

## Cap. 2.

# Intertextualidad y medios audiovisuales

La posibilidad de crear algo nuevo, sin conexiones con lo ya existente, constituye un estímulo formidable, también frustrante, para todos aquellos que se dedican a la producción artística. La novedad no es el único aliciente que encuentran en su trabajo, ni tampoco el más poderoso. Para algunos, el arte constituye un medio con el cual esperan ganar aplausos, dinero, asegurarse poder, influencia sobre los demás.

A pesar del apasionamiento que embarga a los creativos durante su trabajo, sensación que tiende a motivarlos tanto como a impedirles ver más allá de lo que hacen, la imposibilidad de traer al mundo algo que sea del todo nuevo y no le deba nada a nadie del pasado o presente, es una evidencia que se impone. Ese convencimiento no disminuye de ningún modo el asombro que genera la variante inesperada de un esquema ya conocido, la combinación de elementos que si bien existen por separado, no suelen reunirse, la actualización de una idea probada y aceptada durante generaciones.

El que escribe (el que pinta, el que esculpe, el que compone música) siempre sabe lo que hace y cuánto le cuesta. Sabe que debe resolver un problema. Los datos iniciales pueden ser oscuros, intuitivos, obsesivos, mero deseo o recuerdo. Pero después el problema se resuelve escribiendo, interrogando la materia con que se trabaja, una materia que tiene sus propias leyes y que al mismo tiempo lleva implícito el recuerdo de la cultura que la impregna (el eco de la intertextualidad). (ECO: 1985, pags. 15 – 16)

De acuerdo a la publicidad, se tiene la impresión de que fuera urgente asistir a la proyección de las distintas partes de *Star Wars*, *Lord of the Rings* o *Matrix* lo antes posible, apenas se estrenan. Esos filmes se ofrecen como si fueran objetos especiales, únicos, más atractivos que la producción habitual, y esa presentación puede ser tan eficaz que la audiencia se apresura a consumirlos, como si tuviera pocas oportunidades de hacerlo (cuando forman parte de series de productos de las mismas características, que primero se presentan en el circuito de las salas de cine, en las tiendas de videos y CDs., canales de cable, TV abierta, parques temáticos, revistas de **comics**, adaptaciones teatrales y producción de secuelas.

En la práctica de otros medios la novedad tiene menos importancia, tal vez porque la estructura industrial resulta en ellos menos apremiante. Una sala de cine o un canal de TV que sólo ofrezcan series y filmes ya conocidos por la audiencia, constituyen la excepción a la regla de la difusión audiovisual. Se enfatiza lo nuevo, lo único, lo irrepetible. Gran parte de ese material, sin embargo, no deja de ser variantes más o menos libres, prolongaciones, transposiciones, parodias de textos audiovisuales que ya no se encuentran en circulación. En algunos casos las filiaciones que se dan entre distintas obras son ostentadas (tal como sucede con las secuelas, **crossover** y **spin-offs**), pero en el resto la relación inocultable suele ser omitida, incluso negada, para evitar confrontaciones

incómodas con el texto original.

Ni el cine ni la TV existirían sin el aporte de textos anteriores, que gracias a las estrategias de la industria cultural se desdibujan en la memoria de la audiencia y no pueden ser contrastados con los más recientes. ¿Por qué sucede con tanta frecuencia que lo nuevo puede ofrecerse como algo tanto más atractivo que lo ya conocido?

Planteado de otro modo, ¿por qué es tan poco lo que suele inventarse, y tanto lo que se imita, combina o deriva? Para entender a los medios audiovisuales, hay que detectar la borradura de lo viejo y su reemplazo por lo nuevo o (si se prefiere) la fecundidad de lo ya conocido, que se manifiesta a través de lo nuevo, desechando los mitos impuestos por el discurso dominante de los medios, encargado de encubrir la situación real con el argumento (insostenible) de que todo lo reciente es nuevo y original.

## El fantasma de la originalidad

Hay culturas en las que no tienen mayor peso la originalidad, porque lo habitual, lo esperado, lo aplaudido, es que se reproduzcan los mismos esquemas suministrados por la tradición, aquellos que la audiencia conoce, para disfrute de todo el mundo, sin que ninguna de las partes implicadas en el proceso pretenda que ocurra otra cosa. No se trata de una situación difícil de ejemplificar.

Un alfarero anónimo realiza distintas pruebas, hasta que encuentra la manera de producir el mejor cacharro que es capaz de lograr con la tecnología y la destreza personal que dispone, y lo más probable es que a partir de entonces continúe ejecutando esa misma pieza, mientras le sea posible reunir las circunstancias óptimas que lo llevaron a producir el prototipo, siempre y cuando la demanda de cacharros coincida con su oferta.

Johann Sebastian Bach, a comienzos del siglo XVIII, recibe de Federico el Grande, uno de sus patrocinadores (y flautista aficionado) un tema de cinco notas, y a partir de eso elabora *La Ofrenda Musical*, una obra donde lo repite, lo varía con un instrumento, con tres, con seis, hasta darle forma a un extenso y complejo discurso sonoro.

Serguej Rahmaninov toma a comienzos del siglo XX un tema musical compuesto por Nicolás Paganini un siglo antes, a pesar de que Robert Schumann lo había utilizado a mediados del siglo XIX, y este antecedente no impide que Witold Lutoslawski vuelva a utilizarlo promediando el siglo XX. Todos ellos componen una serie de Variaciones que en ningún caso esconden su proveniencia, por lo tanto sus rasgos comunes, pero que al mismo tiempo permiten evaluar sus diferencias.

