

Estudio crítico de la parodia y la revalorización del término

María Rocío Ramos Ramos

Universidad de Huelva. Facultad de Humanidades. Departamento de Filología Inglesa.

Huelva, España

rocio.ramos@dfing.uhu.es

A Critical Study of Parody and the Revaluation of the Term

Fecha de recepción: 19.7.2021 / Fecha de aceptación: 17.12.2021

Tonos Digital, 42, 2022

RESUMEN:

Este estudio pretende retratar cómo la larga e ingente historia de la parodia ha hecho que relevantes voces críticas tradicionales y contemporáneas se interesen por la naturaleza del término y las posibilidades de su maleabilidad—al permear todos los géneros. No obstante, con este esbozo bibliográfico se hace más que evidente la polarización de la crítica y sus discrepancias acerca de sus cualidades, rasgos y la paradoja que plantea: para unos la parodia supone una burla y crítica con desprecio, para otros, expresa admiración con respeto. Gracias al giro crítico que surge a partir de los 90, rescatando la parodia romántica como parte fundamental para entender el movimiento romántico y con las apreciaciones positivas entre la crítica posmodernista, la parodia va ocupando y recuperando un lugar eminente entre la crítica más reciente y ya no se percibe como un mero recurso negativo o peyorativo. Se considera cada vez más como un vehículo creativo de revisión de estilos, voces y formas que requiere de un lector inteligente, y cuyo resultado expone un hipertexto con la misma relevancia que el hipotexto del que depende.

Palabras clave: parodia; intertextualidad; sátira; parodia romántica; hipertexto;

ABSTRACT:

This study aims to portray how parody's long and extensive history has made relevant traditional and contemporary critical voices interested in the nature of the term and the possibilities of its malleability—as it permeates all genres. Nevertheless, with this bibliographical sketch it becomes more than evident the polarisation of critics and their disagreements about its qualities, traits and the paradox it poses: for some, parody is mockery and criticism with contempt, for others, it expresses admiration with respect. Thanks to the critical turn that emerged from the 1990s onwards, rescuing romantic parody as a fundamental part for understanding the romantic movement and with the positive appreciations among postmodernist critics, parody is occupying and recovering an eminent place among the most recent critics and is no longer seen as a mere negative or pejorative resource. It is considered more and more as a creative vehicle for the revision of styles, voices and forms that requires an intelligent reader, and whose result exposes a hypertext with the same relevance as the hypotext on which it depends.

Keywords: parody; intertextuality; satire; romantic parody; hypertext;

INTRODUCCIÓN

The institution's persistent efforts to define parody, to sort it from non parody, to trivialize it, and to recuperate it as commentary, show that it has long felt the thorn of parody; if parody has been unconscious of criticism, criticism has not been neglectful of it. "Parody and its Containment" (Jones, 1996: 73)

La parodia ha existido desde la antigüedad y tanto por su complejo mecanismo—al depender de otro texto, estilo o discurso— como por su ubicuidad a lo largo de todas las épocas no ha dejado indiferente a la crítica, como se refleja en la anterior cita de Jones (1996). Igualmente, en palabras de Hannoosh contamos con una "long and protean history of parody" (1989: 9), una multiforme historia que cambia y que ha ido definiendo y redefiniendo el sentido y uso de este recurso que parece caracterizarse por su longevidad.¹ Según Dentith (2000), incluso se puede

¹ También Deeds alaba la larga tradición de la parodia, puntualizando dos grandes hitos—su origen clásico y Cervantes como precursor: "As a literary form and rhetorical trope, parody has a venerable history: in classical literature and rhetoric; in the great precursor of the Western novel, Cervantes' *Don Quixote*." (1999: 226)

hacer un recorrido histórico por todas las formas específicas que ha ido adoptando la parodia culminando en su uso en la posmodernidad:

practices as diverse as the Greek Old Comedy of Aristophanes, the ancient literary form known as the *menippea* (a genre of self-parodying serio-comic writing), medieval *parodia sacra* or parody of sacred texts, the tradition within the modern novel from *Don Quixote* to *Vanity Fair* for which parody is an essential component, the genre of literary parody in the nineteenth century which culminates in Beerbohm's *A Christmas Garland* (1912), and so called postmodernism in which parody plays a crucial role. (21)

Además de esta larga historia en el tiempo, la parodia encierra en su naturaleza un halo de dificultad que ha llevado a la crítica y al lector a mostrar reticencia a la hora de valorarla positivamente, bien por su relación casi automática con otras formas relacionadas—sátira, burla, pastiche, ironía, alusión, etc.—bien porque se duda entre la adulación o el desprecio hacia lo parodiado. Al mismo tiempo, es importante añadir que este ejercicio inteligente requiere un esfuerzo del lector para reconocer el texto o autor del que depende. Genette (1989), por ejemplo, recogía esa mezcolanza alrededor del término:

El vocablo *parodia* es habitualmente el lugar de una confusión muy onerosa, porque se utiliza para designar tanto la deformación lúdica, como la transposición burlesca de un texto, o la imitación satírica de un estilo. La razón principal de esta confusión radica en la convergencia funcional de estas tres fórmulas, que producen en todos los casos un efecto cómico, en general a expensas del texto o de estilo "parodiado". (Genette 1989: 37)

Parte de la crítica se ha cuestionado pues su definición relacionándola con otras formas. Highet (1962) aun posicionándose a favor de la parodia reconocía abiertamente que la parodia es "the second main pattern of satiric writing" (7), entre el monólogo y la narrativa. De este modo, y considerando la parodia como formato para la sátira, la definía precisamente como producto creado por el autor satírico:

Here the satirist takes an existing work of literature which was created with a serious purpose, or a literary form in which some reputable books and poems have been written. He then makes the work, or the form, look ridiculous, by infusing it with incongruous ideas, or exaggerating its aesthetic devices; or he makes the ideas look foolish by putting them into an inappropriate form; or both. (13)

Sin embargo, aunque Highet denomina la parodia como "masked form" (83) de la sátira, y explica la parodia pues como forma de sátira: "parody is one of the most delightful forms of satire, one of the most natural, perhaps the most satisfying, and often the most effective" (67), cree que este recurso no es por ello negativo o efímero. Para ello pone como ejemplo la longevidad y fama de *The Vision of Judgment*

(1822) de Byron con respecto a la obra panegírica de Southey, *A Vision of Judgement* (1821).

También Freeman (1963) recurría a una forma relacionada y habla de dos tipos de parodia partiendo del concepto de burlesque: "an occasion for laughter arising out of burlesque as mockery" (307). El propósito de este tipo de parodia, según la autora, es "exposure by wit: it holds up the poet's manner and matter to ridicule" (307). Sin embargo, resalta la importancia de la parodia literaria: "This is parody based upon known literary examples, in which the aim is creating a meaning that is positive and constructive, not absurd" (307). Destaca así la relevancia de una composición con sentido más constructivo frente a la crítica mordaz presente en la sátira.

