

DE LA PARODIA COMO INTERGÉNERO

María José García Rodríguez

(Universidad de Murcia)

mariajose.gar3@gmail.com

RESUMEN

El presente trabajo se encuentra enmarcado en el campo de la teoría y análisis de los géneros literarios. Debido al papel protagonista que ha adquirido en la literatura reciente, el estudio que se desarrolla a continuación tiene como objeto el análisis de la parodia. Tanto en Teoría de la Literatura como en el plano de la producción artística, la parodia ha captado el interés de numerosos críticos y autores. Este trabajo se ocupará de la dimensión teórica. Para ello, analizaremos las características que han definido a la parodia a lo largo de la teoría literaria, teniendo en cuenta su etimología, comicidad, doble dialéctica y el lector. Además, se reflexiona sobre los límites de este intergénero y sus diferencias respecto a géneros próximos a él. Finalmente, se presentará la parodia en sus tres estadios, premoderno, moderno y posmoderno, a partir de los cuales se advertirá cómo la parodia puede ser vista desde dos perspectivas distintas: la dualidad y la fusión de textos. En cuanto a la metodología, se ha llevado a cabo a una revisión bibliográfica de las fuentes principales sobre la parodia, incluyendo algunos conocimientos apoyados en la lectura de obras. El objetivo que se persigue con este trabajo es presentar cuáles son las características atribuidas a la parodia a lo largo de la teoría del género. Y es que, a pesar de que en las últimas décadas los estudios sobre la parodia han incrementado, el número de trabajos realizados a lo largo de la historia literaria es reducido.

Palabras clave: parodia, hipotexto, hipertexto, intergénero, comicidad.

ABSTRACT

The present work is enclosed in the field of theory and analysis of the literary genres. Because of the leading role that it has featured in recent literature, the study which carries out right after has like aims the analysis of parody genre. Both in Theory of Literature and the artistic production field, parody has gained the attention of many critics and authors. This project takes on the theoretical dimension; that is a diachronic study of the theorists' contributions concerning parody. In order to this, we will be analyzing the features which have defined parody along Theory of Literature, according to its etymology, comicalness, double dialectics and the reader. Besides, we reflect on the limits of this intergenre and its differences in relation to genres close to it. Finally, we will be showing parody at its three states, premodern, modern and postmodern, in order to understand parody from different viewpoint: duality and fusion of texts. Regarding methodology, a biographic review has been carried through the main studies about parody, including some extracted reading knowledge. The purpose of this project is to denote in detail which the attributed characteristics of parody have been throughout the history of this gender. In that context, we can support that, despite the recent increase in the studies related to parody, the number of research made lengthwise literary history is still limited.

Keywords: parody, hipotext, hipertext, intergenre, comicalness.

1. TEORÍA DE LA PARODIA

1.1 Género, modo o figura

Desde el primer momento en el que nos acercamos a los diferentes estudios sobre la parodia, advertimos que la nomenclatura con la que los autores la designan varía considerablemente; ha sido entendida indistintamente como un género, un modo, una figura retórica, un recurso discursivo, y otros términos que se justifican mediante su caracterización. Por ello, la primera interrogación que debería resolverse para un estudio sobre la parodia debiera ser precisamente *¿Qué entendemos por parodia?* Lo cierto es que, a lo largo de la historia, tanto los críticos como los teóricos

han aludido a la parodia desde perspectivas bien diferentes, lo que ha derivado en concepciones también distintas. Sin embargo, es necesario que en un estudio de la parodia en el que, además, se analizarán obras concretas, exponamos cuál es la noción de parodia que vamos a adoptar y por qué. Para ello, es pertinente que realicemos una breve revisión al recorrido del concepto parodia, teniendo en cuenta especialmente las consideraciones de algunos de los autores más influyentes en este terreno.

Una de las primeras alusiones a la parodia la encontramos en la *Poética* de Aristóteles¹, en la que queda definida como uno de los cuatro géneros que se desglosan de la combinación de los dos tipos de mimesis y los dos tipos de acciones; para Aristóteles, la parodia es el género narrativo cuyos personajes son imitados «peores de lo que nosotros somos»; el eco que esta breve descripción de la parodia ha dejado tras de sí a lo largo los siglos ha sido determinante, pues en la batalla de los géneros literarios, los que podemos denominar “géneros de la risa” han sido tratados como géneros menores (GENETTE, 1989). Frente a los numerosos estudios de la tragedia, las formas cómicas se relegaron a un segundo plano jamás tenido en cuenta por la crítica literaria, tal y como ya afirmó Aristóteles: «sus etapas primigenias pasaron inadvertidas, porque ella todavía no había sido tomada en serio» (Aristóteles, 1976: 9); y así continuó hasta bien entrado el siglo XVIII, puesto que la primera modernidad y sus poéticas aún defendían la literatura de lo serio.

Debido a este interés exclusivo por la literatura seria, la parodia se ha calificado a lo largo de los siglos como un género marginal, apenas estudiado, y finalmente convertido en una noción específica de la retórica, como figura o como recurso discursivo. En los diccionarios crítico-literarios, apenas se ha reflexionado sobre la naturaleza del fenómeno paródico; Robertson, en su *Thesaurus* (ápu, Genette 1989: 27), define la parodia como «un poema compuesto a imitación de otro [...] desvía en un sentido burlesco versos que otro ha hecho con una intención diferente». Esta forma

¹ «Los [personajes] de Hegemón de Taso, el primer autor de parodias, y Nicocares, que escribió la *Diliada*, se hallan por debajo de este modelo» (Aristóteles, 1976: 5).

estricta de parodia ha sido defendida por muchos autores, como Dumarsais² o el mismo Genette, quienes entienden la parodia como una figura utilizada preferentemente en textos breves y reconocibles, tales como títulos y enunciados breves, proverbios, frases históricas o, incluso, versos, que se transforman lúdicamente; para Genette, la parodia pertenece a la dimensión hipertextual de la literatura y se define como «toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario» (Genette, 1989: 14). Un ejemplo de esta concepción, y al que él mismo alude, es la célebre sentencia de Julio César *Veni, vidi, vici* (el hipotexto), que Balzac transforma en el hipertexto *Veni, vidi, vixi*. Se trata de la noción más rigurosa del término parodia, la cual se incluye en la retórica como un ornamento puntual del discurso y no como una clase de obras.

Sin embargo, este rigor no va a ser imitado por todos los teóricos que se acercan a la parodia; la llamada época postmoderna ha supuesto un gran cambio epistemológico en cuanto a la consideración de parodia, de nuevo, como un género literario³. La problemática –todavía sin resolver– a propósito de la configuración de los géneros, ha influido inevitablemente en la concepción misma de parodia. En el ya clásico estudio de Genette (Genette, 1988), se demuestra que la elaboración de una taxonomía que satisfaga unánimemente a todos los críticos es una tarea siempre pendiente en teoría de la literatura. Uno de los grandes inconvenientes en el desarrollo de las teorías sobre los géneros literarios es el intento por perpetuar las poéticas clásicas, concretamente la platónica y la aristotélica, y la aparentemente indestructible triada de los géneros. Siguiendo las poéticas clásicas, la lírica quedó relegada a los «limbos de la imperfección» mientras que los nuevos géneros se reducían con demasiada facilidad a los modos narrativo o dramático. Con el intento de ascender la lírica a la dignidad

² El nombre de este autor aparece en los estudios bien como Dumarsais, bien como Du Marsais. Sin embargo, en la bibliografía que hemos empleado la opción utilizada es la de Dumarsais, y por ello será la opción que seguiremos en este trabajo.

