberación de una conciencia previamente prisionera de su propio discurso. Debido a su interacción con la parodia, esta conciencia se vuelve capaz de ver el lenguaje con otros ojos, es decir, desde afuera del mito, desde la perspectiva de otro lenguaje en potencia (Bakhtin 1981: 60). Ésta es la conciencia paródico-travestista que habilita una situación de poliglosia en la que el cruzamiento de dos lenguajes, el lenguaje parodiado y el que parodia, da como resultado un diálogo entre las ideologías e intenciones contenidas en ambos discursos. Puesto que provoca la intersección de dos lenguajes con dos puntos de vista diferentes que se iluminan mutuamente, la parodia, de acuerdo con Bajtín, es un híbrido intencional y dialogado (1981: 76).

No es necesario ir demasiado lejos para asociar la crítica literaria con un diálogo, que, por supuesto, no es inocente. El crítico dialoga con la palabra literaria para comentarla y al hacerlo no puede evitar parodiarla, ridiculizarla. Ésta es una de las

como de invitado. Esta traducción resulta aún más pertinente cuando se toma en cuenta que la conclusión de Miller es que el “texto crítico y el texto literario son parásito y anfitrión del otro, cada uno alimentándose del otro y alimentándolo, destruyéndolo y siendo destruido por él” (2014: 243). De esta manera, a mi parecer, la traducción de Guardado y del Castro mejora el título original en inglés, a diferencia de la traducción de María José Gimeno y Manuel Asensi, “El crítico como anfitrión”, semánticamente menos rica.

consecuencias tanto de sus virtudes como de sus carencias, descritas atinadamente por Terry Eagleton en “El crítico como payaso” ([1986] 2013). En este texto, el crítico es similar a un niño pequeño

debido a su incesante cuestionamiento, debido a que depende cual *parásito* de un idioma que no obstante encuentra desconcertante y *ajeno*, debido a que, siendo un intruso, puede a la vez ver más y menos que los iniciados, debido a que es un «intelectual» aislado, no del todo familiarizado con las prácticas comunes de la sensibilidad y, sin embargo, también más sensible que la mayoría, debido a que su marginalidad social es a la vez fuente de su ceguera y de su perspicacia. (2013: 178. Las cursivas son mías)

Ya sea por coincidencia o por una referencia directa al ensayo de Miller, llama la atención que Eagleton también piense en el crítico como una suerte de parásito de un lenguaje que le es ajeno. Asimismo, el crítico que se dibuja en el fragmento anterior es un personaje atravesado por una serie de características antitéticas. De acuerdo con Eagleton, nadie se ha aprovechado mejor de esta condición que William Empson, por lo que “El crítico como payaso” se centra principalmente en el análisis del estilo de este paladín de la *close reading*. Empson asume una actitud muy peculiar cuando se trata de criticar un texto literario. Sus paráfrasis no sólo tienden a ser más extensas y detalladas que los fragmentos que comenta –razón por la que muchos considerarían sus críticas como casos extremos de sobre interpretación–, sino que también están escritas en un tono de franca ironía.⁶ Por medio de un “gesto extravagante de disociación”, según Eagleton, estas paráfrasis tienen el propósito de evidenciar una diferencia grotesca entre el discurso crítico y el literario, lo que muestra al primero torpe y poco grácil ante la majestad del segundo (2013: 179).

Como ya se discutió, la imagen crítica es explícita tanto en forma como en intención. En tanto que los tres son evidentes, el “gesto extravagante de disociación” que menciona Eagleton puede equipararse con las comillas entonacionales de Bajtín y la membrana himeneica de Miller. Si las comillas y la membrada son el maquillaje del crítico como travesti –que lejos de esconder su presencia busca resaltarla–, entonces el gesto extravagante es el *performance* que le permite introducir los correctivos de la risa y la crítica que caracterizan la parodia. Para Eagleton, el crítico como payaso –y, por extensión, como travesti– es aquél que reconoce “un momento de separación (potencialmente trágico) de la mente con respecto al mundo, del culto con respecto al simple, de la auto-reflexión con respecto a la espontaneidad” (2013: 190). De esta

⁶ El ejemplo de paráfrasis que utiliza Eagleton es el siguiente:

Oh, no te vayas a la guerra, mi amor,
Porque nunca volverás.

