

Vicente Sánchez-Biosca

Discurso 2 (1988)

Intertextualidad y cultura de masas: entre la parodia y el pastiche

Originalidad y serialidad

No es un hallazgo en absoluto novedoso postular en la actualidad que no hay discurso original en un sentido estricto. Conviene, por tanto, ir más allá de tan harto conocida afirmación y desvelar que la noción de originalidad puede ser fechada en la historia occidental y surge con la eclosión del mundo renacentista, con el concepto moderno de hombre y, en un sentido artístico, logra su más firme y aurática manifestación en el instante previo a su disolución: el arte romántico. Fuera de estos parámetros, difícilmente parece lícito apelar a lo original ni como criterio valorativo ni como modelo del hacer artístico o literario. Así pues, sin relatar ya los avatares de la literatura de tradición oral durante el Medievo, ni siquiera la tradición culta niega ser una reformulación de textos anteriores; de ahí que el sentido medieval de términos tales como *scriptor*, *compilator*, *commentator* o *autor*, si bien denota actitudes distintas ante los textos anteriormente escritos, jamás deja de ser comúnmente admitido que el escritor medieval es un trasmisor y un combinador por muy abundante que sea su intervención en un escrito determinado. La irrupción de la vanguardia a comienzos del siglo veinte; por otra parte, pone de manifiesto el escaso valor que para la naciente sensibilidad tiene la propiedad intelectual o artística sobre los textos,

hasta el punto de hacer frecuente befa de las obras inspiradas por este sentimiento.

Sea como fuere, lo cierto es que frente a estos criterios de hecho existentes por doquier y a diferencia de sus constataciones en la historia de la literatura y el arte, la semiótica moderna ha procedido a un abordaje de dicho problema dentro de una estructura coherente acuñando para dicho fenómeno un término que en el presente ya ha cosechado suficiente fortuna, a saber: el de intertextualidad. Ahora bien, el concepto de intertextualidad ha sido tan frecuentemente apelado que se ha convertido en ciertos ambientes en una especie de palabra mágica que lo resuelve y certifica todo. Sin embargo, bautizada por Julia Kristeva de este modo a raíz de su lectura de Mijail Bajtin, la intertextualidad designa dos ideas al parecer bastante distintas, aunque —si se quiere— complementarias o, al menos, no necesariamente contradictorias: por una parte, una cualidad de todo discurso, el hecho de que cualquier palabra pronunciada, cualquier texto producido, encuentra tarde o temprano, consciente o inconscientemente, a otros discursos, otras palabras a su paso y que, si apuramos la idea, este discurso se construye en un lugar de cruce, de superposición en relación a todos los demás. Por otra parte, con el término intertextualidad se alude también (y repetimos que no hay contradicción forzosa respecto a lo anterior pese a que la perspectiva sea en este caso más restringida) al tratamiento específico que un texto hace de otros anteriores, a la relación entre dos enunciados concretos, a la forma bajo la que se manifiestan las referencias, citas, perversiones, ironías, etc. a las que un enunciado somete a otro texto, género de discurso, medio de comunicación, dispositivo, etc. anterior. Esta segunda acepción denota, por tanto, una versión consciente, trabajada explícitamente, y perceptible en la superficie del texto de una cualidad universal de la escritura (la primera acepción) hasta el punto de que algunos autores prefieren reservar el titular de intertextualidad para referirse a esta última.

Ahora bien, si hemos advertido que la intertextualidad posee un valor epistemológico a la hora de enfrentarse con la obra de arte, dicha dimensión debe informar y acompañar a los análisis de las formas concretas en que se comparten los textos entre sí, en su mutua relación. De acuerdo con ello, el frecuente intento por catalogar y taxonomizar las formas de cita que tienen lugar entre distintos textos no puede dar lugar a la pérdida del horizonte epistemológico que convertiría a la intertextualidad en una forma sofisticada y pretenciosa, pero poco más, de la “crítica de fuentes” a la que, a fin de

cuentas pretendía desterrar¹, si bien desde este lugar el análisis conquista una comodidad nada contaminada. Tal voluntad epistemológica esta ya presente en la teoría del dialogismo formulada por el mismo Mijail Bajtin:

“Il n'existe pas d'énoncé —dice— qui soit dépourvu de la dimension intertextuelle (...) quel que soit l'objet de la parole, cet objet, d'une manière ou d'une autre, a toujours déjà été dit; et l'on ne peut éviter la rencontre avec les discours antérieurs tenus sur cet objet. L'orientation dialogique est, bien entendu, un phénomène caractéristique de tout discours. C'est la visée naturelle de tout discours vivant. Le discours rencontre le discours d'autrui sur tous les chemins qui mènent vers son objet, et il ne peut ne pas entrer avec lui en interaction vive et intense. Seul l'Adam mythique, abordant avec le premier discours un monde vierge et encore non dit, le solitaire Adam, pouvait vraiment éviter absolument cette réorientation mutuelle par rapport au discours d'autrui, qui se produit sur le chemin de l'objet”².

La recuperación por Julia Kristeva de esta noción es más explícita conceptualmente respecto al valor pragmático de la función intertextual: “El ideograma —define la autora— es aquella función intertextual que puede leerse materializada a los distintos niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a lo largo de todo su trayecto, confiriéndole sus coordenadas históricas y sociales”³.

Precisamente lo significativo de la intertextualidad desde el punto de vista teórico consiste en que, al afirmarse en el discurso en lugar de hacerlo en el código, en la lengua, al establecer su peso en los enunciados (e implicar de lleno a la enunciación) y no en las virtualidades del sistema, participa del viraje de la semiótica moderna hacia el texto, hacia el habla, justamente los conceptos exorcizados explícitamente (al menos, como objetos teóricos) desde el proyecto saussuriano. En suma, dos son los méritos que nos interesan de la intertextualidad: por una parte, la apertura de los límites del texto, la idea de diálogo inconcluso⁴, la conexión con el desplazamiento de interés del lenguaje al texto, siempre que por éste se entienda el lugar en donde se produce un sentido no contenido, preexistente ni agotable en código ni códigos alguno(s); por otra, al debilitar las fronteras del texto, al hacer deudor al texto de su intertexto, al entrar en relación forzosa con él, la originalidad hace agua pues se le priva del bastión que lo sustentaba, a saber: el sujeto cartesiano de

la *episteme* clásica, regulador y garante del sentido. La crisis de la autoría y la originalidad son, así, recuperadas desde una perspectiva teórica consecuente.

