



En-claves del pensamiento

ISSN: 1870-879X

ISSN: 2594-1100

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de
Monterrey, División de Humanidades y Ciencias Sociales

Coghi, Andrea

Intertextualidad, parodia y pastiche en *o brother where art thou?* De Joel y Ethan Coen

En-claves del pensamiento, vol. XVI, núm. 31, e485, 2022, Enero-Junio

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de
Monterrey, División de Humanidades y Ciencias Sociales

DOI: <https://doi.org/10.46530/ecdp.v0i31.485>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=141170853005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

**INTERTEXTUALIDAD, PARODIA Y PASTICHE EN
O BROTHER WHERE ART THOU? DE JOEL Y ETHAN COEN**

**INTERTEXTUALITY, PARODY AND PASTICHE IN
JOEL AND ETHAN COEN'S *O BROTHER, WHERE ART THOU?***

Andrea Coghi, Tecnológico de Monterrey, México
 <https://orcid.org/0000-0003-1398-0725>
Correo electrónico: acoghi@tec.mx

Recibido: 5/09/2021

Aceptado: 16/02/2022

Publicado: 15/03/2022

Resumen. La película *O Brother Where Art Thou* de los hermanos Coen representa un ejemplo de una serie de elecciones constructivas con referencias hacia algunos elementos culturales generales y otros específicos de los Estados Unidos. Entre las primeras se encuentra una peculiar red intertextual que une la película con el poema épico de la *Odisea*: el vínculo entre las dos narraciones está establecido de manera explícita por los dos autores y se manifiesta en una serie de elementos que entablan un divertido juego de reconocimiento para el espectador. Este tipo de operación de referencia constante se presta para elaborar un conjunto de reflexiones sobre un sentido contemporáneo y posmoderno de los géneros de la parodia y el pastiche, para definir el sentido de estos dos términos en el mundo creativo de nuestros tiempos y las finalidades expresivas de las relaciones entre tiempos y contextos diferentes.

Palabras clave: intertextualidad, parodia, pastiche, Hermanos Coen.

Abstract:

The Coen brothers' film *O Brother where art thou* is a good example for a series of different constructive choices with references to some general cultural elements and others specific of the United States. Among them a peculiar intertextual net can be found which unites the film with the epic poem the *Odyssey*. The link between the two narrations is explicitly established by the two authors and is shown in a series of elements that start a funny reckoning game for the spectator. This type of constant referential operation is a good base for several reflexions on the contemporary and postmodern meaning of the genres of parody and pastiche, in order to define the sense of these two terms in our time's creative world, and to understand the expressive scope of links between different times and contexts.

Keywords: Intertextuality, parody, pastiche, Coen Brothers.

Cómo citar: Coghi, A. (2022). Intertextualidad, parodia y pastiche en *O Brother Where Art Thou?* De Joel y Ethan Coen. *EN-CLAVES del pensamiento*, 0(31), e485. DOI: <https://doi.org/10.46530/ecdp.v0i31.485>



Esta obra está protegida bajo una Licencia
Creative Commons Atribución – No comercial
4.0 Internacional

Introducción

Los juegos de alusiones y referencias que podemos encontrar en la construcción filmica, sus relaciones con la producción narrativa escrita o audiovisual anterior y los vínculos explícitos o evidentes que los autores establecen con la tradición literaria estimulan cuestiones siempre nuevas sobre la posible clasificación de las relaciones semánticas, pragmáticas, organizacionales y temáticas entre obras, es decir de cómo definir origen, tipos y frecuencias de sus referencias y los significados que éstas pretenden alcanzar. Un ejemplo interesante para explorar tanto el potencial como los límites de las operaciones de identificación o clasificación en tipos de intertextualidad está provisto por el largometraje *O Brother, Where Art Thou?*,¹ de los hermanos Coen el cual, con su compleja construcción de *road-movie*, retrato del Sur de Estados Unidos de la década de 1930 y celebración de la música *folk-country* en su contexto de nacimiento, construye también una red de referencias literarias sugeridas por una cita y una precisión, ambas en los créditos de apertura, las cuales remiten al antiguo poema épico de la *Odisea*. La naturaleza no sistemática de las referencias homéricas, invita a la exploración de la significación de las variantes estilísticas de citas/alusiones en el doble marco de la expresión artística en busca de originalidad y del uso de elementos familiares para una forma de diálogo con el espectador. El propósito de este estudio es el de considerar y proponer un desarrollo de los significados contemporáneos de unos términos sobre la intertextualidad, en particular el ‘pastiche’ y la ‘parodia’, en busca de los caracteres propios y genéricos de un filme que se muestra al espectador como construido en forma de un genérico juego intertextual: esto permitirá proponer un uso que sea al mismo tiempo más abierto y más preciso, para los términos que describen los géneros, en su aspecto posmoderno, sin que por ello se desacrediten las infinitas posibilidades creativas de los autores y las prácticas de ruptura de géneros.

O Brother, Where Art Thou? Rasgos generales de la película

La película *O Brother, Where Art Thou?*, dirigida por Joel —y de manera extraoficial, Ethan— Coen, y escrita por los dos hermanos, representa un experimento más en la serie de juegos compositivos de los dos cineastas de Minneapolis y una de sus obras más adscribible al género cómico. La trama es peculiarmente simple: la historia no es más que una serie de aventuras que

¹ Joel Coen, *O Brother, Where Art Thou?* (Buena Vista Film Distribution, U.S.A. 2000), DVD.

tres condenados viven al escapar, como se ve en la primera escena, de los trabajos forzados, en busca de ocasiones para reinsertarse en la sociedad como hombres libres. El objetivo constante de sus peripecias es la mera sobrevivencia en un contexto peligroso, mientras que algunos motivos ocasionales incluyen la búsqueda de un botín escondido, el intento de volver a formar el trío después de la desaparición de uno de los tres y la salvación de la vida conyugal y familiar de uno de ellos. De la misma manera, una serie de logros inesperados —como la eliminación física de algunos de sus enemigos, el perdón de sus culpas por parte del gobernador del estado y un sorprendente éxito en la naciente industria discográfica— se insertan en una trama cronológicamente lineal, en la que la distancia de la fábula que representaría la fría secuencia de los eventos se presenta como mínima. Al mismo tiempo, algunos elementos de circularidad subrayan una representación cómicamente cruda de la condición humana, a la manera del género picaresco.

La concordancia entre personajes y trama

A lo largo del film, las identidades de los personajes no encuentran profundas evoluciones o transformaciones en sus actitudes y principios morales como consecuencias de sus experiencias: en el nivel de las fortunas de los protagonistas, difícilmente se puede percibir una relación directa entre los pequeños cambios en sus actitudes y las subidas y bajadas de su suerte. Esto parece entrar en contraste con un tipo de narración, como aquél descrito por Paul Ricoeur en el estudio fenomenológico sobre la relación entre personajes y tramas, en la parte dedicada a la literatura de su libro *El otro como uno mismo*.² En este texto, encontramos una idea de la trama como interacción y competencia dinámica entre la demanda de concordancia y la concesión de discordancias:³ por lo general, el orden de la historia necesita de la tensión y de los desórdenes provocados por los cambios de la suerte para que la estructura narrativa tenga su desarrollo. El filósofo francés nos explica cómo el mismo esquema opera no sólo en la construcción de la fábula y el entramado sino en la configuración de los personajes, en forma de dialéctica entre retrato profundo de sus caracteres y sus cambios necesarios a demostración de las evoluciones provocadas por la historia. Los conceptos hasta aquí presentados del estudio

² Paul Ricoeur, *Oneself as Another* (Chicago: The University of Chicago Press, 1992).

³ *Ibid.*, 141.

de Ricoeur son integrados por el importante concepto de Claude Bremond⁴ de una trama entendida como ‘distribución de recompensas y punciones’ en la que los personajes alcanzan una autonomía de acción y se hacen iniciadores de sus propias acciones. Para lo que tiene que ver con el filme de los hermanos Coen, el poder moral y evolutivo de la interacción trama-personaje propuesto por Ricoeur —muy cercano al tema del *Bildungsroman* o novela de formación— es ausente, en una forma de ruptura cómica con lo esperado y una estructura temática gobernada por una buena dosis de casualidad sin aparente sentido.