Bennet (1985), entre otros, analiza también la parodia en su condición de subcategoría satírica, explicando su diferencia por la naturaleza imitativa: "The term parody, in contemporary usage, designates a form of literary satire distinguishable from other kinds of satire by its imitative mode, its internal dependence on the devices and conventions of its satiric target" (29).

Por su parte, autores como Griffin (1994), a través de su definición de sátira, consideran la parodia como un vehículo maleable, capaz de amoldarse a cualquier género: "This is of course only the beginning of the difficulty of comprehending satire within a single theoretical frame, since it can through parody invade *any* literary form: epic, pastoral, travel book, song, elegy, and so on" (3). Alude así al menos a la ubicuidad de la parodia.

Quizás una de las mejores explicaciones de la relación entre sátira y parodia por sus ejemplos sea la de Margaret Rose (1979) que afirma: "the transmission of literary satire through the medium of parody has, of course, been common practice" (47) y ofrece como ejemplos *The Dunciad* de Pope, cuyo primer volumen apareció anónimamente en 1728, *The Rehearsal* de Buckingham, muy representada durante el siglo XVIII, o *The Critic* (1779) de Sheridan, basada en la mencionada anteriormente de Buckingham. Se trata de obras satíricas que se sirven de la parodia para expresar sus críticas hacia escritores contemporáneos, contra la mala escritura y la mala crítica.

Coinciden con Rose otros críticos como Philip Thomson (1985) quien apunta que "parody and self-parody, irony and self-irony, these essentially complex and self-conscious modes are part of the satirist's arsenal" (112), considerando, por tanto, la

parodia todavía como un mero modo instrumental de la sátira a la altura de la ironía y relegándola a una posición secundaria.

SOBRE LAS DEFINICIONES Y NUEVAS TENDENCIAS

Con estas consideraciones sobre la parodia por parte de la crítica no es extraño que todavía Stones a finales del siglo XX nos recuerde en la introducción a *Parodies of the Romantic Age* la visión—negativa—que Matthew Arnold tenía sobre la parodia como “vile art” (Stones, 1999: xix) y que él mismo junto con Strachan contribuyó a mitigar y remediar con la mencionada edición de parodias románticas, desafiando además la clásica oposición entre estos términos—parodia y romanticismo. Es fundamental entonces ser conscientes del giro que ha dado la perspectiva crítica desde los años 90 en adelante para entender la importancia de la parodia. Los estudios dan muestra de arrastrar un bagaje en el que ha imperado la dificultad de hacer frente al concepto. Aún todavía en el siglo XX y XXI la crítica se muestra reticente a la hora de definir categóricamente el término “parodia”. Dane (1988) no duda en admitir:

I have not provided a new definition of parody, because I see no point in obscuring an obsolete ideology under the gloss of a new one. A new definition is not I think necessary; and, most important, it is not yet useful. (207).

De esta cómoda y poco útil postura se hacen eco otros críticos. Por ejemplo, Mack (2007) admite: “Given the wide range of incompatible definitions formulated by modern critics of parody, one can easily sympathize with Joseph Dane’s evasive decision at one point to define parody” (38).

Ferreira (1999) plantea la misma dificultad e insiste en la imposibilidad de aportar una definición definitiva que logre aglutinar todas las características de la parodia: “This has certainly helped to foster a renewed interest in the theory of parody in recent times, but it meant in practice that we must abandon the hope –if ever we had it– of working out a definitive and consensual definition of parody” (71).

Una solución salomónica aconsejaría utilizar la definición clásica de diccionarios fiables. En el *Oxford English Dictionary* encontramos una definición completa, que integra tanto a la parodia en verso como en prosa. Además, apunta el doble significado del prefijo del término², indicando que la parodia no implica siempre posicionarse estrictamente en contra lo que se parodia:

² También Chambers recogía el solapamiento del *OED* en cuanto a las definiciones de los términos relacionados, concretamente y según él: “The editors of the *OED*, for example, explain that to parody means “to ridicule (a

Parody: παροδία a burlesque poem or song, παρ(a- beside, in subsidiary relation, mock-, etc + ᾠδή song, poem; 1. A composition in prose or verse in which the characteristic turns of thought and phrase in an author or class of authors are imitated in such a way as to make them appear ridiculous, especially by applying them so ludicrously to inappropriate subjects; an imitation of a work more or less closely modelled on the original, but so turned as to produce a ridiculous effect. Also applied to a burlesque of a musical work. (247)

Sin embargo a esta definición sería necesario añadirle el elemento de crítica, o auto-crítica que la parodia supone, dado además que la parodia no siempre implica una burla, una crítica o falta de respeto hacia el texto, obra o autor parodiado. Este es el caso de la definición de parodia literaria que encontramos en *The New Encyclopaedia Britannica* que recoge el origen griego del término a la vez que lo describe como "a form of satirical criticism or comic mockery that imitates the style and manner of a particular writer or school of writers so as to emphasize the weakness of the writer or the overused conventions of the school" (167). En este sentido y a pesar de incluir el rasgo importante de la crítica, la definición de la parodia enfatiza que no existe si no se da una cierta apreciación hacia lo parodiado y que esta es precisamente la diferencia con otros términos relacionados, por ejemplo, lo burlesco y el travesti.

El elemento crítico queda también patente en el *Dictionary of Modern Critical Terms* (1987), donde Fowler recoge y define el término como una de las "most calculated and analytical literary techniques" (172). Incide en la crítica como característica distintiva a la hora de comparar la parodia con otros términos relacionados, como por ejemplo la caricatura: "Parody is so common an element in literature precisely because it adds this extra-level of critical comment which is lacking from caricature" (173).

Además de buscar consenso en cuanto a la definición, ha sido claro también el intento de dar nuevos pasos para establecer una clara tipología sobre la parodia. Dentith (2000, 193) habla de parodia específica (cuando su referente es un texto concreto anterior) y general (cuando se parodia todo un cuerpo completo de textos o un tipo de discurso. Korkut (2009) o Reza (2010) amplían esta definición binaria añadiendo la parodia de género y la parodia de discurso. En palabras de Reza, estos tipos pueden distinguirse según el tipo de hipotexto que se tome de partida:

composition) by imitating it" while to burlesque is "to turn into ridicule by grotesque parody or imitation; to caricature, travesty." *The lexicographers travel in a circle* (1).

One is specific parody which takes as its hypotext a specific text's or writer's manner, tone, style, diction, attitude, or idea. The next one is genre parody which has a genre or a generic style as its hypotext. The concept of genre is used to include any kind of genre or mode of writing, in general. It can be a literary genre or a non-literary one. The last but not the least important kind of parody is discourse parody. Discourse parody takes as its hypotext any type of human activity from verbal to non-verbal forms. At the same time, this vast group includes all kinds of parodies save the mentioned specific and genre parodies. (89)

Según Korkut un ejemplo acertado de parodia discursiva es la obra "A Modest Proposal" de Swift, donde se parodia el discurso humanitario de argumentos racionales para proponer una solución al problema irlandés (23). Con ello demuestra que la parodia de discurso analiza aquello que defina un grupo o actividad filosófica, religiosa, política o ideológica. Marcando la diferencia entre "text parody", "genre parody" y "discourse parody", Korkut además defiende que la historia de la parodia reflejada sobre todo en la literatura ha prevalecido en unas épocas más que en otras, destacando la parodia textual en la época romántica y acentuando su éxito en la posmodernidad por su uso y popularidad.