A pesar de lo anterior, parece evidente que los principios generales no pueden mantenerse en el terreno abstracto, sino que necesitan de aplicación. En otras palabras, se impone un difícil equilibrio: si poco antes advertíamos sobre la necesidad de no perder de vista la dimensión epistemológica de la intertextualidad, ahora deberemos insistir en no solazarnos confortablemente en ella, sino indagar en las formas históricas concretas que asume, tanto a nivel descriptivo entre textos distintos como en las tendencias de época, es decir, en aquello que afecta a macrotextos más amplios. Esta consideración nos permitiría llamar la atención en torno a una coincidencia curiosa en la historia del arte que ha determinado el trayecto de las escrituras modernas: nos referimos a la crisis de la noción de originalidad y al nacimiento y desarrollo casi paralelo de los medios de reproducibilidad técnica en el arte.

Efectivamente, y aunque no es el momento de detenernos en relatar estos avatares, conviene aclarar que ni lo uno ni lo otro es rigurosamente exacto. En lo que respecta a lo primero, la crisis de la originalidad romántica no llevó directamente a una disolución en la serialidad, sino más bien provocó el efecto contrario: una autonomización acusadísima del arte que se formalizó de modo explícito en Mallarmé⁵ tanto en su vertiente de pérdida radical de función social como en la de consciencia del trabajo-lucha con el lenguaje⁶; en lo que respecta a lo segundo, la reproducibilidad técnica de la obra de arte era un proceso cíclico a lo largo de toda la historia del arte (la imprenta constituye una buena prueba de ello⁷). Con todo, la aparición de la litografía a finales del primer tercio del XIX, coincidiendo con algunas manifestaciones realistas en literatura, es un considerable detonante sin precedentes en la historia anterior, ya que obliga a una toma de partido decisiva: una vuelta preindustrial (el prerrafaelismo sería significativo al respecto), mítica, ante la irritante presencia de una máquina en el arte⁸, expresión de la revolución industrial, o una consciencia progresiva de todo lo que ello lleva aparejado. En este lugar habría que situar la figura clave de Baudelaire. En él se produce paradigmáticamente la consciencia de la mercancía (a ello se refiere esta paradójica figura de la prostituta tan recurrente en sus obras que es mercancía al tiempo que vendedora), la pérdida del aura (véase su lúcido poemita en prosa titulado explícitamente “Perte d’aurole”) y la necesidad del trepidante rit-

mo urbano (la búsqueda de la soledad en la multitud), al mismo tiempo que la concepción de la escritura como una batalla, una lucha, que reclama incluso metáforas corporales para deducirse (“fantasque escrime”).

Parece deducirse de lo anterior que existe una profunda coherencia entre la crisis de la filosofía de la originalidad y el acelerado desarrollo de la sociedad industrial la cual transporta sus mecanismos de standardización en la fabricación de objetos materiales a la producción intelectual y artística (el folletín es una buena manifestación temprana de lo que decimos desde que Eugène Sue —según brillante expresión de Eco— deje de escribir *Les mystères de Paris* para que la novela se escriba sola, con la colaboración del público⁹). Ahora bien, si establecemos más concretamente la conexión percibiremos que el fenómeno de la serialidad se produce adoptando los mecanismos de una *taylorización* masiva de todos los productos de la sociedad tanto a nivel del consumo material como intelectual y cultural, pues la sociedad de masas tiende a un equilibrio cada vez más acentuado entre ambos registros¹⁰. Lo que resulta sumamente insólito es que —como con pertinencia señala Omar Calabrese— aquellos productos que nacen como mecánica repetición y optimización del trabajo a partir de un prototipo y, en consecuencia, sólo parecen sugerir e inspirar el más rudo embrutecimiento artístico, generan, tal vez involuntariamente, un «gusto de época» que produce en nuestra sociedad una suerte de estetización de masa generalizada¹¹.

Las formas de citar

Así pues, la moderna cultura de masas (especialmente, aquella que nace en la llamada sociedad postindustrial, y por tanto, que desde el punto de vista artístico ha asumido las enseñanzas de la vanguardia) opera un tratamiento de la intertextualidad obscuramente expreso. Ello no podía ser de otro modo si tenemos en cuenta que el fenómeno de la cita abundante viene unido a un trasfondo que incluye la serialidad, la repetición y la redundancia. En efecto, es extraña esta capacidad nada disimulada e hiperbólica de citar en la comunicación de masas. Junto al relato cinematográfico moderno, el telefilm, la publicidad, los informativos, etc., funcionan rigurosamente por un sistema de referencias intertextuales a otros textos hasta el punto de no parecer arriesgada la afirmación de que tales espacios sólo viven por y para la cita¹², aunque ésta sólo puede

ser entendida como mera acumulación en ocasiones (o, tal vez, justamente lo característico sea con frecuencia su impertinencia semántica).

³ En efecto, jamás en la historia del arte se había vivido una paradoja semejante: los productos de consumo de masas más seriados y dirigidos al público menos cultivado en el arte se cargan de un virtuosismo sin igual, de una multiplicidad de ecos, referencias que, pese a permanecer irreconocidos en la mayoría de casos de fruición, no arruinan con una ostentación intelectual su carácter más gastronómico y aparentemente banal. En otras palabras, las formas artísticas (?) de masas, sometidas a los criterios más parasitarios de la estadística, del justo medio cuasi aristotélico, hacen, con todo, gala de un refinado catálogo cultural, si bien en su interior se produce un interesante factor: la moderna referencia de masas aniquila por hastío el valor honroso de la cita (valor cultural entendido como valor cultural) que caracteriza a las manifestaciones vanguardistas de las épocas experimentales, pues lo que aquí falta es el mecanismo cultural legitimador del procedimiento.

