



Olivar, vol. 24, núm. 38, e148, mayo-octubre 2024. ISSN 1852-4478
 Universidad Nacional de La Plata
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
 Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria

Operatividad actual del concepto de parodia, después del posmodernismo: de *Roberto Alcázar* a *¡García!*

Current Operationality of the Concept of Parody after Postmodernism: from *Roberto Alcázar* to *¡García!*

 **Marcelo Topuzian**

cmtopuzian@uba.ar Universidad de Buenos Aires, CONICET, Argentina

Recepción: 29 Mayo 2023
 Aprobación: 12 Junio 2023
 Publicación: 01 Mayo 2024

Cita sugerida: Topuzian, M. (2024). Operatividad actual del concepto de parodia, después del posmodernismo: de *Roberto Alcázar* a *¡García!*. *Olivar*, 24(38), e148. <https://doi.org/10.24215/18524478e148>

Resumen: El trabajo propone una discusión de la operatividad del concepto de parodia para el análisis cultural a partir de la revisión de un caso: las diferentes versiones del personaje de historieta español Roberto Alcázar. Se describen las características del cuaderno de aventuras original *Roberto Alcázar y Pedrín* (1941-1976, Valenciana, Arizmendi y Vañó). Luego se presentan y caracterizan, desde el punto de vista del tratamiento paródico, sus versiones provenientes del cómic *underground* español durante la Transición y más allá: *Roberto el carca* (1980, 1982-1984, Laertes, Pàmies) y *Roberto España y Manolín* (1994, 1997, Midons, Vidal-Folch y Gallardo). Este análisis proporciona las bases para una revisión crítica del debate histórico en torno de la parodia posmoderna (Jameson, Hutcheon), contemporáneo de la aparición de estas versiones, teniendo en cuenta el acceso reflexivo del medio a su especificidad. Las conclusiones de esta revisión servirán para desarrollar un análisis de la reciente *¡García!* (2015-..., Astiberri, García y Bustos) en el que se intentará terminar de iluminar el concepto de parodia y, sobre todo, sus usos previos durante la Transición, especialmente a propósito de las relaciones entre arte y política más allá de los ejemplos clásicos provenientes de la arquitectura, las artes plásticas y la novela.

Palabras clave: Parodia, *Pastiche*, Crítica, Historia, Política.

Abstract: The paper proposes a discussion of the operativity of the concept of parody for cultural analysis based on the review of a case: the different versions of the Spanish comic book character Roberto Alcázar. The characteristics of the original 'cuaderno de aventuras' *Roberto Alcázar y Pedrín* (1941-1976, Valenciana, Arizmendi y Vañó) are described. Then we present and characterize, from the point of view of parodic treatment, their versions from the Spanish underground comics during the Transition and beyond: *Roberto el carca* (1980, 1982-1984, Laertes, Pàmies) and *Roberto España y Manolín* (1994, 1997, Midons, Vidal-Folch and Gallardo). This analysis provides the basis for a critical review of the historical debate on postmodern parody (Jameson, Hutcheon), contemporary to the appearance of these versions, taking into account the reflexive access of the medium to its specificity. The conclusions of this review will be used to develop an analysis of the recent *¡García!* (2015-..., Astiberri, García y Bustos) in which we will try to shed more light on the concept of parody and, above all, its previous uses during the Transition, especially with regard to the relations between art and politics beyond the classic examples from architecture, the visual arts and the novel.

Keywords: Parody, *Pastiche*, Critique, History, Politics.



¿Qué nos ha enseñado la teoría literaria clásica sobre la parodia? Podemos encontrar una primera formulación original, muchas veces imitada y enormemente influyente, en las “Notas sobre la parodia” de Iuri Tinianov, de 1921:

La estilización está próxima a la parodia. Ambas viven una vida doble: tras el plano de la obra se halla otro plano, estilizado o parodiado. Pero en la parodia es obligatorio el desajuste entre ambos planos, su desplazamiento (...). Igual se convierte en parodia la estilización donde faltan los objetivos determinados de su realización. La esencia de la parodia consiste en la mecanización de un procedimiento determinado (2020, s. p.).

Mucho más tarde, en 1984, Fredric Jameson actualizó la noción al introducirla de manera central en la discusión acerca del posmodernismo:

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 esa mímica, carente de los motivos de fondo de la parodia (...). El *pastiche* es, en consecuencia, una parodia vacía, una estatua ciega (1991, pp. 43-44).

