

La nueva parodia: sobre la evolución del discurso paródico en el cine

Joaquín Chazarreta

Universidad del Cine, Buenos Aires

jmchazarreta@gmail.com

Recibido: 16 de mayo 2019 / Aprobado: 18 de julio 2019

Resumen

El presente artículo es un análisis de las modalidades del discurso paródico en el cine de terror. Como el título lo indica, su objeto de estudio gira en torno al discurso paródico –sus orígenes, características y tiempo de aparición, tanto en el cine como en la literatura– y, más específicamente, a su funcionamiento al interior del género de terror. Desde dicho análisis se buscó dar cuenta de los modos en que la parodia señala y promueve determinados ajustes necesarios para la evolución y supervivencia de los géneros, desencadenando la apertura y clausura de sensibilidades e incluso dando lugar, sincrónicamente, a un nuevo e inusitado modelo de discurso paródico.

Palabras clave: discurso paródico, cine de terror, géneros cinematográficos, parodia.

Abstract

This article is an analysis of the modalities of parodic discourse in horror movies. As the title indicates, its object of study revolves around the parodic discourse - its origins, characteristics and time of appearance, both in the cinema and in literature - and, more specifically, its operation within the genre of terror. From this analysis, it was sought to give an account of the ways in which the parody indicates and promotes certain necessary adjustments for the evolution

and survival of the genders, triggering the opening and closing of sensitivities and even giving rise, synchronously, to a new and unusual model of parodic speech.

Keywords: parodic speech, horror movies, film genres, parody.

En un mundo en que la innovación estilística ya no es posible, todo lo que queda es imitar estilos muertos, hablar a través de las máscaras y con las voces de los estilos del museo imaginario.

Fredric Jameson, “El posmodernismo y la sociedad de consumo”.

Gracias a su naturaleza metatextual y a su característica operación transgresora de obras preexistentes, el discurso paródico es resguardado por múltiples autores –como el citado Jameson– como una forma discursiva propia de la era posmoderna. No obstante, la parodia ha atravesado gran parte de la historia del arte: desde los inicios del relato hablado, en los que ofició como salvavidas de ineficaces rapsodas, pasando por su importancia en la consolidación del género novelesco¹ y hasta llegar a ocupar estantes enteros en los ya extintos videoclubes. Teniendo presente este longevo recorrido, resulta verdaderamente sorprendente la escasa cantidad de textos analíticos escritos sobre el tema; particularmente, en torno al carácter funcional de la parodia y su vital relación con los géneros, tanto literarios como cinematográficos.

A los fines de entender la importancia de tal relación, es menester remontarnos hasta los estudios llevados a cabo por los formalistas rusos a comienzos del siglo XX, principalmente a aquellos realizados por Iuri Tinianov sobre la evolución de los géneros. En su artículo “Sobre la evolución literaria”, el teórico argumenta que, a lo largo de su ciclo de vida, todo género experimenta una evolución paulatina, la cual se ve reflejada en una serie de pequeños cambios y reconfiguraciones que ocurren al interior del sistema de elementos que lo conforman. En las palabras del propio Tinianov:

Si admitimos que la evolución es un cambio de la relación entre los términos del sistema, o sea un cambio de funciones y de elementos formales, ella se desarrolla como una “sustitución” de sistemas. Estas sustituciones observan según las épocas un ritmo lento o brusco y no suponen una renovación y un reemplazo repentino y total de los elementos formales, sino la creación de una nueva función de dichos elementos (Tinianov, 1927, pp. 123-140).

En efecto, es gracias a esta asignación de nuevas funciones, al ajuste preciso de ciertos elementos temáticos y formales, que los géneros logran adaptarse adecuadamente y mantenerse con vida pese al paso del tiempo. En consecuencia, si nos propusiésemos dibujar su historia gráficamente, la misma no sería correctamente representada a través de la mera prolongación de una línea recta, sino mediante una serie de múltiples desvíos y variaciones que reflejaran “la serie de cortes e inflexiones que la escanden y determinan sus sucesivas orientaciones a lo largo del tiempo” (Pauls, 1980, pp. 7-14).

1 “[...] la parodia desempeña una función decisiva en el proceso de constitución del género novelesco” (Pauls, 1980, pp. 7-14).

De cualquier modo, aún no hemos abordado la interrogante que más atañe al presente artículo: ¿qué papel juega la parodia en dicha reconfiguración de los géneros? Precisamente, la respuesta reside en la serie mencionada, puesto que los cortes e inflexiones son originados nada menos que por la modalidad paródica. Según los formalistas, es ella la que —haciendo uso de su perspectiva distanciada— oficia de herramienta sintomática, posibilitando así la transformación literaria (o, en este caso, de los géneros cinematográficos). Efectivamente, mediante su operación expositiva, un texto paródico es capaz de motivar la reconfiguración de una serie en crisis; de la misma manera que, dependiendo del momento de su aparición, también puede ocasionar la clausura definitiva de esa misma serie.