Kent y Ewen (1992: 16) aplicarán una tipología parecida al explicar la parodia romántica en revistas y periódicos, como en *Blackwood's Edinburgh Magazine* o *The Satirist* (1807-1814). Dada su diversidad, diferencian varios tipos. Ven parodia de género en aquella que imitó en términos generales el estilo de las escuelas de poetas. Frente a ella, ejemplifican la parodia textual centrada en un poeta individual como Wordsworth en "The Story of Doctor Pill and Gaffer Quake, after the most approved modern style, and containing Words Worth imitation", publicada en *The Satirist* en 1812. La parodia de discurso la ejemplifican con "Don Juan Unread" (1819), posiblemente de William Maginn, una burla a la obra de Byron, *Don Juan*, que a su vez reutilizaba el texto de Wordsworth "Yarrow Unvisited". Para definir este tipo de parodia, Rose utiliza también la denominación "doble parodia"—"where one poet is rewritten in the style of another poet by a third" (1995: 41).

En general, la crítica aporta un cambio de perspectiva a partir de los años 90 precisamente al conseguir que la incidencia de rasgos negativos heredados de la concepción tradicional dejara paso a la descripción de los beneficios de la parodia. Históricamente, el recurso había recibido poca o mala consideración. Autores como Gaull señalan este tradicional rechazo, que lo definía como forma cómica poco interesante, derivada y poco original o efectiva por su naturaleza meramente imitativa

(1976: 52). En la misma línea Jones la definía aseverando: "Pure and simple, parody is just a textual parallel, a "beside-poem"; it does not comment" (1996: 73). La parodia se ha descrito privándola de rasgos propios, definiéndola como mero paralelo textual o recreación próxima a la obra original sin elaboración específica. La dependencia del texto principal o parodiado es la causa de que se perciba que la esencia de la parodia reside en su naturaleza de parásito. Así, la crítica sobre la parodia se ha centrado tradicionalmente en definirla como un recurso falto de creatividad y originalidad, en oposición a tales conceptos fundamentales dentro de la ideología romántica, por ejemplo. En este sentido, resulta interesante repasar y estudiar los términos negativos o peyorativos que se han aplicado desde siempre al parodiador. Tal y como recogía Chambers (1974) "the parodist is accused, typically of being bloodless and unfeeling. He has been called a charlatan, a parasite, a trifler, and a snob". (73). También en época contemporánea se mantiene esta idea, como las palabras de Léglu (2000) prueban:

The metaphors applied to the author of parody show a tendency to see the performance as parasitic or criminal; the terms "vampire", "cannibal", "thief" or "usurper" convey a negative vision of parody hard to reconcile with its depiction elsewhere as licensed parody. (82)

Esta percepción del concepto de parodia que incide en su negatividad y parasitismo ha provocado lógicamente que la crítica histórica no estuviera interesada, por ejemplo, en escritos paródicos del Romanticismo, época definida por antonomasia como el periodo de la individualidad, genialidad y originalidad del autor. El lógico debate acerca de que si la parodia implica admiración y respeto hacia lo parodiado o por el contrario critica con desprecio, ha mantenido durante mucho tiempo el halo de negatividad que envuelve y con el que se ha descrito a este recurso.

A lo largo de todo el siglo XX lectores y crítica han concretado y definido además las emociones negativas que surgen por su efecto de crítica y burla mordaz que ha sido en parte la causa de que tradicionalmente se le haya excluido del canon.³ Christopher Stone (1914) apunta abiertamente que la parodia no permite conocer ni admirar al autor parodiado (29). Mucho más tarde pero con esta misma idea Müller

³ Este otro debate surge paralelo a la cuestión de las emociones que produce la sátira en sí. Véase, por ejemplo, Highet (1962) cuando afirma que "a blend of amusement and contempt" (21) son las emociones que siente el autor satírico y las que quiere provocar en el lector. Test (1991) especifica mucho más y asegura que "the least admirable human emotions—anger, malice, hatred, indignation" (1), son las emociones que inducen al escritor satírico mientras que la obra satírica produciría en el lector "shame, anger, guilt, anxiety" (1).

(1997), incidía en la envidia y venganza que guía a los parodiadores, curiosamente asociándolas a la época romántica:

Parodists have also been suspected of simply being envious of the success of others and resorting to parody as a means of revenge. These attitudes have their origin in the Romantics' cult of the artist as inspired genius, and the work of art as a singular achievement of an individual – concepts which are (potentially) challenged by parody. (5-6)

Dane (1988) atendía sobre todo a su elemento crítico y la define así: "the imitative referent of one literary text to another, often with an implied critique of the object text" (4). Se apoyaba además en la definición más conocida de Paul Lehmann en *Die Parodie im Mittelalter* (1963) quien priorizaba el humor sobre la imitación como una de sus más importantes características: "only such literary products that formally imitate in toto or in part a known text, or secondarily appearances, manners and customs, events and persons. This imitation is seemingly accurate, but in fact distorted, with conscious and recognizable humor" (1988: 4).

Sin embargo, las nociones críticas del siglo XXI dan un giro a esta opinión, incluyendo en la perspectiva crítica un sentido innovador donde no solo se potencia una imagen de la parodia más favorable sino que se amplía su horizonte en un panorama cultural e interdisciplinar más completo. Dentith (2000) deja de lado la visión tradicional de la parodia como "trivial and parasitic" (ix) y probando su desarrollo tanto en poesía como en novela defiende un interesante elemento nuevo: "the substantive cultural work performed by parody, as it both inhibits and moves forward literary and cultural innovation" (x). En la misma línea Johnson (2000) la define como "serious creation" (11), viendo este tipo de producciones como un ingenioso diálogo y Pozuelo Yvancos (2000) insiste en la revitalización de la parodia gracias a la influencia de los movimientos posmodernos y sus nuevas concepciones, definiéndola así como un intergénero que "revela y se rebela" con respecto al texto original (4).

La dimensión social y cultural de la parodia se hace pues elemento sistemático en las concepciones contemporáneas. Consideramos que quizás la definición de Reza (2010) sea una de las más completas en los últimos años:

Parody then can be defined as a deliberate imitation or transformation of a socio-cultural product (including literary and non-literary texts, and utterance in its very broad Bakhtinian understanding of it) that recreates its original subject having at least a playful stance towards it. (85)

El autor consigue así generar interés por el proceso de la parodia, no sólo como imitación sino como transformación y abre la frontera de la concepción del producto final considerándolo un resultado sofisticado de claves socio-culturales y literarias y producto de su época, sin perder su ingeniosa inclinación en el juego que establece con el texto al que se enfrenta en la imitación.

