

BÁSICOS FILMOTECA

LOS GÉNEROS CINEMATográfICOS

EL JOVENCITO FRANKENSTEIN

YOUNG FRANKENSTEIN. Mel Brooks. EEUU. 1974

Sesión 19 / Jueves 2 de mayo de 2013

Presentación y coloquio a cargo de Javier Moral,
profesor de la Valencian International University.



SOBRE PARODIA Y CINE

En una atestada clase de medicina, y ante la ensimismada disertación del profesor, uno de los alumnos se atreve a formular una pregunta. El docente, visiblemente contrariado al escuchar su nombre, amonesta al joven por lo desacertado de la pronunciación. No es «Frankenstein», irrumpe, sino «Fronkosteen». Su parentesco con el científico al que sin duda todos conocen, insiste, es accidental y prefiere ser recordado por sus pequeñas aportaciones a la ciencia antes que por su relación con un «brujo».

La inteligente presentación del protagonista —es visto de espaldas hasta que es pronunciado su nombre—, sirve a la vez para anticipar uno de los motivos que guían al protagonista de *El jovencito Frankenstein*. El brillante profesor de universidad intenta alejar la siniestra sombra que proyecta aquel temido familiar que creó vida a partir de carne muerta. El film mostrará sin embargo lo fútil del intento. Una vez descubierto el libro de memorias de su abuelo y reconocida la herencia, el cambio operado en el protagonista acontece precisamente en la verbalización del controvertido apellido. A partir de ese momento dejará de ser «Fronkosteen» para convertirse en un auténtico «Frankenstein».

Comenzar una presentación de la parodia a partir de este pequeño detalle no es casual. El divertido *sketch* trasciende su función cómica y puede ser visto como un modelo reducido de la discursividad paródica. En pocas palabras, la parodia se constituye a partir de su confrontación con otro texto que le antecede. Es, como pusiera de relieve Gérard Genette, uno de los ejemplos más notables de «hipertexto», texto originado por deriva de un texto anterior. Pero conviene remarcar que se trata de una derivación que acontece según una norma que no es de repetición

o imitación, sino de transformación; el texto paródico construye una significación nueva a partir de la alteración de un texto ya conocido. La parodia es una suerte de espejo distorsionador. Los dos textos entablan por tanto un diálogo que implica, al igual que el apellido de nuestro héroe, un fondo de semejanza sobre el que se levanta la oposición. O en otras palabras, para que la parodia germine debe instituirse una relación de similitud a la par que una disimilitud. Es en este sentido que establecen un vínculo que es tanto de interioridad como de exterioridad. Por un lado, el texto parodiado debe formar parte del discurso del texto parodiador pero, por otro, el texto parodiador debe inscribir en su cuerpo una distancia respecto al texto parodiado.

Solo en virtud de este desvío puede considerarse cumplida la parodia, particularidad que la dota de sentido y a la vez la distingue de otra fórmula con la que guarda cierta cercanía pero que debe ser analizada como otra manifestación hipertextual: el pastiche. La distinción ha sido puesta en valor pertinentemente por Fredric Jameson: «El pastiche es, como la parodia, la imitación de una mueca determinada, un discurso que habla una lengua muerta: pero se trata de la repetición neutral de esta mímica, carente de los motivos de fondo de la parodia, desligada del impulso satírico, desprovista de hilaridad y ajena a la convicción de que, junto a la lengua anormal que se toma prestada provisionalmente, subsiste aún una saludable normalidad lingüística. El pastiche es, en consecuencia, una parodia vacía, una estatua ciega»¹.

Al menos tres cuestiones se derivan inmediatamente de esta somera caracterización. En primer lugar, la competencia lectora del espectador desempeña una función decisiva en la consideración de la categoría. Únicamente desde el reconocimiento del texto parodiado puede comprenderse la operación que lleva a cabo la

parodia. Si, condición excepcional, el espectador de *El jovencito Frankenstein* desconoce las dos películas que dirigió James Whale en el ciclo de terror de la Universal durante la década de los años 30, auténtico referente del film más que el relato de Mary Shelley, no disfrutará de los guiños retóricos que ponen en marcha el tándem responsable de la adaptación paródica.