En particular, el protagonista central, Everett (interpretado por George Clooney) está tan aferrado a su identidad de hombre que puede manipular su propio camino, a su actitud agnóstica frente a cualquier forma de creencia popular o idea de predestinación y a su conducta de *dandy*⁵ —espejo de su soberbia— que llega a subrayar su voluntad de no cambiar la visión que tiene acerca de la vida, a pesar de los eventos que le ocurren. En vez de considerar cuánto la mano de Dios estaría guiando su camino —por lo menos, según la visión de sus amigos— niega el poder de la predestinación, espera momentos mejores para actuar sus planes y se mueve para buscar posibilidades después de unos años de problemas que no ha sabido evitar, encaminándose hacia un destino mejor que le regresará la serenidad que considera merecer, en cuanto hombre de carisma y de ‘agudo pensamiento abstracto’. Su contraparte, en la manera de vivir sus vicisitudes, son los dos compañeros de escape y de viaje, Pete (John Turturro) y Delmar (Tim Blake Nelson), los cuales intentan emprender una evolución espiritual y de fe a partir de la ocasión de un bautizo masivo, ocasionalmente encontrado a la orilla de un río, sin embargo, sus conductas no reciben algún cambio radical entre el inicio de la historia y el final, mientras que las sorprendentes nuevas perspectivas de sus vidas los lleva a ser protagonistas, testigos y defensores de cierta predestinación, en abierto debate con el escepticismo del amigo Everett.

La reflexión sobre la predestinación

El cómico contraste entre los cambios de la fortuna y la lectura positivista y racionalista de Everett no constituye sólo una forma de marcar su misma identidad y soberbia en general, sino que se pone en oposición con la dimensión del contexto social de la obra, el sur protestante de Estados Unidos —el llamado cinturón bíblico— en el periodo entre la Depresión y la Segunda

⁴ Claude Bremond, *Logique du récit* (Paris: Éd. Du Seuil, 1973), 134-135, en Paul Ricoeur, *Oneself as Another* (Chicago: The University of Chicago Press, 1992), 144.

⁵ Richard Gaughran, “‘What Kind of Man Are You?’ The Coen Brothers and Existentialist Role Playing”, en Mark T. Conard (comp.) *The Philosophy of the Coen Brothers* (Lexington: The University Press of Kentucky, 2009), 234.

Guerra Mundial. El rápido desarrollo tecnológico, que encuentra su figuración material en la radio, junto con las obras de infraestructuras civiles públicas, como la destrucción de una montaña y la anexa inundación programada del valle de Tennessee, así como las primeras señales de un incipiente desarrollo social en los primeros intentos de una sociedad multiétnica o en las propuestas de los políticos de reformas radicales, dan la ilusión al mismo personaje principal de que la lógica y el buen sentido de la modernidad están listos para suplantar el Viejo Sur de superstición y discriminación. Sin embargo, las mismas señales son ambiguas y constituyen un tema de debate con los otros personajes: la inundación se transforma en instrumento de la divina providencia justo cuando los tres se encuentran en peligro y piden — incluso el agnóstico Everett — un milagro a Dios; la apertura mental del político progresista demuestra ser un engaño y podemos ver la verdadera identidad del candidato como reaccionario fanático y racista.

Desde el punto de vista de la configuración del género narrativo, las tensiones entre tendencias y visiones diferentes, no logran cargar de peso excesivo la levedad de la trama picaresca, y la identidad de comedia no se encuentra puesta en duda porque nada está realmente puesto en escena como dramatizado, serio, grave: los personajes principales mantienen siempre un carácter grotesco. Las tomas son siempre solares y caracterizadas por un sutil tono sepia — gracias a la dirección de la fotografía de Roger Deakins — que exalta una dimensión entre el retrato y la memoria, así como los sentimientos, los peligros y la violencia son exaltados en sus aspectos más ridículos.

El retrato histórico y la crítica social

En un plano más general, los importantes temas sociales de la narración se desarrollan entre representaciones parciales e imprecisiones históricas sobre la ambientación. El sur descrito por el filme es idealizado, con rasgos aventurosos y ligeros como en un cuento de hadas y al mismo tiempo absurdo en su tensiones interpersonales e interraciales: las figuras positivas y negativas se mezclan, el peligro inesperado e ilusorio, simbolizado por las tres ‘sirenas’ que encantan a los protagonistas, no se limita a esa escena, sino está detrás de casi todos los encuentros. El simpático vendedor de biblias que charla con los protagonistas y el político reformista que quiere “barrer” del asiento de gobernador el viejo conservador, en nombre del *pequeño hombre* se materializan como figuras simpáticas y amables hasta el momento en que se quitan las máscaras —para ponerse la capucha del Ku Klux Klan— y se convierten en agresores con rasgos de monstruos.

De la misma manera, el gobernador, corrupto y sin interés en el bien público, en busca de reelección llega a ser un protector fortuito de los tres protagonistas y de su nuevo amigo, el guitarrista afroamericano, el cual llega a ser el cuarto hombre del grupo. El mismo ‘héroe’, Everett, engaña a sus compañeros para fomentar su motivación al evadir la prisión recurriendo a estratagemas de estafador y usando su facilidad de palabra para proyectar una inmerecida imagen de persona confiable. Una de las muchas conclusiones a las que puede llegar el espectador en su interpretación de la moralidad en *O Brother, Where Art Thou?* podría encontrarse en la doble condición de la vida suspendida entre la voluntad humana de transformar en mito sus eventos significativos y la absurdidad de sus combinaciones. El debate entre el determinismo de la divina providencia defendido por Delmar y Pete y la visión racional de la contingencia de los eventos, en la concepción de Everett, reconduce constantemente al tema de la existencia o de la ausencia de un plan general detrás del destino, aunque los autores juegan con la confusión sin subrayar excesivamente la posible razón detrás de una de las dos posiciones.

En cuanto a la integración entre el género narrativo y los aspectos de denuncia social, se puede observar la presencia de un doble tema en la contribución de McFarland en el capítulo dedicado al filme en el libro *The Philosophy of the Coen Brothers*.⁶ En su descripción de una de las escenas iniciales —el intento de conversación de Everett y unos vagabundos sobre un tren, buscando un herrero que pueda romper sus cadenas— el ensayo observa el valor simbólico del episodio como una “incongruencia entre los alborotos cómicos y el comentario social”.⁷ El hecho de que, en el medio de la conversación, el protagonista, en toda su confianza, se encuentre de repente expulsado —con una plasticidad de movimiento cercana a la caricatura o a la marioneta— del vagón en movimiento, jalado por las cadenas atadas a sus compañeros que no lograron subir, se puede leer como prueba de que “él se acuerda de necesitar de un herrero para romper las cadenas, pero al mismo tiempo se le olvida de que se encuentra encadenado”.⁸ La cifra estética de lo que les ocurre a los personajes es entonces la falta de congruencia entre intenciones y acciones, o, en un plano paralelo, la ausencia de una creíble voluntad para mejorar por parte de la sociedad de la ambientación, tan encerrada en sus contrastes y vicios.

También en un ensayo de Toscano,⁹ rico de referencias y análisis sobre el compromiso social de la película, se observan elementos del gusto de los hermanos Coen por aquellos

⁶ Douglas Mcfarland, ‘Philosophies of Comedy in O Brother, where art Thou?’’, en Conard (ed.), *The Philosophy of the Coen Brothers*, 41-54.

⁷ *Ibid.*, 42.

⁸ *Ibid.*, 43.