Este giro característico de la crítica contemporánea ha incidido si cabe en más intentos de definir el concepto pero utilizando fórmulas nuevas. Dentith (2000), inteligentemente, ofrece una definición donde el elemento cultural puede aplicarse además de manera idónea a la parodia romántica: "Parody should be thought of, not as a single and tightly definable genre or practice, but as a range of cultural practices which are all more or less parodic." (18). El acervo cultural se hace fundamental para entender todas las aristas e implicaciones que genera el nuevo texto. Dentith toma muchas de las pautas del posmodernismo para explicarlo. Incide en las posibilidades de la parodia como estrategia de auto-reflexión y observa en los textos paródicos posmodernistas un código especial y una carga cultural innegable: "the process of double-coding, (...) and the sense of cultural belatedness to which perhaps they testify" (166). Define así los ejemplos que da de parodias posmodernas como "cultural products of the moment" (160) y menciona entre ellas toda una serie de obras que van más allá de las meramente literarias ("the novels of Alasdair Gray, John Barth, Salman and Jonathan Coe, the architecture of Portoghesi or Philip Johnson, the poetry of Tony Harrison, the art of Andy Warhol or Gilbert and George" (160). Enumera así lo que considera elementos imprescindibles de la parodia, que ya no queda en mera imitación, sino que implica todo un proceso: imitación, transformación, intertextualidad y doble código.⁴

Dentith, sin embargo, no se aparta de los elementos clásicos de la teoría de Genette y recurre a términos como "hipotexto" o "hipertexto" al hablar de parodia. Genette (1989) había definido la *hipertextualidad* como "un architexto genérico, o mejor *transgenérico*: entiendo por esto una clase de textos que engloba enteramente ciertos géneros canónicos (aunque menores) como el pastiche, la parodia, el travestimiento, y el que atraviesa otros-" (18).

⁴ Previamente, en 1999, Ferreira señaló también elementos imprescindibles para la parodia posmoderna que definía como reflexiva, y como poseedora de lo que denominaba "communicative overdetermination" (72), enfatizando la necesidad y competencia de dos participantes en el proceso paródico. Indicaba también su rasgo de ambivalencia y la definía como transgenérica.

Ello ha ido acompañado de la búsqueda del recurso en nuevos campos. Las nuevas tendencias indican su revalorización en disciplinas más diversas. En su día, Müller (1997) no limitó la parodia simplemente a la literatura, ni al texto como medio, sino que defendía su trascendencia en todos los géneros y todas las áreas culturales, “whether it be the fine arts or advertisement, fashion or film, poetry or politics, science or songs, narrative or news” (3). La crítica del siglo XXI ha puesto ello en marcha. Harries (2000) desarrolla toda una teoría sobre la parodia cinematográfica y define tres líneas centrales del discurso paródico, “the textual, the pragmatic and the socio-cultural” (4) demostrando que la parodia es uno de los elementos de películas en la era contemporánea, con un objetivo propio que denomina “strategy of spectatorship” (7). Harries incide en la inclusión y eclosión de la parodia en otras artes y le otorga el papel de un excelente vehículo para la crítica de normas estéticas y sociales (6). Boxman-Shabtai (2018) incluso conecta la parodia a la cultura de internet y el mundo digital analizando vídeos YouTube y revisando ocasiones donde se sobrepasan los límites establecidos por la ley de *copyright*. Parte de la ubicuidad de la intertextualidad en la cultura digital en el siglo XXI y estudia rasgos paródicos en los vídeos YouTube, tratando de demostrar cómo permiten alterar el significado y estructura de textos originales (1). Asimismo, incide en la importancia cultural de la parodia con estos medios ya que son un recurso para hacer llegar la voz al público, y para promover discursos cívicos. Con ello muestra la confianza que los autores de hoy día tienen en la parodia empleada a modo de expresión creativa.⁵

También Robson (2016) estudia la parodia poscolonial incidiendo en su función de homenaje al autor parodiado y Watt y Green (2003; 2016) estudian la profusión de la parodia a finales del XIX y el siglo XX, sacando a la luz cientos de parodias a Sherlock Holmes, mostrando el fondo cómico de las mismas, la riqueza de su estructura y las innumerables posibilidades del género maleable al que pertenecen (2).

La consideración de la dimensión cultural contemporánea deja así espacio para insistir en el poder de la parodia. Denisoff (2001) vislumbra en la parodia de la época contemporánea un recurso poderoso, de múltiples facetas y de poder, en ocasiones incontrolable (“a not easily controlled strategy” 12). En esta línea Tucker (2002)

⁵ Este novedoso acercamiento muestra que la parodia en época contemporánea es ya parte de una cultura de participación activa y un recurso sintetizado en el lenguaje de internet. La parodia se entiende como artefacto. El estudio ofrece entrevistas con YouTubers y muestra parodias de vídeos musicales como muestra de producción cultural.

proporciona una revisión de la parodia en la literatura rusa desde 1850, mostrando su amplio ámbito de actuación que abarca no solo comentarios críticos y políticos sino también revisiones sobre estética, moral, humana o dilemas metafísicos. Incide en el poder de la parodia que puede cuestionar a partir del examen de cuestiones culturales específicas a universales (iii).

Se observa, por lo tanto, un giro más moderno y abierto en la consideración crítica sobre la parodia que sin duda ha revalorizado su estatus y su dimensión creativa, como describe Mack (2007). En esa línea, Chambers (2010) trata la parodia desde un ángulo crítico diferente y original. Sus estudios sobre la técnica son fundamentales. Para el crítico la parodia es una técnica con variaciones y sub-variaciones, original e innovadora. Chambers parte del concepto de Rose (1979) que ya había explicado la noción de parodia como un recurso que se retroalimenta y que había denominado "meta-arte" (226). La explicación de Chambers, que él mismo tacha de "unfamiliar approach" (192), incide en el poder de maleabilidad que poseen los autores que parodian: "parodists bang, bind, and blend the material they target into multiple kinds of contrasted pairings" (5). Especifica sus mecanismos de la siguiente manera:

with parodic banging, the contrasted material will appear to be distinctly and directly at odds. With parodic binding, the contrasts, despite their lack of affinity, will seem to be locked together. And, with parodic blending, the dissimilarities will still be evident, but the material will appear to be thoroughly and smoothly married. (7)

Por lo tanto, es, con ello, un proceso complejo en el que el material imitado llega a convertirse en algo nuevo en manos del parodiador, en un juego simultáneo de afinidades y contrastes donde la similitud y diferencia con el original son rasgos que potencian una creación nueva y original, una técnica que se comprueba en los textos analizados en este estudio.