A esto respondió directamente Linda Hutcheon, cuando en 1988 afirmó:

Es justamente la parodia –ese formalismo aparentemente introvertido– la que paradójicamente logra una confrontación directa con el problema de la relación de la estética para con el mundo de significado exterior a ella (...), para con lo político y lo histórico (2014, p. 69).

Entonces, en su formulación original, Tinianov enseña tanto que la parodia supone un desajuste crítico con el original –a diferencia de la estilización–, como que es abstracción de un procedimiento separado de sus objetivos estéticos originales. Jameson destaca el carácter crítico de la parodia, pero, después de Bajtín, lo ve en su carácter ya no solo artística, sino histórica y socialmente motivado, y deplora su ausencia en el arte y la cultura posmodernos: lo mecánico y vacío es el *pastiche*, que se podría asimilar a la estilización de Tinianov, pero recubierta por un barniz historicista, nostálgico. Y Hutcheon, finalmente, es capaz de volver a ver lo político, lo social y lo histórico en lo que Jameson denominaba el *pastiche* posmoderno.

Se pueden entonces reconocer, desde Tinianov, dos perspectivas básicas: la de la crítica literaria, que presta atención a la intencionalidad puntual de la parodia, y la de la historia literaria, que ve en ella un devenir inintencional de los procedimientos formales. Hasta 1988 al menos, la perspectiva de la crítica literaria ganaba la partida teórica.

Sin embargo, el trasfondo de ambas perspectivas es el problema de las relaciones entre estética y política, entre arte y sociedad. En la estela abierta por el pensamiento del círculo de Bajtín, la parodia sería una resolución del problema de la autonomía capaz de repolitizar y resocializar un arte encerrado en su autonomía, sea el del alto modernismo, según Jameson, sea el del posmodernismo, según Hutcheon. Llama la atención, sin embargo, que uno ya no vea parodia en la contemporaneidad y la otra la vea por doquier.

Pero la pregunta que se plantea en este trabajo es: ¿pasa lo mismo con la parodia en los mismos períodos, pero saliendo tanto de los contextos anglosajones, como de la arquitectura, las artes plásticas y la novela, y metiéndonos con la cultura popular y de masas española durante el franquismo, la Transición y la actualidad? ¿Cómo usar la categoría cuando los territorios de historia

y crítica, como en el estudio de estos ámbitos, no están todavía tan diferenciados como en los estudios literarios? Y ¿aporta esto algo nuevo sobre la noción de parodia en general?

Se intentará a continuación responder estas preguntas mediante un estudio de caso.

Uno de los más exitosos cuadernos de aventuras de la posguerra española, junto con *El guerrero del antifaz* y el más tardío *Capitán Trueno*, fue *Roberto Alcázar y Pedrin* (1941-1976). Creación del dibujante Eduardo Vañó y el guionista Alfonso Arizmendi, valencianos, contó con 1200 números sin contar los extras (Fig. 1 y 2).



Fig. 1



Fig. 2

Las fechas ya permiten percibir que su coexistencia con el franquismo fue total. Se debate todavía su identificación ideológica, aunque el apellido Alcázar no podía evitar referir, para un lector de 1941, al alcázar de Toledo y su mítico asedio, convertido en propaganda por el franquismo; y el parecido del propio Roberto Alcázar con José Antonio Primo de Rivera sea innegable, a pesar de las pocas dotes del estilo ingenuo y silvestre de Vañó para singularizar rostros. Desde las cubiertas, el cuaderno ofrece acción, violencia, exotismo; en suma, evasión.

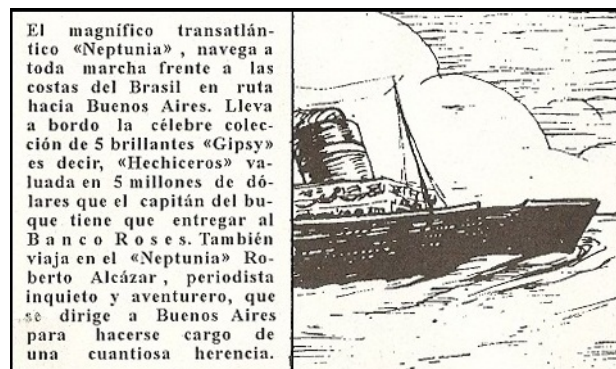


Fig. 3

Y en la primera viñeta del primer número de *Roberto Alcázar*, aparecido en 1941, se percibe una voluntad clara de alejamiento de España: se mencionan Brasil, Buenos Aires, y sobre todo los brillantes Gipsy, que en lugar de traducirse como 'gitanos', son 'hechiceros' (Fig. 3). En el grado cero de la parodia y la estilización, Vañó intenta copiar el estilo de la línea clara característico de la *bande*

dessinée franco-belga, cuyo modelo más clásico es *Las aventuras de Tintin*, al que también remiten el tema de aventuras y la tipografía (Fig. 4), así como el nombre poco imaginativo del personaje de Pedrín.