Lo inhabitual en el arte es que lo nuevo, lo único, lo irrepetible, adquieran la importancia desmedida que plantea la publicidad cuando se refiere a los medios audiovisuales (precisamente cuando en ellos la tan bullada originalidad no pase de ser una ilusión que se desvanece al primer análisis).

Pablo Picasso elabora una infinidad de variantes de un mismo esquema (puede ser *El Pintor y su Modelo*, tema clásico de la pintura, o las corridas de toros que ya habían sido tema de Francisco de Goya, o versiones de *Las Meninas* de Velásquez o *Le Dejeuner sur l'herbe* de Manet), no necesariamente en busca de la perfección, sino como parte de un impulso creativo que sólo puede calmar repitiendo (y variando) el esquema.

Cuando recurre a la obra de Velásquez, la analiza temática y plásticamente, pero a continuación deja constancia de su libertad creativa, cambiando el formato, el tamaño, alterando la gama de colores, transformando los volúmenes en líneas, liberándose de la

figuración para subrayar la estructura, seleccionando fragmentos del original para convertirlos en nuevas totalidades, etc. Un artista que confía en sus herramientas expresivas, ejecuta decena de variaciones que le permiten dialogar con la obra original, aceptarla y rechazarla simultáneamente, porque no necesita copiarla.

Para algunos artistas contemporáneos el tema de la originalidad puede convertirse en un tormento. Ellos necesitan que su obra sea apreciada por su falta de conexiones con el pasado y la actualidad, como si de esa carencia dependiera el mérito que pueda atribuírsele. Confían que la obra sea capaz de suscitar imitaciones y homenajes, pero que no le deba nada a nadie que venga antes. De acuerdo a estos criterios, podría suponerse que la relación de semejanza implica dependencia del texto más reciente al más antiguo, humillación del autor, incapaz de inventar.

Originalidad y obnubilación parecen confundirse en la mente de quienes no han logrado todavía su propia voz, aquello que los identifica a ellos y nadie más, en la pluralidad de voces que atraviesan cualquier texto de una cultura. Aquel que no atina a discernir la trama de influencias, resistencias, automatismos, adaptaciones, paráfrasis, anomalías, olvidos, plagios y parodias voluntarias o inconscientes que atraviesan su obra, puede vanagloriarse de ser original. Si existe una originalidad a toda prueba, es aquella que no teme continuar y enfrentar, incluso oponerse a la tradición que la atraviesa.

De acuerdo a T.S.Eliot (1922), la obra de un artista no tiene mucho sentido cuando se la considera en sí misma, abstrayéndola de un contexto mayor, que es el suministrado por la tradición de su arte. El valor de ruptura o sumisión de cada obra ante los modelos establecidos, solo puede nacer de la comparación con otras obras del pasado.

Entre las tendencias de la vanguardia artística, pueden localizarse intentos que se niegan de plano a significar nada coherente, que proponen el absurdo como única interpretación posible. La obra de arte existe, no es un objeto natural, ni tampoco un producto del azar, hubo al menos un ser humano que la produjo, probablemente para darse el gusto de hacerla, para demostrar(se) a sí mismo y a unos cuantos íntimos sus (para él) admirables dotes creativas, pero a la gran audiencia le está negada la posibilidad de interpretarla, ir más allá del simple asombro o el rechazo.

La ignorancia de los múltiples nexos con el pasado y el presente que le otorgan sentido a una determinada obra de arte, lejos de asegurarle independencia y superioridad a toda prueba, la condena a un ostracismo frágil, porque cualquier espectador puede descubrir conexiones que no fueron previstas o se pretendió negar, y a partir de entonces legalizar interpretaciones que el autor considera aberrantes y la audiencia verosímiles, en una puja que suele dejar en mala posición a quien demuestra haber trabajado sin saber lo que estaba haciendo.

¿Qué puede haber más penoso en el campo de la cultura. que un artista proclame en vano: "Yo no quise expresar eso", cuando aquellos que observaron la obra están convencidos de lo contrario?



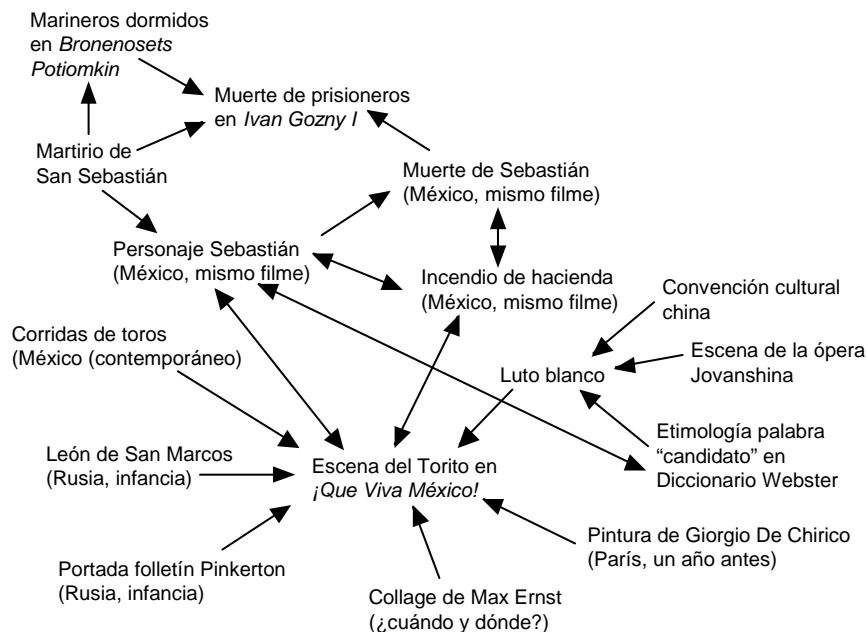
En las memorias de Serguei M. Eisenstein se encuentra un análisis del proceso creativo de una única escena del filme *¡Que Viva México!*, texto redactado probablemente en 1946, quince años después de haber sido registradas esas imágenes que el director no pudo montar nunca, porque el productor las secuestró y editó por su cuenta, sin preocuparse del conjunto para el que estaban destinadas.

