

## NOTAS

### ENTRAR A LA TEXTUALIDAD: ECOS DE "EL EXTRA-TERRESTRE"

Thomas A. Sebeok  
*Smithsonian Institution*

Jorge Luis Borges apuntó en una ocasión que todo escritor de ficción crea sus propios precursores al modificar la concepción que del pasado tienen sus lectores. Seguramente este mismo axioma apremia retrospectivamente a cualquier otro tipo de productor de textos, desde el científico hasta, en el caso que nos ocupa, el cinematográfico. Para los fines de esta presentación, un "texto" será considerado como cualquier objeto significante o, más técnicamente, como cualquier tejido coherente de signos. Si bien la simplicidad o complejidad interna que tal tejido presenta no es materia que aquí nos ocupe, los tejidos de diversos hilos tienden a ser más fascinantes que los hilos por sí solos, y aún más los agregados sincréticos, de los cuales el cine constituye un ejemplo sobresaliente.

El concepto jánico de "intertextualidad" que, en contraste con la sentencia de Borges, funciona tanto prospectivamente como hacia atrás —por extensión de la formulación original, aunque apenas precisa, de Bajtin sobre heteroglosia, dialogismo y polifonía— indica los caminos por los cuales se producen las obras de arte (en especial de literatura), como respuestas no a la realidad social sino a obras de arte previas, y a los códigos y convenciones que las rigen. En la reformulación de J. Kristeva (1969: 140), "todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es la absorción y la transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad. . ." Los códigos intertextuales, que R. Barthes calificó (1974-10) como un "espejismo de citas", son, en última instancia, insustanciales, ya que cada lector se ha convertido en la encarnación, más o menos representativa, de una intertextualidad vaga y generalizada; como escribió en 1970: "Este 'yo' que se acerca al texto es ya en sí una pluralidad de otros textos, de códigos infinitos o, más precisamente, perdidos (cuyo origen está perdido)". Según el grado en que una obra de arte es "intertextual", se distorsiona, incluso se opaca y se transforma en un reflejo oscuro de

la realidad —como, por ejemplo, un mito—. Se convierte en una grilla de señales retrayéndose, efectivamente, hacia un infinito, para así ser susceptible de provocar interpretaciones alternativas. Sin embargo, puede convertirse en una herramienta dialéctica (vs. secuencial) para un estudio posterior de metas tipológicas, más significativa que el indeterminado concepto de "influencia", y, como tales, asumir varias formas, incluyendo notoriamente la alegoría.

Una vez sostuve (Sebeok 1979: XIII), modificando el famoso adagio de Samuel Butler acerca de una gallina y un huevo, que un signo sólo es la manera en que un signo produce más signos. Hace poco tiempo me enteré de que B.F. Skinner (1983:30) sostuvo, de manera análoga, "que un poeta es solamente la manera cómo una tradición literaria produce más tradición literaria, y . . . que un científico es sólo el modo de la ciencia de hacer más ciencia". Es a partir de estos puntos de vista que deben ser considerados todos los textos, como "intertextuales", aunque, por supuesto, ocurren variaciones por definición. Estos son los mecanismos para acrecentar la información y para medir las novedades que vienen con el paso del tiempo.

En 1859, Ch. Darwin instruyó a los lectores de su obra *El origen de las especies*, sobre cómo "todas las formas vivas son descendientes directos de las que existían antes de la era siluriana", y nosotros somos ahora la impresionante evidencia de que la hipótesis de la filiación directa, como se la conoce (Margulis 1981:37), se aplica universalmente a los patrones de evolución de todos los animales y plantas y, en verdad, de todos los genomas (en efecto, la evolución de los eucariotes desde los procariotes parece requerir de un principio adicional de simbiosis pero, aun así, los efectos combinados conducen a la formación, precisamente, de las mismas filogenias).

Adviértase que el concepto de "intertextualidad", con su búsqueda, de hecho o implícita, de códigos primarios cuyos orígenes están perdidos, postula un cuerpo de discurso asumido como ya existente y, por ello, permite la creación de las obras *in posse*, enfrentando las prácticas significantes de los textos que han de ser producidos por algún futuro *tejedor* de algún otro texto. De hecho, es una extensión tácita dentro de la esfera cultural del canon de filiación directa, tan bien reconocido en los dominios de nuestra biósfera. Si, como enseñó Peirce, el hombre es un signo, o un texto (Sebeok 1979: 60f., 1981:6), entonces todos y cada uno de nosotros somos el producto "intertextual", casi en sentido literal, de la miríada de desarrollos bioquímicos primarios, y los innumerables precursores —entidades mínimas, que se autorreproducen para formar células poligenómicas— que poblaron la tierra desde que surgieron los orígenes de la vida, hace más de tres billones de años, a partir de los compuestos orgánicos que se encontraban en la superficie de nuestro planeta, organizándose en sistemas macromoleculares de signos capaces de acumularse y transmitir información.