Puesto que en esta ocasión sólo abordaremos el estudio de una de las formas del discurso de masas —el telefilm—, una vez, pues, acotado nuestro objeto, podemos preguntarnos ¿cómo citan, por tanto, el cine moderno y el relato televisivo? No se trata —claro está— de postular la existencia de una forma específica de citar que sea universalmente válida, pero sí conviene llamar la atención sobre aquello que subyace a lo desmesurado de la cita. Algunos ejemplos extraídos casi al azar pueden bastar para evidenciar hasta qué punto la compleja red de citas no arruina en absoluto el consumo generalizado de tipo no intelectual¹³:

1) Multitud de films modernos que parecen organizarse en torno a la idea de aventura —la llamada «nueva aventura» del cine norteamericano actual— están minuciosamente atravesados o, incluso, contruidos por referencias al relato de género de aventuras que puso en pie el cine americano durante los años treinta y cuarenta en su período conocido como *studio-system*¹⁴, sin necesitar de su comprensión para disfrutarlos ni tampoco de la idea de aventura en general (un ejemplo paradigmático de lo que decimos es sin duda *En busca del arca perdida*, de Steven Spielberg).

2) Un práctica cada vez más numerosa en la producción audiovisual moderna es el llamado *remake*. Como acertadamente señala Antonio Costa¹⁵, el *remake* es exactamente lo opuesto a la restauración filológica, pues, ya sea bajo las formas de la moda retro o de

una reflexión metatextual, lo cierto es que el texto anterior pierde toda autoridad en el consumo, si bien solicita la aquiescencia intelectual del crítico o del espectador avezado.

3) La rápida serialización de los films cinematográficos que depende a un tiempo del cálculo de los efectos en el público y de la aceptación del influjo televisivo (lo que podríamos llamar una serialización de la recepción: se recibe cómodamente lo que se conoce o, al menos, aquello con lo que el público se encuentra suficientemente familiarizado). Este motivo es el que da lugar a las sagas (generalmente de terror) de la gran pantalla, tales como *Tiburón*, *Viernes 13*, *Halloween*, *Aeropuerto* por sólo citar algunos de los innumerables ejemplos). Queda por aclarar que dicha serialización dista mucho de la existente en los géneros cinematográficos clásicos, en la cual los deslizamientos narrativos e ideológicos secundarios se solían multiplicar en lugar de reducirse al mínimo.

4) Desarrollo de formas de interdiscursividad entre los canales de comunicación de masas comic/cine (*Superman*), comic/televisión (*Batman*), radio/cine (*La guerra de las galaxias*, construida explícitamente sobre la nostalgia de los seriales radiofónicos de los años treinta sobre extraterrestres es un espléndido ejemplo), incluyendo todo tipo de parodias, reciclajes, etc.

5) La llamada moda retro nombrada con anterioridad (*American grafitti* sería un modelo) respecto al cine clásico que se materializa de maneras sumamente diversas (la nostalgia de la voz en off en *Mike Hammer* que es, a fin de cuentas, nostalgia del cine negro de la década del cuarenta, pero desprovisto del clima escéptico y la crítica social de dicho referente, por citar un ejemplo).

A todos estos fenómenos que no pretendemos agotar, sino sobre los que apenas deseamos llamar la atención, se une el hecho de su cruce constante. Así, todos ellos podrán producirse a un mismo tiempo generando las más laberínticas relaciones: variaciones de canal de masas, serialización, parodia, reciclaje, recuperación por el primer canal...

Tipo de cita: parodia y pastiche

Sin embargo, detectar la cita generalizada de los medios de comunicación de masas, señalar la «erudición» paradójica requerida al lector es sólo el comienzo del problema. Lo que debe seguir es el estudio de la función de esta cita hiperbólica, de esta manifestación

explícita de conexiones intertextuales entre discursos de comunicación de masas. Y es que el sentido último de esta cita se produce, a nuestro juicio, en la intersección de los siguientes conceptos: Kitsch, redundancia y parodia-pastiche. Del primero la cita moderna extrae el efectismo, es decir, el efecto ya provocado y comentado, aunque este fenómeno aparece frecuentemente combinado con lo que Umberto Eco denominó «midcult», a saber, una corrupción de la alta cultura en lo que ésta tiene de vampirizador y divulgador consumismo respecto a los procedimientos de vanguardia. El mismo Eco en un texto ya lejano diagnosticó con precisión:

«Pero lo que, en cambio, caracteriza la auténtica y verdadera Midcult, y la caracteriza como Kitsch, es su incapacidad de fundir la citación en el nuevo contexto, y el manifestar un desequilibrio en el cual la referencia culta emerge provocativamente, pero no es intencionada como citación, es pasada de contrabando como invención original, y sin embargo domina sobre el contexto, demasiado débil para soportarla, demasiado informe para aceptarla e integrarla. Podríamos definir en términos estructurales, el kitsch como el estilema extraído del propio contexto, insertado en otro contexto cuya estructura general no posee los mismos caracteres de homogeneidad y de necesidad de la estructura original, mientras el mensaje es propuesto —merced a la indebida inserción— como obra original y capaz de estimular experiencias inéditas» (cursiva del autor)¹⁶.