En segundo lugar y complementario de lo anterior, la parodia solo puede ser considerada en su interacción con el texto parodiado. Importante restricción que pone de relieve la fértil paradoja que fecunda la fórmula desde la perspectiva de los géneros: al subordinarse al texto parodiado y por tanto a la adscripción genérica de éste, la parodia carece de una identidad singular, no ocupa un espacio propio en el universo de los géneros al igual que puedan hacerlo, con todas las reservas posibles, fórmulas como el *western*, el cine negro, el melodrama, etc. Antes bien, la parodia se disemina a lo largo y ancho de la cartografía genérica. No solo el caso del cine de terror cuyos generosos frutos van desde la película que nos ocupa a *Scary Movie* (2000) y secuelas, sino también el *western* con ejemplos emblemáticos como la revisión del propio Mel Brooks con *Sillas de montar calientes* (1974) o la película dirigida e interpretada por Jack Nicholson *Camino del sur* (1978), el cine bélico (1941, 1979, *Hot Shots!*, 1991), el cine de catástrofes (*Aterrizaje como puedas*, 1980 y secuelas), el documental (*Zelig*, 1983), el péplum (*Casi 300*, 2008), el cine bíblico (*La vida de Bryan*, 1979), el cine de aventuras (la reciente *Tadeo Jones*, 2012, parodia además animada), etc. O también una película como *Spanish Movie* (2009), que integra en su seno numerosos éxitos del cine patrio cuya procedencia genérica resulta extremadamente diversa, caso de *Los otros*, *REC*, *El orfanato*, *Mar adentro*, *Alatriste*, *El laberinto del fauno*, etc.

En tercer lugar, el valor de distanciamiento de la parodia le otorga una notable autoconciencia reflexiva, es decir, una gran capacidad para hablar tanto de sí misma como, sobre todo, del texto al que remite. No en vano, la interacción tiene una repercusión directa también en éste. Así, al ser visto desde fuera, el texto parodiado es convenientemente «desnaturalizado» y exhibido a la luz pública como un artefacto discursivo, como un objeto narrativo en el que se puede escudriñar su maquinaria significativa y los rudimentos retóricos que lo hacen funcionar. En *El jovencito Frankenstein*, por ejemplo, la estilización de las formas y el violento claroscuro de la fotografía delatan las estrategias expresionistas utilizadas por el *Frankenstein* de Whale. O la divertida irrupción del trueno y el relinche de los caballos cada vez que se nombra a Frau Blücher, hace explícito el típico recurso del cine de terror en la marcación de los momentos de sobresalto. No obstante, es en la ruptura del encantamiento de la ventana abierta al mundo que se desarrolla «detrás» de la pantalla, donde cristaliza de manera ejemplar la denuncia del carácter representacional del relato. Por ejemplo, Igor en varias ocasiones se desentiende de la conversación que mantiene con el doctor para interpelar directamente al espectador. O el monstruo, ante los requerimientos de la niña para que se siente en el balancín, mira momentáneamente a la cámara anticipando el vuelo por los aires de la jovencita hasta su dormitorio.

Dicha cualidad metadiscursiva pone en valor a la parodia como fórmula de gran complejidad a la vez que amplía su horizonte de actuación, permitiendo repensarla más allá de su habitual homologación con lo cómico. Y es que, el que la comedia sea de los territorios más transitados por la fórmula paródica, no implica ni mucho menos que sea su paraguas genérico, exclusivo ni excluyente. Utilizando la expresión de Genette, existen «parodias serias» cuyo mecanismo de distanciamiento crítico no descansa

en efectos cómicos. No en vano, como apunta el narratólogo, considerarlas como categorías sinónimas nos impediría apreciar en su justa medida obras fundamentales de la literatura moderna como el *Ulises* de James Joyce o el *Doctor Fausto* de Thomas Mann. O, en el terreno cinematográfico, puesto que nos estamos ocupando de él, imposibilitaría la comprensión de gran parte de la cinematografía de Quentin Tarantino, Pedro Almodóvar o propuestas tan interesantes como *El buen alemán* (2006) o *Lejos del cielo* (2002), dos films que parten de un horizonte genérico claro, cine negro de posguerra el primero y melodrama sirkiano el segundo, para subvertir el argumento desarrollado por dichas fórmulas clásicas. Soderbergh muestra los turbios intereses de la potencia liberadora norteamericana tras la Segunda Guerra Mundial, y Haynes utiliza un envoltorio melodramático para vehicular unos decibles que resultaban imposibles en el discurso fílmico de mitad de la década de los 50: la homosexualidad y la relación interracial entre una mujer blanca y un hombre negro.