El sentido es: «Te estoy diciendo que no voltees la cabeza hacia la gloria militar, pobre idiota, no debido a que vayas a seguir mi consejo, ya que el hecho de que tenga que suplicarte revela en primer lugar la insensibilidad que te dejará sordo ante ello, sino porque si no te doy este consejo, me vas a hacer responsable de la clase de indiferencia que te estoy pidiendo que no te atribuyas a vos mismo, y así darte una excusa para rechazar tus instintos más finos, a los que, de todas maneras, has dado rienda suelta en primer lugar al ponerme en esta humillante situación» (2013: 179-80).

manera, podemos regresar al propósito que Bajtín le otorga a la parodia como la forma que fuerza al ser humano a experimentar una realidad diferente y contradictoria mediante la creación de una distancia entre el objeto y la palabra, que, a su vez, libera la conciencia de su propio discurso.

La idea de distancia es crucial para el análisis que realiza Linda Hutcheon en *A Theory of Parody* ([1985] 2000). Aunque el libro esté dedicado principalmente a la reflexión en torno a cómo el arte del siglo XX ha explotado los mecanismos de la parodia, los argumentos de este estudio resultan pertinentes para lo que aquí se discute. Para empezar, la parodia se define como una repetición que crea una distancia crítica con el texto parodiado, enfatizando la diferencia en lugar de la semejanza (Hutcheon 2000: 6). A raíz de esta definición, es posible comprobar que el pensamiento de Hutcheon se encuentra en el cruce entre el posestructuralismo y el posmodernismo. Uno de los objetivos de *A Theory of Parody* es la ampliación del concepto de parodia como fue estudiado por el estructuralismo, en especial por Gerard Genette.⁷ A diferencia del crítico francés, quien examina el discurso paródico a la luz de la transtextualidad, Hutcheon argumenta que además de una relación entre dos textos, la parodia implica una intención, el reconocimiento de ésta y la habilidad de encontrar e interpretar el texto parodiado en el que realiza la parodia (Hutcheon 2000: 22). En otras palabras, la intencionalidad no sólo le compete al productor del discurso, sino también al receptor. Si alguna de las dos partes en este acontecimiento comunicativo no puede reconocer un texto en el otro, el juego transtextual no tiene el efecto de producir la distancia crítica entre la obra que parodia y la obra parodiada.

Si tomamos en cuenta que para Hutcheon la parodia es una forma de crítica que es al mismo tiempo creación y recreación (2000: 51), entonces podemos tender un puente entre este género y la crítica literaria. Pensar esta práctica como un proceso creador con pretensiones y características paródicas permite entender mejor cómo es que sucede la producción de su escritura. Es necesario considerar, pues, que el discurso crítico repite el texto literario. Debido a que esta repetición es intencional y explícita, se crea la distancia que Hutcheon identifica con la parodia. La cita que explora Miller y la paráfrasis que examina Eagleton, por lo tanto, son repeticiones de los textos que comentan. Por medio de la creación de imágenes críticas, estas repeticiones producen un texto diferente, que es una parodia del texto literario. Éste, sin embargo, no deja de ser completamente identificable, de manera que se cumple el requisito de reconocimiento delineado por Hutcheon.