Ahora bien, si la cita moderna de masas extrae su efectismo del kitsch, de la redundancia extrae su necesidad estructural, su obligatoriedad. En efecto, la producción en serie sienta las bases para unas recurrencias interdiscursivas e intradiscursivas que el fruidor ha de reconocer forzosamente como cita¹⁷. Por último, la incapacidad de integración de la cita en el texto nuevo da lugar a un tipo de referencia estilística (sólo decorativa o de reconocimiento) o bien irónica (en muchas ocasiones, apenas guiños) en cuyos casos la cita tan sólo existe como explicitación de un marco de identificación erudito en la obra, pero jamás crucial para la intelección. He ahí por qué, por ejemplo, la última parte de *Falcón Crest* introduce en forma de pastiche junto a la actriz Kim Novak (presentada como «guest star») una minuciosa serie de referencias al personaje por ella encarnado para el film de Alfred Hitchcock, *Vertigo* (1958),

rescatado y popularizado de nuevo hace pocos años. Las citas, numerosas, son de desigual relevancia: oscilan desde la inserción dramática del personaje (mujer perseguida por un matón que se esconde en casa de una amiga, pero, confundida con ésta, contempla con estupor cómo la amiga es asesinada en su lugar; a partir de aquí, la joven, morena, se teñirá el cabello de rubio, tal como hiciera antaño Judy a instancias de Scottie — James Stewart — y la suplanta en su papel, ocupando el lugar de una muerta) hasta la referencia explícita a planos del anterior film (representando el mismo lugar — San Francisco —, Kim Novak es hallada a borde de la bahía desde un emplazamiento de cámara que sitúa el célebre puente a la izquierda del encuadre, la mujer al centro y, al fondo, las llamadas «puertas del pasado», mientras en primer plano se advierte la presencia de un coche del que desciende un notorio personaje de la saga familiar¹⁸, pasando por un cuidadoso juego de ecos visuales tales como flores, cuadros, etc., atributos que rodearan a Madeleine-Judy en el film y que aquí, desde su impertinencia semántica, sólo tienen la misión de activar sin mayor importancia estos ecos en la mente del espectador, etc., etc., etc.

A tenor de todo lo anterior parece natural que venga a la mente el termino *pastiche*, pues éste connota la imitación o, mejor, la mímica de otros estilos y, en particular, de amaneramientos y retorcimientos de otros estilos. Como bien señala Fredric Jameson en torno a las diferencias entre *parodia* y *pastiche*:

*“El pastiche, como la parodia, es la imitación de un estilo peculiar o único, llevar una máscara estilística, hablar en un lenguaje muerto: pero es una práctica neutral de esa mímica, sin el motivo ulterior de la parodia, sin el impulso satírico, sin risa, sin ese sentimiento todavía latente de que existe algo normal en comparación con lo cual aquello que se imita es bastante cómico. El pastiche es parodia neutra, parodia que ha perdido su sentido del humor...”*¹⁹.

El caso del telefilm²⁰

El relato televisivo — telefilm — se presenta como modelo ejemplar para analizar los rasgos señalados con anterioridad, dado que su mismo origen lo define en parte como una miniaturización de un modelo más amplio y concluso como es el cine clásico holly-

woodense en su versión de género. Omar Calabrese afirma que el origen del telefilm americano es una miniaturización específica del género de aventuras; sin embargo, si nosotros afirmamos en parte, ello se debe a que, por un lado, otros géneros no de aventuras aparecen igualmente (tal es el caso de *Medical Center*, *Fame*, *The little House in the Prairie*, entre otros); pero, por otro (y esto es más relevante), porque en la afirmación de Calabrese hay una omisión más importante: el punto de referencia de cita ineludible al hablar de telefilms está más en otros factores de la cultura de masas en lo que se refiere a la forma de serialización que en el cine clásico de género, pese a que éste supone también una standardización de la producción²¹.

Ello implica una doble necesidad: por una parte, recurrir a la repetición, a la redundancia, puesto que el nuevo espacio en el que se proyecta —la televisión— no permite una fruición tan intensa como el anterior —el cine— y ella afecta tanto a la estructura narrativa como a las formas concretas de planificación; por otra, una forma particularmente intrascendente de tratamiento de las fuentes, entendiendo por intrascendente no necesaria para la intelección del relato. Respecto a lo primero, es sabido que la fórmula de planificación de la escena del telefilm procede de una depuración de los mecanismos del cine clásico hollywoodense. Basta con eliminar o reducir al mínimo los movimientos de cámara, los planos generales que incluyan muchos actores y variada movilidad, etc., y contentarse con planos cortos. O, dicho con otras palabras, seleccionar de la puesta en escena cinematográfica clásica aquellas formas que se hayan convertido en fórmulas, que excluyan individualidad alguna y que sean lo más neutras posible tanto a la hora de efectuar el montaje como a la de iluminar, construir decorados, etc. Dicha neutralidad y planitud producirá su versión más sobria en el llamado *soap opera*. Aquí, el método de planificación se reduce casi rigurosamente a la estructura plano/contraplano, la cual corresponde perfectamente al universo de diálogo que invade de la mayoría de las secuencias, junto a los fundamentales primeros planos, *reaction shots*, etc. E incluso no deja de resultar significativo que en las manifestaciones más ostentosas y de alto presupuesto americanas emitidas en los horarios punta —*prime time*— tales como *Dynasty*, *Falcon Crest*, etc., se produzca un notable contraste entre los genéricos abusivos en planos generales tomados en helicóptero (costosísimos) y el resto de la planificación de interiores a partir de la alternancia plano/contraplano. No es ocioso constatar a este respecto que tele-

films más clásicos todavía preceden a una movilidad de la cámara en travelling en planos cortos (nótese que no en zoom), tal como Perry Mason²², mientras los más modernos evitan en particular estos movimientos por ser más dificultosos de montar. Igualmente, es significativo que una serie en principio «contestataria» como *Hill Street Blues* utilice una proliferación de focos de atención narrativa al tiempo que una multiplicidad de lugares de atención en el propio campo del plano que motiva una más depurada dirección de actores cuando paradójicamente se quiere crear una suerte de efecto documental.

Un pequeño modelo paródico

A continuación, utilizaremos un pequeño ejemplo ilustrativo de la cita en el telefilm de los años sesenta en la medida en que éste es elocuente al colocarse en el punto de partida de la serie y poder eliminar referencias analíticas concretas a capítulos o episodios particulares. Nos referimos a *The Munsters*. Es éste un telefilm curioso que se coloca explícitamente en la referencia a algunos clásicos del cine de terror que encontraron un lugar confortable en el cine americano. Pero la cita de *The Munsters* no es una generalidad respecto al cine de terror, sino que es muy explícita: se refiere a un ciclo que, producido por Carl Laemmle Jr. para la Universal a comienzos de los años treinta, extrajo su fundamental veta de algunas novelas y mitos del siglo XIX o algunos clásicos fantásticos (o pseudofantásticos) posteriores tales como Frankenstein, Drácula, el hombre invisible, etc., todo ello convenientemente orientado al efecto de terror en detrimento de otros valores y objetivos que alimentaron las fuentes literarias.