³ Aunque todavía hoy encontramos teorías recientes en las que se defiende la concepción de parodia como un modo, tal y como lo hacen Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo: «**Modalidades** (en inglés *modes*), de "carácter adjetivo, parcial y no a propósito para abarcar la estructura total de una obra" (pág. 165): por ejemplo, la *sátira*, la *alegoría*, la *parodia*, lo *grotesco*...» (García, Huerta, 2006: 145).

poética, algunos autores como Francisco Cascales en el siglo XVII o Batteux en el XVIII, propusieron ampliar el dogma mimético clásico considerando la lírica como una forma de imitación; sin embargo, la ortodoxia clásica se convirtió en un obstáculo para el análisis de los géneros literarios lo que llevó a autores como Schlegel, Wilhelm, Schelling, Hegel, etc., a abandonar los ideales platónico-aristotélicos. Por el contrario, estos autores románticos seguirán concibiendo la tríada como base para sus propuestas de clasificación. Tal y como afirma Pozuelo Yvancos, estamos ante «un edificio en constante demolición pero nunca demolido» (Pozuelo, 1988: 71).

Actualmente, el concepto de género literario ha llegado a extenderse de tal modo que sus límites son cada vez más difusos. Así, también la parodia puede ser considerada como un género, tal y como lo defiende Linda Hutcheon o Margaret Rose. Ante la afirmación de que solo puede considerarse la parodia como una desviación de un texto breve nos preguntamos, ¿no pueden elaborarse, y de hecho se elaboran, obras íntegramente paródicas? Si consideramos la parodia exclusivamente como una figura literaria, esta quedaría relegada a un simple guiño dentro de un discurso mayor. Sin embargo, la relevancia que adquiere la parodia en la creación del *Quijote* –ejemplo cumbre de la literatura paródica universal– no puede explicarse simplemente como un recurso retórico. Del mismo modo, la reflexión paródica que Stern lleva a cabo en su *Tristram Shandy* acerca de la imposibilidad de que un autor escriba toda su vida mediante la parodización de los textos pseudo-autobiográficos, conlleva una profundidad a la que una figura retórica no es capaz de responder. Así, encontramos argumentos como los de Rose, quien entiende que la parodia puede ser considerada, además de como una *parodia específica*, como un todo: «In “general parody” where the author has used parody to set up the plot and characters of a work, and/or to reflect upon the processes of fiction in general, [...] may be central to the complexity of the parody as a whole» (Rose, 1993: 48). No obstante, el peligro al que estas teorías desembocan radica en la pérdida de especificidad a la hora de delimitar la parodia misma. Tal y como afirma Pozuelo Yvancos (Pozuelo, 2009), si bien debemos evitar la idea de parodia como una mera figura marginal que se reflejaba en los diccionarios retóricos, también el otro extremo, en el que,

tal y como la entendía Túa Blesa, la parodia es metonimia de Literatura, dificulta concretar a qué nos referimos cuando hablamos de parodia.

En definitiva, la parodia se define como un fenómeno que va más allá de una figura literaria y que, asimismo, atraviesa el concepto de género literario; se trata entonces de un intergénero que reúne una clase de obras que comparten unas características hipertextuales así como un objetivo común. Por lo tanto, la noción de género que utilizamos con respecto a la parodia se distancia de aquella que se refiere a novela frente a teatro o poesía. Nos enfrentamos a un modo de creación textual, una actitud ante distintos textos y un fenómeno intergénerico y, como ya advertimos al principio, interartístico.

1.2 Distinción de la parodia frente a otros géneros próximos a ella

El establecimiento de los límites de un género literario es una tarea ardua, quizás incluso irrealizable, dada la contigüidad y semejanza de las características que los definen; cuanto más, en el caso de la parodia. Los difusos límites de este intergénero han supuesto un auténtico quebradero de cabeza para los críticos, especialmente a la hora de distinguir la parodia de géneros como la sátira, el pastiche, la ironía o el travestimiento burlesco. Sin duda alguna, todos ellos comparten una serie de rasgos que frecuentemente causan la intrusión de unos en otros; además, la generalización a la que la postmodernidad ha llevado al término *parodia* ha agravado más aún esta realidad. De esta forma, la parodia ha servido a muchos autores como concepto que designa tanto la deformación lúdica, como la transformación burlesca de un texto o la imitación satírica de un estilo. Para Genette, la razón principal de esta confusión radica en la función común de estas tres fórmulas, que producen en todos los casos un efecto cómico, en general a expensas del texto o del estilo parodiado. Para ello, bien su letra se aplica ingeniosamente a un objeto que la aparta de su sentido y la rebaja, bien su contenido se ve degradado por alteraciones estilísticas y temáticas desvalorizadas, o bien es su manera la que se ve ridiculizada mediante un procedimiento de exageraciones y recargamientos estilísticos (Genette, 1988).

De tal manera que el abuso del término *parodia*, y la consiguiente confusión con otros géneros, viene dado según Genette (Genette, 1988) por definir el género desde una perspectiva únicamente funcional, dejando de lado la serie de procedimientos paródicos que se ejecutan en obras como el *Ulysses* de Joyce, *Doctor Fausto* de Thomas Mann o *Hamlet* de Laforgue. Ante esta situación, Genette propone en su *Palimpsestos* un cuadro explicativo en el que los géneros son delimitados⁴ tanto funcional como estructuralmente:

| <i>Distribución ordinaria (funcional)</i> | | | | |
|---|----------------------|----------------|--------------------|--------------------------|
| <i>Función</i> | Satírica («parodia») | | | no satírica («pastiche») |
| <i>Géneros</i> | PARODIA | TRAVESTIMIENTO | IMITACIÓN SATÍRICA | PASTICHE |
| <i>Relación</i> | Transformación | | Imitación | |
| <i>Distribución estructural</i> | | | | |

Según esta división de los cuatro géneros hipertextuales que Genette estudia –parodia, travestimiento, imitación satírica y pastiche– la verdadera diferencia que marca los límites entre unos y otros es la relación que mantienen con su hipotexto; mientras que la parodia transforma su hipotexto, la sátira y el pastiche lo imitan. Ahora bien, según muestran las casillas del autor, el travestimiento mantiene también una relación transformacional con su hipotexto, y por ello Genette añade un matiz que lo separa de la parodia: funcionalmente, el travestimiento se muestra más agresivo y satírico, mientras que la función de la parodia es esencialmente lúdica. No obstante, parece contradictorio que, tras afirmar con rotundidad que la definición funcional del término parodia difuminaba sus fronteras (y, ciertamente, cada uno de estos géneros comparten tanto la función satírica como paródica), sea un matiz funcional el que diferencie parodia y travestimiento. Más aún, consideramos que la parodia es un texto que, además de su función lúdica, es capaz de criticar y destronar a su

⁴ Aunque es consciente de la flexibilidad de las líneas que los separan; no son casillas inflexibles y estáticas sino que entre una y otra función encontramos otras intermedias: la ironía (entre lo lúdico y lo satírico), la humorística (entre lo serio y lo lúdico) lo polémico (entre lo satírico y lo serio) (Genette, 1988).

hipotexto⁵ y, por tanto, es un error considerarla un mero artefacto lúdico. Dicho esto, creemos oportuno ahondar en qué es lo que diferencia verdaderamente a la parodia del resto de géneros hipertextuales.