⁹ Margaret Toscano, ‘‘Homer meets the Coen brothers: Memory as artistic pastiche in O Brother, where art Thou?’’, *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, 39, núm. 2 (2009).

mensajes que no se dejan etiquetar como invitaciones de posturas políticamente correctas o representaciones reverenciales del pasado en cuanto querepresentarían concesiones de formas específicas del poder. “También el ideal de justicia social se convierte en un ícono que no permite discusión o desacuerdo. Si ocurre, los Coen, jugando, dibujan bigotes sobre el ideal icónico [...] porque sin bigotes este puede convertirse en opresivo, pesado y amortiguado”.¹⁰

La película como tributo musical

Una de las muchas dimensiones bajo las cuales puede estudiarse este trabajo cinematográfico es la de su identidad como homenaje a la música *country-folk* y al contexto geográfico y social en el que ésta nace y se desarrolla. La banda sonora fue grabada, con la colaboración del productor musical T-Bone Burnett, antes de terminar el guion del largometraje¹¹ con la ayuda de músicos emergentes y estrellas afirmadas de la música country, bluegrass, gospel primitivo bautista y gospel afroamericano¹² y aun meses antes de su estreno fue organizado un concierto en Nashville con todos los músicos involucrados y de ahí un documental¹³ y una gira que promovieron la película. Muchas de las canciones originarias utilizadas citan no sólo atmósferas, sino también episodios históricos originales del periodo, como *Farm Land Blues*, de Clarence Ashley y los Carolina Tar Heels que sintetiza en los versos “*Gonna sell my farm, gonna move to town*” [“Tengo que vender mi granja, tengo que mudarme a la ciudad”] el movimiento de urbanización forzosa que creó el ‘Nuevo Sur’, argumento de algunos discursos de Everett, representado por el episodio de la inundación del valle de Tennessee.¹⁴

De importancia especial para las finalidades de este análisis es, además, la posibilidad¹⁵ de que a partir de un elemento profundo contenido en la letra de la canción principal del filme, “Man of Constant Sorrow”, los hermanos Coen hayan encontrado la fuente de inspiración para un interesante aspecto referencial que se repite en muchas partes de la película: se trata de los paralelos —¿o coincidencias?— de la letra de esta clásica pieza musical de Dick Burnett con el discurso de Ulises en la casa del rey Alcinoo, en el Canto 7 de la *Odisea*, que podría haber

¹⁰ *Ibid.*, 54.

¹¹ BBC, “O Brother, Why Art Thou So Popular?”, *BBC NEWS*, 27 de Febrero de 2002.

¹² Jonathan Romney, “Double vision”, *The Guardian*, 19 de Mayo de 2000.

¹³ Nick Doob, Chris Hegedus, D. A. Pennebaker, directores, *Down from the Mountain* (Mike Zoss Distributions, 2000).

¹⁴ John Cant, “Homer in Tishomingo - Eclecticism and cultural transformation in the Coen brothers’ O Brother, where art Thou?”, *Comparative American Studies - An International Journal*, 5, núm. 1 (2007): 68-69.

¹⁵ Según una ponencia de Joseph J. Hughes (en Toscano, “Homer meets the Coen brothers”, 50).

sido la manera en la que los cineastas norteamericanos concibieron la idea de transformar su largometraje en una obra fuertemente vinculada con el poema homérico. Sea o no sea la canción el punto de origen de la idea, es central para esta pequeña investigación observar que la película se declara explícitamente como forma de transposición: anticipa sus créditos de apertura con una cita textual y los cierra con una referencia que invita al estudio de la posible definición de esta operación transpositiva en su relación con los conceptos posmodernos de los géneros intertextuales.

Las referencias homéricas y otros elementos intertextuales

La relación entre la producción cinematográfica y el poema clásico empieza con un epígrafe, al inicio del filme, que remite al *incipit* del poema homérico, “O Musa / canta en mí, y a través de mí cuenta la historia / de aquel hombre hábil en todas las maneras de contender, /un viajero, acosado por años sin parar..”, así como cierra el primer bloque de créditos anunciando que la película está “basada en ‘La Odisea’ de Homero”, justo después de la firma autoral, “Escrito por Ethan Coen y Joel Coen”: se trata de una invitación para que el espectador empiece una actividad de decodificación de referencias hacia el poema, con un cuidado especial hacia las personalizaciones de los dos hermanos en esta operación transpositiva. La continuidad entre el texto filmico y el poema épico no es sistémica, sino extremadamente inconstante, en forma de juego con el espectador y, si bien hay nombres, eventos, escenas, personajes y detalles menores que constituyen una relación específica y recurrente, se puede notar también la presencia de importantes elementos temáticos y organizativos que se disocian del modelo inicial y hacen imposible una verdadera reconstrucción de un sentido transpositivo profundo. Queda clara una voluntad de establecer un puente, aunque los modos de composición de las referencias encuentran elementos particularmente anómalos, a partir de las informaciones que los autores han dejado llegar sobre los caracteres de su originalísima forma de adaptación del clásico griego.

Además de la interesante hipótesis de Hughes citada anteriormente, la cual establece un vínculo entre el tema musical principal y el canto 7 del poema homérico, en la prensa en línea es posible encontrar una serie de entrevistas o reseñas sobre la obra en las que se registran afirmaciones curiosas de parte de Ethan y Joel Coen. En particular, una reseña con momentos de entrevista a los dos hermanos, autores también del guion,¹⁶ recuerda su afirmación cuando

¹⁶ Romney, “Double vision”.

ellos mismos subrayan el hecho de que nunca leyeron la *Odisea* y, si decidimos creerles, registramos también que el actor Tim Blake Nelson —intérprete del ingenuo Delmar y nunca citado como coautor— es el único, entre ellos y el cast, que conoce el poema de primera mano, debido a sus estudios clásicos.

De aquí se entiende que, a pesar de la frecuencia, la voluntad lúdica y no-sistematica de la operación transpositiva: muchos son los artículos y los estudios que se han ocupado de enlistar los elementos comunes entre la *Odisea* y *O Brother, Where Art Thou?*, desde reseñas de periodismo cinematográfico hasta investigaciones académicas, pasando por breves ensayos y presentaciones de y para estudiantes o blogs de cine. A través de algunos de ellos¹⁷ se subrayan ejemplos de las relaciones entre las dos piezas narrativas que valen la pena recordarse aquí:

- El protagonista se llama Everett Ulysses McGill, como el héroe homérico. Es el jefe del trío de fugitivos —aunque a veces tiene que recordar su papel frente a las quejas de Pete, quien reclama ante la manera en la que se ha impuesto como líder del grupo, así como Ulises tiene que luchar en contra de los motines de su tripulación— y se siente superior a los demás en carisma e inteligencia. Ulysses en la película es más explícitamente vanidoso que el Ulises del texto original y lo expresa con su identificación con una marca específica de vaselina que celebra, en la imagen en la lata y en la publicidad, el verdadero hombre que cuida su aspecto, y llega a rehusarse firmemente a utilizar la marca de la competencia. Habla un lenguaje a menudo más elevado de lo necesario para el contexto social en el que se mueve, y enriquece sus frases con términos latinos como *pater familias*.
- Su esposa se llama Penny, como la Penélope esposa de Ulises, y, aún siendo la reunión con ella el objetivo del viaje del héroe, ella ha hecho creer a sus hijos que el padre se encuentra muerto, mientras que, libre de vínculos se está preparando para casarse con un nuevo pretendiente. La última de sus seis hijas nació lejos de su padre, como el Telémaco del poema homérico, y, para no perder a sus niñas, usa un hilo que recuerda aquello utilizado por la Penélope homérica para tejer su telar, el cual desarma en la noche para extender la espera de su esposo.

¹⁷ *Ibid.*; Cant, “Homer in Tishomingo - Eclecticism and Cultural Transformation in the Coen Brothers”; David M. Pollio, “Baptizing Odysseus: ‘O Brother, where art Thou?’ and Homer’s ‘Odyssey’”. *The Classical Outlook*, 85, núm. 1 (otoño, 2007); Janice Siegel, “The Coens’ O Brother, where art Thou? and Homer’s Odyssey”, *Mouseion: Journal of the Classical Association of Canada*, 7 (2008); Sophie, “*O Brother, Where Art Thou?*: Film as Comparative Mythology”, *HopkinsCinemAddicts*, 28 de enero, 2013; Bianca Garner, “*O Brother, Where Art Thou?* A Coen Brothers Odyssey”, *Filmotomy*, 25 de Mayo, 2018.