Concentrándonos en la primera de las posibilidades, el discurso paródico opera cuestionando las formas y elementos constitutivos de su texto fuente, impulsando su ruptura con el código que lo precede y, al mismo tiempo, proveyéndolo con un punto de partida para el nacimiento de un nuevo tipo de sensibilidad. Al analizar el comportamiento del sistema de géneros —y prestando particular atención a las etapas que atraviesan durante sus respectivos ciclos de vida—, notaremos que la irrupción de un texto de naturaleza paródica durante una instancia de crisis puede evidenciar la necesidad de un cambio intrínseco en las sensibilidades, temáticas o elementos formales del género parodiado. Simultáneamente, tal puesta en evidencia es capaz de promover el final de la etapa evolutiva en la que dicho corpus se encuentra y así allanar el camino para el origen de su sucesora, tal como sucedió con la publicación de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* a comienzos de 1605.²

Respecto de la especificidad del tiempo de aparición del texto paródico, veremos que el mismo prueba ser fundamental para que la transformación del género se vuelva efectiva. El texto paródico impulsor debe hacerse presente en el momento indicado, ya que sus condiciones de posibilidad están íntimamente relacionadas con el grado de agotamiento que el objeto-género padece como resultado de su vejez narrativa. En consecuencia, la operación de la parodia interviniente no será la misma para este género que para otro, ni lo será para un mismo género en dos circunstancias históricas diferentes.

Con el objetivo de comprobar esta última afirmación y dar cuenta de la articulación de la parodia en el cine —y sus consecuentes efectos en la evolución de los géneros—, me propuse estudiar los comportamientos de una misma estructura recurrente, el género de terror, en dos momentos de crisis, tanto temporal como estéticamente distantes el uno del otro. En cada uno de ellos, me detuve sobre los dos filmes que mejor lo abordaron paródicamente —*Young Frankenstein* de Mel Brooks y *Scream* de Wes Craven—, haciendo particular énfasis en sus *modus operandi* y las

2 Luego de la memorable desmitificación de la novela caballeresca llevada a cabo por Miguel de Cervantes Saavedra, dicha tradición literaria no solo prácticamente cesó de existir, sino que, además, su conclusión dio lugar a la génesis de la novela moderna como hoy la conocemos.

formas en que ambos abrazaron y honraron la descripción *bakhtiniana* de la parodia como un procedimiento narrativo transgresor y transformador.

Definiciones y consecuencias

Etimológicamente hablando, suele decirse que la palabra *parodia* proviene del término griego *parôdein*, el cual está compuesto de dos partes: *ôda* que significa *canto*; y *para* que se traduciría como *al lado de* o *a lo largo de*. En consecuencia, la *parodia* vendría a ser una suerte de canto lateral, un canto paralelo, en falso, a contra voz, en un tono diferente al original. La deformación o transformación de una melodía.

Por su parte, los formalistas rusos, responsables de algunos de los primeros y más ricos textos sobre el tema, resguardan a la parodia como una pieza fundamental en su teoría literaria centrada en la importancia de las convenciones y el establecimiento de cánones. Dentro de tal estructura, la parodia se presenta como “una célebre disrupción” (Harries, 2000, p. 6), como un modo de autorreflexión y una forma de señalar el convencionalismo que ellos creían era central a la definición de arte. Se trata de un texto expositivo que, mediante un proceso de des-familiarización, “expone las configuraciones estructurales de cualquier entidad textual o canon” (Harries, 2000, p. 6) resaltando la construcción social detrás de ellas y convirtiéndose, al mismo tiempo, en un vehículo ideal para la crítica de normas estéticas e ideológicas. Este vehículo era visto por los formalistas como una “sustitución dialéctica de los elementos formales cuyas funciones se habían vuelto mecánicas o automáticas” (Hutcheon, 2000, p. 35). Es decir, la ejecución de un desplazamiento mediante el cual se altera la función original de los elementos y se da lugar a una nueva forma, desarrollada a partir de la vieja, pero sin necesariamente implicar su erradicación.

Curiosamente, los teóricos rusos no localizaban el verdadero sentido de esta operación enunciativa en el desplazamiento que se produce al interior del texto parodiado, sino “en el mismísimo hecho de que tal desplazamiento haya ocurrido, que una desviación de la norma se haya producido” (Erlich, 1981, p. 178). En otras palabras, los formalistas priorizaban la génesis del discurso paródico por sobre su propia ejecución, infiriendo así cuán significativa su aparición al interior del sistema verdaderamente es.

Por otro lado, teniendo en cuenta que la parodia es un modo enunciativo moderno que persiste en el mundo posmoderno, podríamos preguntarnos exactamente qué lugar ocupa en este último. Al definirla como “la crítica de los sistemas de representación” en el discurso postmoderno (Harries, 2000, p. 34), Dan Harries parece proponer una respuesta. El autor afirma que, si bien la parodia suele abordar sus objetos de forma afectuosa, también lo hace demostrando cierto desdén; y es precisamente allí que podemos identificar el rol que ocupa en esta nueva era: la parodia se posiciona dentro del postmodernismo como un modo crítico del discurso que reformula su objeto con el fin de exponer su construcción; aunque su crítica —sostiene Harries— “está usualmente más focalizada en burlar las normas estéticas en general que a los textos en sí mismos” (Harries, 2000, p. 34). En consecuencia,

podríamos argumentar que la parodia se erige dentro del concepto “periodizador” estudiado por Frederic Jameson (2002, p. 17), como una recontextualización irónica cuyo principal objetivo —el cual la aleja del pastiche— no es sino la exposición crítica de las formas en que su objeto fue construido y, a través de ellas, del artificio existente en los sistemas de representación postmodernos.