El sistema de personajes cuenta habitualmente con un estereotipado villano, por ejemplo el doctor Leyva (Fig. 5), y la modalidad básica de resolución de los conflictos en esta historieta son, característicamente, los golpes –de puño o de la cachiporra de Pedrín– (Fig. 6) o la tortura, que aparece completamente naturalizada (Fig. 7 y 8). El lenguaje de Pedrín quiebra lo que de otro modo es la constante solemnidad del vocabulario de los personajes (Fig. 9 y 10).



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

Se puede encontrar una primera parodia de estos héroes clásicos del tebeo español en el contexto de la Transición, en manos de los autores del cómic independiente o *underground*. De este movimiento transnacional originado en los Estados Unidos interesa resaltar su conciencia y defensa de la especificidad del medio, así como también su política de *auteurismo*, incluyendo un giro autobiográfico especialmente centrado en los consumos culturales infantiles del pasado: la historietta se legitima como consumo adulto precisamente gracias a estos autores. En España, la visibilidad del cómic *underground* está asociada sobre todo a la revista *El Víbora* (1979-2005, aparecida apenas tres años después del último número de *Roberto Alcázar y Pedrín*), gran responsable de que el medio se tome artísticamente en serio en España, aunque en realidad allí publicaron artistas que venían llevando a cabo iniciativas *underground* desde mucho antes, sobre todo en Barcelona (como las publicaciones *El Rollo enmascarado*, *Star*, *Ozono*, *Butifarra!*, *Nasti de plasti*, *Rock Comix*, entre muchas otras) (Fig. 11).

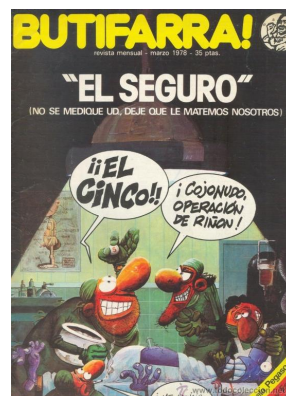
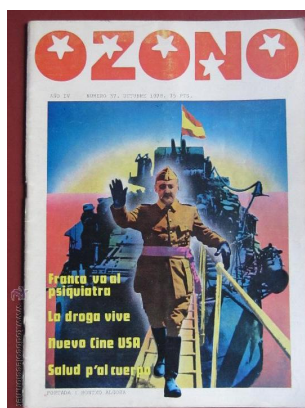
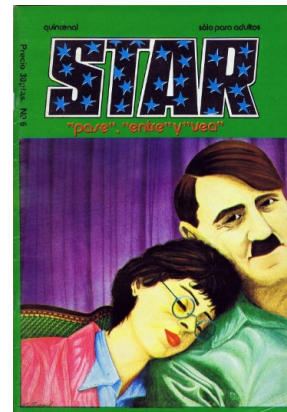
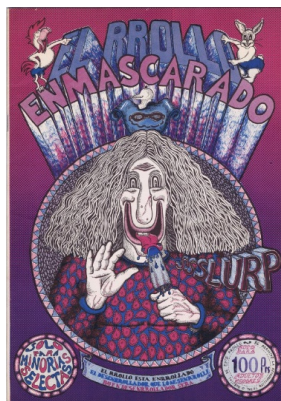




Fig. 11

Perfidia moruna, de Antonio Pamiés, apareció en 1979 (Fig. 12).



Fig. 12

Por un lado, el autor salta directamente a la fuente original de *Roberto Alcázar*: el estilo de Pamiés es una clara parodia de Hergé, el creador de Tintin, en un gesto historicista típico. El personaje se llama Roberto el Carca, explicitando el contenido ideológico adquirido por Roberto Alcázar, que aquí se denuncia.