Ya en 1974, Chambers había usado otras reflexiones originales para explicar la parodia. Le atribuyó el rasgo de magia (135) y la llevó al extremo de considerarla la más importante de las artes por su capacidad de crear géneros: "parody creates genres, so it is entirely possible that parody is also the father of arts" (137). Concebida dentro del margen de creación individual, la definía con tres técnicas principales: yuxtaponer, transformar, y disfrazar (146). Asimismo, describía a los parodiadores como magos literarios: "They perform illusionist trices, and their work is magical in the sense that it is an ultimate expression of the artist's power to transform

his environment" (148). Apuntando a la innovación e inventiva, Chambers ampliaba así el concepto de la parodia y explotaba su rasgo de carácter ingenioso (1974: 106), cambiando así el orden establecido. Con esta opinión defendía, en contra de la tradición, al buen parodiador: "All great parodists are unique, and probably the most misleading by literary critics is the old notion that parodists borrow, imitate, and become, therefore, inferior creators" (130). Quedan absueltos, según el crítico, los parodiadores considerados meros imitadores o escritores inferiores con poca originalidad. Todo esto reafirma su definición de la parodia como técnica creativa, innovadora y original, pero sobre todo, artística:

With its inventions, ablutions, executions, and resurrections, parody is the art that plays –dualistically– with art. Indeed, parody is an *über*-technique, and all forms of communication are its purview, including nonart, which, in the hands of parody, can be transformed into art. (11)

El rasgo de intertextualidad es otro factor de la parodia examinada en época contemporánea y su calidad estriba en la riqueza de textos que baraja para su construcción. Entre las posiciones iniciales Hannosh proponía en 1989 que la intertextualidad no sólo está estrechamente vinculada a la parodia entendiendo la misma como una reescritura cómica de otra obra (20) sino que, según la autora, la parodia es deliberadamente intertextual, "conspicuously referring to another work as it distorts and transforms it, recalling the original and-or target precisely in altering it" (20). En el vínculo con la intertextualidad la autora percibe una razón para considerar la parodia como un trabajo creativo que va más allá de un simple comentario crítico, "rather than as merely critical commentary on another work or its values" (20).

La crítica del siglo XXI ahonda más en estos aspectos. Autores como Mack (2007) conectan el término a la intertextualidad con creación definiéndola como "an imitative mode that remains alive to the possibilities of creative inter-textuality, and forms as part of almost all literary practice" (233). Pozuelo Yvancos (2000) ve en la parodia "algo más que un género y que un architexto" (16) y explica su identidad en términos abstractos: "la conciencia de la alteridad fundamental que acompaña al signo, como el doble que muestra su artificialidad, su ser imagen y no vida auténtica" (16). No funciona, según el crítico, como un género más. La parodia trata de "denunciar en el texto origen una falta, una deflación, un automatismo un no-lenguaje" (16).⁶

⁶ Pozuelo también admite que: "la fuerza liberadora del humor radica en el reconocimiento y en el implícito homenaje al texto parodiado" (13).

En esta línea, resulta interesante también la teoría de Tucker (2002) que ahonda en las posibilidades de intertextualidad de la parodia, y opina que se establece una relación especial relacionada con el tiempo en que se escribe: "a relationship between different texts and using earlier texts to comment on a contemporary situation. The author of the second text acknowledges a debt to literary tradition instead of attempting to overturn it" (6). Esta definición incide en la dimensión de la deuda a la tradición, se aleja de las teorías de destrucción y ataque al texto primario, y es fundamental para entender la clave contemporánea que guiaba por ejemplo las parodias románticas literarias. Ayuda a forjar además la visión más positiva que crítica y lectores tenemos acerca de la parodia hoy día.

LA PARODIA COMO EXPRESIÓN DE ADMIRACIÓN Y SU REVALORIZACIÓN POSMODERNA

La crítica contemporánea ha utilizado un debate histórico que sigue mostrando discrepancias y la continua polarización de la crítica, revelando una vez más la paradójica naturaleza de la parodia: la mezcla de admiración y respeto en una forma que en principio utiliza el ridículo como base. En efecto, la crítica tradicional tachó a la parodia de provocadora y generadora de sentimientos contrarios sobre los autores parodiados. Sin embargo, se asumía que la parodia revela la admiración y el respeto a un autor o texto original, ampliando el conocimiento sobre los mismos. Hubo ya atisbos de esta actitud en 1884 cuando Walter Hamilton aseguró "imitation is the sincerest form of flattery" (1). También el análisis clásico de Arthur Symons (1908) señaló la admiración hacia el trabajo o autor parodiados como una de las marcas innegable de la parodia: "Admiration and laughter; is not that the very essence of the act of parody?" (iv-v). Esta misma idea la repite Vallins (1954) en su consideración de la parodia ("laughter is mingled with admiration" 18). La admiración puede entenderse con distintas variantes, expresando afinidad, respeto o incluso nostalgia. Davis (1951) reconocía la paradójica mezcla de escarnio y burla que oculta compenetración y respeto por la creatividad "behind the mask the face is crinkled in a smile of sneaking sympathy and admiration" (182). A su vez Macdonald (1960) no dudó en afirmar—aunque cayendo en una clara generalización—que la mayoría de las parodias surgen desde la admiración y no desde el desprecio (xiii).

En 1966 voces como las de Riewald analizaban quizás aún de manera inocente y generalista los rasgos relativos al término, destacando el humor y la falta de malicia como elementos claves:

the highest kind of parody may be defined as a humorous and aesthetically satisfying composition in prose or verse, usually written without malice, in which, by means of a rigidly controlled distortion, the most striking peculiarities of subject matter and style of a literary work, an author, or a school or type of writing, are exaggerated in such a way as to lead to an implicit value judgment of the original. (128-9)

Morton (1971) aconsejaba evitar generalizaciones "to assert that any parody automatically implies disrespect is to oversimplify" (37) y se refiere específicamente a la parodia literaria indicando que su acción no implica necesariamente la derisión del trabajo imitado: "a literary parody may not diminish respect for a work" (40).

En general se consensuó que la parodia establece una relación intrínseca con el texto original. Este es el caso de Bromwich (1985) que además de calificar a todos los escritores como parodiadores en potencia, aseguraba: "Every writer is a parodist, in love with what he mimics, who fancies he can decide where parody will stop and writing commence, but whose efforts to exhibit the decision taking place only show that it never does" (330). Aunque Bromwich mantiene que existe el elemento imitativo de la parodia, a su vez, comparte la admiración que le profesa el texto original. Esta realidad dual también la observaba Fowler (1987) en lo referente a la creatividad de la parodia aseverando: "parody may be parasitic or creative, and is often both" (172).

Unas décadas más tarde, Hannoosh (1989) coincide con Davis apuntando la consonancia existente: "the comic element of parody usually involves a certain sympathy, in keeping, as we shall see, with the parodist's ambivalent attitude toward the parodied work, implied by the form itself; it need not contain any cinism or envy at all" (14). Hannoosh amplía las posibilidades del concepto de revisión que da paso a otra producción creativa, sobre todo como respuesta al contexto en el que se escribe: "parody implies a desire not to annihilate the past but to revise it into an appropriate creation for the contemporary world" (25). La crítica entraba entonces en los años 90 en señalar la importancia del texto imitado y su conocimiento. Así, Phiddian (1995) complementa esta idea asegurando que para que exista la parodia, el denominado "pre-text" (19), es decir el texto parodiado, tiene que ser de cierta relevancia o suficientemente significativo.