Asimismo, Harries pondera aquello que sucede al interior de la separación y transformación de los elementos textuales y contextuales del objeto parodiado, destacando que —en dicha reconfiguración de los elementos— es donde nace el texto paródico. Una nueva entidad cuya esencia se ve materializada en la resultante oscilación entre las similitudes y diferencias respecto del texto fuente. Este proceso crea un nivel de incongruencia irónica con un inevitable impulso satírico, imprescindible para la constitución de la identidad de la parodia y, a su vez, aquello que le permitirá distanciarse del pastiche.

Linda Hutcheon y Gerard Genette abordan la cuestión de manera similar a Harries, aunque eluden la definición de la parodia como modo discursivo. En cambio, ambos coinciden en que ésta constituye, en verdad, una relación de tipo formal/estructural entre dos textos o, en términos bahktinianos, una forma de dialogismo textual. Esta postura puede apreciarse con claridad en *A Theory of Parody*, donde Hutcheon argumenta que:

[...] la parodia es claramente un fenómeno formal —una síntesis bitextual o una relación dialógica entre textos— que existe —y opera— gracias a la consciencia (y posterior interpretación) de dicha duplicación discursiva por parte de quien la percibe (Hutcheon, 2000, p. xiii).

El cuándo de la parodia

[...] la parodia típicamente emerge cuando la naturaleza dinámica del sistema de convenciones comienza a invadir la dimensión estática del género, con el agotamiento de sus convenciones establecidas” (Harries, 2000, p. 37).

Dicho de otro modo, el nacimiento de una obra paródica es propenso a producirse cuando los elementos formales de un género han llegado a un punto límite a partir del cual ya no pueden mutar más, sino repetirse una y otra vez sin variación alguna. Es aquí, en el descubrimiento de las limitaciones y del agotamiento de las convenciones del texto genérico, que la parodia se erige a sí misma, obedeciendo un doble propósito: “1) mecanizar un procedimiento determinado; y 2) organizar un nuevo material” (Tinianov, 1968, p. 135). Estas etapas, dependientes la una de la otra, conforman el así llamado “momento paródico”: mientras que la primera tiene que ver con una actitud un tanto más pasiva —de análisis y observación de ciertos patrones ajenos al texto paródico pero intrínsecos a su objeto—, la segunda se desprende de ella y opera activamente sobre la elaboración de un nuevo texto, a partir de la información recolectada durante la primera etapa.

Esencialmente, es en la primera etapa que se identifica el punto de saturación del corpus de textos, del autor o de la escuela que la parodia toma por objeto. El límite de agotamiento de los códigos estéticos y la automatización de las formas se hacen presentes durante ella. De esta manera, tras el reconocimiento y toma de conciencia del estado del género, se da inicio a la segunda etapa. En contraposición a su antecesora, esta instancia ve a la parodia asumir un rol activo y proceder con la construcción de su texto, el cual se erige como una forma nueva que rechaza las categorías de influencia y homenaje y que, en cambio, se apropia de las formas y elementos de su objeto; siempre con el fin de explicitar y burlar sus limitadas circunstancias actuales, asistiéndolo así en su postergada reconfiguración y eventual viraje hacia una nueva sensibilidad. Un proceso tan natural como necesario, tal como explica el formalista ruso Boris Eikhenbaum:

[...] en la evolución de cada género, hay veces en que su uso con objetivos enteramente serios o elevados degenera y produce una forma cómica o paródica... y así es producida la regeneración del género: éste encuentra nuevas posibilidades y nuevas formas (Bradbury, 1987, p. 53).

En efecto, la regeneración del género se produce sincrónicamente con la aparición de su forma paródica: es gracias a su irrupción sintomática que el género logra despertar, abandonar su estatismo y avanzar hacia nuevas formas de expresión. Sin embargo, cabe repetir que la génesis de la parodia dentro del ciclo de vida de un género no siempre da lugar a dicha regeneración estética. Muchas veces el ataque paródico “llega tarde” y, al no estar en condiciones de emprender la búsqueda de una nueva sensibilidad, el género se ve obligado a contemplar su clausura a manos de la mismísima parodia que podría haberlo resucitado.

Cualquiera fuera el caso, he aquí el carácter funcional de la parodia en el sistema de géneros. A través de sus ataques —de apariencia irrespetuosa, pero naturaleza afectuosa—, la parodia asiste a los géneros durante su etapa crepuscular. Señalando aquellos elementos que ya resultan dignos de burla, excusando a los que no (pues aún son funcionales a la construcción del texto), exhibiendo su característica ironía, dotando al texto de *autoconsciencia* y proveyendo una *crítica creativa*,³ la parodia busca provocar una reacción en el género e impulsarlo así hacia el descubrimiento de nuevas e inexploradas posibilidades narrativas que le permitan dejar atrás la agotada instancia formal en la que se encuentra... o, en el peor de los casos, perecer en el intento.