Fig. 13

La ideología a flor de piel es el resultado del uso exagerado de la hipérbole: la enumeración interminable es un recurso fundamental del guion de Pamiés (Fig. 13). Los nombres propios de lugares y personas suelen ser fuentes de humor: Pedrín se transforma en Zotiñ, y es dibujado como un Tintín entrado en años. Las referencias directas a la política del momento son frecuentes, al franquismo, al catalanismo (Fig. 14), a los revolucionarios tercermundistas, a los ecologistas y a la resistencia universitaria, todos sometidos a una ridiculización generalizada. El procedimiento paródico consiste fundamentalmente en exponer abierta y exageradamente el sentido político adquirido por el original parodiado (Fig. 15).



Fig. 14



Fig. 15

Siguiendo el recorrido del prestigio del medio en España, en 1997 aparece *Roberto España y Manolín*, de Miguel Gallardo e Ignacio Vidal-Folch (Fig. 16).

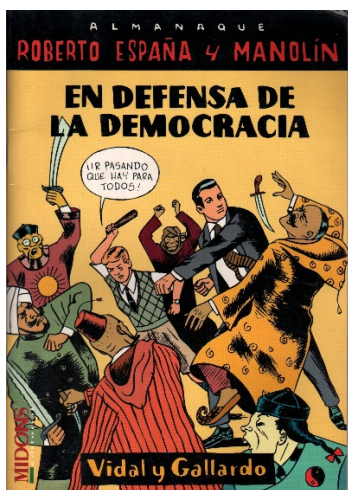


Fig. 16

Se trata de una parodia todavía mucho más documentada y erudita de Roberto Alcázar, que alcanza el dibujo a través de una reproducción del estilo de Vañó y que hasta le dedica la obra a su memoria; e imita el tono ampuloso y solemne de los guiones originales –incluso las máximas que, para ‘educar’ a los niños, aparecían a pie de página–, con la mezcla de las expresiones metafóricas violentas y humorísticas de Pedrín, como el “jarabe de palo”, de las que esta parodia da prácticamente un repertorio. El historicismo específicamente referido al medio es mucho más marcado. Pero el efecto cómico se cifra en que, con todo el estilo clásico del cuaderno bajo la posguerra y el franquismo, ahora se defienden los valores democráticos, “la España de las autonomías y la libertad de expresión” y la integración de España a la Unión Europea, en pleno comienzo de la época de Aznar y del Partido Popular en el gobierno. Roberto dice haber sufrido con Manolín “la mordaza sobre nuestras conciencias durante la larga noche franquista”.



Fig. 17

La historieta critica sobre todo la España reconciliada y democrática salida de la Transición, especialmente a través de la conversión repentina de Roberto (Fig. 17). Ahora los villanos son los fundamentalistas árabes y Roberto es miembro del CESID, el Centro Superior de Información de la Defensa, la central de inteligencia española inaugurada en la Transición. El humor surge aquí de que Roberto España y Manolín no entienden ni respetan las lenguas y costumbres de los otros, y siguen tan violentos y discriminadores de cualquier minoría étnica como antes, pero supuestamente en defensa de la convivencia entre los pueblos. Además, la moraleja de Roberto testimonia la equivalencia discursiva del nuevo orden mundial neoliberal con la moralina fascista y católica del franquismo, especialmente adaptada en este caso al medio de la historieta.

Es especialmente interesante el capítulo que *Roberto España y Manolín* dedica a la Generación X, que la historieta identifica con la masificación del retro y la nostalgia como formas de consumo (Fig. 18); y de este modo problematiza su propia existencia al retomar un ícono historietístico que pertenece a la generación anterior, que es la de dibujante y guionista.