- Para hablar con ella Ulises se viste de mendigo así como McGill se traviste de obrero agrícola temporal, uno de los últimos niveles de la escala económica del sur rural y una clásica figura de indigente típica del contexto.
- El poderoso gobernador, en busca de reelección, se llama Menelaus ‘Papy’ O’Daniel: su nombre es el mismo de Menelao, rey de los griegos, de la misma coalición de Ulises, sin embargo, el perdón por las culpas de los tres protagonistas lo coloca más cerca de Zeus en su perdón a Ulises.
- La congregación bautista que se reúne sobre las riberas del río, la cual constituye un momento de iluminación para los amigos de Everett, se parece al grupo de comedores de loto que atraen parte de la tripulación del Ulises del poema.
- Las tres lavanderas que, cantando, seducen al trío para después entregar a Pete a las autoridades —con la desaparición que a la vista de Delmar se presenta como una transformación del amigo en sapo— recuerda el engaño de las sirenas.
- El hombre grande con un ojo —el otro parchado— corresponde al cíclope Polifemo, enemigo de los protagonistas: en el poema épico Ulises lo hace ciego de su único ojo, mientras que, en la versión de los Coen, el hombre resiste el ataque a su ojo, para luego sucumbir ante la cruz en llamas que le cae encima.
- En el canto 12 de la *Odisea* se cuenta cómo es que la tripulación de Ulises mató algunas de las vacas en la isla del culto del Sol y al final los culpables fueron eliminados por una tormenta eléctrica enviada por Zeus: de maneraanáloga, el bandido George Nelson, que se une durante algunas escenas al grupo de Everett, mata vacas sin razón y, una vez atrapado por sus atracos, es condenado a la silla eléctrica.
- El cuento de los siete años de sufrimiento de Ulises sirve al héroe para ganarse el apoyo de Alcinoo, mientras que la canción *Man of Constant Sorrow* —que habla de seis años de problemas— regala fama a McGill, Delmar y Pete y les vale el apoyo del gobernador del estado.

Además de la divertida red de alusiones y similitudes al texto homérico, la construcción de la obra es ocasión para tejer una red con otros elementos intertextuales, más para historiadores de la música o cineastas expertos. Mucho del contexto y parte de la trama encuentran inspiración en las raíces musicales del Viejo Sur que constituyen uno de los temas del filme. *Big Rock Candy Mountain*, con sus palabras sobre la búsqueda de una tierra de abundancia y rescate parecen simbolizar los sentimientos de esperanza de los tres. También el retrato de la religiosidad es

moldeado, en una escena, alrededor del gospel *Down in the River to Pray*¹⁸ cantado por la gente que se acerca al río para ser bautizada. La pieza de los viejos tiempos —“old timey” citado explícitamente por Everett-Clooney como el estilo de los *Soggy Bottom Boys*, la banda creada por el trío y el guitarrista Tommy— grabada por el cuarteto no es sólo un retrato de las dificultades de los desafortunados, sino que se convierte en un objeto comercial difundido por la radio y vendido a través de la nueva tecnología de los discos, permitiendo así un éxito inesperado, ‘en ausencia’ de sus ejecutores y constituyendo un punto central del contraste ‘todo cambia-nada cambia’ aplicado a la ambientación. Finalmente, se señala la presencia en el filme de *You Are My Sunshine*, de Jimmie Davis y Charles Mitchell de 1939, la cual, gracias al cargo de gobernador del primero de sus autores será declarada en la posguerra como una de las canciones oficiales del estado de Louisiana: el tema une las tradiciones populares de la región con la voluntad de los políticos de apropiarse de ellas para sustentar su consenso.

Una tercera dimensión de la intertextualidad, sin el aspecto intermodal de las intersecciones con la literatura y la música, es representada por las referencias a otras producciones filmicas norteamericanas. La primera y más evidente se encuentra en la elección del título. Para los expertos de cine la cita es evidente.¹⁹ Toscano sintetiza que:

Las referencias inician con el título de la película que es derivado de *Sullivan Travel's* de Preston Sturges (1941). Se trata de la historia de un director que quiere hacer una película con el título *O Brother, where art Thou?*, para mostrar su conciencia social frente a la Depresión de los ‘30, pero llega a la conclusión que la risa es una respuesta más efectiva.²⁰

El mismo tema se encuentra también en las preocupaciones del protagonista de Barton Fink de los mismos Coen,²¹ mientras que visualmente y en la estructura de algunos episodios los mismos críticos y académicos encuentran un gran número de referencias a otros géneros de las primeras décadas de Hollywood como el *road-movie*, los largometrajes de aventura y aquellas comedias que han tratado temas típicos del sur de Estados Unidos, con sus *clichets* de música, folklore local, ley, rescate y políticos.²²

¹⁸William Francis Allen, Charles Pickard Wale y Garrison McKim, *Slave songs of the United States* (Nueva York: A. Simpson & Co, 1867).

¹⁹Cant, “Homer in Tishomingo”; Mcfarland “Philosophies of Comedy”, y Garner, “*O Brother, Where Art Thou?*”.

²⁰Toscano, “Homer meets the Coen brothers”, 53.

²¹Joel Coen director. *Barton Fink* (20th Century Fox, 1991), DVD.

²²Cant, “Homer in Tishomingo”; Mcfarland, “Philosophies of Comedy”; Toscano, “Homer meets the Coen brothers”.

En cuanto a las posibilidades de utilizar la película para observar el sentido de categorías intertextuales, este estudio se limitará en las próximas páginas a abordar únicamente las referencias homéricas, verdadero centro de la construcción de un tipo de adaptación posmoderna que intenta romper las categorías y subrayar el poder de la libertad compositiva a partir de un texto clásico.

Los conceptos de pastiche y parodia y su revisión

El primer elemento que vale la pena evidenciar en la definición de las operaciones intertextuales del largometraje de los Coen es la densidad de significados que el texto original alcanza a partir de los muchos textos anteriores que lo parodian, citan, reconstruyen y hacen alusiones en ello. La *Odisea*, es decir, el ‘paratexto’ (para utilizar la explicación que encontramos en Gutiérrez Estupiñán)²³ del ejemplo aquí examinado, es sin dudas un texto bien conocido, considerado una de las obras inaugurales de la literatura occidental: cuenta con una larguísima lista de imitaciones y revisiones, de la *Eneida*, de Virgilio, al teatro y las poesías de Derek Walcott,²⁴ pasando por todo el género *mock-epic* del siglo XVIII y el uso en clave modernista en el *Ulysses*, de James Joyce.²⁵ Menos específicamente, aunque relacionado con su valor de antecedente por antonomasia, la *Odisea* se encuentra presente en cada texto narrativo que cuenta sobre un viaje peligroso, o, mejor aún, de un largo regreso a casa, así como todas las historias pertenecientes al género épico (también definido antiguamente el género elevado) tienen un imprescindible vínculo con este poema del legendario autor griego y su obra relacionada, la Iliada. Mottram observa que los autores de *O Brother Where Art Thou?* en su uso del material de Homero “nos recuerdan que fragmentos de la literatura —y del pasado— existen en nuestro subconsciente para ser interpretados”²⁶ y Coughlin extiende el mismo concepto ahí donde comenta esta cita y afirma que “la conciencia de las estructuras de la narración no necesita sustituir lo real con lo irreal: más bien implica que lo real es siempre construído, su trama temporal siempre contada y nuestra comprensión es cuestión de tono y perspectiva”.²⁷

²³ Raquel Gutiérrez Estupiñán, “Estudio introductorio” en Raquel Gutiérrez Estupiñán y Adriana Velasco Marín (comps.), *Imágenes intertextuales* (Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla), 2015.

²⁴ Derek Walcott, *The Odyssey: a Stage Version* (Nueva York: Macmillian, 1993) y *Omeros* (Farrar: Straus and Giroux, 2014).