Se trata de uno de los muchos esfuerzos realizados por un artista que había hallado una multitud de obstáculos externos que le impidieron elaborar nuevos filmes, y no por casualidad volvía su atención hacia aquellos concluidos (*Bronenosets Potiomkin*, *Alexander Nevski*) pero también sobre los inconclusos, en un intento de averiguar cómo funcionaba su imaginación.

El resultado es un texto que despliega las complejas intertextualidades que han operado en la construcción de un fragmento audiovisual y no tienen por qué coincidir con las asociaciones que realizaría cada miembro de la audiencia.

Durante la escena, Sebastián, el peón de una hacienda productora de pulque, que se encuentra prometido en matrimonio, baila frente a la casa patronal, montando sobre sus espaldas un torito de cartón cargado de fuegos artificiales. A Eisenstein le consta que esa imagen de un filme que él no pudo concluir, adquirió sin embargo un reconocimiento tal que llevó a reproducirla en postales y afiches de amplia difusión nacional e internacional.

Sebastián, el torito, la barrera de piedra y la hora del día apropiada para la filmación debieron ser juntados y contrapuestos. (...) Se formó cierto cuadro unitario, (...) en el cual fueron incluidos todos los detalles, hasta que se formó la composición deseada, que solamente de esa forma liberó todas aquellas impresiones que, como ven, fueron guardadas y comprimidas durante años en la conciencia y en la reserva creativa. (EISENSTEIN: 1991, Tomo 2, pag. 288)



Hay datos recientes para Eisenstein en el momento de organizar la escena (por ejemplo, todo lo referido a su descubrimiento de la cultura mexicana y el filme que se encuentra elaborando en 1930) y otros que habían permanecido durante mucho tiempo disponibles en la memoria del director (entre los cuales algunos que podrían considerarse

irrelevantes, como una postal del León de San Marcos, en Venecia, que su padre le había mandado cuando él era un niño; o la portada de un folletín de Pinkerton vista probablemente en la época de la adolescencia) si no aportaran esquemas que le permiten organizar la composición de la imagen.

Junto a eso, hay datos más antiguos, que aunque sólo fuera por la persistencia deberían considerarse más profundos (como la iconografía de San Sebastián, reveladora del atractivo que tenía para Eisenstein la visión de cuerpos masculinos semidesnudos y atormentados, de acuerdo a lo que indica la reaparición de esas imágenes en filmes previos, como el sueño de los marineros antes de la revuelta de *Bronenosets Potyomkin*, o en escenas de filmes posteriores, como las víctimas de los mongoles asaeteadas en la primera parte de *Ivan Grozny*).

Ese laberinto de referencias, que parece enraizado en lo más íntimo de la personalidad del autor, coexiste con datos que el azar le ofrece y él no deja pasar desapercibidos (como la lectura del folleto de un diccionario Webster, donde se reproduce la etimología de la palabra “candidato”: sin mancha, blanco, una idea que él aplica de inmediato al color del sarape de Sebastián, el peón que será humillado y martirizado, situación que causa la revuelta e incendio de la hacienda). También relaciona el blanco con el duelo chino (es el color asociado al sudario que envuelve a los muertos).

¿Es posible reunir datos al parecer tan heterogéneos? Una pregunta como esa no tiene mucho sentido en el ámbito de la creatividad artística. Allí todo parece valer, no hay reglas predeterminadas que indiquen un camino o prohiban seguir por otro, y cada artista dispone del repertorio que el azar de sus experiencias y el deseo de informarse le han permitido reunir.

Las relaciones anotadas antes y otras que Eisenstein no llega a desentrañar o que por cualquier tipo de censura (interna o externa) él ha decidido mantener fuera del análisis, se combina para organizar una única escena destinada al complejo sistema significativo que es el filme. Entre los cohetes del baile festivo de Sebastián con el torito, y el incendio de la revuelta campesina tras la muerte de Sebastián, la obra completa promete estructurarse.

Ciertamente, no siempre es posible tener ya listos los elementos fundamentales necesarios, los imprescindibles “andamios” de la reserva de consonancias, esquemas de composición o ejemplos de las leyes de la construcción. A veces es necesario afanarse en la búsqueda apresurada de esos elementos de apoyo, de esos ejemplos y de esas consonancias. Eso sucede cuando hay un deseo agudo y martirizador y una necesidad temática de expresar



plástica y exactamente una idea por la que estás poseído en un momento determinado, pero no tienes en reserva el material indispensable. Te lanzas a la búsqueda. Pero no a la búsqueda de lo desconocido, sino a la búsqueda de aquello que es capaz de (...) llenar esa imagen indefinida que flota entre la conciencia y en los sentimientos. (EISENSTEIN: 1991, Tomo 2, pag. 288)

El texto audiovisual surge de una pluralidad de esfuerzos que tienen como rasgo común la producción de sentido. Esto no sucede de vez en cuando, por obra y gracia de un artista excepcional, sino a cada rato. Es la situación habitual en la producción e interpretación de textos audiovisuales o literarios, artísticos o prosaicos. Los textos invitan a su audiencia a emprender esa tarea, la seducen para que naveguen por su cuenta y riesgo por otros textos con los que se encuentran relacionados y que completan su proceso de significación.