Parodias ejemplares

A su manera, *Young Frankenstein* y *Scream* promovieron modificaciones al interior del cine de terror, clausuraron e iniciaron sensibilidades dentro de él e incluso motivaron cambios en el ejercicio del discurso paródico cinematográfico. En el caso

3 La *autoconsciencia* y la *crítica creativa* son dos de las siete herramientas más frecuentemente utilizadas por la parodia que el autor Wes Gehring enumera en su libro sobre el tema (Gehring, 1999, pp. 1-16).

del film de Brooks, por ejemplo, su abordaje paródico de la tradición gótica significó el punto final de un ciclo cuyo tiempo de vida se había agotado hace ya un tiempo, tal como afirma Barry Langford:

[...] luego de las revelaciones de Dresden, Auschwitz y Hiroshima, los terrores góticos de Drácula, Frankenstein y El Hombre Lobo pueden en cualquier caso haber parecido demasiado anticuados para retener como mucho un escalofrío en las audiencias (Langford, 2003, p. 163).

Naturalmente, ante las desgracias que sacudieron al mundo durante la Segunda Guerra y sus dos décadas posteriores, la sensibilidad propuesta por este tipo de films se había vuelto obsoleta en su afán por reflejar las inquietudes y miedos de la sociedad. Se trataba de un cine de terror anticuado, “pasado de moda”, para el que ya no había lugar alguno dentro del sistema. Es cierto, el ciclo había transitado numerosas mutaciones a lo largo del periodo –su viraje hacia la comedia de la mano de Roger Corman, su efímero intento por apelar a públicos más jóvenes a través del así llamado “terror adolescente”⁴ o, la más notoria, el prolífico ciclo de terror barroco y paleas saturadas de la Hammer–, pero ninguna de ellas logró impedir la inadecuación de los monstruos sobrenaturales a la nueva era que acabaría motivando su extinción.

Sorprendentemente, pese a su desgaste y el abordaje paródico de films como *Abbott and Costello Meet Frankenstein* (1948) y otros de menor relevancia, la sensibilidad gótica logró perdurar durante varias décadas. Sin embargo, todo acabó cuando, llegado el año 1974 y asistida por la parodia de Brooks, finalmente encontró su clausura. *Young Frankenstein* había aparecido en el momento indicado para deconstruir el mito de uno de los personajes más emblemáticos y populares del ciclo. Mediante su abordaje crítico en clave de humor de los filmes de Universal, Brooks dejó bien en claro aquello que los consumos de las audiencias parecían manifestar: el terror gótico había muerto y ninguna reelaboración del mismo era posible a excepción de la paródica, cuya efectiva clausura de la sensibilidad podemos ver reflejada en el cese –prácticamente absoluto– de producciones en torno a ella, durante los años posteriores al estreno de *Young Frankenstein*.

De hecho, los exponentes más cercanos al gótico que aparecieron durante dicho periodo se inscriben al interior de una nueva forma de comedia de terror —en torno a los icónicos monstruos y arquetipos del género—, que apenas exhibió algunos de los rasgos formales y temáticos del ciclo gótico. Sus representantes más conocidos, *An American Werewolf in London* (1981), *The Return of the Living Dead* (1985), *Teen Wolf* (1985), *Fright Night* (1985), *The Lost Boys* (1987) y *The Monster Squad* (1987),

4 El “teenage horror” —como es definido por Peter Hutchings en su diccionario sobre el cine de terror (Hutchings, 2008, pp. 308-309)— fue un efímero abordaje del género desde una mirada juvenil que tuvo como protagonistas a un grupo de adolescentes cuyas vidas —y cuerpos— se veían transformadas de manera sobrenatural. Los cuatro filmes que lo conforman son: *I Was a Teenage Werewolf* (1957), *Blood of Dracula* (1957), *I Was a Teenage Frankenstein* (1957) y *How to Make a Monster* (1958).

operaban como “juegos altamente autoconscientes con el género y, mientras tenían momentos poderosamente aterradores, también lo burlaban afectuosamente” (Janovich, 2002, p. 6).

Volviendo al año 1974, considero fundamental el detenernos sobre la importancia del momento histórico en que se manifestó el texto paródico de Brooks, ya que éste no solo acabó por sellar la fecha de defunción del ciclo gótico, sino que también significó el “año cero” del *slasher*. Es decir, no tan casualmente, la clausura de una sensibilidad se produjo de manera casi simultánea con el nacimiento de una nueva, materializada —inicialmente— en el exitoso estreno de *Black Christmas* y *The Texas Chainsaw Massacre*, dos de los filmes que establecieron las bases sobre las cuales, cuatro años más tarde, John Carpenter terminaría de consolidar al subgénero con *Halloween*. Tal como dice Kendall Phillips, “si hay un año cúlmine en la historia del cine de terror norteamericano, es 1974” (Phillips, 2005, p. 101).

En efecto, mientras el tiempo y espacio del terror eran llevados de regreso al interior del hogar, a las ansiedades y a los miedos de las comunidades de los suburbios, los castillos góticos, los monstruos sobrenaturales y toda la parafernalia del agotado ciclo eran puestos en evidencia —y fuera de circulación— por la operación paródica de *Young Frankenstein*. Esta sincronía en el cierre y la apertura de distintas sensibilidades invita a reflexionar sobre el constante estado de búsqueda y reinención en el que se encuentran los géneros, así como también en los múltiples y, muchas veces, invisibles movimientos de repetición y variación que emprenden con el fin de sobrevivir al paso del tiempo.