²⁵ James Joyce, *Ulysses* (Paris: Shakespeare and Co, 1918).

²⁶ James Mottram, *The Coen Brothers: The Life of the Mind* (Londres: B. T. Batsford, 2000), 159.

²⁷ Paul Coughlin, “The Past is Now: History and The Husucker Proxy”, en Conard (comp.), *The Philosophy of the Coen Brothers*, 97.

Si se sigue el reto que los Coen inician con críticos y entrevistadores, podríamos considerar los rasgos de paradoja que unen la presencia en el inconsciente —autoral y del público— de un trabajo literario clásico mientras que los autores afirman no haber leído nunca el original. Sin embargo, la *Odisea* forma parte de nuestra herencia cultural, narrativa y arquetípica, así como las informaciones sobre el texto pueden llegar de numerosas formas indirectas. Una intertextualidad con estas bases es entonces suficiente para abrir el desafío del decodificador de la obra, para encontrar cierto número de referencias entre las dos narraciones. Estableciendo de esta manera las condiciones compositivas y la forma en la que el producto artístico se presenta frente al público, es posible entrar en las interrogantes principales de este estudio: ¿A qué tipo de elaboración pertenece *O Brother, Where Art Thou?* con respecto a su intertextualidad? y ¿cómo se posiciona este filme con respecto a los caracteres posmodernos de los géneros del pastiche y de la parodia? Para establecer la relación entre las intenciones comunicativas presentes en los dos géneros es necesario primeramente definir los conceptos tradicionales y sus sentidos actuales.

La primera objeción que podría hacerse sobre la elección de estudiar la relación de la película con las dos categorías mencionadas involucra la exclusión de otros géneros intertextuales: en considerar los géneros así como los clasifica Gutiérrez Estupiñán,²⁸ *O Brother, Where Art Thou?* no puede seguramente ser considerado como una simple cita, una referencia, una alusión o un lema ya que estas formas intertextuales se limitan a la microestructura y no alcanzan a modificar la macroestructura del producto final. Análogamente, el aspecto explícito que asocia al original con la transposición excluye la posibilidad de fraude, así que no se puede hablar de plagio, en obvia ausencia de una reivindicación del valor antiético en el recurso al texto original. Tampoco se trataría de un centón,²⁹ en ausencia de una constancia de citas detalladas de otros textos o de un *mise en abyme*,³⁰ sin una operación de reducción de la extensión original y tampoco de paráfrasis, con las muchas desviaciones que alejan la trama de la narración que podemos encontrar en el poema original. Si bien la variedad de elementos reconducibles al poema homérico y a otros trabajos se acerca a la variedad sugerida por el género del *collage*, lo que excluye la posibilidad de insertarlo en este género es la falta de un verdadero uso del texto original ya que todos los personajes, las escenas y las palabras en la comedia de los hermanos Coen son una composición

²⁸ Gutiérrez Estupiñán. “Estudio introductorio”, 12-13.

²⁹ Definido como “Obra compuesta en su totalidad de citas”. *Ibid.*, 13.

³⁰ Es decir, “Un libro se retoma en forma de reducción, dentro de otra obra. Es una transposición pero en diferente escala”. *Ibidem*.

original, un texto nuevo: se trata de un uso de imágenes, temas, episodios, y no de partes del discurso verbal original.

Esta exclusión basada en la incongruencia entre la propuesta y la definición clásica del género podría aplicarse de la misma manera al género del pastiche, sin embargo, un análisis del origen de este último género nos proporciona una identidad menos estricta la cual puede demostrarse mayormente cercana a la película. Sobre el surgimiento del término, Hoesterey subraya como fue que, en el contexto de las artes, la palabra *pastiche*, en Francia —después de unos siglos de uso en Italia de su original *pasticcio*— se presenta como lo que no es “ni una copia ni un original, sino una contrafacción”.³¹ No obstante, la misma cita, supuestamente encontrada por Ferdinand Brunot en 1930 en un texto de Roger des Pires de 1677, es objeto de un amplio debate debido al hecho de que ningún otro investigador ha podido encontrar la misma fuente original. A pesar de la controversia, la definición ha sido considerada la base inicial de todo el discurso sobre un supuesto significado inicial y su evolución en el discurso artístico francés: en los siglos siguientes fueron muchos los autores que retomaron y ampliaron el concepto de ‘ni copia ni original’ y, entre ellos tuvieron particular importancia las palabras de Marmontel. Éste, en sus *Éléments de littérature* de 1787, define el pastiche “una imitación influenciada por la manera y el estilo de un escritor”.³² En el mismo escrito recuerda además cómo es que el ejercicio del pastiche pertenece a la esfera de la pequeñez, con rasgos de mezquindad, aunque en las manos de un verdadero talento puede asimilar la grandeza del maestro y tributarle un justo homenaje. A partir de esto Hoesterey resume que: “La formidable tradición literaria de pastiches que se desarrolló en Francia en el siglo XIX —y casi exclusiva de esta cultura— se puede remontar a los tiempos de esta afirmación ambivalente, aunque alentadora, de Marmontel, sobre el género del pastiche”.³³ Más que las evoluciones del término o del género, es preciso observar cómo, en la amplitud del análisis de Hoesterey, la imitación de formas y estilos no deja de encontrarse en el centro de su debate. También Gignoux³⁴ define el género a partir de la noción más clásicamente compartida, o sea una narración construida a partir de la imitación del estilo de otro autor, pero introduce una nueva posibilidad de interpretación de los rasgos del género:

³¹ Ingebor Hoesterey. *Pastiche: cultural memory in art, film, literature* (Bloomington: Indiana University Press, 2001), 4.

³² Jean- François Marmontel, *Éléments de littérature. Vol. 4* (Paris: Née à La Rochelle, 1787), en Hoesterey. *Pastiche: cultural memory in art, film, literature*, 7.

³³ *Ibid.*, 7.

³⁴ Anne-Claire Gignoux, “D’une pratique de ‘grossissement’ caricatural: le pastiche”, en Laure Himy-Piéri, Jean Francois Castille y Laurence Bougault (comps.), *Le style, découpeur de reel* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes), 2014.

De hecho, en todo pastiche, el autor (*pasticheur*) se tiene que dedicar a un análisis del hipotexto —consciente o inconsciente— al fin de adquirir unas competencias estilísticas indispensables para ser capaz de imitar el estilo del autor a través, concretamente, de un conjunto de hechos del estilo. [...] En el caso de un pastiche, el hecho de estilo no tiene que constituirse como una ruptura inesperada; el éxito de un pastiche depende de su conformidad estilística a la idea que el autor y el lector se hacen del hipotexto (por falsa o estereotipada que esta sea). Además, para que el lector pueda a su vez identificar el hecho de estilo, este último tendrá que ser en parte exagerado, inflado, caricaturizado, y por otra parte multiplicado.³⁵

Si estamos dispuestos a dejar de un lado una visión del pastiche basada en la imitación de los elementos estilísticos del lenguaje, de la organización y de una referencia directa a los mismos temas del original, para enfocarnos en la imitación de otros elementos compositivos como imágenes, contrastes y modos de interacción entre personajes como ‘hechos de estilo’ entonces la definición de pastiche no se aleja excesivamente de lo que es la obra de los hermanos Coen. La nueva definición, en las conclusiones del mismo ensayo, cobra así una vitalidad que trasciende al género mismo: “La escritura del pastiche es una lectura crítica estilística porque se basa en la actualización de los hechos de lengua”.³⁶ En la posibilidad de definir el género intertextual de la película, el concepto de pastiche compite entonces con otro género: la parodia.