En este trabajo me propongo examinar la fascinante y artística transfiguración que Steven Spielberg hizo del arquetipo familiar de la historia "del

niño y su mascota" (lo corporal cotidiano), en la fantasía de ciencia ficción (lo mítico celestial) "E.T. El extra-terrestre", y trataré de descifrar cómo el gusto por lo desconocido, por las reverberaciones de lo trascendental, y por las corrientes subliminales, es enfocado, en coherente consecuencia, como una aplicación de las técnicas y los efectos de intertextualidad (lo *ya visto*, así como lo *ya leído*, y aun lo *ya entendido*).

El despliegue de elementos visuales abigarrados y de metonimias auditivas —huellas incorpóreas y sonidos irritantes, soldados de juguete y columpios vacíos que se mueven solos, respiraciones ominosas y notas musicales, Piezas de Reese y registros clínicos— que, en su conjunto, y más, constituyen el centro organizado de la película y su vigorosa trabazón, si se quiere, está puntuada por el geranio emblemático que liga a Elliott con E.T.: se marchita, pero finalmente se recupera en su maceta. Los tropos están cuidadosamente balanceados en planos múltiples, uno de los cuales es extraído del lenguaje de la botánica. Los visitantes, que descienden en el claro de un bosque californiano, cercado por enormes árboles y un denso follaje, regresan de un viaje de recolección de plantas, según entendemos. La tripulación de esta pacífica expedición, al estar a punto de ser capturada por impersonales agentes del gobierno y cuyo aspecto es enfermizo, despega en su nave espacial que se asemeja a una calabaza —la textura de la película está impregnada de imágenes carnavalescas, particularmente de *halloveen* y Navidad— sin advertir que abandonan a uno de los suyos. El significado principal del geranio fue subrayado por Kotzwinkle (1982:183), quien escribió una novela basada en el guión de Melissa Mathison; su libro termina con esta frase llena de contenido: "se adentró en la neblinosa luz con su geranio".

"El viejo botánico" desamparado (adjetivo usado algunas veces para caracterizar a E.T.) es abandonado abriéndose paso entre la hierba mientras las compuertas de la nave se cierran como pétalos que se doblan hacia adentro. E.T. llega hasta la hortaliza y el jardín de la familia de Elliot, donde es rodeado por el hermano adolescente de Elliot, una hermana menor y su madre, más tarde abandonada por su marido, quien se va a México con su amiga Sally. El solitario extranjero\* que añora su hogar, a tres millones de años luz de distancia, y el niño abandonado por su padre (esto es, 'alejado')\* están unidos por un natural lazo de compañerismo.

La película es, obviamente, una continuación directa, si bien no declarada, de la película *Encuentros cercanos* de Spielberg. P. Kael (1982:119) señaló que "esto es en parte porque (esta película) posee la sensibilidad que percibimos en aquella película, en parte porque E.T. mismo es una versión más física de los visitantes celestes que aparecen al final de *Encuentros cercanos*".

\* N. del T.: El autor emplea "alien" y "alienated" respectivamente, estableciendo una relación semiótica entre E.T. y Elliot. Traducimos por "extranjero" y "alejado" pues "alienado" tiene en español otras connotaciones.

La relación no está acentuada verbalmente sino más bien por las variaciones a un inconfundible tema de John Williams, cuyas partituras sirven para realizar ambos guiones así como están relacionados los tres temas de la saga de *La Guerra de las Galaxias*.

Spielberg entreteje deliberadamente ciertas autorreferencias con sus propios y predilectos trabajos previos. En la escena del *Halloween*, entre los niños disfrazados que se disponen a asustar, se encuentra un pequeño personaje vestido como Yoda, el gnomo gnóstico presentado en *El imperio contraataca*. E.T., el "viejo monstruo", ahora disfrazado fantasmalmente, voltea y reconoce al Jedi, en complicidad con la audiencia, como quien reconoce a un colega que se ha colado a esta película desde un "set" vecino.

Hay una breve alusión sinecdótica a *Tiburón* en el reflejo que el disfraz de Elliot proyecta en el estanque con peces, mientras que el tubo, del cual Elliot suelta a los sapos durante la clase de biología, evitando que les apliquen cloroformo para su disección —criaturas semejantes al "Kermit" y reminiscencias de la aparición asombrosa del extra-terrestre (¿"Eres un "muppet"?", pregunta la hermana de Elliot)—, evoca el episodio que caracteriza a Marion, la heroína de la escena de las serpientes de la película *Los cazadores del arca perdida*, pero aquí el episodio es subrayado por la comicidad que surge del susto de una compañera de Elliot, quien permanece paralizada en medio del pandemonium de sapos que se escapan, brincando entre sus manos y sus pies.

