



BUAP

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades

“Alfonso Vélez Pliego”

Posgrado en Ciencias del Lenguaje

**El trasfondo intertextual de los textos
narrativos: identificación textual y
participación del lector en la construcción de
su sentido.**

Tesis que para obtener el grado de
Maestra en Ciencias del Lenguaje
presenta

Itzel Saucedo Villarreal

Director de tesis
Dr. Enrique Pérez Castillo

Heroica Puebla de Zaragoza. Diciembre de 2014



A mis padres: José Luis y Silvia por su cariño.

A Daniel, por existir.

A Lyla, Uma, Richter, Funes y Shine, por la compañía nocturna.

ÍNDICE

	Página
INTRODUCCIÓN	6
A. PRESENTACIÓN	6
B. PERTINENCIA DE ESTA INVESTIGACIÓN	7
C. ESTRUCTURA DE LA TESIS	9
CAPÍTULO I. FUNDAMENTOS TEÓRICOS	11
A. LOS ANTECEDENTES DE LA INTERTEXTUALIDAD: MIJAÍL BAJTÍN Y JULIA KRISTEVA	11
B. EL CONCEPTO DE INTERTEXTUALIDAD	18
1. <i>¿Qué es el texto?</i>	19
2. <i>La intertextualidad y el intertexto</i>	28
C. LA TRIPLE MÍMESIS Y MUNDO DEL AUTOR, TEXTO Y LECTOR	40
1. <i>La triple mimesis</i>	41
1.1 Mimesis I.	43
1.2 Mimesis II.	46
1.3 Mimesis III.	48
2. <i>Mundos del autor, texto y lector</i>	49

CAPÍTULO II. LA INTERTEXTUALIDAD EN LOS MUNDOS DEL AUTOR, TEXTO Y LECTOR. PROPUESTA TIPOLOGICA	53
A. ARTURO PÉREZ-REVERTE	56
B. EL CLUB DUMAS	58
C. UNA DE TANTAS: TIPOLOGÍA DE LA INTERTEXTUALIDAD	60
<i>1. La intertextualidad en el mundo del autor</i>	61
1.1. La elaboración (configuración) de los intertextos.	65
<i>2. La intertextualidad en el mundo del texto</i>	68
2.1 Forma	72
2.1.1 La presentación de los intertextos	72
2.1.2. Caracterización de los intertextos	75
2.2 Contenido	77
2.3 Función de los intertextos	78
2.4 Ubicación de los intertextos	79
<i>3. La intertextualidad en el mundo del lector</i>	79

CAPÍTULO III. LA INTERTEXTUALIDAD EN <i>EL CLUB DUMAS</i> DE ARTURO PÉREZ-REVERTE	89
A. PROBANDO LA PROPUESTA EN <i>EL CLUB DUMAS</i>	91
1. Aplicación de la tipología. Algunos ejemplos	95
CONCLUSIONES	122
FUENTES CITADAS Y CONSULTADAS	127

INTRODUCCIÓN

A. PRESENTACIÓN

La presente investigación titulada: *El trasfondo intertextual de los textos narrativos: identificación textual y participación del lector en la construcción de su sentido* es un trabajo que pretende describir el proceso narrativo intertextual, con base en algunos preceptos de la hermenéutica, en específico la de Paul Ricoeur.

A nuestro parecer, la mayor contribución de este trabajo es que contempla explícitamente, y no sólo asume, el proceso por el que pasa la intertextualidad desde su prefiguración autorial, pasando por la configuración textual hasta llegar a una refiguración lectora; además, la descripción de la intertextualidad se realiza según nos ubiquemos desde la perspectiva del mundo del autor, texto o lector; esta última división es planteada por Ricoeur en su *Tiempo y Narración III*. Ponemos particular interés en el proceso de lectura pues a partir de él es que puede realizarse cualquier análisis o interpretación.

Leer un texto de cualquier tipo es un acto maravilloso y complejo en el cual se ven entrelazados mecanismos cognitivos, conocimientos individuales, sociales, vivencias experienciales y de lectura, saberes, cultura, entre otros. Así, concebimos la narratividad como un proceso discursivo constante y cotidiano en nuestra vida, por lo que los estudios y análisis que se realizan acerca de textos narrativos literarios son pertinentes no sólo para ese campo de estudio sino, en general, para el amplio campo de las ciencias del lenguaje y del discurso.

Cuando leemos un texto narrativo (y, en general, de cualquier tipo) nuestro proceso de lectura detona el conocimiento que tenemos de otros discursos y textos, lo cual es considerado como un trasfondo intertextual.

La intertextualidad es un tema que han trabajado muchos teóricos importantes: Bajtín (sus planteamientos sobre interdiscursividad y heteroglosia generaron los posteriores estudios), Kristeva (acuñadora del término), Genette, Quintana Docio, Plett, Martínez Fernández, Mendoza Fillola y Umberto Eco, entre varios más; y sigue siendo un tema vigente pues muchas novelas postmodernas utilizan este recurso para fundamentar la trama de sus historias, tal es el caso de la novela que tomamos para ejemplificar nuestra tipología: *El Club Dumas* del español Arturo Pérez-Reverte.

B. PERTINENCIA DE ESTA INVESTIGACIÓN

La pertinencia de esta investigación es considerar el problema de la intertextualidad en la narrativa durante tres momentos distintos: mundo del autor, mundo del texto y mundo del lector, además de conceptualizar los intertextos y su identificación de modo gradual, esto permitirá tener una visión más detallada del fenómeno intertextual. Por un lado, plantaremos un enfoque textual–funcional de los intertextos y, por el otro, una perspectiva hermenéutica que apunta al lector como constructor del sentido intertextual.