Como ya vimos, el género paródico estuvo reducido, hasta bien entrado el siglo VIII, a un tipo de texto meramente cómico; en este sentido, la parodia quedó equiparada a la *burlesque*. En el momento en que los críticos quisieron dar cuenta de las diferencias que separan a estos géneros, uno de los pilares en los que la mayoría de ellos se apoyaban fue el contraste entre "lo alto" y "lo bajo". Así, Fournel (ápuđ Genette, 1993) entiende que la diferencia entre la parodia y la *burlesque* es la naturaleza de sus personajes, bajos para la primera y heroicos en el caso de la segunda. De esta manera, la parodia transforma temas elevados mediante el uso de personajes bajos y, la *burlesque*, modifica el estilo y atribuye palabras inapropiadas a sus héroes. En definitiva, la parodia es entendida por Fournel⁶ como una transformación semántica, frente a *burlesque* como transposición estilística. Bond (apúđ, Rose, 1993), incluso, llegó a considerar la parodia como una *burlesque* alta, (mientras que el travestimiento se correspondería con la *burlesque* baja); y es que, para este crítico, *burlesque* es todo aquello que eleva el estilo sobre el sujeto que realiza la acción; según esto, el *Quijote* –por tratarse de un personaje que imagina ser un héroe– sería un tipo de *burlesque*.

Por el contrario Rose se opondrá a esta concepción de parodia como *burlesque*, pues, entender la parodia como un tipo de *burlesque* la hace perder la gravedad y metaficcionalidad que, con frecuencia, caracteriza a este tipo de obras (Rose, 1993). El juego paródico que utiliza Cervantes no acaba con la visión heroica que don Quijote tienen de su propia figura, sino que, como ella misma afirma, «that device allows Cervantes parodistically to quote and analyse the chivalric romances [...] and from that point to reflect in ironic and meta-fictional manner on the writing and reading of books in general» (Rose, 1993: 59). Esta característica de la parodia que propone Rose es, según creemos, la que mejor logra diferenciar parodia y *burlesque*; la exclusividad de personajes bajos para el género paródico –tal

⁵ Característica que analizaremos en el punto 3.3.3.

⁶ Y asimismo, Genette (Genette, 1988).

y como defiende Fournel- conlleva la exclusión de obras como *Don Juan, buena persona*, de los Álvarez Quintero; en ella, la figura de don Juan, automatizada ya por la literatura, se transforma, no tanto en su condición de nobleza cuanto en su imagen de galán. Si a ello se le suma el elemento "serio", metaficcional y metaliterario que presenta la literatura paródica, queda revelada que la profundidad del texto paródico supera a la mera burla o *burlesque*. Ahora bien, estas características que distancian la parodia de la *burlesque*, no deben ser consideradas como imprescindibles para la parodia, sino como parte de su esencialidad, ya que de no ser así se llegará a la concepción de parodia como género serio, tal y como han defendido algunos críticos del siglo XX.

Estas últimas tendencias críticas, las postmodernistas, no han considerado la parodia como un género exclusivamente ridiculizante, al contrario; la metaficción y la intertextualidad se han convertido en la pieza clave de todo texto paródico y, con ello, géneros como el pastiche, o recursos como la cita, han invadido el terreno de la parodia. La diferencia que aleja de manera definitiva a la cita y el pastiche de la parodia es, según nuestra opinión, evidente: el elemento cómico. Así lo entiende también Rose, (1993: 72): «[...] it has not always been associated with the intention to forge, or to hoax, and need not be so associated». No obstante, Hutcheon (Hutcheon, 2000) defendía la posibilidad de una parodia seria, por lo que el elemento cómico pasaría a ser un rasgo opcional de este género y, consecuentemente, deberá ser otra la característica que los diferencie. Recurre entonces al criterio que aportaba Genette (Genette, 1988), la relación entre el texto y su modelo; pastiche es correspondencia donde parodia es transformación. Es incuestionable que la relación textual es un criterio mediante el cual, el pastiche, la cita o el plagio quedan al margen del universo paródico; pero no es menos cierto que la función lúdica de la parodia es bien distinta a la función de estos géneros. Por el contrario, en el caso de la sátira y la ironía, tanto sus funciones como su relación con el texto de fondo se asemejan a los de la parodia; siendo así, ¿cuál es el límite que las separa?

La sátira y la parodia son géneros que frecuentemente aparecen en un mismo texto, pues ambos implican, con una distancia crítica, juicios de

valor sobre algo; parodia satírica o sátira paródica son conceptos que se manejan a la hora de definir una obra, tanto por su finalidad como por su estructura. En cambio, la parodia y la sátira se distinguen principalmente por su naturaleza «intra- o extra-mural» en términos de Hutcheon (Hutcheon, 2000); esto es, en la parodia existe una relación del arte con el arte, mientras que la sátira relaciona el arte con la realidad. La sátira se define como una crítica de costumbres cuyo objetivo es ridiculizar los vicios y desajustes de la humanidad (v.g. actitudes, estructuras sociales, prejuicios...) con el fin de corregirlos; por su parte, la parodia expone las convenciones de su modelo relacionando dos códigos en un mismo mensaje, dos códigos textuales. Dicho esto, debemos tener en cuenta que la parodia, en numerosas ocasiones, incluye también una caricatura de la recepción o de la misma creación artística (Hutcheon, 2000). Paralelamente, Rose viene a confirmar la misma idea: a pesar de que la sátira y la parodia se usan tanto para el ataque como para la burla, la sátira no necesita restringir su distorsión únicamente a los textos literarios, y si lo hace, no depende de las características textuales del mismo. La parodia hace un uso distinto del material que caricaturiza, lo convierte necesariamente en parte constituyente de su propia estructura (Rose, 1993)⁷.