De hecho, el ciclo a que nos referimos estaba formado por unas producciones de serie B, de corta duración en las que, tal vez por esta característica, pudieron experimentarse algunos hallazgos del cine mudo que las necesidades técnicas y espectaculares del sonoro estaban forzando a abandonar: movilidad de la cámara, iluminación contrastada, decorados fantásticos, minucioso trabajo de maquillaje²³. Si este ciclo, a fin de cuentas, lleva el nombre de Carl Laemmle Jr. a la cabeza, en él confluyen directores como Robert Florey, Edgar G. Ulmer²⁴, Kurt Neumann, Louis Friedlander, Stuart Walker, Tod Browning, Karl Freund²⁵, decoradores como Charles D. Hall, Danny Hall, Albert S. d'Agostino, iluminadores como Arthur Edeson,

George Robinson, John Mescall o el maestro de efectos especiales fotográficos John P. Fulton, el maquillador Jack P. Pierce. He ahí, pues, que los equipos que nacen de las diversas colaboraciones entre estos nombres logran precisamente lo fundamental para que la posteridad pueda apropiarse de ello: un tono determinado, un —si se prefiere— *look* especialmente reconocible²⁶. En consecuencia, el clima creado por la crisis generalizada después del famoso crack del 29, la formación de un *look* reconocible gracias al equipo más o menos estable, el limado de las asperezas y polivalencias de muchos temas en beneficio del impacto de terror son algunos de los factores que convergen en el éxito (posterior) del ciclo en cuestión y que, obviamente, no nos compete ahora analizar.

Y he aquí que *The Munster* realiza su operación pródica no sobre film alguno del ciclo de la Universal —*Drácula*, *Frankenstein*, *El hombre invisible*, *Los crímenes de la Rue Morgue*, *La momia*, *La novia de Frankenstein*, etc.—, sino que, despreciando el contenido explícito de la estructura narrativa de cada film, de cada historia, se sitúa en la referencia a la tonalidad de este ciclo, a sus aspectos formales más marginales (decorado, iluminación, maquillaje). Es ésta la primera elección de nuestro telefilm. Pero, acto seguido, sucede que la escenografía que rodea a cada personaje no es más que una mezcla de escenografías distintas, pues el universo al que se alude no es el de la novela decimonónica, con sus problemas narrativos, sino el *look* de la serie B: todo lo demás es sistemáticamente eliminado o, mejor, neutralizado.

Esta última es la palabra que mejor define la operación de *The Munsters*: la neutralización. Todo aquello que tiene que ver con estructuras narrativas, con personajes identificables en dichas estructuras, desaparece neutralizado, no se considera para la historia. De este modo, Herman, el padre de familia interpretado por Fred Gwynne, puede representar la imagen del monstruo de Frankenstein sin tener nada que ver con él ni a nivel de la sucesión de la historia ni como personaje. Lo único que Herman recoge del Frankenstein diseñado por Jack P. Pierce y realizado por James Whale es el diseño de su cuerpo aboliendo toda responsabilidad ulterior. Junto a este personaje evocado, yace en vida marital algo que recuerda a la vampiresa, fuente de otra tradición completamente distinta a la de Frankenstein, pero que se encuentra en su camino sólo porque no hay responsabilidad alguna que no sea la cosmética, el *look* que se pretende rearticular. De este modo, dos tradiciones tan

ajenas se encuentran. Detengámonos un instante en la simplificación y neutralización que ha producido el encuentro.

En primer lugar, Drácula como personaje de ficción se funda en la célebre novela de Bram Stoker mientras que en su imaginería fusiona dos grandes leyendas: una realmente mítica —la del vampiro, la de la succión de la sangre como forma de regeneración eterna—, otra, la histórica, que hace referencia al cruel príncipe de Valaquia que vivió durante el siglo XV. Cuando Stoker funde ambas leyendas presenta una lucha entre el pensamiento primitivo y el científico que sólo revista una forma siniestra a lo largo del diario de Jonathan Harker²⁷. Pues bien, la recuperación que hace el cine en 1931 tan sólo recoge lo que puede expresarse en el terror, eliminando todo aquello que complejizara la novela. Y, si esto es así en lo que respecta a Drácula, ¿qué decir de sus secuelas femeninas?

Algo semejante sucede con Frankenstein. Basado en la novela de Mary Shelley, el film de Whale distorsiona la historia hasta el punto de que se eliminan rápidamente del guión todos aquellos episodios que en texto escrito contribuían a humanizar al monstruo y, desde el punto de vista de la técnica narrativa, lo focalizaban. En el film, por el contrario, éste es siempre percibido en régimen de exterioridad e, incluso, un oportuno corte durante la secuencia del encuentro con la niña convierte lo que era asimilación metafórica (por ello el monstruo la arrojaba al agua al identificarla con una margarita) en expresión de malvada perversión.

En consecuencia, del mito de Drácula sólo quedan sus secuelas: las vampiresas (la ironía es evidente pues la actriz que representa a esta mujer es la hermosa Yvonne de Carlo). De Frankenstein sólo queda el diseño del cuerpo del monstruo. Nada de narración, nada de trayecto. Si el ciclo de la Universal eliminaba todas las aristas y daba una tonalidad común —decorados, iluminación, maquillaje— a todos ellos. *The Munsters* los introduce sin asomo de vergüenza en la misma historia para un fin paródico. Lo significativo es que no se realiza la parodia de alguno de los mitos del film de terror ni una cuidadosa reelaboración de todos los mitos mezclados (ello ya fue intentado en títulos tardíos de la Universal como *Frankenstein meets the wolf man*, etc.), sino que la parodia se produce en la más completa irresponsabilidad narrativa, icónica y cultural²⁸.