## Intertextualidad y medios audiovisuales

La obra de arte es percibida en relación con las demás obras artísticas y con ayuda de las asociaciones que se establecen con ellas (...). No es sólo el pastiche: toda obra de arte se crea por paralelismo y por oposición a un modelo determinado. (SHKLOVSKI: 1973, pag. 49)

La protagonista de *Wit* (2001), el filme de Mike Nichols, es una solitaria profesora de Literatura inglesa que sufre la etapa terminal de un cáncer de ovarios, mientras se la somete a una terapia experimental. Ninguno de estos datos queda en el plano de lo accesorio, de la referencia vaga que la audiencia debe completar ateniéndose a lo que sabe o ignora, guiándose tan solo por sus deseos y temores más elementales. La ficción incorpora a su propio tejido una pluralidad de discursos provenientes del mundo exterior a ella misma, tales como los poemas de John Donne, la exégesis académica de esos textos, un libro de cuentos para niños, la terminología médica referida al cáncer, la rutina hospitalaria, las discusiones éticas acerca de la experimentación médica con seres humanos, la estructura de la enseñanza universitaria, etc.

El filme no se cierra sobre sí mismo: abre a otros textos e incluso muestra las variadas y a veces conflictivas formas de interpretar esos textos. Un poema de Donne puede leerse a la rápida, en una versión moderna, descuidada, que introduce signos de puntuación y énfasis capaces de alterar el sentido.

No es que los agregados lleguen a eliminar el sentido original, pero lo reducen, lo simplifican, lo derivan al rol de un obstáculo más propuesto por la malla curricular a estudiantes universitarios que tienen otros intereses. Un libro para niños de Beatrice Potter, en cambio, revela una insólita riqueza expresiva cuando se le aplican los mismos criterios hermenéuticos que un académico otorga a un soneto de Donne. Simultáneamente, el artificio intelectual (**wit**) que se manifiesta en la escritura de un poema metafísico del siglo XVII, no difiere tanto como podría creerse del absurdo que ronda a la experimentación médica de comienzos del siglo XXI. En ambos casos se pone a prueba la capacidad humana para descifrar el sentido de la muerte, paradigma de todo lo que resulta imposible de controlar para los humanos.

Otra intertextualidad cuya presencia no cuesta descubrir es el teatro. El filme proviene de una pieza teatral y esta circunstancia no es ocultada mediante la multiplicación de escenas registradas en exteriores, el armado de tramas paralelas, etc., como suele suceder en el cine y la TV. Por lo contrario, el teatro queda a la vista de la audiencia, cuando la protagonista efectúa "apartes": habla y mira a la audiencia (a la cámara que la sustituye), distanciándose provisoriamente de la acción dramática en la que participa. Se trata de una

convención denostada por el teatro naturalista, desde fines del siglo XIX, que en la actualidad resulta notable, como cualquier arcaísmo introducido en el discurso. Reaparece en filmes cómicos, en los que se pretende poner distancia entre la audiencia y la acción representada, pero también en la tragicomedia (*Alfie*, *Shirley Valentine* o *Entropy*).

El aparte (...) se transforma en un diálogo directo con el público (...). El diálogo reposa en el intercambio de puntos de vista constantes y en el choque de contexto; desarrolla el juego de intersubjetividad y aumenta la posibilidad de que los personajes se engañen entre sí. En cambio, el aparte reduce el contexto semántico a un solo personaje, señala la "verdadera" intención u opinión, (...) El monologante no miente jamás, puesto que "normalmente" uno no se engaña a sí mismo. (PAVIS: 1990, pag. 33)

El personaje protagónico de *Wit* percibe la presencia de la audiencia todo el tiempo, incluso cuando se encuentra en coma, mientras que los personajes secundarios la ignoran. La audiencia que había permanecido al margen de la acción dramática, cómodamente instalada ante la pantalla audiovisual, ignorada por los personajes, se ve obligada a reconocer su existencia (sus puntos de vista, sus sentimientos de temor, piedad, horror o asco); por lo tanto debe reevaluar tanto su involucramiento emocional en el espectáculo, como la distancia insalvable que la separa de la acción dramática. El aparte pone en crisis el sistema de representación aristotélico. En el momento de percibir a la audiencia y ponerla como destinataria explícita de su discurso, el personaje queda en el borde mismo de la ficción.

En el monólogo la noción de receptor se diluye o anula y el doble contexto simultáneo del diálogo [entre los personajes ficticios] queda reducido (...) a la apelación al público (...). El contexto queda modificado desde el momento en que incluye explícitamente a los espectadores, de manera que el receptor simulado coincide con el receptor real. (CUETO PEREZ: 1988, pag. 518)

Otra intertextualidad es la suministrada por el tiempo y el espacio requeridos por la acción dramática audiovisual. En lugar de aceptar el empleo de un espacio y un tiempo homogéneos, verosímiles, durante las evocaciones del personaje protagónico (por ejemplo, recurriendo a las técnicas tradicionales del **flashback** que tratan de no desorientar a la audiencia), *Wit* fractura todo y lo hace en forma reiterada, como si desdeñara establecer ningún sistema. A veces el personaje del presente se encuentra en las circunstancias del pasado (la profesora enferma y en bata de Hospital, en el aula universitaria; la mujer adulta, en el diálogo que tuvo con su padre durante la infancia), a veces los personajes del pasado se trasladan a las circunstancias del presente (el padre que hablaba con la niña, dialoga con ella en la sala de Hospital, a pesar de haber muerto hace años).