Mayoritariamente también se ha ido llegando a definir la parodia como paradoja, entre el tributo y la burla. Considerada doblemente homenaje y chanza de la obra original, Rose (1995) mantenía:

Despite the fact that parodies may be *both* critical of *and* sympathetic to their "targets", many critics have continued to describe parody as being *only* critical, or *only* sympathetic, or playful, or agitational, or engage, or blasphemous, or ironic, or imitative, or counter-imitative, and so on. (47)

Para Johnson (2000) la parodia implica además otro sentimiento relacionado con la admiración y el respeto, la nostalgia, o el anhelo de una forma que ya no se usa en el presente, pero que actualiza las posibilidades en la nueva era en la que se emplea: "That nostalgia mingles a sense that the old form would be ridiculous now with a realization that your age is the power for it" (12).

En este sentido, como se ha dicho, la crítica se debate entre la admiración y el respeto. Reza (2010) resume muy bien este debate—incluyendo los términos que hoy también se manejan para definir los dos tipos de textos implicados: hipotexto e hipertexto:

The playful attitude of parody can be taken together with a range of other attitudes, such as the evaluative or non-evaluative, ironical or satirical, and derisive or admiring; nonetheless, the plurality of attitudes of parody towards its hypotext does not exclude the playful one otherwise the hypertextuality of a text can be interpreted as allusion, satire, travesty, pastiche, cento, etc. (88)

Es necesario insistir en el hecho de que estas nuevas posturas sobre la parodia han redundado además en un mayor reconocimiento de la parodia romántica. El giro que se observa en la crítica contemporánea ofrece nuevas reflexiones, categorías y fórmulas para acentuar el valor de las obras en ocasiones a la sombra del canon romántico. Resulta interesante que Moore y Strachan (2010) consideren la parodia como concepto clave de la literatura romántica, y que críticos como Wheatley (2013; 2016) incluyan la comedia, la parodia, la sátira y el gótico, como "géneros" vitales dentro del movimiento, apoyando la "newly enlarged conception of Romanticism" (2). Burwich (2015) también añade el término parodia para definir el movimiento, mostrando como ejemplo el principio del poema *Lamia* de Keats que sigue fielmente el comienzo del poema de Dryden *Absalom and Achitophel*. También O'Halloran (2016) deja claro que la intención de su análisis es "expanding the range of Romanticism" (256) reclamando por ejemplo, un lugar prominente para James Hogg dentro del movimiento incidiendo en sus muchos gestos paródicos y los cambios retóricos en

Confessions (9). Taylor (2018) reclama además la importancia de la parodia visual a finales del siglo XVIII y XIX. Concretamente estudia el periodo 1760-1830, partiendo del interesante concepto “dynamic culture of parody” (11), insistiendo por ejemplo en la relevancia de las parodias políticas en prensa que se generaron en esta época, donde periódicos, panfletos o textos paralelos revelan aspectos fundamentales del mundo periodístico.

Además de los críticos anteriormente mencionados, Linda Hutcheon y Margaret Rose siguen siendo claros ejemplos del cambio de perspectiva hacia la parodia. Rose retoma las teorías de Bajtín y define a la parodia como “double-voiced” o “two-ways directed” (126), y resalta la importancia tanto del texto que se parodia como el que es parodiado⁷. La idea de Bajtín, quedaba explícita ya en *Dialogic Imagination*:

Thus it is that in parody two languages are crossed with each other, as well as two styles, two linguistic points of view, and in the final analysis two speaking subjects. It is true that only one of these languages (the one that is parodied) is present in its own right; the other is present invisibly, as an actualizing background for creating and perceiving. (1981, 76)

Es quizás este concepto de doble naturaleza el que parece haber sido impulsado a través del conocimiento y creación de la escritura posmoderna. Así lo mantiene Deeds (1999):

But it has become a particularly important feature of postmodern narrative for the simple reason that parody resists singularity. All parodic narrative is doubled narrative: there is a story, but also activity that undermines that story; there is anecdote, and its antidote. (226)

Rose además, en el repaso cronológico del uso de la parodia hasta el posmodernismo apunta las perspectivas desde las que se ha estudiado tradicionalmente—según su etimología, sus aspectos cómicos, la actitud del parodiador hacia el texto parodiado, o la recepción del lector, etc. (5-6) y apunta otros muchos recursos para detectar, analizar y descubrir el texto paródico: cambios semánticos o sintácticos en la coherencia del texto citado, recepción del texto parodiado, o del autor, efectos emocionales en el lector—sorpresa, comicidad—o cambios en el estilo al paso del texto imitador al texto parodiado, etc. (37).

Hutcheon (1985) abrió nuevas perspectivas en su estudio de la parodia desde el posmodernismo y las artes del siglo XX y puntualizando la teoría de Rose. Hutcheon

⁷ Rose aporta uno de los estudios más completos sobre la parodia antigua, moderna y posmoderna, donde repasa las teorías que existen sobre la parodia desde sus comienzos, sobre todo, las de los formalistas rusos, destacando las características de “discontinuidad” e “intertextualidad”.

se refiere a los cimientos de la definición y la función de la parodia y asegura que el énfasis de Rose en la incongruencia, la discrepancia y la discontinuidad de la parodia, si bien constituyen armas válidas, no tenían fuerza para explicar las complejas y cambiantes formas paródicas del siglo XX (20).

Hutcheon también analiza las observaciones de Genette en *Palimpsestos* y considera que el autor limitaba las posibilidades de la parodia definiéndola solo en su faceta satírica o lúdica (21). Las propuestas de Hutcheon (1985) introducen aspectos más complejos en la parodia, como un proceso de auto-reflexión—"self-reflexivity"—y de discurso entre las diferentes artes existentes—"inter-art discourse"— (2). Considera que además de la imitación, la parodia introduce una dimensión irónica y crítica que distancia las artes del pasado (6) y confirma que la parodia funciona de manera "inter-textual" (64). Esta idea la amplía más tarde Dentith (2000) e insiste en que la parodia es una manera de invocar el pasado cultural u otros "contemporary discursive modes, to 'double-code' their understanding of the present" (183). Y en su función de doble código, la parodia posmoderna, auto-reflexiva, aludirá a una variedad de prácticas culturales cuyos rasgos comunes contemplan la inclusión de referencias de otras posibilidades discursivas que hacen que el discurso sea el objeto artístico (184).