Una de las primeras definiciones de parodia provista por Hutcheon en su *Theory of Parody*³⁷ es la de “una forma de repetición con distancia irónica crítica, que señala la diferencia más que la semejanza con el texto parodiado; es esencialmente transformadora en su relación con otros textos”³⁸ porque “es una inscripción del pasado en el presente, y es por esta razón que se puede decir que encarna y da vida a tensiones históricas reales”.³⁹ Además, es un “proceso integral de revisión y transcontextualización de elaborados anteriores, es repetición con diferencia”.⁴⁰

En el intento de expandir la visión de Genette,⁴¹ la cual no termina de trascender cómo una visión clásica del concepto, Hutcheon vincula mayormente sus definiciones con perspectivas diferentes y menos rígidas subrayando cómo la parodia tiene como objetivo destacar las diferencias entre el texto original y el texto parodiado. El uso de la ironía como estrategia retórica es diferente del uso de la sátira: no sólo la parodia no tiene como prioridad

³⁵ *Ibid.*, 4.

³⁶ *Ibid.*, 15.

³⁷ Linda Hutcheon. *A Theory of Parody: The Teachings of twentieth-century Art Forms* (Chicago: University of Illinois Press, 2000).

³⁸ *Ibid.*, xii.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibid.*, 11.

⁴¹ Gérard Genette, *Palimpsestes* (Paris: Seuil, 1989), 25.

el objetivo moralizador y crítico sobre algún fenómeno social típico de las composiciones satíricas, sino que no llega a limitaciones evaluativas o intencionales, especialmente en su versión moderna.⁴² Si se consideran las dos modalidades de la ironía, es decir, la semántica-contrastiva y la pragmática-evaluativa, la parodia comparte con esta última una función retórica de la copresencia de los dos niveles, pero lleva la doble estructura de un nivel semántico —lo que se dice y lo que significa— en un nivel textual, o sea el texto original y el texto codificado.⁴³ Desde el punto de vista de la evaluación, la parodia, a pesar de su imagen tradicional en la que se emplea abundantemente la ironía y comparte objetivos de la sátira, es en realidad un modo de construcción en el que se asocian dos textos y, en particular en su empleo en el modernismo y en nuestros tiempos, el cual no tiene siempre la necesidad de burlarse del texto anterior. “Es simplemente una manera de poner lo contemporáneo bajo escrutinio”.⁴⁴

La definición en términos semióticos es mutuada de Ziva Ben-Porat: así la parodia es

[L]a presunta representación, normalmente cómica, de un texto literario o de otro objeto artístico [...] que es asimismo ya una representación particular de una “realidad” original. La representación paródica expone las convenciones del modelo y dejan expuestos sus aparatos a través de la coexistencia de dos códigos en el mismo mensaje.⁴⁵

Si el elemento cómico es una tendencia y no un requisito fundamental, pertenecen así al género paródico también el homenaje o los ejemplos no agresivos de imitación. También un análisis de las perspectivas históricas del género ayudan al reconocimiento de una perspectiva más abierta.

Las tradiciones épicas [...] formaron la base para muchas parodias del siglo XVIII, parodias muy cercanas a algunos tipos de formas satíricas modernas de parodia. El épico-burlesco (*mock epic*) no se burla de la épica: satiriza las pretensiones de los contemporáneos en cuanto puestos frente a las normas ideales involucradas por los textos paródicos o su conjunto de convenciones.. Su antecedente histórico eran probablemente las parodias Homéricas, que hacían sátira de cierta gente o conductas de vida sin de alguna manera burlarse del trabajo de Homero.⁴⁶

La conclusión de esta parte del razonamiento sobre el término lleva, siguiendo el ejemplo de Markiewicz,⁴⁷ a formular una distinción entre parodias en un sentido amplio, como una nueva proyección imitativa, y parodia en un sentido estricto, una que ridiculiza su modelo.

⁴² Hutcheon, *A Theory of Parody*, 54.

⁴³ *Ibid.*, 54-55.

⁴⁴ *Ibid.*, 57.

⁴⁵ Ziva Ben-Porat, “Method in madness: Notes on the structure of parody, based on MAD TV satires”, *Poetics Today*, núm. 1 (1/2, 1979), en Hutcheon, *A Theory of Parody*, 49.

⁴⁶ Fred W. Jr. Householder, “Parodia”, *Classical Philology*, núm. 39 (1944), 3, en Hutcheon, *A Theory of Parody*, 44.

⁴⁷ Hutcheon, *A Theory of Parody*, 52.

Un interesante aspecto más del análisis de Hutcheon es la atención que pone en los aspectos hermenéuticos de la construcción paródica y sus observaciones se pueden fácilmente aplicar a otros géneros. Siguiendo las indicaciones de Riffaterre⁴⁸ se subraya que tanto la competencia del lector como la intencionalidad del ‘codificador’ (implícito), es decir el compositor del texto, son fundamentales para que haya juego intertextual, se trate de parodia, pastiche u otro.⁴⁹ Lo que puede crear ambigüedad es preguntarnos qué ocurre si el sentido de la intertextualidad colocada por el codificador no es claro. Una vez identificada la intertextualidad ¿cuáles elementos indican al lector/decodificador que se trata de pastiche o parodia? “Tanto la parodia como pastiche no son solo imitaciones textuales formales sino que implican claramente el tema de la intención”.⁵⁰ Para entender la ‘situación en el mundo’ de una parodia hay que considerar no sólo los elementos —tiempo, lugar, marco ideológico de referencia, contexto personal y social— del creador de la parodia misma⁵¹ —lo que en otro punto de la introducción Riffaterre llama “el codificador implícito”⁵² sino de su receptor. Así que, ¿en presencia de una parodia, necesitamos reconocer los elementos de un texto parodiado para apreciar la obra que la contiene? La respuesta de Hutcheon concede la existencia de una apreciación incluso en ausencia de este reconocimiento, aunque esta se verá limitada por la falta de comprensión de toda la dimensión de juegos satíricos propuestos por el texto.⁵³

Antes de analizar la naturaleza de parodia o de pastiche del filme de los hermanos Coen, cabe recordar que en el presente trabajo el acercamiento a los dos géneros sigue la línea de estudio coherente marcada por los textos de Genette, Hutcheon y Ben-Porat, con su definición basada en la diferencia y en la posible ausencia de sátira. Éste es considerado aquí como un punto de vista privilegiado en comparación con aquellas perspectivas que consideran la parodia en su forma filmica como un subgénero que se ha alejado de las formas originales de la literatura.⁵⁴ La obra de Hutcheon, central en el desarrollo del pensamiento estructuralista en una forma de narratología más actualizada, parece tener una visión más amplia de la historia del género, aún en las modificaciones aportadas por el posmodernismo, y no intenta crear, por ejemplo, nuevas normas de género a partir de los casos aislados, como en el caso de las parodias que paradójicamente alcanzan el nivel de un homenaje del hipotexto parodiado.⁵⁵

⁴⁸ Michael Riffaterre, “Le tissu du texte. Du Bellay, Songe, VII”, *Poétique: Revue de Théorie et D'Analyse Littéraires*, núm. 34 (1978), 278.

⁴⁹ Hutcheon, *A Theory of Parody*, 37.

⁵⁰ *Ibid.*, 38.

⁵¹ *Ibid.*, xiii.

⁵² *Ibid.*, xiv.

⁵³ *Ibid.*, xvi.

⁵⁴ Harries, *Film Parody*.

⁵⁵ Dentith. *Parody*, 36.

La película como ejemplo de construcción intertextual

Lo primero que vale la pena subrayar, aplicando la perspectiva hermenéutica apenas citada de *O Brother, Where Art Thou?* es que, en su llamado explícito a la naturaleza intertextual, los hermanos Coen interactúan abiertamente con las percepciones de su público. Si se consideran las otras dos redes de referencias hasta aquí comentadas —es decir, hacia letras e historias de la musica country y hacia el cine clásico de Hollywood— se puede observar que el reconocimiento del carácter intertextual de la obra está totalmente vinculado con los saberes específicos del espectador. Al contrario, por lo que tiene que ver con el juego propuesto de identificación de relación con el poema homérico, esta interacción con la cultura del espectador procede de un llamado específico contenido en la cita inicial y con el “basado en” que podemos leer en los créditos iniciales.