Gradualmente, un texto puede entrar en contacto con cualquier sistema: el intertexto no tiene otra ley que la infinitud de sus reanudaciones. (BARTHES: 1994, pag. 177)

Reanudación: el texto no se inmoviliza después de tropezar con sus límites físicos. Adquirió un impulso, una vida que no se disipa del todo cuando el autor lo abandona. En un filme de ficción, la palabra FIN que aparece en la pantalla no asegura que a partir de ese momento el universo imaginario deje de producir efectos en aquellos que estuvieron expuestos a él. El impulso que dio origen al texto audiovisual sigue activo en muchas direcciones previstas por el autor, pero también en otras que solo son definidas e impuestas por cada espectador que entra en contacto, significaciones que aporta su propia cultura y experiencias afectivas.

Por eso, una vez que se declara el cierre de un texto audiovisual por el autor, el universo que se trajo al mundo sigue con vida, se reanuda en forma evidente (alguien lo retoma, continúa, cita, adapta, plagia) o es vuelto a analizar, a investigar (en un proceso que retoma la única vida real del texto para entenderlo mejor, para verlo en mayor detalle).



En *Persona* (1966) de Ingmar Bergman (en la foto), la intertextualidad es planteada por el prólogo. Se trata de un filme que se debe observar de otro modo, no como a la generalidad de los textos audiovisuales. Esta no es una opinión de la crítica que el espectador puede conocer o ignorar. El mismo filme se encarga de poner a la audiencia ante la necesidad de permanecer atenta incluso a lo que nunca suele prestarle atención (el hecho de que un filme se proyecta y si deja de desfilarse a 24 fotogramas por segundo, se destruye la ilusión de vida que había creado con tanto esfuerzo, se quema, deja sólo la vacuidad de una pantalla blanca iluminada por un reflector). La disparidad de las imágenes y sonidos que se suceden en ese prólogo, sin permitirle a la audiencia establecer un contexto, preparan para el enigma intextual que es el resto del filme. Si el espectador no intenta desentrañarlo, el filme se le convierte en un objeto tedioso.

## ¿Fronteras de la intertextualidad?

Uno podría pensar que sólo aquellos textos que se presentan como adultos, difíciles de interpretar, elitescos, pueden suscitar una búsqueda intertextual, pero tal vez la hipótesis no se sostenga. En un filme de animación como *Chicken Run* (2000) de Peter Lord y Dick Park, ambientado en un criadero de gallinas que intentan librarse de la muerte anunciada, la red intertextual puede resultar desconcertante por la disparidad de fuentes que delata.

- Por un lado, se trata de una fábula, un género literario que proviene de la Antigüedad (Esopo, Fedro, Apuleyo) y mantiene una continuidad que pocos otros géneros registran (La Fontaine, La Bruyère, Iriarte, Samaniego, Orwell), hasta desembocar en los **cartoons** de hoy. Como todas las fábulas, presenta a animales dotados de características humanas: el habla es la principal, pero también la capacidad para utilizar herramientas y dominar técnicas. Eso convierte a las fábulas en metáforas de las situaciones humanas. Todo lo que pasa en el mundo posible de la fábula no puede ser aceptado literalmente, como sucedería en un documental sobre la fauna y debe ser referido a la sociedad humana que existe en paralelo. Sin embargo, al observarse esta relación con más cuidado, se advierten diferencias irreconciliables entre los dos: si el equipo productor intentara presentar la misma historia en forma literal, utilizando personajes humanos, resultaría inverosímil. Es imposible escapar mediante acrobacias de una cámara de gas, o de una prisión gracias a un avión de madera movido



a pedales por sus ocupantes. El planteo distanciado de las fábulas, en cambio, permite jugar con una verosimilitud atenuada, que resuelve con menores dificultades el **happy end**.

- Uno de los intertextos más evidentes del filme es una fábula célebre del siglo XX, *Animal Farm*, de George Orwell, libro en el que se basó el filme homónimo de dibujos animados (1954) de Joy Batchelor y John Halas. Tanto en aquellos textos como en éste, se trata de una sátira política e ideológica referida a situaciones de la actualidad, no psicológica ni filosófica, por lo tanto intemporal, como era frecuente que ocurriera en el ámbito de las fábulas clásicas.
- Otro intertexto es el del cine de animación, que tradicionalmente se encuentra dedicado al entretenimiento de la infancia, y por lo tanto presenta contenidos elementales, carentes de desarrollo, mientras que *Chicken Run* se dirige más bien a una audiencia adulta, capaz de interpretar la multiplicidad y complejidad de interpretaciones que aquí se exploran. El filme se ofrece entonces como cine de animación que reclama una actitud madura de parte de la audiencia, aunque de todos modos se resuelve en forma espectacular, apta para provocar el entusiasmo de cualquier tipo de espectadores.
- Otro intertexto es suministrado por el Holocausto judío de la Segunda Guerra Mundial y más precisamente por *The Schindler's List* de Steven Spielberg (productor de *Chicken Run*). En ambos filmes, alguien que no es precisamente un héroe logra rescatar de la muerte a una multitud de condenados a muerte, a pesar de su notoria inadecuación para llevar a cabo esa tarea. La granja es presentada como un campo de concentración nazi; la máquina de fabricar pasteles de pollo es el equivalente a las cámaras de gas, los granjeros humanos son los nazis, etc. Sin embargo, la caracterización de los personajes es más abstracta, omite los aspectos étnicos y religiosos: los humanos son codiciosos, despiadados, poco inteligentes, mientras que los animales presos pueden ser torpes pero también solidarios y capaces de aprender gracias a sus errores.