SOBRE MEL BROOKS Y EL JOVENCITO FRANKENSTEIN

Si existe un nombre ligado a la parodia cinematográfica ese es, sin duda, Mel Brooks. Desde sus primeros pasos como cómico en el ejército de EEUU durante la Segunda Guerra Mundial, no por casualidad parodiando la propaganda nazi, la trayectoria del polifacético showman ha estado muy vinculada a la categoría. En el cine, además, el universo genérico ha supuesto su inagotable fuente de inspiración. Así, junto a *El jovencito Frankenstein*, ha revisado diferentes géneros y grandes títulos de la historia del cine con películas como *Sillas de montar calientes* (1974), *La loca historia del mundo* (1981), *La loca guerra de las galaxias* (1987), *Las locas, locas, aventuras de Robin Hood* (1993) o *Drácula, un muerto muy contento y feliz* (1995), desternillantes parodias que encumbraron a Brooks como uno de los grandes genios del cine de humor.

En el origen de *El jovencito Frankenstein* se sitúa una idea de Gene Wilder, que consiguió implicar a Mel Brooks después de enseñarle algunas páginas que había escrito del guión. El cineasta, que estaba preparando en ese momento *Sillas de montar calientes* y al que gustaba supervisar férreamente todos los proyectos en los que trabajaba, aceptó con la condición de escribir el guión junto a Wilder además de dirigirlo. Después de algunas dificultades económicas que obligaron a cambiar de estudio (de Columbia a la 20th Century Fox, el film terminó costando aproximadamente unos 2,3 millones de dólares), la película fue estrenada con gran éxito de público, y dos nominaciones a los Oscar (mejor diseño de sonido y mejor guión adaptado).

En el éxito influyó sin duda el extraordinario elenco de actores. Junto a Gene Wilder, se encuentra Peter Boyle en la caracterización de la criatura y Martin Shelman, el peculiar actor británico que debutó en Hollywood precisamente con *El jovencito Frankenstein*, y que se convirtió en el alma del proyecto.

Javier Moral

1 Fredric Jameson, 1991, pp. 43-44.

PARODIA E HIPERTEXTUALIDAD

Por *hipertextualidad*, entiendo toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. [...] Esta derivación puede ser del orden, descriptivo o intelectual, en el que un metatexto (digamos tal página de la *Poética* de Aristóteles) «habla» de un texto (*Edipo Rey*). Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré, también provisionalmente, como *transformación*, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo. *La Eneida* y el *Ulyse* son, en grados distintos, dos (entre otros) hipertextos de un mismo hipotexto: *La Odisea*. Como puede comprobarse a través de estos ejemplos, el hipertexto es considerado, más generalmente que el metatexto, como una obra «propiamente literaria». [...] Existe una forma de hipertextualidad de una importancia literaria incomparablemente mayor que la del pastiche o de la parodia canónica, y que llamaré por el momento parodia seria. Si acoplo aquí estos dos términos, que en el uso común forman oxímoron, lo hago deliberadamente y con el fin de indicar que para ciertas fórmulas genéricas no basta con una definición puramente funcional: si se define la parodia solo por la función burlesca, no podemos dar cuenta de obras como *Hamlet* de Laforgue, *Electre* de Giraudoux, *Doctor Fausto* de Thomas Mann, *Ulyse* de Joyce o *Vendredi* de Tournier, que, sin embargo, mantienen con su texto de referencia el mismo tipo de relación que *Virgile travesti* con *La Eneida*.

Gerard Genette. *Palimpsestos*. 1989.



PARODIA, AUTORÍA Y POSMODERNIDAD

La intertextualidad paródica también impugna nuestros supuestos humanistas sobre la originalidad y la unicidad artísticas y nuestras nociones capitalistas de posesión y propiedad. Con la parodia –como con cualquier forma de reproducción (Benjamin, 1969)– se pone en tela de juicio la noción de lo original como raro, único y valioso (en términos estéticos o comerciales). Como ha sostenido John Berger, esto no quiere decir que el arte haya perdido su sentido y su fin, sino que inevitablemente tendrá una significación y existencia nuevas y diferentes: «Su autoridad está perdida. En su lugar, hay un lenguaje de imágenes. Lo que importa ahora es quién usa ese lenguaje y con qué fin» (1972a, 33). En otras palabras, la parodia trabaja para poner en primer plano la política de la representación. Huelga decir que ésta no es la visión aceptada de la parodia postmodernista. La interpretación prevaleciente es que el postmodernismo ofrece una cita de formas pasadas exenta de valoración, decorativa, deshistorizada, y que ése es un modo de obrar sumamente idóneo para una cultura como la nuestra, que está sobresaturada de imágenes. En vez de eso, yo quisiera sostener que la parodia postmodernista es una forma problematizadora de los valores, desnaturalizadora, de reconocer la historia (y mediante la ironía, la política) de las representaciones. [...] Es interesante el hecho de que pocos comentaristas del postmodernismo usan realmente la palabra «parodia». Creo que la razón es que ésta todavía está contaminada con las nociones dieciochescas de ingenio y ridículo. Pero hemos de argumentar que no debemos restringirnos a tales definiciones de la parodia limitadas a un período y que las formas del arte del siglo XX nos enseñan que la parodia tiene una amplia gama de formas y propósitos –desde aquel ridículo ingenioso, pasando por lo festivamente lúdico, hasta lo seriamente respetuoso. [...] Al oponerme a la relegación de lo paródico postmoderno al reino ahistórico y vacío del pastiche (como lo describen Jameson y Foster), no quiero sugerir que en una parte de la cultura actual no se esté produciendo una recuperación nostálgica, neoconservadora, del significado pasado; sólo quiero trazar una distinción entre esa práctica y la parodia postmodernista. Esta última es fundamentalmente irónica y crítica en su relación con el pasado, no nostálgica o semejante a un anticuario.