Añadamos a estos dos personajes reconocidos en el mito y doblemente depurados su convergencia con un mago-ilusionista (Grandpa, interpretado por Al Lewis), un vampirito (el hijo Eddie, encarnado por Butch Patrick) y una sobrina perfectamente normal

activando el contraste en el interior de la familia (Marilyn, interpretada por Pat Priest) y obtendremos el móvil necesario para que la parodia engendre ya de por sí toda justificación narrativa y cualquier episodio. En efecto, el contraste entre diseño de producción (personajes y casa) y situaciones dispara las débiles anécdotas de un modo semejante vágamente a lo que ocurría con *Los picapietra*: Herman trabaja en una funeraria, en una ocasión se interesa por la fotografía o por otros adelantos científicos, alguien toca el piano y de éste sale polvo al compás del Requiem... Es fácil suponer un catálogo casi interminable de tramas narrativas y situaciones risibles.

Ahora bien, no sólo se ha depurado a los personajes en cuanto a su simbología de conjunto, sino que cada uno de ellos está repleto de rasgos, gestos, vestidos, etc. que por referencia descontextualizada producen la risa. Véase en particular a Herman: sus labios pintados, la sombra marcada alrededor de los ojos como subrayando el maquillaje, la cicatriz en la frente que remite a su «origen» frankensteiniano y dos graciosos tornillitos a ambos lados del cuello como detalle original. Y ¿por qué no hablar del decorado, de los accesorios, de los objetos? Un plano de conjunto frontal muestra repetidas veces el exterior de la mansión «fantasmagórica» que habita la curiosa familia Munster, multitud de telarañas que el orden doméstico de la esposa procura mantener en cuidada disposición, calaveras como ornamentación de la casa, candelabros que, en forma de gag, se encienden con luz eléctrica... Y, frente a todo ello, una iluminación plana, igualada, sin apenas profundidad ni sombras, una puesta en escena teatral, donde la gran mayoría de los emplazamientos de cámara son frontales, incluso unos decorados convencionalmente teatrales y sin asomo de irrealidad. Nada más lejos del punto de referencia.

En suma, la parodia ha afectado al género de la Universal en este telefilm de los años sesenta del mismo modo como el pastiche alcanzó a *Vertigo* en el caso comentado poco más arriba. Pero en realidad ¿nos basta el término parodia para dar cuenta de esta actitud en la que, sin duda, reconocemos algo del pastiche antes estudiado? Cabe, a pesar de todo, suponer que la distinción no ha de ser tan tajante como la formulamos en este texto, que las fronteras no son tan nítidas y que, en todo caso, ni en un ejemplo ni en otro hay integración en la estructura. Detengamos aquí nuestro texto y limitemonos a anunciar una segunda entrega en la que se apliquen los

criterios que aquí funcionan a la cita recurrente de la estética publicitaria y del video clip en un «radical» (por muy variadas razones) telefilm moderno: *Miami vice*.

Universidad de Valencia

1. Tal hecho se produce en las aproximaciones de muchos investigadores que no nos toca hoy detallar, bien por limitar el alcance de la intertextualidad a la relación explícita entre la totalidad de los textos o por aventurarse en tipificaciones de las formas de citar que no siempre se cuidan por establecer la conexión con el nuevo método. A modo de ejemplo, pueden consultarse: Laurent Jenny. «La stratégie de la forme». *Poétique* 27. 1976 (en lo que respecta a las estructuras en conexión de dos textos). Antoine pagnon. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris. Seuil, 1979 (Intertextualidad, cita y lectura). Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1986 (para una clasificación de relaciones entre estructuras de textos).

2. Reproducido en la selección y relectura de Tzvetan Todorov; *Mikhail Bakhtin. Le principe dialogique*. Paris, Seuil, 1981, p. 98. Pueden consultarse para este concepto de dialogismo del mismo Bajtin, *Problèmes de la poétique de Dostoievski*. Lausanne, L'âge d'homme, 1970, así como la edición al cuidado de Holsquit, *The Dialogic Imagination*. Austin, University of Texas Press, 1981. En estos trabajos queda expresa la noción bajtiniana de texto polifónico.

3. El texto de la novela, Barna, Lumen, 1974, pp. 15-16.

4. Consúltese de Bajtin, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallinard, 1984.

5. El debate sobre la crisis del arte autónomo fue planteado nuevamente por el texto de Peter Burger, *Teoría de la vanguardia*. Barna, Península, 1987 (original de 1974) y dio lugar a una polémica recogida en un volumen colectivo coordinado por W. Martin-Ludke. *Théorie der Avantgarde. Antworten auf Peter Burguers Bestimmung von Kunst und hungerlicher Gesellschaft*, Frankfurt, Suhrkamp, 1976.

6. Julia Kristeva (*La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974) coloca en este instante de finales del XIX —Mallarmé y Lautréamont— los orígenes de la escritura moderna.

7. La referencia clásica es el texto de Walter Benjamin «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973. Pero tratándose de un tema que conlleva la pérdida del aura en la obra de arte, esta noción puede descubrirse más o menos explícitamente en todos los trabajos de Benjamin que tienen por objeto el siglo XIX, objeto central de sus proyectos. Además de los estudios dedicados a Baudelaire, puede consultarse la magistral e inacabada *Das Passagen-Werk* en la cuidada edición italiana traducida como *Parigi, capitale del XIX secolo*, Torino, Einaudi, 1986.

8. La máquina en el arte no será reivindicada hasta los primeros manifiestos firmados por el grupo futurista italiano. En tan atroces detractores de la tradición esta «bellezza della velocità», este ritmo trepidante metropolitano representado por el automóvil no hallará, sin embargo, formalización discursiva alguna en un campo que, paradójicamente, consumaba la tensión arte/técnica, a saber: el cinematógrafo.

Hubo en realidad, que esperar a los experimentos de la vanguardia soviética —Proletkult, Futurismo, Constructivismo, Productivismo, FEKS, etc.— para lograr una articulación discursiva coherente.