- Otro intertexto proviene de las pocas imágenes documentales de campos de concentración y las ficciones

audiovisuales que tienen como tema las fugas de cárceles militares y campos de concentración: *Stalag 17* (1952) de Billy Wilder es citado visualmente, pero en la construcción de la trama se encuentran los ecos de *La Grande Illusion* (1937) y *Le Caporal Epingle* (1963) de Jean Renoir, *Un condamné a mort s'échappé* (1957) de Robert Bresson, *The Great Escape* (1963) de John Sturges y otras producciones de Hollywood en las que el



tema de la búsqueda de la libertad deriva hacia los cánones más triviales del filme de aventuras dotado de **happy end** (por ejemplo, *Escape from New York*, *Escape from LA*). A medida que el contexto histórico se debilita, el espectáculo dotado de suspenso y efectos especiales predomina. *Chicken Run* llega después de estos filmes exitosos que continúan produciéndose y a través de la animación y los personajes de fábula recupera el **pathos** que se ha perdido en las historias con personajes humanos.

Al encarar el análisis de un filme (y también durante su proceso de invención y

producción), quedan en evidencia una heterogénea serie de intertextos, que en ciertos casos se acumulan en desorden o conflicto, sin lograr dar forma a nada que ostente un mínimo de coherencia o se denuncie como una simple repetición de lo ya existente, mientras que en otros casos se combinan de tal manera que adquieren el aspecto de algo aparentemente nuevo, atractivo, incluso sorprendente, donde cuesta definir las fuentes que lo alimentaron.

Un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concentran y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original; el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura. (...) El escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original, el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras, llevar la contraria a unas con otras, de manera [tal] que nunca se pueda uno apoyar en una de ellas. (BARTHES: 1994, pag. 69).

En *Moulin Rouge* (2001), el filme de Baz Luhrmann, hay referencias al personaje de la bella cortesana redimida por el amor de un hombre que llega desde fuera del mundo corrupto. Cuando ella le corresponde y manifiesta deseos de abandonar todo lo que hasta entonces había disfrutado, es castigada con la muerte (recibe una bala, pero de todos modos la tuberculosis tampoco anda lejos). Se trata del mito que Alexandre Dumas elaboró en *La Dame aux Camelias* a partir de una inversión de la historia bíblica de María Magdalena. En el filme de Luhrmann la resonancia bíblica se manifiesta en la vecindad fónica de Satin / Satan, o en la oposición entre Satin / Christian.

En lugar de que el conflicto dramático se resuelva mediante la redención de la pecadora, en las ficciones de los siglos XVIII y XIX hay otro desenlace: se somete a las hembras infractoras de los valores dominantes (Manon Lescaut, Carmen, Marguerite Gauthier) a una muerte redentora. La audiencia puede conmoverse hasta las lágrimas presenciando el destino aciago que reserva en la ficción a estas cortesanas, porque a pesar del atractivo que ellas poseen, no acepta la posibilidad de que se reincorporen al orden que infringieron. Infinidad de puestas en escena teatrales, filmes (*Camille*, 1937, de George Cuckor, pero también *Lola Montes*, 1957, de Max Ophüls y *Cabaret*, 1972, de Bob Fosse) han utilizado con diferentes intenciones expresivas el mismo esquema.

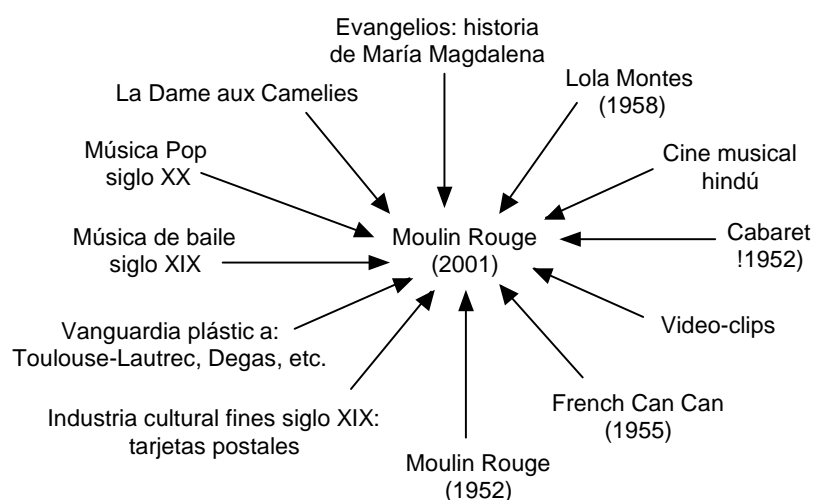
En *Moulin Rouge* resulta imposible de ignorar el empleo de música **pop** de fines del siglo XX, superpuesta a una historia localizada a comienzos del siglo XX. Es un anacronismo ostentoso, imposible de ignorar (por ejemplo, el antagonista masculino canta "Like a Virgin", el tema que Madonna difundió en los '80), porque obliga a la audiencia a reinterpretar algo que creía definitivamente instalado en su contexto. En ciertos casos, ese material es objeto de una fragmentación que sólo deja una frase reconocible, reubicada en la nueva partitura del filme. Es el caso de frases de "Diamonds are the Girl's Best Friends", cantadas por Nicole Kidman tal como lo hacía Marilyn Monroe en *Gentlemen Prefer Blondes* (1951) de Hawks.

Hay también música proveniente del siglo XIX. El cancan de Jacques Offenbach, compuesto una generación antes de esa época, es utilizado con el agregado de una letra de la que carece la partitura original y de nuevo se lo fragmenta tal como ocurría con la música pop del siglo XX. El tango es un anacronismo similar al de la máquina de escribir que utiliza Christian: pertenecen a una generación posterior al momento en que ocurre la historia, y refuerzan la noción de artificio que (deliberadamente) envuelve al filme.