Similarmente e impulsada por el mismo instinto de supervivencia, aunque un poco más de veinte años después, *Scream* también desarrolló una operación paródica que —tal como la de Mel Brooks— impulsó cambios significativos en el género. Aunque, claro, con la diferencia de que, en el caso del film de Craven, dichos cambios no consistieron en la clausura de una sensibilidad (el terror gótico) y la simultánea apertura de otra (el *slasher*), sino más bien en la efectiva resurrección de una sensibilidad en decadencia mediante su reconfiguración paródica.

Dicho de otro modo, *Scream* evidenció que, para volver a ser el enérgico y popular subgénero que alguna vez fue, el *slasher* debía ser atravesado por la parodia. Requería de metalenguajes irónicos y de un elevado nivel de autoconsciencia que le permitiesen, por un lado, denunciar aquellos elementos que —en los años noventa— ya no eran funcionales a su relato y, al mismo tiempo, rejuvenecer la fórmula del ciclo. Esta tensión entre movimientos discursivos, entre un relato que se inscribía en las convenciones del subgénero y otro que las evidenciaba mediante su burla paródica, es la que acabaría reviviendo al fatigado *slasher*.

Gracias a esta compleja operación, el film logró —entre otras cosas— resonar culturalmente y conectar con las audiencias. Su sagacidad e irreverencia invitaron a los espectadores a sentirse identificados con un relato que, por primera vez y desde su audaz carácter “meta”, ofrecía un nuevo y atípico modelo de *slasher*. No obstante,

no podemos evitar preguntarnos por qué esta operación enunciativa funcionó a la perfección en *Scream*, mientras que su antecesora, *Wes Craven's New Nightmare*, fracasó en su intento por revitalizar el ciclo. Probablemente la respuesta resida en el hecho de que, tratándose de la esperada última entrega de la saga de Freddy Krueger, Wes Craven arremetió contra todo un legado preexistente de filmes que contaba, además, con el apoyo de una acérrima base de seguidores, aparentemente incapaces de tolerar la novedosa autoconsciencia que el director quiso imprimir sobre la franquicia. En cambio, al crear desde cero un nuevo slasher, con su propio universo, reglas y personajes, el cineasta se vio posibilitado a operar sin restricción alguna, llevando a la autoconsciencia hasta su máxima expresión e implementando satisfactoriamente su arriesgada conjunción de las modalidades discursivas del *slasher* y la parodia.⁵

En resumen, como consecuencia de su operación, magistralmente ejecutada, y su rutilante éxito comercial, *Scream* dio lugar a todo un nuevo ciclo de terror adolescente autoconsciente que –al igual que ella y sus tres exitosas secuelas–

[...] recuperó la tradición de los slashers de fines de los setenta y comienzos de los ochenta, pero también los trató irónicamente. En estos films, los personajes adolescentes están muy familiarizados con el cine de terror y la cultura pop en general, y continuamente comentan las cualidades genéricas de la narrativa dentro de la que se encuentran (Hutchings, 2008, p. 295).

I Know What You Did Last Summer y su secuela, *Urban Legend* (1998), *Cherry Falls* (2000) y *Valentine* (2001) son algunas de las representantes del nuevo modelo de *slasher* propuesto por el film de Craven. Sin embargo, ninguna de ellas logró abordar al subgénero a la manera de *Scream*.⁶ pareciera como si hubiesen intentado replicar su operación, pero solo superficialmente. En consecuencia, lejos de repetir su éxito y sostener el modelo por varios años más, esta serie de películas no propició mucho más que un mediocre rédito comercial y, sobre todo, una rápida disolución del *slasher postmoderno*.

De cualquier modo, es necesario recalcar que la influencia del film protagonizado por Neve Campbell no se circunscribió meramente a este efímero ciclo de *slashers* de fines de los noventa y principios de los dos mil. Como hemos visto, tanto *Scream* como *Young Frankenstein* impulsaron notorios cambios en el género de terror pero, además, ambas películas motivaron una popularización de sus formas paródicas. Y si el caso de *Scream* es aún más insólito, ello se debe a que su propuesta discursiva

5 De hecho, si bien *Scream* fue el primer exponente del *slasher* en verdaderamente abrazar dicha conjunción, *Last Action Hero* (1993) de John McTiernan ya había exhibido una operación paródica similar en el cine de acción. De todas formas, siendo que el corpus elegido para analizar los efectos de la parodia es el terror y no aquel género, no creo necesario el profundizar sobre dicho film.

6 Exceptuando, por supuesto, a las secuelas directas de aquel film: *Scream 2* y *Scream 3*, ambas dirigidas por Wes Craven y estrenadas en los años 1997 y 2000, respectivamente.

incluyó también una inusitada e innovadora transformación de la concepción misma de la parodia cinematográfica.