9. Umberto Eco: «Socialismo y consolación» in AAVV. *Socialismo y consolación*, Barna, Tusquets, 1970, p. 8.

10. El fenómeno citado tiene una excelente expresión en las conexiones recientes entre el mundo de la informática, la tecnología punta y los video-games. La imagen sintética, los video-clips musicales y la digitalización de los signos icónicos demuestran hasta donde se puede llegar en esta neutralización de los distintos ámbitos. Un ejemplo que no nos resistimos a citar: el video clip del tema musical *Hard woman* (Mick Jagger), íntegramente creado en ordenador y repleto, sin embargo, de efectos siniestros recogidos de la más experimental de las vanguardias. Es un hecho que el experimentalismo artístico funciona en la actualidad del lado del experimentalismo tecnológico mucho más que del artesanado característico en su mayor parte de las dos generaciones de vanguardia del siglo veinte.

11. El hecho de que Calabrese, huyendo del término «postmoderno» por considerarlo confuso, prefiera inaugurar una denominación como *neobarroco* para definir fenómenos de virtuosismo que mucho más parecen tener que ver con el manierismo, puestos a buscar similitudes, suscita una problemática que no podemos abordar en esta ocasión, pero que es de todo punto urgente. Véase, no obstante, el sugerente texto de Calabrese (*L'età neobarocca*, Bari, Laterza, 1987). De hecho, la conexión entre la sensibilidad manierista y la postmoderna ya es explícita en las hermosas «Apostillas a *El nombre de la rosa*», publicadas por Umberto Eco, tras el éxito de su primera novela (Barna, Lumen, 1984). Dice Eco: «Sin embargo, creo que el posmodernismo no es una tendencia que pueda circunscribirse cronológicamente, sino una categoría espiritual, mejor dicho, un *Kunstwollen*, una manera de hacer. Podríamos decir que cada época tiene su propio posmodernismo, así como cada época tendría su propio manierismo (me pregunto, incluso, si posmodernismo no será el nombre moderno del Manierismo, categoría metahistórica)» (p. 72).

12. Tal vez sea la publicidad la que respresenta un caso singularmente extremo de ingravidez si no es función de la cita: la moda del vestido, los símbolos eróticos, los colores, los neones, las canciones del «hit parade» e, incluso, los personajes de moda son constantemente citados a fin de obtener un efecto de shock. Es curioso que en la publicidad moderna sea fundamental la tonalidad visual del fragmento y que, al mismo tiempo, la velocidad de los flashes de imagen (cuasi fotográficos) se tornen legibles sólo por el reconocimiento de los elementos anteriormente citados. Si no fuera así, la publicidad televisiva se tornaría sin lugar a dudas críptica cuando, de hecho, su objetivo tiende a todo lo contrario. ¿Y qué decir del video clip en cuya estética tan laxa confluyen todo tipo de imágenes posibles, dado que no se advierten restricciones ni constricciones narrativas ni de uniformidad de imagen? El celeberrimo *Thriller*, dirigido por John Landis en torno a un tema musical de Michael Jackson de idéntico título, expresa bien la amalgama posible incluso si se provee al fragmento de cierta dimensión narrativa por débil que ésta sea.

13. Nada más lejos de nuestra intención que ofrecer una taxonomía completa ni tan sólo aproximada de estos sistemas de citas. Tan sólo queremos poner de relieve su enorme importancia en la actualidad a través de ejemplos lo más distintos posible.

14. En realidad, si el período de reinado de dicho *studio-system* comprende desde 1930 hasta 1949, según la mayoría de las investigaciones, tales cifras obedecen, en cuanto a su margen inferior, a la reorganización de las productoras después de la asimilación del sonoro y, respecto al superior, a la competencia creciente de la televisión, la cual, desde 1948 —fallo de la Corte Suprema contra el monopolio de exhibición

de las Majors y en beneficio de las Networks— comenzó a disolver tanto la estructura de los estudios cinematográficos como sus rasgos semióticos de aquella derivados.

15. «Questa storia non è finita» in *Cinema & Cinéma*, abril-junio, 1984.

16. Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, Barna, Lumen, 1968, p. 129. Ludwig Giesz (*Fenomenología del kitsch*, Barna, Tusquets, 1987) insiste, por su parte, en que la viscosidad de lo kitsch sólo puede analizarse teniendo presente la existencia imprescindible del hombre-kitsch.

17. Gianfranco Bettetini arranca de una constatación elemental, pero digna de ser tenida en cuenta, respecto a la comunicación de masas; cuando un discurso se dirige contemporáneamente a muchas personas es inevitable que su estructura formal recurra al ejercicio de la repetición (*Il segno dell'informatica*, Milano, Bompiani, 1987, p.36).

18. Es inútil decir que toda la funcionalidad que el lugar adquiere en *Vértigo* ha desaparecido en *Falcon Crest*. Mientras el film de Hitchcock, la mirada perdida de Madeleine se abría hacia un espacio y un tiempo —el pasado— remotos, ocupados por una suplantación, aquí —en *Falcon Crest*— la cita se agota de su impertinencia, en su falta de integración en el curso de la historia.

19. «Posmodernismo y sociedad de consumo» in Hal Foster (ed.), *La Posmodernidad*, Barna, Kairós, 1985, p. 170.

20. Aclaremos que los términos *serial* (Inglaterra) o *series* (USA) designan series televisivas compuestas por varios episodios, cada uno de los cuales posee un principio y un final plenamente autónomos, si bien en el terreno del discurso se producen otras dependencias relevantes (Jesús G. Requena: «Narratividad/discursividad en el telefilm americano» in *Contracampo* 2, 1979). Por el contrario, *mini-series* (USA) y *classic serials* (Inglaterra) implican un desarrollo lógico interepisódico. Véanse estas distinciones en Vito Zagarrío: «Beam us up, Mr. Scott» in *Il racconto elettronico*, número monográfico de *Cinema & Cinema* 35/36, abril-septiembre, 1983, p. 41). Por otra parte el *soap opera* (traducido en América Latina como telenovela) refleja la continuidad de la narrativa radiofónica (*soap opera* es término igualmente válido para definir el melodrama radiofónico y el televisivo). Frente a ello, Tomás López-Pumarejo (*Introducción a la telenovela*, Madrid, Cátedra, 1987) propone hablar de telenovela transnacionalizada para referirse a aquellas formas filmadas con cámara cinematográfica y que son, de hecho, un apéndice de la industria cinematográfica (*Dynasty*, *Dallas*, *Falcon Crest*, etc.).