La innovadora pintura francesa de las dos últimas décadas del siglo XIX (Toulouse-Lautrec y Degas especialmente) es otra de las intertextualidades del filme. No se presenta

en forma tan libre como en el filme de Huston (o en el ballet de *An American in Paris*, 1951, de Minnelli) y carece de las referencias a Manet y Renoir que se advierten en *French Cancan* (1955) de Jean Renoir. Hay maquillajes, vestuario, encuadres, colores y luces que utilizan la estructura de la pintura de vanguardia de la época. Esto se combina sin embargo con referencias al **kitsch** de la **belle époque** (decorados y encuadres aluden a la estética de las tarjetas postales); vale decir, el filme reúne sin el menor conflicto, el discurso plástico de los innovadores, con aquel de la industria cultural. De nuevo, se trata de la misma ecualización que operaba entre la música del siglo XIX y la del siglo XX, entre la historia de Satine y la de un personaje imaginario como Marguerite Gauthier o la de un personaje real como Marilyn Monroe.

Del lado de los intertextos audiovisuales, se descubren algunos muy evidentes, comenzando por el filme de John Huston de 1952 que lleva el mismo nombre y comparte algunos personajes (el pintor Henri de Toulouse-Lautrec), o *French Can Can* (suministra una de las canciones y el diseño visual del empresario). Estos detalles proponen conexiones pero no deciden la forma concreta del filme. La escena de la protagonista en el trapecio, sola en medio de la multitud de admiradores, teñida por luces de colores cambiantes y el salto posterior al vacío, proviene del final de *Lola Montes* (1957) de Max Ophüls, tal como la exploración del antro de diversión infernal llega de *Cabaret*, la edición de brevísimos fragmentos discontinuos, de los **vídeo-clips** y el espectáculo teatral con el que culmina el filme deriva del cine musical hindú. Se trata de una serie heterogénea de citas, alusiones e imitaciones, que al combinarse llegan a definir un texto "original", aunque más no sea por la decisión de Luhrman de no atarse a ninguna de las intertextualidades que aprovecha.



Si logramos descifrar esas conexiones, el descubrimiento no nos autoriza a considerar al filme como un objeto menos válido por ese motivo. Tampoco lo contrario resulta cierto. Sólo hay textos que dejan apreciar sin dificultades su esquema, mientras que hay otros dedicados a ocultarlo. La intertextualidad detecta una serie de ecos, inferencias, búsquedas, proyecciones, sospechas, hipótesis, interpretaciones, que convierten al texto audiovisual en apenas un punto de partida para el trabajo intelectual de cada miembro de la audiencia, más allá de constituir el punto de llegada del trabajo de un equipo productor.

Tales operaciones pueden ocurrir en el interior de un mismo texto audiovisual. En tal escena de una ficción cinematográfica o televisiva se vuelve necesario para la audiencia confrontar una escena que se exhibió poco antes (como sucede rutinariamente en las **soap**

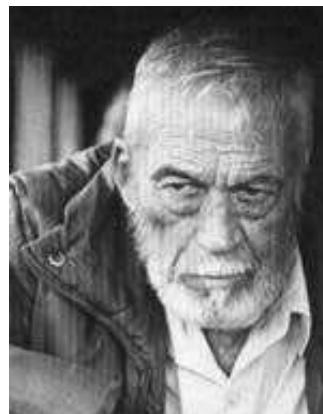
**operas** y telenovelas cuando se trata de recordar las circunstancias laberínticas de una multitud de tramas), y el equipo productor suministra un **flashback** que replantea ese instante desde la misma perspectiva que tuvo la primera vez, o lo que resulta más probable, desde otra perspectiva complementaria o contradictoria, como sucede con el abandono de la segunda esposa en *Citizen Kane*, el encuentro de la protagonista de *The Barefoot Contessa* con el conde italiano o la escena del intercambio del botín en *Jackie Brown*.

## Del intertexto a la noción de "autor" audiovisual

Hay una intertextualidad que ha adquirido notoriedad en el cine, y es la que se da entre los diferentes textos de un autor. Cuando se sigue el rastro de un determinado texto, no se sabe muy bien adónde conducirán esas relaciones a veces aparentes y otras visibles sólo después de ardua búsqueda, otras sólo probables, quizás frutos de la mente del analista y sin embargo tan ligadas al texto como aquellas que puede demostrarse fueron utilizadas conscientemente por el autor. No es raro que la noción del autor, comience por disolverse, porque en los medios audiovisuales es frecuente que los directores empleen guiones escritos por otras personas, que se sometan a las decisiones de productores dispuestos a dejar su marca personal en la escogencia de los colaboradores o en el montaje final.

Tampoco puede descontarse el peso de actores que traen una imagen mítica o una carencia de referentes, como sucede con los no profesionales. Desde fines de los '50, primero en la crítica francesa, luego en el resto del mundo, la noción del director-autor se ha impuesto. Fijarse en las probables relaciones que se establecerían entre diferentes textos audiovisuales, debido al inconfundible aporte creativo de un director, es una de las hipótesis más frecuentes que permite la detección de intertextualidades.