El caso de la ironía dista del de los anteriores por un motivo fundamental, la ironía es considerada, más que un género, un tropo o figura retórica y, por lo tanto, es más fácilmente distinguible a la parodia; sin embargo, la estrecha relación que mantiene con el género paródico merece una breve aclaración. Como afirma Rose (Rose, 1993), la semejanza que une a estos dos fenómenos literarios es que ambos ofrecen más de un mensaje para ser descodificado por el lector; la ironía es una figura que, desde la aparición de la Pragmática, ha adquirido un gran interés puesto que consigue que el lector infiera un mensaje implícito y opuesto al texto pronunciado. Así, Hutcheon (Hutcheon, 2000) lo define como el principal mecanismo que activa los conocimientos del lector, de igual manera que Pozuelo Yvancos (Pozuelo, 2009) acentúa su valor como “figura intelectual”,

⁷ En el punto 3.3.1 de este trabajo, hablaremos de cómo la parodia va ‘junto a’ su hipotexto y, para su parodización, recorre sus formas y las hipertrofia.

apoyándose en su etimología, *intus legere*. La parodia se sirve de la ironía y la convierte en una de sus estrategias más eficaces; gracias a ella, se consigue una anti-frase, un contraste entre el hipertexto y su hipotexto que consigue el efecto cómico.

A modo de recapitulación, podemos afirmar que la parodia, a primera vista, coincide en algunos de sus rasgos con otros géneros, difuminando los límites que los diferencian; sin embargo, tras analizar su función lúdica (así como la relación transformacional que establecen hipertexto e hipotexto), la parodia queda exenta de cualquier equiparación con la cita o el pastiche. Atendiendo a su dimensión metaficcional y, en cierto sentido, seria, la parodia se distancia de la superficialidad de la *burlesque*. Sátira y parodia, tan recurrentes una de la otra, establecen su límite en la dependencia o independencia respecto de su modelo; mientras que el blanco de la sátira es externo a ella, la parodia interioriza en su estructura al hipotexto que caricaturiza. Finalmente, la ironía es, por su naturaleza pragmática, figura central en el funcionamiento de la parodia; y es que este género busca la transformación lúdica de su hipotexto con una intención irónica mediante la cual el lector infiera la significación que se esconde tras el hipertexto.

1.3 Hacia una caracterización de la parodia.

El Diccionario de la Real Academia Española ofrece una brevísima definición del término parodia: «(Del lat. *parodiā*, y este del gr. παραῖδία) imitación burlesca»; sin embargo, es interesante observar a qué otro vocablo nos remite: *parodiar*, que a su vez nos lleva a *remedar*, definida esta como «imitar o contrahacer algo, hacerlo semejante a otra cosa». Esta acepción académica es una de las más accesibles que encontramos de *parodia* pero, aún así, ofrece ya algunas pistas sobre las características esenciales que aparecerán en la mayoría de sus definiciones: el carácter burlesco, la imitación y su paradójica forma de asemejar y contrahacer el texto. Y es que, a pesar de que, como advierte Linda Hutcheon (Hutcheon, 2000), no contamos con una definición transhistórica de este género, a lo largo de la historia de la teoría de la literatura, los teóricos se han acercado al fenómeno paródico enfatizando una serie de rasgos que Margaret Rose (Rose, 1993) resume en cinco categorías: su etimología, sus aspectos

cómicos, la actitud del parodista, la recepción del lector y la parodia como técnica "general".

1.3.1 Su etimología.

Ciertamente, consideramos que la etimología del término es la fuente de la que emanan las características esenciales de la parodia, ya que a partir de ella se explican la mayoría de los debates que envuelven a este intergénero. Si acudimos al diccionario etimológico de Corominas y Pascual, los vocablos *parodia*, *parodiar*, *paródico* y *parodista* nos llevan al de *oda*. «Oda, tomado del lat. tardío *ōda* (lat. cl. *Ode*) id., y este del gr. ὠδή 'canto', derivado de ᾄδειν 'cantar'». Así, en la definición de *oda* aparece "parodia" como uno de sus derivados: «Parodia [Terr.; Acad ya 1817] del lat. *parodia* íd. Y este de *παρωδία* 'imitación burlesca de una obra literaria', derivado de *παράδειν* 'cantar junto a algo o según algo'; *parodiar*, *paródico*; *parodista*» (Corominas, 1905: 421). Como vemos, el origen etimológico griego muestra que la palabra *parodia* es un derivado de *oda*, al que se le adjunta el sufijo *para-*; y es precisamente la complejidad de este morfema la que ha provocado mayores ambigüedades en torno a la caracterización del género. Como vemos, Corominas y Pascual, como en otros muchos diccionarios, aluden únicamente a una de las interpretaciones del término 'junto a'; también Escalígero definía la parodia como un texto que siempre ha acompañado a su equivalente "serio". Este *ethos* del que habla Hutcheon (Hutcheon, 2000) –así como también lo hacen Genette o Harold Bloom– hace de la parodia un modo que va más allá de la imitación burlesca, pues se presta especial atención a la intertextualidad, esto es, a las relaciones que un texto llega a establecer con el otro, citándolo y adoptando bien su forma, bien su contenido; un texto que se crea 'junto a' o 'según otro'.

Sin embargo, *παρά* es un sufijo que denota además un valor de oposición, de 'frente a', una interpretación que han tenido en cuenta autores como Householder o Lelièvre. Este último escribió sobre el sufijo que podría entenderse teniendo en cuenta dos significados, siendo utilizado para expresar ideas como 'cercanía', 'consonancia' y 'derivación', o bien como 'transgresión', 'oposición' o 'diferencia' (ápuđ, Rose, 1993); y en este mismo sentido, Sallier define la parodia insistiendo en la idea de semejanza

y oposición, derivada de su preposición epistemológica: «un ou plusieurs vers faits dans les mêmes mesures, selon le même chant, mais qui diffèrent par le sens de ceux qui sont la matière de la Parodie» (Sallier, 1733: 398). No obstante, también encontramos otros diccionarios en los que, además de la reducción de la parodia como figura o recurso retórico, no registran la ambivalencia del sufijo *para-*, sino que únicamente lo entienden en su sentido de 'oposición'; tal es el caso del *Diccionario de la literatura* de E. C. Sainz de Robles, cuya referencia etimológica previa a la definición de parodia dice así: «De, contracanto, canto "en otro aire"», lo que conlleva a una concepción de parodia como un texto que se opone a otro, como una imitación jocosa de una obra literaria seria, del estilo de un autor, de un tema o incluso de algún género literario previo. Igualmente entienden Marchese y Forradellas la noción de parodia como: «[...] la afirmación de un "mundo al revés"; [...] se produce la parodia cuando la imitación consciente y voluntaria de un texto, de un personaje, de un motivo se hace de forma irónica, para poner de relieve el alejamiento del modelo y su volteo crítico» (Marchese y Forradellas, 2007: 312-313).

Si bien una concepción de parodia basada exclusivamente en el valor etimológico de enfrentamiento no permite un análisis completo de este tipo de obras, el problema que encontramos con la concepción que estos últimos autores del siglo XX defienden no es menor. Ya advertíamos anteriormente la posibilidad que se plantean autores como Genette o Hutcheon de la existencia de una parodia seria; en este sentido, aceptar como primordial la idea de 'junto a' también lleva el estudio de la metaficción y la intertextualidad como elementos fundamentales en la literatura, lo que, si no destierra lo burlesco, sí concibe la comicidad como un elemento prescindible en la parodia. Ahora bien, siguiendo a Pozuelo Yvancos (Pozuelo, 2009), entendemos que la parodia, sea considerada ora como oposición, ora como imitación paralela, tiene como indudable herramienta de transformación el efecto cómico.