21. De hecho, la cadena tiene que ver con la fotonovela, la radionovela o, incluso remontándonos en la historia, la novela por entregas y el folletín del siglo XIX. Véase para este aspecto literario último el texto de Vittorio Brunori, *Sueños y mitos de la literatura de masas*, Barna, Gustavo Gili, 1980. La relación entre todos estos aspectos es tratada con cierto detalle en el reciente libro de López-Pumarejo ya citado, caps. X y XI.

22. Este célebre telefilm interpretado por Raymond Burr da comienzo en 1957 y, pese a su estructura repetitiva que consta de un planteamiento del caso seguido siempre por una segunda parte casi íntegramente rodada en la corte del juicio, los travellings de aproximación y retroceso, de acompañamiento e incluso autónomos respecto a los personajes, ocupan el lugar que más tarde será patrimonio del zoom y de la cámara fija.

23. Es evidente que a comienzos de los años treinta se produjo un desplazamiento de los códigos de verosimilitud unido a los problemas de la captación sonora. Todo ello condujo a identificar el efecto de realidad de la película con el sonido y desinteresarse durante un cierto tiempo por los más fructuosos experimentos del cine de los años veinte, tales como la liberación de la cámara, los contrastes de iluminación,

etc. El modelo típico de planificación en estos momentos es lo más standardizado posible: plano general, planos medios, primeros planos en plano/contraplano, iluminación plana (debida también a la generalización de la película pancromática que sustituyó a la ortocromática y que permitía una escasa profundidad de campo), cámara fija, entradas y salidas teatrales del escenario, etc.

24. El caso Ulmer es muy significativo porque contribuyó —junto a Karl Freund básicamente— a dar el tono centroeuropeo de muchos films de esta serie. Ulmer procede de Europa central. Trabajó como arquitecto, como «set designer», para Max Reinhardt y, más tarde, lo hace para Decla en Berlín. En 1923 viaja a USA y en 1925 regresa a Alemania donde trabaja de ayudante de Murnau para *Der letzte Mann* y *Faust*. Cuando Murnau recibe el contrato de la Fox, se desplaza junto a él de nuevo al otro continente figurando como ayudante de dirección en *Sunrise* y *Tabu*, más tarde, en Alemania, colabora con Siodmak para *Menschen am Sonntag*. Por último se instala en Hollywood realizando las tareas de «Art Director» hasta que en 1933 se inicia en la dirección de films.

25. Freund es también un caso curioso, pues conquistó su fama trabajando como operador de Murnau, lo cual supone una colaboración directa en muchas escenas como demuestra el método de producción en los laboratorios alemanes de los años veinte. En 1929 emigra a los USA, donde realiza la fotografía de *Drácula* (1931), la de *Frankenstein* (junto a Arthur Edeson) y pasa a la dirección de films con *The Mummy* (1932). Con posterioridad dirigirá siete films más hasta 1935.

26. Como años más tarde lo conseguirían, por ejemplo, las películas de la Warner, de un tono casi centroeuropeo en muchos casos perceptible en los films de Michael Curtiz, William Dieterle o Mervyn LeRoy y del que cabe responsabilizar a Anton Grot, especie de production designer de dicha productora desde 1927 hasta 1948, si bien el glorioso nombre sólo nació explícitamente para aureolar a William Cameron Menzies, diseñador de *Gone with the wind* (Lo que el viento se llevó, Víctor Fleming, 1939).

27. Véase una curiosa reelaboración de dicha novela bajo la forma siniestra en *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens* (F.W. Murnau, 1922). En este film el despliegue metafórico tiene que ver con una simbología esotérica que despierta los ecos dormidos de una imaginaria primitiva: contagios, desplazamientos, metamorfosis, viaje iniciático, etc. No puede la imaginaria del film situarse más lejos del discurso científico en el que lo hace la novela de Stocker.

28. Por supuesto, esto no es un juicio de valor. Si en las tentativas anteriores (parodia de un mito, reelaboración de varios mitos), la tentativa no tiene por qué ir acompañada de un valor implícito, tampoco esta irresponsabilidad es sinónimo de escaso valor, sino tan sólo de un modelo de cita cosmética que caracteriza en parte a nuestra actualidad de consumo de masas y que no era frecuente en otros períodos.

DISCURSO

REVISTA INTERNACIONAL DE SEMIÓTICA Y TEORÍA LITERARIA

NÚMERO 2

1.º SEMESTRE 1988

INDICE

<i>Palabras preliminares</i>	3
Thomas A. Sebeok: <i>¿Es posible una semiótica comparada?</i>	5
François Jost: <i>Propuestas para una narratología comparada</i>	21
Elena Dagrada: <i>La narración en primera persona y la cámara subjetiva: el error de Lady in the lake</i>	33
Vicente Sánchez Biosca: <i>Intertextualidad y Cultura de Masas: entre la parodia y el pastiche</i>	49
Juan Antonio Prieto Pablos: <i>Estructura ritual y estructura narrativa: participantes</i>	67
Rafael Salas Machuca: <i>Letra e imagen: el procedimiento emblemático</i>	79
Inmaculada Gordillo: <i>Cine y Literatura: bibliografía en castellano</i>	95
Isabel Román: <i>La organización enunciativa de la novela histórica</i>	109

Concepción Pérez Pérez: <i>La energía, principio vertebrador en la estructura narrativa y simbólica del texto sadiano</i>	123
Reseñas	139
Libros recibidos	177