La transformación paródica y la parodia transformadora

A grandes rasgos y a pesar de las décadas que las separaban, es posible que tanto *Young Frankenstein* como *Scream* hayan tenido el mismo objetivo paródico respecto del género que abordaron; que hayan querido decir lo mismo respecto de aquel. No obstante, los modos en que encauzaron su discurso paródico para alcanzar dicha meta establece un abismo entre ellas. Independiente de que los dos filmes hayan realizado un meticuloso análisis de su objeto y que su existencia pueda verse reflejada en los múltiples intentos de pertenencia genérica que llevaron a cabo (mediante la repetición de arquetipos, convenciones, puestas de cámara, estilos de montaje, ambientación espacio-temporal, etcétera), existe un condicionante que no hemos tenido en cuenta y en cuyo interior –creo– reside la verdadera razón detrás del radical viraje paródico presente entre los textos: sus respectivos tiempos de producción.

La parodia brooksiana puede haber “inegablemente inspirado un revivir de la parodia” (Smurthwaite & Gelder, 1982, p. 91) en los años setenta y ochenta, pero con el comienzo de la nueva era –la postmoderna– dicho modelo se había desgastado y vuelto anticuado. Como espectadores ya no podíamos continuar riéndonos de los géneros a la manera que Mel Brooks, el trío ZAZ⁷ o Woody Allen nos habían enseñado. Esto se debió a que, como consecuencia de haber estado asociado a la comedia durante décadas, refugiado y comercializado bajo sus formas, el discurso paródico había perdido su característica fuerza transformadora. Para recuperarla y volver a ser funcional al sistema, la parodia debía desprenderse del género cómico y reconfigurarse en función de la nueva era de “fragmentación, incoherencia, y cinismo” (Phillips, 2005, p. 174) en que se encontraba. El cambio de milenio –decía el personaje de Randy Meeks (Jamie Kennedy) en una de las escenas más memorables y autoconscientes de *Scream*– hizo que los motivos detrás de los asesinatos variaran y se volvieran incidentales. Similarmente, la parodia también podía –y debía– variar en función del nuevo milenio. Tal variación llegaría nada menos que de la mano del *slasher* de Wes Craven, una suerte de híbrido entre dos modos discursivos agotados y en necesidad de una urgente revitalización. En efecto, *Scream* propuso un cambio radical en la lógica del discurso paródico; un nuevo modelo paródico, si se quiere.

Alejada del modelo brooksiano, *Scream* no se vio atravesada por la parodia como *Young Frankenstein*. Por el contrario, se apropió de la forma paródica obligándola a tomar un lugar secundario en la enunciación y priorizando la pertenencia genérica por sobre ella. Es decir, el mantenimiento de la estructura general y la réplica del léxico, las formas y los elementos narrativos tradicionales del *slasher* primaron por sobre su enunciación ironizada y la burla paródica, desencadenando así un nuevo

7 En referencia al popular trío de directores conformado por Jerry Zucker, Jim Abrahams y David Zucker.

modo enunciativo en el que la parodia es –de algún modo– “succionada” por los géneros con el fin de seguir siendo funcional a sus respectivos ciclos de vida. Sorprendentemente, este viraje discursivo de la parodia ya había sido anticipado por los formalistas rusos a principios del siglo XX:

Lo mismo ocurre con la automatización, con el “desgaste” de un elemento literario cualquiera: no desaparece pero su función cambia, se vuelve auxiliar. Si el metro de un poema está desgastado por el uso, cede su papel (constructivo) a otros rasgos presentes en esa obra y pasa a cumplir otras funciones (Tinianov, 1927, pp. 123-140).

En resumidas cuentas, éste es el cambio de lógica propuesto por *Scream*: una parodia que –parafraseando las palabras de Tinianov– no desaparece, pero que sí se ve obligada a dejar de lado su protagonismo y alterar su funcionamiento para poder ocupar un nuevo lugar dentro del sistema; uno que la habilita a persistir como discurso y, simultáneamente, a continuar prestando sus servicios a las estructuras recurrentes que los requieren: una nueva parodia, tanto transformadora como transformada.

La nueva parodia

Al inicio de este artículo cité una frase de Fredric Jameson acerca de un mundo condenado a imitar estilos muertos como resultado de su imposibilidad de lograr cierta innovación estilística. Por si quedaban dudas, el mundo referenciado es nada menos que aquel en el que vivimos. Un mundo en el que “la muerte del sujeto” ya es un hecho (Jameson, 2002, p. 20), y en el que el pastiche se ha vuelto la estética por excelencia, sostiene el autor. Obviamente, esto no significa que el pastiche sea la única práctica artística postmoderna ya que, a la par suyo, existe la parodia. Un discurso injustamente desprestigiado y subvalorado que el mismo Jameson incorpora a su definición del pastiche.⁸

Lejos de ser opacada o estar necesariamente atada a aquél (o a la comedia, como suele pensarse erróneamente), la parodia se ha constituido como una expresión artística independiente, fundamental e inacabable que ha transitado la historia del hombre en los medios más diversos. Su capacidad para llevar a cabo un análisis sintomático del estado de sus objetos y del desgaste presente en ellos la ha vuelto una herramienta fundamental para los ciclos de vida de los géneros. Es posible que el teórico estadounidense haya tenido razón y que, efectivamente, el mundo postmoderno sea incapaz de innovar estilísticamente, viéndose así obligado a depender del reciclaje de “las máscaras y [...] las voces” de los viejos estilos.