1.3.2 La comicidad en la parodia.

La parodia forma parte de una vertiente de la literatura que podemos denominar como lúdico-festiva, vertiente en la que, sin duda, la comicidad desempeña un papel fundamental. Tanto como herramienta de creación como arma para conseguir sus objetivos, la comicidad es en la parodia un elemento ineludible por su eficacia. No obstante, lo cómico también ha sido el rasgo que ha condenado a la parodia –así como al resto de los géneros propios de la risa– a ocupar un lugar marginal en la historia de la literatura. Escalígero, en su *Poetices libri septen* (1561), se refiere a la parodia teniendo en cuenta precisamente su carácter burlesco y ridículo, apoyándose en cómo los rapsodas invertían el sentido de textos previos:

Del mismo modo que la sátira ha nacido de la tragedia, y el mismo de la comedia, así la parodia ha nacido de la rapsodia. En efecto, cuando los rapsodas interrumpían sus recitales, se presentaban cómicos que, para alegrar los ánimos, invertían todo lo que se acababa de escuchar, a estos les llamaron parodistas, porque, al lado del tema serio propuesto, introducían subrepticamente otros temas ridículos. La parodia es, por tanto, una rapsodia invertida, que por medio de modificaciones verbales conduce el espíritu hacia los objetos cómico (ápud Peláez Pérez, 2007: 44)

Este concepto de *ridículo*, enfrentado a 'lo serio', se ha equiparado a lo denigrante, inferior, e incluso vulgar; una consecuencia más o menos directa que se explica por la estela que dejó tras de sí, sin pretenderlo, la *Poética* aristotélica. Una evidente subordinación de lo cómico a lo serio que, aún en la crítica actual podemos encontrar. Y es que, hasta la posmodernidad, las poéticas se han ocupado del estudio de la tragedia casi de manera exclusiva, apuntando apenas breves comentarios sobre aquellos textos literarios que se dedicaban a conseguir un efecto cómico. Ahora bien, al tiempo que los teóricos se centraron en la profundización de la tragedia aristotélica y sus derivados, no podemos olvidar que el público aplaudía las parodias medievales como el combate de don Carnal y doña Quaresma del *Libro del Buen Amor*, las modernas comedias del Siglo de Oro del tipo de *La Gatomaquia* de Lope o la obra cumbre de la propia modernidad, el *Quijote*; también en el siglo XVIII encontramos *La comedia nueva o El café* de Moratín, el *Muérete,,, y verás* del XIX o *La venganza de don Mendo* en el XX. En definitiva, el género paródico, pese a su escaso reconocimiento en el

marco teórico, ha sido celebrado por los lectores, y espectadores, de todas las épocas.

No obstante, este evidente gusto por lo cómico no será el factor que determine –al menos no el único– el interés que algunos autores demuestran por escribir una obra paródica. La comicidad paródica, bajo esta aparente superficialidad de lo grotesco, esconde el verdadero poder de la risa; un poder del que habla Baudelaire en su ensayo *Lo cómico y la caricatura* (1998) demostrando la significativa función de la risa en la literatura universal. En este texto, Baudelaire no solo da cuenta del sometimiento de la comicidad en la literatura, sino que la extiende a una degradación cultural del fenómeno de la risa. «*El Sabio no ríe sino temerosamente*» (Baudelaire, 1998: 17), es decir, lo cómico está ausente ante los ojos de la sabiduría e, incluso, de Dios. Para Baudelaire, la concepción de la risa como manifestación diabólica se debe a dos motivos principales: puesto que el Sabio teme la risa, esta será propia de la ignorancia y la debilidad; y, más aún, la risa llega a ser una aberración tanto en cuanto supone el orgullo del hombre. Pero, ¿por qué Baudelaire vincula la risa al orgullo?

La risa es la consecuencia de «el accidente de una antigua caída, una degradación física o moral» (Baudelaire, 1998: 18) que, por lo tanto, provoca un sentimiento de superioridad en el hombre. El que ríe de la caída lo hace porque se siente superior al caído, un orgullo inconsciente de que yo no me caigo; una idea a la que, según Bajtin y Pozuelo Yvancos, entre otros, se le añade la de distancia. El yo superior, aunque sea semejante al degradado, siente que existe una gran distancia entre ellos que le hace pensar que «no sería yo el que cometería la tontería» (Baudelaire, 1989: 24). Por lo tanto, es la risa del hombre un síntoma del sentido de superioridad y, añadimos, distancia frente al objeto humillado. Esta superioridad a la que conlleva la risa, supone el regocijo de una desgracia o debilidad, carcajada “diabólica” por la cual el poderoso queda reducido a un estado de inferioridad. «Ridicule is society’s most effective means of curing inelasticity. It explodes the pompous, corrects the well-meaning eccentric, cools the fanatical, and prevents the incompetent from achieving success.

Truth will prevail over it, falsehood will cower under it» (ápuđ Rose, 1993: 26).

Habiendo reflexionado sobre la función de la risa en la literatura cómica en general, es innegable que la relación que se establece entre parodia y comicidad es equivalente. En la parodia, la risa se convierte en el elemento que logra que el hipertexto derrumbe al texto previo (el hipotexto) convirtiendo su autoridad en ridícula. La ridiculización del hipotexto se consigue gracias a su caída frente al espectador. Así, también Bajtin advirtió y subrayó el poder demoledor de la parodia, género que «destrona», «desacraliza», «escarnece» y «derrumba» a otro texto (Estébanez, 2004). El carácter cómico de la parodia no es sino una irreverencia ante una autoridad a la que se degrada, y no hay mejor forma de conseguir dicho objetivo; pues, «El Ser que quiso multiplicar su imagen no ha puesto en la boca del hombre los dientes del león, pero el hombre muerde con la risa» (Baudelaire, 1989: 21).

1.3.3 La doble dialéctica de la parodia

Indagando en este carácter destructor del fenómeno paródico, se advierte que un ataque hacia la autoridad implica, a su vez, el reconocimiento de su importancia; esto es, en un texto en el que se relatan las batallas en las que se enfrentan ejércitos ranas y ratones se advierte inevitablemente una burla a uno de los textos más significativos de la historia universal. Pero la *Batracomiomaquia* es la evidencia misma del reconocimiento que la *Ilíada* de Homero obtuvo en la época. No se parodia un texto desconocido. Esta paradoja que caracteriza al fenómeno paródico – y a la que también alude Baudelaire (Baudelaire, 1989) mediante la naturaleza contradictoria de la risa– es uno de los enfrentamientos que Pozuelo Yvancos (Pozuelo, 2009) recoge en su doble dialéctica de la parodia. En el momento en el que la parodia se aproxima a su hipotexto y se sitúa junto a él para, entonces, enfrentarse y ridiculizar sus rasgos, este “hacer caer” al texto demuestra que el hipotexto se encuentra elevado respecto al hipertexto.