La secuencia climática de la gran persecución, con los niños y el duende del espacio huyendo de los vehículos militares en bicicletas que a veces vuelan gracias a una fórmula antigravitatoria de bajo nivel, recuerda varias persecuciones con gran carga de suspenso y del mismo filme de 1981, así como trucos similares que se encuentran en obras aún más tempranas de Spielberg. El contraste entre los sofisticados vehículos militares y el otro equipo letal a disposición de los elementos uniformados de la facción investigadora —su nave espacial, y especialmente sus brillantes máscaras traen a la memoria la figura aterradora de Darth Vader, con su caparazón y sus indiferenciadas y metálicas tropas— con las corrientes aunque encantadas bicicletas de los niños, está claramente logrado mientras Elliot y el "ancestral fugitivo" se elevan entre la neblina bajo la luz de la luna. Esta excelente toma es otra de las imágenes de *halloween*, que me hizo inmediatamente pensar en la bruja buena de *El Mago de Oz*, con la que la película comparte figuraciones profundas y más implícitas (como también lo hace, si bien tangencialmente, con *Encuéntrame en St. Louis*). Al alistarse para el *Halloween*, Mary, la madre de Elliot, representa de hecho, por cierto, a la bruja buena: se ve hermosa, como una criatura de las estrellas, y lleva una varita mágica, que tiene una estrella en la punta para transformar a los "traviesos y embusteros". E.T. comparte cualidades paradigmáticas quizás más explícitamente con el *Peter Pan* de J.M. Barrie, del cual se leen pasajes en voz alta en la película. La muerte y la recuperación de Tink, que depende de que los

niños crean y declaren creer en cuentos de hadas—, E.T. mismo declara su creencia—, prefiguran la revivificación del mismo extra-terrestre.

Tales formas de intertextualidad están enraizadas, creo, en la sensibilidad de Spielberg; podrían fácilmente ser rastreadas: de *Robinson Crusoe*, por ejemplo (Kotzwinkle 1982:125), o de *Hansel y Gretel*, de Humperdink (de nuevo las Piezas de Reese), y de pasajes selectos de la obra imaginativa de Jules Verne y de H.G. Wells.<sup>1</sup> A pesar de que Spielberg proporcionó la idea para la película, el guión fue desarrollado por tres escritores, entre ellos Melissa Mathison, que fue también guionista de la película de Carrol Bellard (1979), *El caballo negro*. Probablemente, ella sea responsable del enfático desarrollo del tema del niño y su mascota, estimulada por la novela de Walter Farley (1941), cuyo tratamiento de ese tema tuvo innumerables secuelas, así como del tema del niño solitario, "alejado" de su padre, motivo autobiográfico en Spielberg mismo.

Elliot, el niño de 10 años, sin padre, y su abandonado compañero extraterrestre, son, no cabe duda, más que amigos. En un sentido profundo, son idénticos, como se insinúa en el nombre mismo del niño, *Elliot*. La comunicación entre ambos progresa rápidamente de un lenguaje de signos a un lenguaje terrestre ("El centro lingüístico de su extraordinario cerebro se desbordó, al aparecer mil lenguas almacenadas y al sucederse tanto referencias como referencias cruzadas, de modo que el lenguaje terrestre se podía contemplar en su totalidad. Tomó sus partes fundamentales y sus delicados bordes" (Kotzwinkle 1982: 751). La comunicación continúa por medio de conexiones telepáticas. Cuando E.T. se emborracha en la casa con seis cartones de cerveza, al mismo tiempo que funciona plenamente su transmisor telepático, Elliot experimenta extrañas sensaciones en la escuela. Cuando E.T. —quien, a propósito, está constituido de D.N.A., como el resto de nosotros— se enferma de gravedad, Elliot se enferma de modo similar, como lo muestran las pruebas y análisis electrónicos. Kotzwinkle (1982: 167) comenta: "el niño y el monstruo están unidos de alguna manera, como si el monstruo se nutriera de la vida del niño. El niño entra y salta de estados de inconciencia, alucinaba, balbuceaba, y recaía nuevamente. Cortaría el lazo que los une, pensó el doctor, si sólo supiera dónde está y qué es". E.T., por supuesto, se recupera ("¿crees en fantasías?"), lo mismo que Elliot; simultáneamente, el geranio marchito vuelve a florecer.