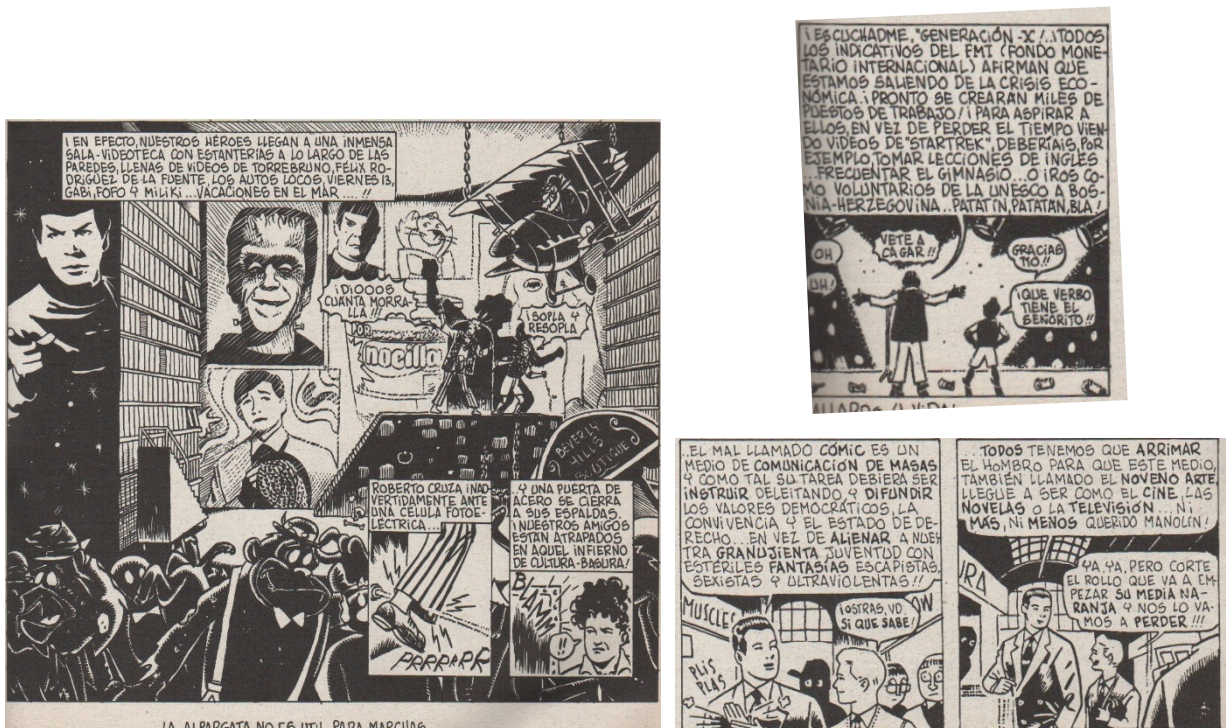


Fig. 18

Este es un rasgo muy específico de la parodia historietística contemporánea: la problematización de su propio consumo. Algo que estaba presente en la teoría de la parodia de Tinianov, pero que aquí se vuelve crucial: la intención paródica autoral cede parte de su lugar al consumo, que pasa a intervenir en la determinación del alcance crítico –o no– del material.

Por último, *¡García!*, de Santiago García y Luis Bustos, iniciada en 2015 (Fig. 19), ya pertenece al contexto de la completa legitimación del medio y está armada a partir de un completo aprovechamiento de sus recursos gráficos.



Fig. 19

Se cruzan aquí la imitación del estilo del cuaderno de aventuras (en contadas páginas dibujadas por Manel Fontdevila) y el contraste con la época actual, tratada de manera realista, con especial cuidado en la construcción del contexto, sobre todo en relación con los espacios y los fondos, en riguroso blanco y negro. La perspectiva aquí es sin dudas política, pero ‘posideológica’: esta es la función de los dos periodistas de signos contrarios que son amigos personales y de que el secretario de estado socialista que aparece concuerde con el personaje de Don Jaime, el envejecido ‘Pedrín’ de García (dado que el PP y el PSOE han formado un gobierno de coalición para frenar a la izquierda actual; la novela es muy crítica con la vieja izquierda setentista, como se puede ver en el juego con citas de Mario Benedetti). Y también es importante que la protagonista sea la joven periodista Antonia, sustraída a los conflictos de las generaciones anteriores, pero a su vez una especie de reencarnación actual de Pedrín.

Esto supone una relación muy distinta con el pasado, que cuando era parodiado en las historietas anteriores todavía se sentía muy peligrosamente presente, por ejemplo en Pamiés, o se usaba para señalar críticamente una continuidad con el presente. Al mismo tiempo, la historia narrada es marcadamente política, y hace referencia en clave a personajes de la vida política y pública en la España reciente (por ejemplo, la candidata secuestrada podría ser Esperanza Aguirre), pero como ‘denuncia de la corrupción’ de la clase política más que a partir de una toma de partido. La fuente de humor es el anacronismo del “superhombre fascista” en la realidad española contemporánea. Pero, al mismo tiempo, se da vuelta completamente la crítica anterior al personaje, y se muestra lo socialmente deseable que se ha vuelto en la época contemporánea, como en el episodio en que García hace que un joven le dé su asiento a una anciana en el subterráneo ante la aprobación de todos los pasajeros (Fig. 20), y mucho más claramente con el secuestro de la candidata política por parte de los terroristas. Al final hasta el candidato de la izquierda le quiere ofrecer trabajo (Fig. 21). Y Antonia también lo rescata (Fig. 22), y hasta se pone una referencia al Cid en boca de Riki, su novio (Fig. 23).