Reducir la diferencia es reconocerla, mostrarla y admirarla en un cierto sentido. En la parodia se dan dos movimientos simultáneos: el desvelamiento (que muestra en la hipertrofia del texto parodiado su verdadero rostro) y también desvelamiento como ruptura del velo virginal del texto autoritario e intangible que se desea y se reconoce superior, pero que se mancilla (Pozuelo, 2009: 269).

Por ello, la parodia posee también un carácter reverencial –detectado asimismo por otros autores, v. g. Bajtin y Blesa– mediante el cual, los elementos autoritarios del hipotexto se ven caricaturizados o, en términos de Pozuelo Yvancos, hipertrofiados, convirtiéndose en objeto mismo de la degradación. Pero este crítico (Pozuelo, 2009) apunta una segunda dialéctica en el estudio de este intergénero, aquella que se refiere a la función de la parodia en la historia de la literatura.

En la evolución de los diferentes géneros, las obras paródicas se han presentado como el motor de cambio que los transforma, y así lo advierte Pozuelo Yvancos (2009:266): «los textos paródicos han estado en el quicio de la evolución de los géneros». Ya anotaba anteriormente Victor Hugo en su prefacio a *Cromwell* el poder de cambio con el que contaban obras como las de Petronio, Apuleyo, Rabelais o Cervantes, las cuales eran capaces de fundir lo grotesco y lo sublime. El *Quijote* supuso la evolución de las novelas de caballerías así como *La comedia nueva o El café* de Moratín da cierre al teatro decimonónico o, como veremos, *La venganza de don Mendo* de Muñoz Seca da carpetazo al teatro histórico. El hipotexto de estas obras literarias no es sino los rasgos característicos de un género ya agotado; la autoridad ante la que se revela lo paródico es la de un género que, habiendo llegado a su cumbre, se encuentra ya cristalizado en sus formas y/o en sus temas. Tanto es así que el texto paródico es capaz de acentuar, de «hipertrofiar», dichos elementos, deformándolos de tal manera que el público reconozca su convencionalismo. En palabras de Pozuelo Yvancos (Pozuelo, 2000), los mecanismos de los géneros parodiados quedan al descubierto y se presentan en el hipertexto como artificiales y automatizados; la parodia «denuncia [de los géneros] su no-lenguaje». Qué mejor ejemplo que nuestro paródico hidalgo –que, deseoso de aventuras, se topa con la no verdad de los caballeros andantes– para demostrar la muerte de los signos de los textos de caballerías.

En este sentido, la parodia se convierte en un escenario de lucha entre formas distintas de la evolución de los géneros, y el arma del texto paródico es la hipertrofia de los rasgos textuales de su oponente (Pozuelo, 2009). No obstante, y he aquí la clave de esta segunda dialéctica, la parodia se enfrenta al hipotexto pero «no destruye el texto objeto, lo desplaza, ejecuta una difference respecto de él, pero a la vez lo dibuja, lo recorre, lo señala». También Linda Hutcheon (Hutcheon, 2000) da cuenta de ello apuntando el carácter paradójico de la parodia, que hace de ella un género tanto destructivo como constructivo. En efecto, que se realice una parodia del género caballeresco no invalida todas las obras que se aúnan dentro de sus pautas; si así fuera, la única literatura que obtendría reconocimiento sería aquella que se está imprimiendo y que, por tanto, aún no ha llegado a manos del parodista. No es posible concebir la idea de “destrucción de géneros literarios”, pero sí una deconstrucción de los mismos; sus formas y su contenido se transforman gracias al descaro de la parodia. Una de las escuelas que entendió la parodia desde esta perspectiva fue el formalismo y, especialmente, Tinianov. Este autor estudió el texto paródico como la ruptura y transformación de los códigos precedentes, más aún, y como hemos advertido, la parodia como «desvío, propulsión a partir de un punto dado, una lucha». Según este autor, la historia de la literatura no es sino un corte sucesivo de inflexiones, de parodias. Tras el agotamiento de la antigua escuela, la parodia propicia el nacimiento de una nueva; por lo tanto, los textos paródicos son los encargados de diluir (destronar, deconstruir) el viejo género y construir el nuevo (apúd, Hutcheon, 2000).

1.3.4 El lector de la parodia

El papel del lector (espectador u oyente) es fundamental para el funcionamiento de la parodia. De hecho, la autoridad a la que nos venimos refiriendo hasta ahora es autoridad justamente por el valor que el lector le otorga al hipotexto. Debido a la influencia de la teoría de la recepción, así como la reciente proliferación del estudio de la dimensión pragmática, el receptor ha pasado de ser un elemento pasivo en el proceso literario a un participante activo en cuanto al texto. En el caso de la parodia, la importancia concedida al lector está más que justificada, pues debe ser él,

apoyándose en sus lecturas previas, quien descubra y reconozca el hipotexto que se encuentra tras el hipertexto. El sentido de la parodia depende casi exclusivamente de que su receptor entienda que se enfrenta a dos textos, muy frecuentemente relacionados de forma irónica lo que aún complica más el juego; la lectura superficial del hipertexto como el único y verdadero conllevaría al fracaso del efecto paródico. En una obra como el *Quijote*, entendida únicamente como la historia cómica de Alonso Quijano, apenas si se ha llegado a comprender un tercio de lo que Cervantes quiso expresar; la crítica y la burla quedan exentas con esta interpretación pues, se considera como tema principal lo que al autor le servía de pretexto. Por ello, no es casual que el hipotexto de la parodia sea siempre una autoridad en las letras, lo que no implica necesariamente que deban ser textos de calidad; el requisito fundamental será que sea reconocible por el lector y, para ello, el autor de la parodia debe relacionar de manera visible ambos textos⁸.

1.4 Carnaval, modernidad, posmodernidad. Los tres estadios de la parodia

Para finalizar con el estudio del intergénero paródico, no hemos querido pasar por alto cómo la evolución y ampliación de la noción de parodia ha influido en la relación que se establece entre el hipotexto e hipertexto. A este respecto, la teoría de Pozuelo Yvancos –«Del carnaval premoderno al escenario posmoderno» (Pozuelo, 2009: 257)–, establece tres estadios, estrechamente relacionados con nuestra cultura premoderna, moderna y posmoderna. Desde esta perspectiva, y aún reconociendo la necesidad de un hipotexto y su hipertexto, la parodia presenta en cada uno de estos estadios bien una fusión (premoderna y posmoderna) o bien una dualidad conflictiva de sus textos. Esta reflexión teórica posibilita un estudio en profundidad de la esencia de las distintas obras paródicas; así, la relación de subordinación o enfrentamiento textual sobre la que se articula la parodia se explica a partir de la distinción de las tres dimensiones: carnalesca, moderna, posmoderna.

⁸ No hemos querido ahondar en estas cuestiones ya que, por su complejidad y extensión, serían objeto de otro estudio.