El movimiento constante entre los elementos comunes y las divergencias con respecto al poema de Homero permite también apreciar una construcción de la trama fuertemente original, en un marco genérico de los temas del regreso a casa, la fuga de presos —reelaboración del sub-género del *chain gang*— y el rescate social del convicto. La naturaleza episódica de muchas de sus aventuras, marca también un paralelismo con el género picaresco o con las comedias del cine clásico de Hollywood, por admisión de los mismos Coen.⁵⁶ De esta manera las intersecciones con las intenciones transpositivas proponen la cuestión sobre la significación de la operación e involucran un contraste entre los dos géneros intertextuales hasta aquí considerados.

Hutcheon observa, sobre las diferencias entre los dos, que “la parodia busca la diferenciación en su relación con el modelo; el pastiche opera más por similitudes y correspondencias”. Ahora, establecer si el uso de un marco de referencia correspondiente al poema homérico para contar la historia presentada por los Coen puede ser una operación dirigida a buscar de similitudes o correspondencias, puede ser más que una tarea difícil: podría demostrarse una plena incursión en la esfera de la percepción individual más subjetiva, más que un análisis estilístico. Sin embargo, se puede considerar el valor de un aspecto constante en la construcción del tema. Las divergencias entre el contexto histórico de la antigua Grecia y el sur de Estados Unidos durante la Depresión son muy evidentes así como destacan la clara oposición entre, por un lado, el tema y el tono elevados de la historia del rey de Ítaca y, por el otro, las aventuras de un estafador que huye de prisión: la distancia no necesita de muchas explicaciones.

⁵⁶ Toscano, “Homer meets the Coen brothers”, 53.

El principio estético que el espectador podría emplear en la interpretación podría así configurarse como una transposición en las antípodas, con finalidades universalizantes, una propuesta para que se encuentren unas similitudes ahí donde las profundas diferencias son obvias.

Se ve legítima también la tentación de considerar la historia como ejemplo de ridiculización —entonces parodia en el sentido estricto— de las categorías de bueno y malo del arte clásico mitológico: no obstante, la distancia entre nuestros tiempos y el contexto homérico no parece justificar un interés por atacar la visión moral de un tiempo tan antiguo. Además, la proyección del debate en un tercer contexto, ni el nuestro ni el del objeto de la posible parodia, se convertirían en un nivel más de separación entre el modelo puesto en discusión y el espacio de la crítica. Una hipótesis más en favor de la adherencia del trabajo de los hermanos Coen al concepto clásico de parodia podría considerar que lo que realmente es ridiculizado es el determinismo del camino de redención, de la divina providencia y de todas las convergencias entre superstición y religión. O también, en un sentido opuesto, quedarían ridiculizados el escepticismo y el agnosticismo que Everett Ulysses McGill exhibe frente a la fuerza de los eventos que impulsan un camino tan claro para los destinos de los protagonistas, ahí donde el personaje no se demuestra capaz de reconocer su papel de hombre en las manos de un Dios que dispone de su vida e intenta acercarlo a la fe. Queda la duda sobre si dos o más parodias opuestas pueden coexistir u oponerse de una forma tan ambigua que impidan la definición del tema o del género compositivo, sin embargo el resultado de estas observaciones lleva a la descripción del divertido caos temático que gobierna esta obra de los Coen, así como sus mejores películas.

Por esto la asociación por contraste se demuestra una hipótesis débil y queda más creíble una idea de una construcción narrativa en forma de paralelos entre condiciones distantes en el tiempo, en el espacio y en la condición social. También a nivel de episodios encontramos el eco de la validez general de otros recursos de un aparente *pastiche* homérico: una visión monstruosa de algunos peligros como el cíclope-vendedor de biblias y el Poseidón-policía, en contraste con el aspecto engañoso y seductor de otros, como en el episodio de las sirenas-lavanderas.

Finalmente, considerado más apropiado el aspecto convergente del pastiche que el divergente de la parodia para poder encajar *O Brother, Where Art Thou?* en algún género intertextual, queda la necesidad de reinterpretar el sentido general del género mismo y completar sus posibles significados. Tomando en cuenta la amplia operación de revisión que

el posmodernismo ha aplicado a la parodia —presente en la investigación de Hutcheon⁵⁷— valdría la pena insistir de la misma manera sobre una idea del pastiche en sentido amplio: se trataría de casos en los que la presencia de elementos satíricos o irónicos no condicionan estrictamente la identidad del género y la imitación se pueda expresar no exclusivamente en el estilo tradicional sino en cualquiera elección compositiva característica o contingente a algún trabajo, en lo que Gignoux y Adam⁵⁸ llaman ‘hechos de estilo’. Esta versión de pastiche posmoderno, presentado por Hoesterey,⁵⁹ es posiblemente la operación lúdica en su aspecto de reconocimiento y estética, en su parte experiencial y asociativa, que subyace en la operación transpositiva de los hermanos Coen, tal vez más claramente que en muchas producciones de nuestros tiempos.

Conclusiones

El análisis ensayado en estas páginas sobre los dos niveles, por un lado, de la descripción de los elementos compositivos en un filme y de su red de referencias intertextuales y, por el otro, de algunos géneros intertextuales y de las posibilidades de ampliar parcialmente su sentido clásico, ha permitido aquí hacer una incursión en el terreno difícil de la configuración de los caracteres, la significación y la inclusión en un género de un trabajo dotado de fuertes caracteres posmodernos. En los modos constructivos e interpretativos —cuando la operación de descodificación es activada según las expectativas del ‘codificador’— la normalización del juego de las formas entre medios, discursos y obras diferentes alcanza el nivel de sello característico del arte posmoderno.⁶⁰ Entonces, como indica Pfister,⁶¹ la inclusión de elementos de referencia de otro texto, incluyen un aspecto meta-textual, en cuanto que solicitan una reflexión sobre el significado del recurso constituido por el subtexto utilizado, en sí o en relación con todo el paratexto.

Un estudio de los caracteres de las formas de pastiche y parodia implica una selección de las contribuciones teóricas y, con base en éstas, el desarrollo de consideraciones sobre su

⁵⁷ Hutcheon, *A Theory of Parody*.

⁵⁸ Anne-Claire Gignoux, “D’une pratique de ‘grossissement’ caricatural: le pastiche”, en Jean-Michelle Adam, “Style et fait de style: un exemple rimbaudien”, en Georges Molinié y Pierre-Alain Cahné (comps.), *Qu'est-ce que le style* (París: PUF, 1994).

⁵⁹ Hoesterey, *Pastiche*.

⁶⁰ Heinrich Plett (comp.), *Intertextuality* (Berlín y Nueva York: Walter de Gruyter, 1991).

⁶¹ Manfred Pfister, “European poststructuralism and American postmodernism, or ‘How postmodern is intertextuality?’”, *Actas del XIII Congreso Nacional de AEDEAN, 18-20 de diciembre de 1991*.

naturaleza macrotextual, en cuanto verdaderos géneros narrativos y profundizaciones sobre la expansión de sus definiciones tradicionales. En el discurso académico, estas operaciones analíticas y comparativas no sirven sólo para clasificar las representaciones narrativas que decidan subrayar diferencias o similitudes entre dos contextos históricos o imaginarios, sino que permiten enfocar la atención de cualquier receptor en una parte de las intenciones de los autores, para poder, sucesivamente, abrirse al aspecto experiencial de la recepción estética. Gracias a la contribución de un gran número de estudios recientes sobre los géneros intertextuales es posible registrar las tendencias compositivas detrás de lo que se define como un género u otro. Superando así los límites que imponían a un pastiche de imitar textualmente un estilo y a una parodia de ser un constructo irónico hacia un blanco específico, quedan dos definiciones de los términos actualizadas y abiertas a las elecciones de los autores, sin la rigidez que caracterizaba los géneros en las manifestaciones anteriores. Más que la inclusión directa en un género intertextual histórico, en el caso de las configuraciones posmodernas observadas se demuestra importante, al analizar una obra, sus elementos intencionales y los aspectos que activan la libertad interpretativa del receptor, identificar los rasgos que asocian sus elementos referenciales con los modos imitativos de las narrativas del pasado.