⁷ En *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* ([1962] 1989), Genette se interesa por la parodia desde la perspectiva de la hipertextualidad. Después de una revisión histórica y estructural, la parodia se define provisionalmente como una práctica hipertextual de régimen (o función) lúdica con una relación de transformación con su hipotexto (Genette 1989: 41). Si bien *Palimpsestos* es en esencia un estudio taxonómico, Genette tiene la prudencia y el acierto de precisar que las divisiones entre los géneros que analiza (parodia, travestimiento, transposición, etc.), relaciones (transformación e imitación) y regímenes (lúdico, satírico, serio, etc.) no deben considerarse definitivas ni definatorias, en especial cuando se estudian obras completas (1989: 42-44). Esto es de suma importancia, puesto que cuando se habla de transtextualidad, como lo hace el crítico francés, la naturaleza dinámica y fluida del fenómeno ya se encuentra incluida en el término que lo nombra. Las categorías de Genette, por lo tanto, no limitan la reflexión, sino que la motivan.

Quizás la característica principal de la distancia crítica creada entre el texto parodiado y el que parodia es la ironía. Para Hutcheon, ésta no sólo consiste en un contraste semántico entre lo que uno dice y a lo que uno se refiere, sino que también tiene la capacidad de juzgar. “La ironía funciona, entonces, como antífrasis y como una estrategia evaluadora que implica una actitud del agente que codifica hacia el texto mismo, una actitud que, a su vez, permite y requiere de la interpretación y de la evaluación del decodificador” (Hutcheon 2000: 53. La traducción es mía). Si se considera que una de las acciones propias de la crítica es la evaluación, entonces resulta sencillo establecer un vínculo con la parodia. La repetición paródica del texto literario que lleva a cabo la crítica tiene la intención de evaluar; no obstante, este juicio no sólo involucra al crítico, sino que exige la interacción del receptor. El lector de la crítica, por lo tanto, participa de esta evaluación cuando reconoce el texto parodiado y advierte la distancia que se crea entre éste y su repetición con diferencia.

Finalmente, merece la pena considerar una última característica de la parodia. De acuerdo con Hutcheon, la parodia tiene un estatus ideológico sutil y particular, ya que involucra, al mismo tiempo, un impulso transgresor y una posición dentro de la autoridad (2000: 69). La paradoja de este género es que sólo es transgresor cuando se encuentra dentro de los límites que busca subvertir. La dimensión trágica de esta situación es que la parodia perdería su identidad si realmente transgrediera estos límites. Este género discursivo depende de que exista una suerte de institucionalización estética que supone el reconocimiento de discursos convencionales. “Al texto paródico se le otorga una licencia especial para transgredir los límites de la convención, pero, así como en el carnaval, sólo puede hacerlo temporalmente y sólo dentro de los confines controlados y autorizados por el texto parodiado” (2000: 75. La traducción es mía). La parodia, por lo tanto, posee una esencia contradictoria que la obliga a pertenecer al sistema institucionalizado que es el blanco de todas sus ponderaciones. La crítica literaria se encuentra en una situación similar, ya que no puede existir fuera de la institución que está encargada de juzgar y, en ocasiones, de subvertir. Este fenómeno, por supuesto, se ha exacerbado a medida que la crítica se ha vuelto una disciplina académica en las universidades, en donde sus aspiraciones profesionales buscan sofocar su *amateurismo*, al mismo tiempo que éste intenta transgredir las convenciones que lo limitan y lo definen. Así como el travesti en el ámbito del género, el crítico debe operar dentro de los lineamientos institucionales para que su práctica produzca la parodia reconocible del texto literario que se propone comentar.

Lo que mal que bien se ha expuesto aquí es apenas el tanteo de ciertas intuiciones en torno al fenómeno de la crítica literaria. Cada una de las conclusiones provisionales de este artículo requiere, por supuesto, de cavilaciones más profundas y mejor documentadas. A partir del supuesto de que la crítica es un género discursivo que parodia el texto literario que pretende estudiar, quedan problemas sin examen. Es posible vislumbrar al menos tres líneas de reflexión. En primer lugar, es necesario un análisis más amplio del crítico como travesti. Las distintas mutaciones del crítico aquí mencionadas –como artista, como parásito, como payaso– evidencian una personalidad eminentemente performativa. Esto nos conduce a preguntarnos qué efectos, qué mecanismos y qué implicaciones tienen estos actos en la construcción de una identidad intra-, extra- y transtextual. ¿A quién pertenece, por ejemplo, esta voz que tan campante proclama dar cuenta de una lectura? ¿Pertenece al académico o académica cuyo nombre