1.4.1 Carnaval

En su estadio primero, la parodia no es sino la subversión carnavalesca en la que el mundo oficial se ve desprovisto de sus funciones y sustituido por un mundo lúdico-festivo; esto es, el carnaval representa una transformación, más aún, una inversión de las jerarquías, normas y limitaciones establecidas. Aunque no es objeto de este trabajo presentar una historia del carnaval, hay que tener en cuenta que el origen de esta festividad tiene que ver con la parodización de los rituales político-religiosos; así, en las saturnalias romanas se pretendía volver a la Edad de Oro y durante la Edad Media, esta huída de las leyes y la vida ordinaria continuó, reflejándose en la literatura con la que Bajtin (Bajtin, 1987) denomina parodia sacra, véase como ejemplo la *Cena de Cipriano*. El carnaval supone entonces un estado peculiar del mundo en el que las clases sociales y sus órganos de poder quedan invalidados; el hipotexto de estas convenciones se desvanece, de tal manera que la sociedad vive el carnaval como el único texto existente: «Las fronteras entre el juego y la vida están diluidas adrede. Es la misma vida la que dirige el juego» (Bajtin 1987: 213). Así, durante este periodo, pese a la existencia de dos textos (vida y carnaval), las condiciones de la vida se suspenden; el espacio de la vida se ve invadido y suplantado por el del carnaval, ignorando la distinción entre actores y espectadores⁹. En este sentido, la parodia se presenta como un texto fuera de toda ley que, además, en este estadio de la premodernidad se establece como el texto dominante. Así pues, si «el carnaval ambiciona el triunfo de la vida sobre el de la textualidad» (Pozuelo, 2009: 258), la parodia premoderna aspira destituir a su hipotexto por el mundo paródico del hipertexto.

1.4.2 Modernidad

Al contrario que el estadio carnavalesco de la parodia –caracterizado por su condición unificadora–, la modernidad supone una dualidad textual

⁹ En palabras de Bajtin, «Durante el carnaval es la vida misma la que juega e interpreta (sin escenario, sin tablado, sin actores, sin espectadores, es decir sin los atributos específicos de todo espectáculo teatral) su propio renacimiento y renovación sobre la base de mejores principios. Aquí la forma efectiva de la vida es al mismo tiempo su forma ideal resucitada» (Bajtin, 1987: 10).

en la que el hipertexto e hipotexto aparecen enfrentados; una lucha en la que la parodia revela y subraya la distancia existente entre ambos textos. Así como el carnaval aspiró a romper con los límites entre la textualidad y la vida, la modernidad se ha encargado de hacer patente las diferencias que las separan. En este sentido, es el *Quijote* el modelo emblemático de este estadio moderno, pues ofrece mediante la ironía y el distanciamiento una lucha que llega a convertir la parodia en uno de los elementos principales de esta obra meta-ficcional (Pozuelo, 2000). Por ello, para explicar la parodia desde esta perspectiva de la dualidad, creemos conveniente recurrir a la obra cervantina, obra en la que se ofrece continuamente el enfrentamiento entre el texto y la vida. Desde la parodia caballescica hasta la pastoril, y pasando por episodios como el retablo del Maese Pedro, la cueva de Montesinos o el del mozalbete azotado, la historia del famoso hidalgo se construye sobre una extraordinaria oposición textual. La figura de Don Quijote sufre repetidamente las consecuencias de la distancia que separa la vida de la literatura; sus caídas no son otra cosa que la demostración de la imposible aspiración del carnaval.

[...] ofrece la dimensión total del sentido paródico: el orden ideal que el carnaval había logrado, esa utopía festiva de la unión en que el juego lo ocupa todo y ya no hay escenario, es llevada por Cervantes a la contradicción de la parodia: no solo la vida continúa al margen de la utopía textual-literaria, sino que permanece enfrentada a ella. El "mundo al revés" del carnaval es el que no logra D. Quijote, espejo donde rompen las diferentes utopías, encarnaciones de la Edad de Oro de la pre-modernidad (Pozuelo, 2009: 258).

Incluso el mismo caballero andante parece ser consciente de ello, lo que añade aún más significación al juego meta-ficcional cervantino¹⁰. La máxima representación de esta dualidad irrevocable de la parodia moderna será la propia muerte de nuestro protagonista; el desengaño que el

¹⁰ En numerosos pasajes da cuenta don Quijote de su lucidez, valga como ejemplo las famosas líneas dedicadas a la distancia que existe entre Aldonza Lorenzo (vida) y Dulcinea del Toboso (textualidad): «¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Dianas, las Glateas, las Alidas y otras tales [...] fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron? No por cierto, sin que las más se las fingen por dar sujeto a sus versos [...] yo me imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo [...]» (Cervantes, 1605: 285).

personaje experimenta ante la irrevocable distancia entre el mundo de don Quijote y el de Alonso Quijano.

- Señores –dijo don Quijote–, vámonos poco a poco, pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño. Yo fui loco y ya soy cuerdo; fui don Quijote de la Mancha y soy agora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno. Pueda con vuestras mercedes mi arrepentimiento y mi verdad volverme a la estimación que de mí se tenía, y prosiga adelante el señor escribano. (Cervantes, 1615: 590)

1.4.3 Posmodernidad

De nuevo, la parodia ha adquirido un estado de fusión de sus textos; sin embargo, en esta ocasión, es el escenario el que invade el espacio de la vida. La posmodernidad, tal y como ya anunciábamos al comienzo de este trabajo, ha otorgado a la parodia un papel principal en el mundo del arte, extendiendo sus límites hasta el núcleo mismo de la creación artística. Si bien el carnaval suponía *vivir*, la posmodernidad supone *representar*; cualquier elemento de la vida puede ahora ser un objeto artístico. Así pues, se anulan los límites arte-vida, mas de forma inversa a como lo hacía el carnaval: «[...] haciendo que la vida misma sea dudosa, sea un simulacro, creando la impresión de que todo es arte, todo es signo, todo es escenario» (Pozuelo, 2009: 260). Según esto, la vida queda subordinada al arte; el hipotexto, al hipertexto. En una posmodernidad en la que la dimensión artística no tiene límites, se entiende por qué el concepto de parodia ha visto desbordados los suyos. En esto coincide Linda Hutcheon, una de las críticas posmodernistas más representativa en el campo de la parodia; según Hutcheon (Hutcheon, 2000), en el posmodernismo encontramos una transgresión de los límites anteriormente aceptados, ya sean entre géneros de un mismo arte o en un contexto interartístico. En este sentido, la ruptura más radical de estos límites será la que se produzca entre la ficción y no ficción y, por extensión, los límites entre vida y arte.

Por todo ello, el arte posmoderno tiene como característica principal su condición de auto-referencialidad; es la obra misma la que reflexiona acerca de sus límites artísticos. ¿Qué hace que un urinario pase a ser una obra de arte? El escenario, «el escenario del Museo convierte tal objeto en objeto de arte» (Pozuelo, 2009: 262). Toda la obra de Duchamp, Man Ray,

Francis Picabia, André Breton¹¹, entre otros, es un desafío a los límites del arte. En este sentido, la parodia juega un papel fundamental en el campo de la literatura (aunque no exclusivamente en él) como texto capaz de poner al descubierto los límites del objeto que parodia; en otras palabras, y como advierte Hutcheon (Hutcheon, 2000), la parodia implica una conciencia sobre la creación artística y los límites de la mimesis. En definitiva, el estadio posmoderno de la parodia es consecuencia de la reflexión sobre los límites del arte frente a la vida, límites que, lejos de establecerse, han desaparecido dando lugar a un mundo donde todo es susceptible de ser interpretado artísticamente.