Sin embargo, nada de esto implica que de dicha operación de reciclado no pueda desprenderse cierta innovación estilística; innovación que, muchas veces, es impul-

8 Siendo éste “una parodia vacía, una parodia que ha perdido el sentido del humor” (Jameson, 2002, p. 20).

sada por el propio discurso paródico. Tal como afirmaba Tinianov, es la parodia la que promueve los cortes y las inflexiones que trazan la historia de vida de los géneros. Es su función expositiva de la falta de innovación la que determina la supervivencia del sistema. A lo largo del presente artículo me propuse investigar el funcionamiento de esta operación paródica en el cine utilizando como marco teórico uno de sus géneros más populares y longevos: el terror. Dicho corpus me proveyó varios textos que encarnaron a la perfección las posibilidades de reconfiguración discursiva que la parodia le ofreció al género a través de ellos, y en dos momentos históricos radicalmente diferentes. En otras palabras, fueron dos puntuales llamadas de atención en torno al necesario reordenamiento de fórmulas, estructuras y temas que el cine de terror debía efectuar para adaptarse y sobrevivir o, en su defecto, para clausurar la agotada sensibilidad de turno.

Mientras que la película de Brooks confirmó –en paralelo al surgimiento de una nueva sensibilidad del género– que el terror gótico ya era parte del pasado, la de Craven nos aseguró que, para subsistir al interior del sistema en la nueva era, tanto el subgénero *slasher* como la parodia cinematográfica debían variar sus respectivos *modus operandi* y reconfigurarse apoyándose el uno en la otra y viceversa. Una intrincada doble operación cuyo éxito motivaría la concepción de un nuevo modo discursivo, el cual –a un paso lento pero seguro– acabaría propagándose por los más diversos géneros: el de aventuras (con *The Emperor's New Groove* (2000) y *Jumanji: Welcome to the Jungle* (2017)), el de artes marciales (*Kung Fu Hustle* (2004)), el bélico (*Tropic Thunder* (2008)), la comedia romántica (*They Came Together* (2014) y *It's It Romantic* (2019)), el cine de superhéroes (*Kick-Ass* (2010), *Deadpool* (2016) y *Spider-Man: Into the Spider-Verse* (2018)), el de zombies (*Shaun of the Dead* (2004)), el apocalíptico (*The World's End* (2013)), el thriller de espionaje (la saga iniciada por *Kingsman: El servicio secreto* (2014)), las *buddy movies* policiales (*Kiss Kiss Bang Bang* (2005), *21 Jump Street* (2012), su secuela y *Hot Fuzz* (2007)) y, por supuesto, en el propio género de terror (*Tucker and Dale vs Evil* (2010), *The Cabin in the Woods* (2012), *The Final Girls* (2015), *Happy Death Day* (2017)), entre muchos otros.

Por otro lado, y sin ánimos de explayarme mucho más, cabe destacar que buena parte de estos textos exhiben o exhibieron una misma y familiar problemática: al momento de su estreno y tal como le pasó a *Scream*, no fueron reconocidos o leídos como abordajes paródicos de sus respectivos géneros. Es cierto que la presencia de la parodia en ellos no “salta a la vista” de forma tan explícita como en los films de, por ejemplo, Mel Brooks, pero –justamente– esto ocurre porque sus realizadores han logrado “adiestrarla” e incorporarla armónicamente a su estructura. Es decir, mientras que en décadas previas la parodia ocupó un lugar central dentro del texto fílmico, en la postmodernidad se ha visto obligada a asumir un rol, digamos, secundario: oculta al interior del relato de género. En cierto punto, todos estos filmes confirmaron aquello que la revista *Empire* inadvertidamente había dado a entender al incluir a *Scream* en el tercer puesto de su listado de las cincuenta mejores películas de terror

de la historia:⁹ la “nueva parodia” dista tanto de la concepción universal del discurso paródico que ni siquiera es percibida como tal.

Contrariamente, parece haber quedado reducida a una mera expresión “meta” de su objeto-género (de hecho, un sinnúmero de críticas de los citados filmes usan precisamente ese término para describirlos). De algún modo, para mucha gente es como si la única manifestación actual de la parodia cinematográfica se encontrara en una de sus formas más burdas y exacerbadas: la franquicia de películas que *Scary Movie* (2000) disparó a comienzos de la década pasada y cuyo legado –una serie de intrascendentes comedias de *gags* de escaso valor enunciativo (y aún menor rédito comercial)– persiste hasta el día de hoy. No obstante, la parodia en su forma más pura, efectiva y funcional al sistema de géneros no solo continúa vigente, sino que además lo hace puliendo sus formas y procedimientos cada vez más. Tal vez su avistamiento no sea tan sencillo para algunos, pero eso no es más que una evidencia más de su constante refinamiento, invisible y encubierto, al interior de las estructuras recurrentes que estudia, aborda, deconstruye, ironiza y que, ahora también, habita.