La calidad de la "intertextualidad" de E.T., rastreada en sus implicaciones literarias, cinematográficas, musicales y autobiográficas es caótica pero está

1. Varias personas que escucharon esta plática, me han hecho notar la escena en la que E.T. se esconde de la madre de los niños en un closet lleno de juguetes. Al abrir ella la puerta del closet, E.T. se confunde de tal manera con los muñecos que ella no lo descubre. Me dicen que esta secuencia pretende hacer alusión a una divertida escena de *El circo* de Chaplin, que se estrenó en 1928 pero que yo no he visto. Huff (1951: 213) describe brevemente la secuencia: "Al pasar el policía, Charlie se convierte en una estatua de madera entre otras figuras del arca de Noé". El principio involucrado en ambos casos es, por supuesto, el mismo de "La carta robada" de Poe.

controlada por el gran arte del director omnipresente, y debe ser considerada como una red que actúa solamente en niveles profundos. Sin sostener que estos elementos entretreídos en su estructura superficial, sean suficientes para entender la satisfacción que deriva de los regocijantes constituyentes narrativos, habituales pero distanciados por atuendos exóticos, creo que, por sí mismos, éstos no dan pie ya sea a una auténtica y lacrimógena catarsis como la que muchos de los espectadores de esta película experimentan ni a su arrollador éxito de taquilla.

Una y otro, deben ser adscritos a la arquetípica infraestructura religiosa subliminal en la que la película está sustentada. Esta se vuelve, entonces, hacia una alegoría sin pretensiones pero calculada.

Antes de llegar a este nivel de investigación, valdría sin embargo la pena apuntar brevemente otra razón para explicar las reacciones sentimentales a E.T. El aspecto físico y las cualidades de E.T. no nos permiten verlo como algo idílico, análogo a lo que los etólogos llaman una "descarga" biológica. Aunque E.T. no es en verdad un animal, es, como se ha mencionado, la mascota peculiar de Elliot, y ejemplifica a la perfección lo que sostiene la primera ley de Morris (1967: 230) sobre el atractivo animal; Morris afirma que "la popularidad de un animal está en correlación directa con la serie de rasgos antropomórficos que posee". Ese es el caso de E.T. en óptimo grado; una criatura celestial desciende a la tierra desde una órbita extraterrestre que tiene una apariencia gótica ("como si un gran adorno de un árbol de navidad se hubiera caído de la oscuridad. . . el más grande brillo que la humanidad haya visto" —Kotzwinkle 1982: 182). Luego, se la encuentra en el cuarto de herramientas, que es como un pesebre suburbano del sur de California. Una familia lo adopta y lo protege; la madre se llama Mary (vale la pena hacer notar que Mary es el único adulto femenino de la película, como la Princesa Leia Organa lo era de *La guerra de las galaxias*). El visitante empieza a realizar actos mágicos, como por ejemplo que las pelotas comunes y corrientes floten en el aire y se muevan describiendo una órbita. Hace curaciones maravillosas y levita. Muchas veces, en verdad, hay referencias a su presencia como "milagrosa".

El mensaje que E.T. trae a la tierra es de amor, y, entre los terrestres, es a los niños a quienes atrae como discípulos. Es seguido por perros y por siniestras legiones de perseguidores anónimos, conoce el sufrimiento, la muerte, la resurrección y, por último, la ascensión a su hogar. Sosteniendo su geranio, abraza a Elliot, y envía una intrincada bendición "para liberar a los niños de las narcosis de las estrellas" (Kotzwinkle 1982: 182). "Permaneceré aquí" dice, por último, al señalar con su luminoso índice, el corazón del niño.

Nosotros, que estamos fuera, podemos esperar en el futuro una Segunda visita.

## REFERENCIAS

- Roland BARTHES, *S/Z*, Nueva York, Hill and Wang, 1974.
- Jonathan CULLER, *The pursuit of signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca, Cornell University Press.
- Theodore HUFF, *Charlie Chaplin*, Nueva York, Henry Schuman, 1951.
- Ann JEFFERSON, "Intertextuality", *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, ed. Thomas A. Sebeok, et. al. Berlín, Mouton Publishers (en prensa).
- Pauline Kael, "The pure and the impure", *The New Yorker*, Nueva York, June 14, 1982.
- William KOTZWINKLE, *E.T. The Extra-Terrestrial*, Nueva York, G.P. Putnam's Sons, 1982.
- Julia KRISTEVA, *Semiotiké: Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- Lynn MARGULIS, *Symbiosis in Cell Evolution: Life and its Environment on the Early Earth*, San Francisco, W.H. Freeman and Company, 1981.
- Desmond MORRIS, *The Naked Ape: A Zoologist's Study of the Human Animal*, Nueva York, Mc Graw Hill Book Co., 1967.
- Thomas A. SEBEOK, *The sign and its Masters*, Austin, University of Texas Press, 1979.
- Thomas A. SEBEOK, *The Play of Musement*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.
- B.F. SKINNER, "Origins of a Behaviorist", *Psychology Today*, 17/9; 22-33, 1983.

Trad. de Gilda Castillo