2. CONCLUSIÓN

La parodia es un intergénero que ha estado presente desde los orígenes de la literatura. Pese a que la Teoría de la Literatura ha relegado la comicidad a un segundo plano, la importancia sociocultural de este tipo de obras ha quedado ciertamente justificada en la actualidad. Particularmente, la parodia ha pasado de ser considerada una vulgar imitación de obras superiores a considerarse el mecanismo que hace funcionar la literatura. Con este trabajo, se ha intentado ofrecer una visión pormenorizada del género paródico y responder a los interrogantes que al acercarnos a él se nos plantean: ¿Qué es la parodia?, ¿qué importancia tiene en la historia de la literatura?, ¿y en la literatura actual? ¿Cuáles son sus principales mecanismos?

Como hemos visto, la parodia, lejos de ser un simple tropo o figura retórica, es un intergénero artístico, pues atraviesa todo tipo de obras literarias (ya sean narración, lírica o drama) y, en general, todo tipo de obras de arte. Presenta una estructura dialéctica en la que se enfrentan un hipotexto y su hipertexto (bien en un estadio de fusión bien de dualidad) con un perseguido efecto cómico. La parodia lleva a cabo una transformación lúdica e hipertrofiada de un texto reconocible por el lector, con una doble consecuencia: el reconocimiento del hipotexto como

¹¹ Estos son ejemplos de algunos de los artistas calificados como posmodernistas; sus obras se califican como pertenecientes a la corriente de *ready-made*, creada por Marcel Duchamp y cuyo objetivo principal es elevar objetos ya fabricados a la condición de obras de arte, anulando su función utilitarista.

relevante (aunque no necesariamente por su calidad) y su degradación lograda gracias al poder de la risa.

Desde el romanticismo, se ha subrayado la importancia del papel de la parodia en la evolución de los géneros literarios; analizando algunas de las obras principales de la literatura universal, encontramos que muchas de ellas son obras ciertamente paródicas. En la regeneración de los géneros, estas obras ponen de manifiesto las carencias y la sistematicidad que muestra el género literario de la época. De esta manera, la parodia subraya los mecanismos que han quedado obsoletos y marca el camino para la renovación de los géneros literarios.

En la actualidad, el arte ha adquirido una función imprescindible en cuanto a la reflexión de su propia referencialidad y naturaleza. En este contexto, tal y como advierte Linda Hutcheon (Hutcheon, 2007) es donde aparece el interés actual por la parodia; en este sentido, la parodia se convierte en el síntoma y la herramienta crítica de la epistemología posmodernista. Así, tanto la crítica como la literatura actual se han interesado por el proceso de la creación y recepción del arte, elementos con los que juegan gracias al género paródico.

3. BIBLIOGRAFÍA

3.1 Fuentes primarias

CERVANTES SAAVEDRA, M. de (2005 [1605-1615]): *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Barcelona, Círculo de Lectores: Galaxia Gutenberg.

3.2 Bibliografía

ARISTÓTELES (1976): *El arte poética*. Madrid, Espasa-Calpe.

BAJTIN, M. (2003 [1987]): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid, Alianza Editorial.

BAUDELAIRE, C. (1998): *Lo cómico y la literatura*. Madrid, La balsa de la medusa.

- PORTO-BOMPIANI, G.; DE RIQUER, M. (2006): *Diccionario literario Bompiani de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*. Barcelona, Hora.
- CARMONA, R. (1991): *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, Cátedra.
- GEHRING, W. D. (1999): *Parody as a film genre: "never give a saga an even break"*. London, Greenwood Press.
- COROMINAS, J. (2008 [1905]): *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid, Gredos.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (2004): *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza.
- GARCÍA BERRIO, A., HUERTA CALVO, J. (2006 [1992]): *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid, Cátedra.
- GENETTE, G. (1988): *Géneros, «tipos», modos*. En *Genette Teoría de los géneros literarios* (pp 183-233). Madrid, Arco libros
- GENETTE, G. (1989): *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- GÓNZALEZ PORTO, B. (1998 [1967]): *Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*. Barcelona, Montaner y Simón.
- HUGO, V. (1971). Prólogo a Cromwell. Incluido en *Manifiesto romántico*, trad. Jaume Melendres, Barcelona, Península, pp. 60-61.
- HUTCHEON, L. (2000): *A theory of parody. The teachings of Twentieth-Century Arts Forms*. New York, University of Illinois press.
- HUTCHEON, L. (2007): *The politics of postmodernismo*. London, Routledge.
- MARCHESE, A., FORRADELLAS, J. (2007): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel.
- OLIVA, C. (2004): *Teatro español del siglo XX*. Madrid, Síntesis, D.L.
- OLIVA, C., TORRES MONREAL, F. (2010 [1990]): *Historia básica del arte escénico*. Madrid, Cátedra.
- PELÁEZ PÉREZ, V. M. (2007). *La época dorada de la parodia teatral española (1837-1918) Definición del género. Clasificación y análisis de sus obras en el marco de la historia de los espectáculos*. (Tesis Doctoral, Universidad de Alicante).

Recuperado de
http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/12736/1/tesis_pelaez.pdf.

POZUELO YVANCOS, J. M. (1988). Teoría de los géneros y poética normativa. En P. Yvancos *Del formalismo a la neorretórica: literatura y géneros* (pp. 69-78). Madrid, Taurus.

POZUELO YVANCOS, J. M. (2000). *Parodiar, rev(b)elar*. Exemplaria: Revista de literatura comparada, (4), pp. 1-18.

POZUELO YVANCOS, J. M. (2009): CAPÍTULO VIII. Teoría de la parodia. En Pozuelo Yvancos *Desafíos de la teoría*. Venezuela, El otro el mismo.

POZUELO YVANCOS, J. M. (2014): El Quijote y la parodia moderna. En Pozuelo Yvancos *La invención literaria. Garcilaso, Góngora, Cervantes, Quevedo y Gracián*. Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 65-79.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española* (DRAE) [en línea], <<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>> [20/12/2013]

ROSE, M. (1995[1993]): *Parody: ancient, modern and post-modern*. New York, Cambridge University Press.

SAINZ DE ROBLES, F. C. (1956 [1953]): *Términos, conceptos, "ismos" literarios*. Madrid, Aguilar.

SALLIER, C. (1843[1733]): Discours sur l'origine et sur le caractère de la parodie. En Le Cadet & De la Nauze: *Histoire de l'académie royale des inscriptions et belles lettres, avec les Mémoires de Littérature tirés des Registres de cette Académie, depuis l'année M. DCCXXVI jusques & compris l'année M. DCCXXX, Tome septième*. París, L'imprimerie Royale (pp. 398-410).