De esta manera el pastiche posmoderno llega a ser la forma artística macro-textualmente imitativa —explícita o fuertemente alusiva— basada en la similitud entre dos artefactos artísticos mientras que la parodia es su forma correspondiente basada en las diferencias. El hecho de que la imitación esté en la estructura, el estilo, los temas, el lenguaje visual, verbal o sonoro no implica la exclusión de uno de los dos términos. Similarmente, no tiene más sentido la exclusión de los términos en presencia de un hipotético grado cero de sátira o crítica. Todo esto, en el signo de un arte que reivindica el derecho de expresar su libertad, romper reglas y crear nuevas relaciones con elementos compositivos, sean estos imitativos, críticos, estilísticos o temáticos. Hoesterey evidencia su papel en nuestros tiempos proyectando su poder de humanizar lo deshumanizado hacia el futuro:

El potencial del arte de proveer un discurso de diferencia y de resistencia será cada vez más necesario con la difusión de las tendencias deshumanizantes, el lado oscuro de la tecnocracia. [...] Heiner Müller considera que el arte tiene que concebir a sí mismo como automáticamente subversivo y que tiene que insertar el caos en su sistema. “Al final el arte no es controlable” (Theweleit, 1995: 15). El arte procedente de diferentes ‘caminos de la vida’ contará en el futuro tan impredeciblemente como en el pasado.⁶²

⁶² Hoesterey, *Pastiche*, 119.

En el intento de seguir los pasos de un arte que vive y opera en la sociedad gracias a su natural subversividad y caoticidad, es preciso que la teoría del arte siga adaptando y evolucionando sus descripciones, para que sus definiciones y observaciones encuentren un sentido válido, aunque esta sea vigente solo hasta la nueva e imprevista evolución del objeto de su estudio.

Bibliografía

- Adam, Jean-Michelle. "Style et fait de style: un exemple rimbaudien". En Molinié, Georges y Cahné, Pierre-Alain (comps.), *Qu'est-ce que le style*. Paris, PUF, 1994.
- Allen, William Francis, Charles Pickard Wale y Garrison McKim. *Slave songs of the United States*. Nueva York: A. Simpson & Co, 1867.
- Ben-Porat, Ziva. "Method in Madness: Notes on the Structure of parody, based on MAD TV Satires". *Poetics Today*, núm.1 (1/2 1979): 245-272.
- BBC. "O Brother, Why Art Thou So Popular?". *BBC NEWS*, 27 de febrero de 2002. news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/1845962.stm.
- Bremond, Claude, *Logique du récit*. Paris: Éd. Du Seuil, 1973.
- Cant, John. "Homer in Tishomingo - Eclecticism and cultural transformation in the Coen brothers' O Brother, where art Thou?". *Comparative American studies - An International Journal*, 5, núm. 1 (2007): 63-79.
- Coen, Joel, director. *O Brother, here art Thou?* Buenavista Film Distribution. 2000. 1:46hrs.
- Coen, Joel, director. *Barton Fink*. 20th Century Fox. 1991, 1:56hrs.
- Coughlin, Paul. "The Past Is Now: History and The Hudsucker Proxy". En Mark T. Conard (comp.), *The Philosophy of the Coen Brothers*, 195-210. Lexington: The University Press of Kentucky, 2009.
- Dentith, Simon. *Parody*. New York: Routledge, 2000.
- Doob, Nick, Chris Hegedus, D. A.Pennebaker, directores. *Down from the Mountain*. Mike Zoss Distributions, 2000, 1:38hrs.
- Garner, Bianca. "O Brother, where art Thou? A Coen Brothers Odyssey". *Filmotomy* (25 de Mayo de 2018). filmotomy.com/o-brother-where-art-thou-a-coen-brothers-odyssey/.
- Gaughran, Richard. "What Kind of Man Are You?" The Coen Brothers and Existentialist Role Playing". En Mark T. Conard (comp.), *The Philosophy of the Coen Brothers*, 227-242. Lexington: The University Press of Kentucky, 2009.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1989.
- Gignoux, Anne-Claire. "D'une pratique de 'grossissement' caricatural: le pastiche". En Laure Himy-Piéri, Jean Castille, Francois y Laurence Bougault (comps.), *Le style, découpeur de reel*, 191-205. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2014.
- Gutiérrez Estupiñán, Raquel. "Estudio introductorio". En Raquel Gutiérrez Estupiñán y Adriana Velasco Marín (comps.), *Imágenes intertextuales*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2015.

- Harries, Dan. *Film Parody*. London: British Film Institute, 2000.
- Hoesterey, Ingebor. *Pastiche: cultural memory in art, film, literature*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- Householder, Fred W. Jr. “Parodia”. *Classical philology*, núm. 39 (1944): 1-9.
- Hughes, Joseph J. “O Dinner, where art Thou?”. En *Classical association of the Midwest, West, and South conference*. no publicada (abril, 2003).
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Chicago: University of Illinois Press, 2000.
- Joyce, James. *Ulysses*. Paris: Shakespeare and Co, 1918.
- Marmontel, Jean-François. *Éléments de literature*, 4. Paris: Née à La Rochelle, 1787.
- Mcfarland, Douglas. “Philosophies of Comedy in O Brother, where art Thou?” En Mark T. Conard (comp.), *The Philosophy of the Coen Brothers*, 41-54. Lexington: The University Press of Kentucky, 2009.
- Menaker, Daniel. “Arts in America; A film score Odyssey down a quirky country road”. *New York Times*, 30 de Noviembre de 2000. www.nytimes.com/2000/11/30/movies/arts-in-america-a-film-score-odyssey-down-a-quirky-country-road.html.
- Mottram, James. *The Coen Brothers: The Life of the Mind*. Londres: B. T. Batsford, 2000.
- Pfister, Manfred. “European poststructuralism and American postmodernism, or ‘how postmodern is intertextuality?’”. *Actas del XIII Congreso Nacional de AEDEAN: influencias e intercambios culturales, lingüísticos y literarios entre Norteamérica y Gran Bretaña e Irlanda en el siglo XX*, 63-90. Tarragona, 18-20 de diciembre de 1989, 1991.
- Plett, Heinrich (comp.). *Intertextuality*. Berlín y Nueva York: Walter de Gruyter, 1991.
- Pollio, David M. “Baptizing Odysseus: ‘O Brother, where art Thou?’ and Homer’s ‘Odyssey’”. *The Classical Outlook*, 85, núm. 1 (otoño, 2007): 23-27.
- Ricoeur, Paul. *Oneself as Another*. Traducido por Kathleen Blarney. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- Riffaterre, Michael. “Le tissu du texte. Du Bellay, Songe, VII”. *Poétique: Revue de Théorie et D'analyse Littéraires*, núm. 34 (1978): 193-203.
- Romney, Jonathan. “Double vision”. *The Guardian*, 19 de Mayo de 2000.
<https://www.theguardian.com/film/2000/may/19/culture.features>
- Siegel, Janice. “The Coens’ *O Brother, where art Thou?* and Homer’s *Odyssey*”. *Mouseion: Journal of the Classical Association of Canada*, 7 (2008): 213-245.

Sophie. ‘O Brother, where art Thou: Film as Comparative Mythology’.

HopkinsCinemAddicts, 28 de Enero de 2013. Acceso el 8/9/2021.

hopkinscinemaddicts.typepad.com/hopkinscinemaddicts/2013/01/o-brother-where-art-thou-film-as-comparative-mythology.html.

Theweleit, Klaus. “Artisten im Fernsehstudio, unbekümmert”. *Die Zeit*, 25 de Agosto de 1995, 13-15.

Toscano, Margaret. ‘Homer meets the Coen brothers: Memory as artistic pastiche in O Brother, where art Thou?’. *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, 39 núm. 2 (2009): 49-62.

Walcott, Derek. *The Odyssey: A Stage Version*. Nueva York: Macmillian, 1993.

Walcott, Derek. *Omeros*. Farrar: Straus and Giroux, 2014.