En un estudio posterior, Hutcheon (1991) se distancia de las nociones dieciochescas sobre el ingenio, y se aleja de la definición de la parodia que hace referencia al mismo. Así, ofrece "a redefinition of parody as repetition with critical distance that allows ironic signalling of difference at the very heart of similarity" (26). Esta perspectiva de Hutcheon permite un acercamiento más sofisticado al estudio de la parodia puesto que incide en la paradójica naturaleza de un discurso que ataca y simultáneamente (re)conoce íntimamente el texto que parodia.

Son estas pautas las que han marcado las líneas críticas posteriores, observaciones sobre las que Dentith más tarde (2000) indaga incidiendo en los aspectos paradójicos de la parodia. En palabras de Dentith: "parody creates new utterances out of utterances that it seeks to mock, (...) it preserves as much as it destroys – or rather, it preserves in the moment that it destroys – and thus the parasite becomes the occasion for itself to act as host" (189).

Otros rasgos que revisa la crítica son las funciones de la parodia. Nunning (1999) ya ofreció una categorización que muestra la ampliación de miras de la crítica. Aplicada a cualquier época de la historia, la parodia sea antigua, moderna o

posmoderna, revela diferentes acciones: 1) ridiculizar; 2) criticar con ironía obras o estilos prevalentes; 3) criticar con sentido didáctico al estado contemporáneo político, social y cultural; 4) derivar a su uso metaficcional y 5) establecer un diálogo de doble código entre el presente y el pasado cultural (130). Dentith (2000) da un giro de tuerca y promueve una tendencia más innovadora. Para él es imposible adscribir una sola función a la parodia. Enumera, entre otras: "mock stylistic excess", "mock neoclassical diction", "reasons of personal grudge-bearing", "mock the pretensions of attempts at epic diction", "or simply as convenient comic handle on a contemporary topic" (116). Para él la parodia posmoderna no es una parodia hostil, sino una parodia "for the fun of it" (165-6), como, por ejemplo, la novela de David Lodge *The British Museum is Falling Down* (1965) o la colección de parodias de Malcolm Bradbury *Who Do You Think You Are* (1976), novelas que describe en la misma línea que la precursora *A Christmas Garland* (1912) de Beerbohm.

A su vez, Reza (2010) admite la variedad de funciones y objetivos de la parodia e incide en el tono de juego y recreación apuntando como función común de toda parodia "the playful creation/recreation of their hypotexts" (89).

Sin embargo, otro de los pasos importantes de la crítica contemporánea ha sido puntualizar el grado de inocencia de la parodia, en parte, para acentuar o no su componente político. Para Tucker (2002), tanto parodia como sátira e intertextualidad funcionaron como comentario político en el mundo editorial y literario del siglo XIX (iii). Tucker (2002) además, desde el campo de la innovación crítica, amplía el panorama de temas que puede cubrir la parodia, añadiendo componentes de sentido más abstracto, como el estético o el humano—el comportamiento, las obsesiones, los dilemas metafísicos, etc.— y entiende el ámbito de la parodia en sentido laxo, desde temas específicos de una sola cultura a los de ámbito universal (iii). También amplía la concepción del proceso paródico como juicio semántico al modelo original, como un enfrentamiento entre ambos, del que el texto parodiado renace nuevo y poderoso:

Unlike stylization, which simply recalls an original, parody mixes or reverses texts, creating in its wake an effect different or even opposite from the one originally intended by the parodied model. (...) parody asserts itself by passing judgment on the original model. It emerges victorious in a contest of semantic rivalry, echoing an earlier utterance and then establishing itself as the new authoritative voice. (2)

Asimismo, las propuestas que llegan de la crítica posmoderna inciden en el análisis de la parodia como discurso y con ejemplos de ficción posmoderna. Korkut

(2009) analiza el uso de parodia imbuido en múltiples discursos, tan generales como lo hacía Tucker: "discourse of politics, religion, and science to that of literature, culture and criticism" (73). El autor revisa ejemplos de parodia al discurso crítico literario en la novela de Iris Murdoch *The Black Prince* (1973) donde aparecen continuas referencias directas e indirectas a *Hamlet*. O en *Flaubert's Parrot* (1984) de Julian Barnes que parodia el discurso biográfico. En las novelas de David Lodge como *Changing Places* (1975) descubre la parodia simultánea a discursos políticos, religiosos o científicos, así como el discurso crítico-literario en *Small World* (1984), donde incluye la parodia al discurso marxista. En la novela de Peter Ackroyd *Hawksmoor* (1985) revisa la parodia al discurso científico y en concreto a las bases del discurso del siglo de las luces especialmente en el binomio ciencia y razón así como discusiones sobre el discurso religioso (101). En todos ellos, defiende que en la ficción posmoderna predomina la parodia al discurso literario-ficcional con el empleo fundamental de la metaficción. (106). De ahí que el discurso parodiado esté representado con las convenciones literarias. En el caso de la novela de Rushdie *Shame* (1983), se percibe la parodia al cuento de hadas en general y a nivel específico con las múltiples alusiones al cuento de "Beauty and the Beast" o al de "Sleeping Beauty" (115). Igualmente, en el caso de *Hawksmoor* (1985) la convención parodiada es el género de novela de detectives y de la comedia de la Restauración, con saltos de narración al teatro (122).

En definitiva, la parodia ha ido suscitando el interés de la crítica en general y además de las apreciaciones de Rose y Hutcheon, en las primeras décadas del siglo XXI contamos con las aportaciones de voces críticas relevantes como, por ejemplo, Dentith (2000), Johnson (2000), Harries (2000), Léglu (2000), Pozuelo Yvancos (2000), Denisoff (2001), Tucker (2002), Paulson (2003), Mack (2007), Korkut (2009), Chambers (2010) o Reza (2010), así como Wheatley (2013; 2016) o Burwich (2015), entre otros. Sus lecturas han permitido ampliar el concepto de parodia tradicional incluyendo nuevas claves. Por ello, el discurso paródico se entiende como un proceso que da lugar a un texto enriquecido, que permite simultanear una doble lectura que depende de su relación—acercamiento o alejamiento— al/del texto parodiado, en el que se hallan rasgos y características que se admiran y merecen ser imitados, y que simultáneamente generan un impulso de obra creativa y original que conlleva sistemáticamente una burla y ejercicio de aparente desprestigio pero controlado. El

lector debe ser capaz de reconocer las claves originales y reconsiderarlas para apreciar la reescritura original y crítica.

Además de todo lo anterior, los nuevos acercamientos a la parodia reclaman también la riqueza por igual del recurso no sólo en el marco poético, sino también en distintas manifestaciones en prosa, entre ellas, las publicaciones literarias, lo que acentúa el valor de su labor de revisión literaria. Este rol permite estudiarla como vehículo de crítica y análisis y a su vez de exhaustivo conocimiento del autor paródico sobre los autores, obras, movimientos o escuelas parodiados. Ello contribuye, por tanto, a evaluar la importancia de estos textos literarios paródicos como obras originales por su resultado, acentuando el valor del hipertexto, en términos de Genette (1989). No se considera pues el nuevo texto paródico una mera copia del hipotexto—original del que depende—sino que se valora su transformación paródica, su variación y efecto.