Referencias

- Bakhtin, Mikhail (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Ed. Taurus.
- Bradbury, Malcolm (1987). *No, not Bloomsbury*. Londres: Andre Deutsch.
- Erllich, Victor (1981). *Russian Formalism: History and Doctrine*. Connecticut: Yale University Press.
- Gehring, Wes (1999). *Parody as a Film Genre - Never Give a Saga an Even Break*. Connecticut: Greenwood Press.
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Ed. Taurus.
- Harries, Dan (2000). *Film Parody*. Londres: British Film Institute.
- Hutcheon, Linda (2000). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Illinois: University of Illinois Press.
- Hutchings, Peter (2008). *Historical Dictionary of Horror Cinema*. Maryland: The Scarecrow Press.
- Jameson, Frederic (2002). “El posmodernismo y la sociedad de consumo”. En *El giro cultural - Escritos seleccionados sobre el postmodernismo (1983-1998)*. Buenos Aires: Ed. Manantial.
- Jancovich, Mark (2002). *Horror, The Film Reader*. Londres: Taylor & Francis e-Library.
- Langford, Barry (2003). *Film Genre: Hollywood and Beyond*. Edimburgo: Edinburgh University Press Ltd.

9 “The 50 best horror movies ever” de Owen Williams, James White, John Nugent, Emma Thrower y Phil De Semlyen, artículo publicado en la página web de la revista *Empire* el día 16 de septiembre de 2016.

- Pauls, Alan (1980). "Tres aproximaciones al concepto de parodia". En *Lecturas Críticas 1. Revista de Investigación y Teorías Literarias*. Buenos Aires.
- Phillips, Kendall R. (2005). *Projected Fears: Horror Films and American Culture*. Connecticut: Praeger Publishers.
- Smurthwaite, Nick & Paul Gelder (1982). *Mel Brooks and The Spoof Movie*. Londres: Proteus Books.
- Tinianov, Juri (1968). "Per una teoria della parodia". En *Avanguardia e Tradizione*. Bari: Ed. Dédalo.
- Tinianov, Juri [1927] (2012). "Sobre la evolución literaria". En Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Madrid: Ed. Biblioteca Nueva.

Filmografía

- 21 Jump Street* (2012, EE.UU., Phil Lord, Christopher Miller)
- Abbott and Costello Meet Frankenstein* (1948, EE.UU., Charles T. Barton)
- An American Werewolf in London* (1981, EE.UU., Reino Unido, John Landis)
- Black Christmas* (1974, Canadá, Bob Clark)
- Blood of Dracula* (1957, EE.UU., Herbert L. Strock)
- Cherry Falls* (2000, EE.UU., Geoffrey Wright)
- Deadpool* (2016, EE.UU., Tim Miller)
- Fright Night* (1985, EE.UU., Tom Holland)
- Halloween* (1974, EE.UU., John Carpenter)
- Happy Death Day* (2017, EE.UU., Christopher Landon)
- Hot Fuzz* (2007, Reino Unido, Francia, Edgar Wright)
- How to Make a Monster* (1958, EE.UU., Herbert L. Strock)
- I Know What You Did Last Summer* (1997, EE.UU., Jim Gillespie)
- I Was a Teenage Frankenstein* (1957, EE.UU., Herbert L. Strock)
- I Was a Teenage Werewolf* (1957, EE.UU., Gene Fowler Jr.)
- It's It Romantic* (2019, EE.UU., Todd Strauss-Schulson)
- Jumanji: Welcome to the Jungle* (2017, EE.UU., India, et. al, Jake Kasdan)
- Kick-Ass* (2010, EE.UU., Reino Unido, Matthew Vaughn)
- Kingsman: El servicio secreto* (2014, Reino Unido, EE.UU., Matthew Vaughn)
- Kiss Kiss Bang Bang* (2005, EE.UU., Shane Black)
- Kung Fu Hustle* (2004, Hong Kong, China, Stephen Chow)
- Last Action Hero* (1993, EE.UU., John McTiernan)
- Scary Movie* (2000, EE.UU., Keenen Ivory Wayans)
- Scream* (1996, EE.UU., Wes Craven)
- Scream 2* (1997, EE.UU., Wes Craven)
- Scream 3* (2000, EE.UU., Wes Craven)
- Shaun of the Dead* (2004, Reino Unido, Francia, Edgar Wright)
- Spider-Man: Into the Spider-Verse* (2018, EE.UU., Bob Persichetti, Peter Ramsey,

Rodney Rothman)

Teen Wolf (1985, EE.UU., Rod Daniel)

The Cabin in the Woods (2012, EE.UU., Drew Goddard)

The Emperor's New Groove (2000, EE.UU., Mark Dindal)

The Final Girls (2015, EE.UU., Canadá, Todd Strauss-Schulson)

The Lost Boys (1987, EE.UU., Joel Schumacher)

The Monster Squad (1987, EE.UU., Fred Dekker)

The Return of the Living Dead (1985, EE.UU., Dan O'Bannon)

The Texas Chain Saw Massacre (1974, EE.UU., Tobe Hooper)

The World's End (2013, Reino Unido, EE.UU., Japón, Edgar Wright)

They Came Together (2014, EE.UU., David Wain)

Tropic Thunder (2008, EE.UU., Ben Stiller)

Tucker and Dale vs Evil (2010, Canadá, Eli Craig)

Urban Legend (1998, EE.UU., Canadá, Jamie Blanks)

Valentine (2001, EE.UU., Jamie Blanks)

Young Frankenstein (1974, EE.UU., Mel Brooks)

Wes Craven's New Nightmare (1994, EE.UU., Wes Craven)