Fig. 20



Fig. 21

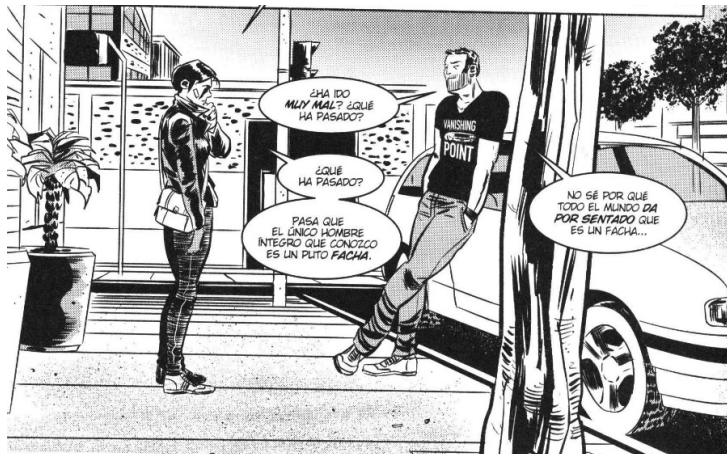


Fig. 22



Fig. 23

En síntesis, la vuelta del pasado se presenta como real, ya no como resultado de una intencionalidad paródica ficcional y artística, y además como deseada. La obra termina con una pregunta por la identidad, por el nombre propio, que Antonia le da a García (Fig. 24).



Fig. 24

El *auteurismo* abandona ahora la referencia autobiográfica a las lecturas infantiles, pero parte de la identificación homónima de protagonista y guionista. No hay desajuste crítico, hay homenaje, pero sobre todo identificación y apego por el fetiche de la forma parodiada. Ni estilización, ni parodia moderna, ni *pastiche* posmoderno, y sobre todo nada de mecanización del procedimiento constructivo: en el marco de un giro realista y de la generalización de las formas de ‘consumo irónico’ que Gallardo y Vidal-Folch identificaban ya con la generación X, la historieta le da al lector simplemente lo que quiere, y así visibiliza lo irreductiblemente pulsional de ese consumo hoy variable y multiforme, pero sujeto a una mecanización de otro nivel, la del algoritmo que encontrará un público adecuado para el producto.

Entonces, en relación con la historieta, al menos, la parodia cumple un rol especificador de legitimación artística del medio de carácter historicista, a diferencia del ‘rupturismo vanguardista’ en el caso de la literatura. Y, de este modo, dispara también la pregunta por la intencionalidad autoral, lejos de cualquier mecanización. Ahora bien, y sobre todo recientemente, de ningún modo puede adjudicársele un rol prefijado en la relación entre historieta y política o sociedad: la instancia del consumo se vuelve crucial en la determinación de estos aspectos, que la mera intencionalidad paródica no alcanza ya a determinar.

Sería interesante continuar la reflexión trasmedial sobre la parodia a partir de la trasposición a serie televisiva de la novela, pero excede el espacio de este trabajo. Baste ahora concluir que, en el recorrido desde la ingenuidad de la evasión aventurera de *Roberto Alcázar* hasta la complejización y diversificación de los consumos culturales contemporáneos, la parodia se interioriza y se carga de

afectividad. ¿Estamos en condiciones de decidir si esto implica una renuncia definitiva a su desajuste crítico o si, por el contrario, es capaz de hacer que nos alcance a nosotros mismos en nuestros roles de consumidores culturales?

Referencias

- Gallardo, M. y Vidal-Folch, I. (1997). *Roberto España y Manolín. En defensa de la democracia*. Valencia: Midons.
- García, S. y Bustos, L. (2015). *¡García! 1*. Bilbao: Astiberri.
- García, S. y Bustos, L. (2016). *¡García! 2*. Bilbao: Astiberri.
- Hutcheon, L. (2014). *Una poética del posmodernismo*. Buenos Aires: Prometeo.
- Jameson, F. (1991). *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- López Pàmies, A. (1982). *Perfidia moruna. Una aventura de Roberto el Carca*. Barcelona: Laertes Còmic.
- Tinianov, I. (2020). Notas sobre la parodia. *Cuaderno Waldbuter*.
- Vaño, E. (1941). *Los piratas del aire. Roberto Alcázar, el intrépido aventurero español*. Valencia: Editorial Valenciana.