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, M. M. (1981). *The Dialogic Imagination*. Austin: U. of Texas P.
- Bennett, D. (1985). Parody, Postmodernism, and the Politics of Reading. *Critical Quarterly*, 27.4, 27-43.
- Boxman-Shabtai, L. (2018). Reframing the Popular: A New Approach to Parody. *Poetics*, 67, 1–12.
- Bromwich, D. (1985). "Parody, pastiche, and allusion" en *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*. Ithaca: Cornell U.P.: 328-344.
- Burwich, F. (2015). *Romanticism: Keywords*. Oxford: John Willey & Sons Ltd.
- Chambers, R. W. (1974). *Parodic Perspectives – A Theory of Parody*. Indiana: Indiana U.P.
- . (2010). *Parody: The Art that Plays with Art*. New York: Peter Lang Publishing.
- Dane, J. A. (1988). *Parody. Critical Concepts versus Literary Practices, Aristophanes to Sterne*. Norman and London: U. of Oklahoma P.
- Davis, J. L. (1951). Criticism and Parody. *Thought*, 26, 180-204.
- Deeds, E. (1999). Finger Exercises: Parody as a Practice for Postmodernity. *European Journal of English Studies*, 3.2, 226-240.
- Denisoff, D. (2001). *Aestheticism and Sexual Parody 1840-1940*. Cambridge: Cambridge U.P.

- Dentith, S. (2000). *Parody*. London and New York: Routledge.
- Ferreira, J. (1999). 'A Dangerous Stroke of Art': Parody as Transgression. *European Journal of English Studies*, 3.1, 64-77.
- Fowler, R. (Ed.). (1987). *Dictionary of Modern Critical Terms*. London and New York: Routledge and Kegan Paul.
- Freeman, R. (1963). Parody as Literary Form: George Herbert and Wilfred Owen. *Essays in Criticism*, 13.4, 307-322.
- Gaull, M. (2003). Pantomime as Satire: Mocking a Broken Charm. En S. E. Jones (Ed.), *The Satiric Eye. Forms of Satire in the Romantic Period* (pp. 207-224). New York: Palgrave Macmillan.
- . (1976). Romantic Humor: The Horse of Knowledge and the Learned Pig. *Mosaic: A Journal for the Comparative Study of Literature*, 9.4, 43-64.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. C. Fernández. Madrid: Taurus.
- Griffin, D. (1994). *Satire: A Critical Reintroduction*. Lexington: UP of Kentucky, 1994
- Hamilton, W. (1884). *Parodies of the Works of English & American Authors*. vol. 1. London: Reeves and Turner.
- Hannoosh, M. (1989). *Parody and Decadence. Laforgue's Moralités Légendaires*. Ohio State: Columbus.
- Harries, D. (2000). *Film Parody*. London: BFI Publishing.
- Hight, G. (1962). *The Anatomy of Satire*. Princeton: Princeton U.P.
- Hutcheon, L. (1991). *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge.
- . (1985). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York and London: Methuen.
- Johnson, B. (2000). *The Mode of Parody. An Essay at Definition and Six Studies*. Frankfurt: Peter Lang.
- Jones, M. (1996). Parody and Its Containments: The Case of Wordsworth. *Representations*, 54, 57-79.
- Kent, D. A. & Ewen. D. R. (Eds.). (1992) *Romantic Parodies, 1797-1831*. London and Toronto: Associated UP, 1992.
- Korkut, N. (2009). *Kinds of Parody from the Medieval to the Postmodern*. Frankfurt: Peterlang.

- Léglu, C. (2000). *Between Sequence and Sirventes: Aspects of Parody in the Troubadour Lyric*. Oxford: European Humanities Research Centre.
- Macdonald, D. (Ed.). (1960). *Parodies. An Anthology from Chaucer to Beerbohm – and After*. London: Faber and Faber.
- Mack, R. L. (2007). *The Genius of Parody. Imitation and Originality in Seventeenth and Eighteenth-Century English Literature*. New York: Palgrave Macmillan.
- Moore, J. & Strachan, J. (2010). *Key Concepts in Romantic Literature*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan.
- Morton, M. K. (1971). A Paradise of Parodies. *Satire Newsletter*, 9, 33-42.
- Müller, B. (Ed.). (1997). *Parody: Dimensions and Perspectives*. Amsterdam: Rodopi.
- Murray, J. A. H. et al. (Eds.). (1989). *The Oxford English Dictionary*. vol. 11. Oxford: Clarendon P.
- Nünning, A. (1999). The Creative Role of Parody in Transforming Literature and Culture: An Outline of a Functionalist Approach to Postmodern Parody. *European Journal of English Studies*, 3.2, 123-137.
- O'Halloran, M. (2016). *James Hogg and British Romanticism*. New York: Palgrave Macmillan.
- Phiddian, R. (1995). *Swift's Parody*. Cambridge: Cambridge U.P.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (2000). Parodiar rev(b)elar. *Exemplaria*, 4, 1-18.
- Reza, M. (2010). Parody: Another Revision. *Journal of Language and Translation*, 1.1, 85-90.
- Riewald, J. G. (1966). Parody as Criticism. *Neophilologus*, 50, 125-148.
- Robson, L. (2016). The Pleasures of Postcolonial Parody: Beyond Comic Subversion. (Disertación doctoral, King's College London, 2016). *King's Research Portal*.
- Rose, M. A. (1995). *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*. Cambridge: Cambridge U.P.
- . (1979). *Parody. Meta-fiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*. London: Croom Helm.
- Stone, C. (1914). *The Art and Craft of Letters. Parody*. London: Martin Secker.
- Stones, G. & Strachan, J. (Eds.). (1999). *Parodies of the Romantic Age*. 5 vols. vol.1 *The Anti-Jacobin*. vol.2 *Collected verse parody*. vol.3 *Collected prose parody*. vol.4 *Warreniana*. vol.5 *Rejected articles*. London: Pickering & Chatto.
- Symons, A. (Ed.). (1908). *A Book of Parodies*. London: The Gresham Publishing Company.

- Taylor, D. F. (2018). *The Politics of Parody: A Literary History of Caricature, 1760-1830*. Yale: Y.U.P.
- Test, G. A. (1991). *Satire, Spirit and Art*. Tampa: U. of South Florida P.
- Thomson, Philip. (1985). Satiric Strategies. En P. Petr et al. (Eds), *Comic Relations. Studies in the Comic, Satire and Parody* (pp. 111-112). Frankfurt: Peter Lang.
- Tucker, J. G. (Ed.). (2002). *Against the Grain. Parody, Satire, and Intertextuality in Russian Literature*. Bloomington: Slavica.
- Watt, P. R. & J. Green. (Eds.). (2003/2016). *The Alternative Sherlock Holmes: pastiches, parodies, and Copies*. New York: Routledge.
- Wheatley, K. (2013). *Romantic Feuds. Transcending the "Age of Personality"*. Farnham and Burlington: Ashgate.