encabeza una ponencia como ésta? O, si se sigue la línea trazada por el estructuralismo, ¿pertenece a un constructo verbal que solamente existe dentro del texto crítico? En segundo lugar, hay que retomar la discusión alrededor del objeto de estudio de la crítica. Si el texto literario sólo está presente en el texto crítico como el objeto representado de modo paródico, ¿en dónde queda el objeto de estudio de la crítica? ¿Existe únicamente en las citas y las paráfrasis con una intención y comillas entonacionales explícitas, separadas y unidas al mismo tiempo al discurso crítico por la membrana himeneica? ¿O es todavía posible pensar que el objeto de estudio es un texto externo al propio discurso crítico?⁸ Por último, también es menester dedicarle tiempo de discusión al receptor de este acontecimiento comunicativo. Del mismo modo en que la lectura crítica de un texto literario no puede considerarse un acto de mera recepción, la lectura de un texto crítico no puede estudiarse simplemente con las herramientas de las teorías de la respuesta del lector. Así pues, hay que preguntarse qué sucede en la decodificación de la crítica literaria. ¿De qué modo el receptor del texto crítico participa de la parodia del texto literario? ¿Qué pasa cuando el lector de textos críticos se propone la tarea de reconstruir el texto literario parodiado a partir de las imágenes críticas de un texto literario específico? ¿Es posible una comparación entre la parodia del texto literario y el texto literario que ha sido parodiado? Sobra decir que para lograr un análisis sistemático y teórico de la práctica crítica, estas tres líneas de reflexión, enfocadas en las tres instancias convencionales de la escritura (el autor, el texto y el lector), pueden y deben nutrirse de nuestra experiencia con el texto literario.

Referencias bibliográficas

- Asensi Pérez, M. (2011), *Crítica y sabotaje*. Barcelona: Anthropos.
- Bakhtin, M.M. (1981), "From the Prehistory of Novelistic Discourse". En Michael Holquist (ed. y trad.), *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 41-83.
- Eagleton, T. (2013), "El crítico como payaso". En *A contrapelo. Ensayos 1975-1985*. Trad. Pablo Betesh. Buenos Aires: Nueva Visión, 177-196.
- Genette, G. (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- Hutcheon, L. (2000), *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*. Chicago: University of Illinois Press.
- Krieger, M. (1992), *Teoría de la crítica. El sistema de una tradición*. Trad. Ramón Buenaventura. Madrid: Visor.

⁸ En *Teoría de la crítica* ([1976] 1992), Murray Krieger desarrolla una reflexión por demás civilizada en torno al objeto de estudio de la crítica. Krieger argumenta que, en su práctica, el crítico literario se encuentra en una tensión entre el objeto que intenta analizar y su propia experiencia del objeto. El crítico nunca puede estar completamente seguro de que lo que describe en su escritura es un objeto fuera de él o una creación fictiva producto de su conciencia estética. Es por esto que el crítico se encuentra en constante oscilación entre la experiencia de sus propios movimientos en el objeto y la experiencia del complejo total organizado y unitario que el mismo crítico define como su objeto de estudio (Krieger 1992: 63). *Teoría de la crítica* es sumamente interesante en cuanto a su proceder argumentativo, ya que sus hipótesis son frecuentemente enfrentadas con posturas opuestas que, en lugar de refutar, matizan y complejizan las aseveraciones iniciales.

- Miller, J.H. (2014), “El crítico como huésped”. En Harold Bloom et al. (eds.), *Deconstrucción y crítica*. Ed. Trad. Susana Guardado y del Castro. México: Siglo XXI, 211-246.
- Wilde, O. (1991), “El crítico como artista”. En *Obras completas*. México: Aguilar, 51-129.