Quienquiera se proponga comparar filmes escritos y dirigidos por John Huston (en la foto) no tardará en hallar similitudes y oposiciones. Puede tratarse de temas y personajes, como el grupo de aliados ocasionales que en cualquier momento pueden convertirse en enemigos condenados al fracaso, a pesar de que comparten un objetivo común. Esto se da con variantes que permiten alimentar una obra extendida a lo largo de cinco décadas, en *The Maltese Falcon*, *Key Largo*, *The Treasure of the Sierra Madre*, *The Asphalt Jungle*, *The African Queen*, *Beat the Devil*, *Moby Dick*, *The Roots of Heaven*, *The Misfits*, *The Life and Times of Judge Roy Bean*. Si se tomaran en cuenta los personajes que se rebelan contra el orden dominante y son castigados por el intento, la lista de filmes que expresan más o menos lo mismo debería incrementarse más aún.



Este conjunto de ficciones podrían ser comparadas con las de Howard Hawks (en la foto) que tienen también a un equipo de aventureros como protagonistas, pero allí se veía que en este caso los personajes o bien defienden el orden establecido, o bien exploran un territorio sin dueños, en el que todos usan y abusan de la fuerza y la astucia, o se encuentran al

margen de cualquier demanda social, dedicados a disfrutar sus pulsiones personales (las del sexo, nunca las de ninguna reivindicación más amplia).

¿Puede reducirse la marca de autoría a una simple descripción de constantes temáticas o estilísticas? Si el analista posee una conciencia técnica mayor del medio, identificará también recursos expresivos que se repiten de obra en obra (es el caso del plano-secuencia en el cine de Kenji Mizoguchi por un lado o el de Miklos Jancsó, o el empleo del plano fijo en el cine de Yasujiro Ozu y John Ford); o por lo contrario, se trata de recursos que rara vez aparecen y por eso adquieren un valor único (como es el caso del empleo del primer plano en el cine de Mizoguchi y Jancsó, o del **travelling** en el cine de Ozu o Ford).

Hay intertextos como los establecidos por los actores que encarnan a una serie de personajes muy parecidos a través de filmes que ellos relacionan por su presencia. Tal es el caso de Ingrid Bergman en el cine de Roberto Rossellini (desde *Stromboli*, *Terra di Dio* hasta *La Paura*), el de Marlene Dietrich en el cine de Josef von Sternberg (*Der Blaue Engel* (1930), *Morocco* (1930), *Shanghai Express* (1932), *Blonde Venus* (1932), *The Scarlet Empress* (1934), *The Devil is a Woman* (1935), el de Humphrey Bogart o Marilyn Monroe a través de una serie de películas que son responsabilidad de directores, que no tendrían nada en común y sin embargo quedan subordinados a la imagen del intérprete).

Actores diferentes interpretan personajes que se encuentran dotados de características similares (es el caso de las rubias indefensas que interpretan Joan Fontaine, Ingrid Bergman, Grace Kelly, Kim Novak, Vera Miles y Tippi Hedren en los filmes de Alfred Hitchcock, o el de la mujer masculina que interpretan Jean Arthur, Carole Lombard, Rita Hayworth, Catherine Hepburn, Barbara Stanwick, Lauren Bacall, Jane Russell, Angie Dickinson, Elsa Martinelli o Laura Prentiss en los filmes de Howard Hawks).

La posibilidad de encarar un texto audiovisual como una totalidad homogénea, que se ofrece al disfrute de quien lo observa, para que lo acepte (o rechace) sin memoria de lo que experimentó antes, no es una actitud que permite avanzar demasiado en el conocimiento del objeto, y suministra una imagen desalentadora de la audiencia. ¿Se conforma con aceptar tan poco (y en ese caso, el texto es lo que es, pero allí cesa su productividad)? ¿No logra ir más allá? La producción e interpretación de textos audiovisuales se plantean como un proceso inconcluso, que promueve las asociaciones. El peso que adquiere cualquier obra depende precisamente de su capacidad para convocar todos los niveles de significación que disponen aquellos que se ponen en contacto con ella y por su intermedio, con otros seres humanos.

Quando el escritor (o el artista en general) dice que ha trabajado sin pensar en las reglas del proceso, sólo quiere decir que al trabajar no era consciente de su conocimiento de dichas reglas. (ECO: 1985, pag. 16)

Pero las reglas existen, en unos casos para obedecerlas y en otros para violarlas, reduciendo el temor al vacío que invade a muchos de los que desean expresarse y los hace demorar la producción o aceptar lo primero que surja como si eso fuera lo único posible. Las reglas están para que el diálogo de quienes elaboran el discurso audiovisual y la audiencia no se convierta en un monólogo sin objeto. Las reglas existen para reemplazarlas o apoyarse en ellas, que representan la experiencia de otros que encararon parecidos problemas. Conocerlas no es someterse a ellas., sino la posibilidad de apropiarse de un saber colectivo que puede ser alterado por cada uno de los usuarios.

## Bibliografía

- BARTHES, Roland: El susurro del Lenguaje, Paidós Ed., Barcelona, 1994.
- CUETO PEREZ, Magdalena: "Las función mediadora del aparte, el monólogo y las apelaciones al público en el discurso teatral" (en II Simposio Internacional de Semiótica" (Vol I, Universidad de Oviedo, 1988.
- ECO, Humberto: Apostillas a El Nombre de la Rosa, Ed. Lumen, Barcelona, 1985.
- EINSENSTEIN, Serguei M: Memorias Inmorales, Vol. 2, Siglo XXI Ed, México, 1996.
- ELIOT, T.S.: "Tradition and the Individual Talent", 1922.
- PAVIS, Patrice: Diccionario del Teatro, Paidós Comunicaciones, Barcelona, 1990.
- SHKLOVSKI, Viktor: "El Arte como Procedimiento" (en Formalismo y Vanbguardia), Alberto Corazón Ed., Madrid, 1973.