Linda Hutcheon. *La política de la parodia postmoderna*. 1991.

BIBLIOGRAFÍA

- COSTA, Jordi (ed.). *Una risa nueva. Posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia*. Molina de Segura: Nausicaä, 2010.
- FERNÁNDEZ VALENTÍ, Tomás. *Frankenstein. El mito de la vida artificial*. Madrid: Nuer, 2000.
- GEHRING, Wes. *Parody as Film Genre: Never Give a Saga an Even Break*. Connecticut: Greenwood Press, 1999.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- HARRIES, Dan. *Film parody*. British Film Institute, 2000.
- HUTCHEON, Linda. *La política de la parodia posmoderna*. 1991. Disponible en: <http://www.criterios.es/pdf/hutcheonpolitica.pdf>
- JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.
- MARKUŠ, Saša. *La parodia en el cine posmoderno*. Barcelona: UOC Press, 2011.
- ROSE, Margaret. *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*. Cambridge University Press, 1993.
- SINYARD, Neil. *The films of Mel Brooks*. Middlesex: Bison Books, 1987.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

C/ Doctor García Brustenga, 3 · Valencia

Bibliografía y filmografía seleccionada, complementaria a esta sesión de *Básicos Filmoteca*. Puedes encontrar muchos más recursos relacionados en nuestro catálogo en línea.

EN LA BIBLIOTECA

ivac_documentacion@gva.es

<http://opac.ivac-lafilMOTECA.es>

CINE Y PARODIA

ÁLVAREZ, Rafael. «Total Scope/Cine perfecto: parodia e implicación del lector», *Revista anual de estudios literarios*, nº 16, 2010.

[<http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/31577/1/articulo5.pdf>]

COSTA, Jordi (ed.). *Una risa nueva. Posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia*. Molina de Segura: Nausicaä, 2010.

ANDERSON, Janice. *History of Movie Comedy*. New York: Exeter Books, 1985.

CAMPOS, Juan. *Comedia: humor y sátira en el Cine*. València: La Máscara, 1997.

GARAYCOCHEA, Óscar. «Variaciones, distancias y parodias», Taller de creatividad audiovisual, Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2007.

[<http://www.icei.uchile.cl/cine/documentos/garaycochea/INICIALuno04.pdf>]

LEEFLANG, Thomas. *The World of Comedy*. Leicester: Windward, 1988.

PALMER, Jerry. *Taking Humour Seriously*. London: Routledge, 1994.

PAUL, William. *Laughing Screaming: Modern Hollywood Horror and Comedy*. New York: Columbia University Press, 1994.

MEL BROOKS / EL JOVENCITO FRANKENSTEIN

FERNÁNDEZ, Tomás. *Frankenstein. El mito de la vida artificial*. Madrid: Nuer, 2000.

GUTIÉRREZ-SOLANA, Ignacio. «Entrevista con Mel Brooks. Un cinefilo empedernido», *Casablanca*, nº 39, marzo 1984.

GARSAULT, Alain. «Frankenstein rit (Frankenstein junior)», *Positif*, nº 169, mayo 1975.

RIAMBAU, Esteve. «Mel Brooks: entrevista», *Dirigido por*, nº 194, 1991.

SINYARD, Neil. *The Films of Mel Brooks*. Twickenham, Middlesex: Bison Books Ltd, 1987.

TAYLOR, John Russell. «Flesh for Frankenstein and Young Frankenstein», *Sight & Sound*, vol. XLIV, nº 2, primavera 1975.

ORGANIZA



CulturArts

visita ivac.gva.es para informarte sobre la programación y los demás servicios y actividades de La Filmoteca de CulturArts

COLABORA