En el transcurso de la tesis se desarrolla una tipología de intertextos realizada a partir de un texto narrativo literario, una novela cuya trama se basa en las relaciones entre textos. Asimismo, nos centramos en la actividad lectora y la construcción del sentido: la interpretación de un texto gracias a sus intertextos y, a su vez, la actualización del intertexto

en el proceso de lectura, ya que es el lector quien le aporta sus experiencias, expectativas e historicidad.

Las hipótesis planteadas fueron las siguientes:

1. Acerca del espacio textual:
 - a. El espacio textual es creado narrativamente.
 - b. Los intertextos son estrategias narrativas que cumplen una función intradiegética. Por ejemplo, creación de atmósferas, caracterización de personajes.
 - c. Los intertextos pueden estar planteados de modo explícito o implícito, gradualmente.
2. Durante el proceso de lectura:
 - a. Permiten al lector la vinculación de experiencias, así como la activación y priorización de ciertos sentidos que ya están preconfigurados en el texto y/o que le son más relevantes.

El objetivo general de la tesis es argumentar que la intertextualidad debe ser vista como un proceso que requiere considerar tanto al autor como individuo que escribe una historia y el aspecto textual como el proceso de lectura realizado por un individuo, para ello estudiamos los intertextos en tres momentos distintos:

1. El mundo del autor, como individuo que configura una trama y que puede o no trazarla con intención intertextual.
2. Su función y marcación en el espacio del texto.

3. Su aprehensión en el espacio extradiegético: la proyección de sentido para el lector.

Los objetivos particulares que nos planteamos fueron:

1. Describir las funciones que tienen las inserciones intertextuales en un texto narrativo.
2. Describir y explicar el proceso mediante el cual los intertextos influyen en la construcción de la(s) interpretación (es) del texto.
3. Proponer una tipología de los intertextos.

El tema de la intertextualidad nos parece relevante para el estudio de cualquier discurso, sea éste literario, histórico, científico –en resumidas cuentas: narrativo– pues toda producción discursiva y textual en una cultura presupone siempre una relación con sus precedentes, en ocasiones de modo patente, en otras más oculto.

C. ESTRUCTURA DE LA TESIS

La tesis está dividida en tres capítulos principales: el capítulo I “Fundamentos teóricos” en el cual hacemos un breve panorama de la historia del concepto, además de que definimos lo que entendemos como texto, intertexto e intertextualidad; igualmente explicamos los conceptos de prefiguración, configuración, refiguración y su relación con los mundos de autor, texto y lector. El capítulo II “La intertextualidad en los mundos del autor, texto y lector. Propuesta tipológica” es en el que está descrita la gradación de los intertextos y su

presentación, así como los detalles del proceso intertextual según situemos la mirada en el autor, texto o lector –en la práctica, inseparables–y proponemos una tipología intertextual textual que toma en cuenta la labor interpretativa del lector. En el tercero: “La intertextualidad en *El Club Dumas* de Arturo Pérez-Reverte” se pone en práctica la tipología propuesta en el capítulo anterior, analizando principalmente el personaje de Irene Adler y su construcción y relación con los personajes femeninos de Irene Adler de *Escándalo en Bohemia* de Arthur Conan Doyle y Biondetta de *El diablo enamorado* de Jacques Cazotte.

La razón por la que elegimos analizar a Irene Adler es, precisamente, porque en su interpretación se proyectan las historias y cualidades de los personajes de las otras novelas mencionadas, situación que no sucede con ninguno de los otros personajes.

Finalmente, presentamos las conclusiones a las que llegamos luego de poner en práctica la tipología y otros aspectos y preguntas que salieron durante el proceso de este trabajo de investigación.

CAPÍTULO I

FUNDAMENTOS TEÓRICOS

En este primer capítulo expondremos algunos antecedentes sobre el tema de la intertextualidad y definiremos conceptos importantes para el desarrollo de la investigación, tales como texto, intertexto y, por supuesto, intertextualidad. También hablaremos un poco de Ricoeur pues a partir de su división en mundo de autor, texto y lector es que se basa el presente estudio.

A. LOS ANTECEDENTES DE LA INTERTEXTUALIDAD: MIJAÍL BAJTÍN Y JULIA KRISTEVA

Los orígenes del término intertextualidad son ya bastante conocidos. Se remontan a los planteamientos del ruso Mijaíl Bajtín y a la acuñadora del término, la búlgara Julia Kristeva.

Mijaíl Mijáilovich Bajtín nació en noviembre de 1895 en Moscú y se destaca por ser un estudioso de la literatura, estética, cultura, psicología y lingüística. Sus trabajos más destacados son *Problemas de la obra de Dostoievski* (1963), *Francois Rabelais y la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento* (1965), *Problemas de literatura y estética* (1975) y, luego de su muerte en marzo de 1975, se publica una serie de trabajos suyos bajo el nombre de *Estética de la creación verbal* (1979).

En múltiples estudios sobre intertextualidad se suele destacar a Bajtín como el precursor, pues a partir del estudio sobre la obra de Dostoievski, analiza el discurso literario

y propone varios conceptos que serán fundamentales para lo que Kristeva bautizará como intertextualidad; entre ellos, tenemos los términos heteroglosia, dialogismo y polifonía, los cuales explicaremos brevemente a continuación.

La heteroglosia es uno de los conceptos bajtinianos principales y define las múltiples relaciones discursivas que se establecen en un texto; en éste confluyen los valores sociales, políticos, culturales y religiosos, entre otros, de los individuos participantes –dialogantes– en la interacción; es decir, que en los textos construidos están insertos los conocimientos de discursos anteriores y, también, voces diversas.

Lo que el ruso puntualiza es que en los textos literarios se manifiestan las voces sociales, dicha multiplicidad se puede observar, principalmente, en la novela –la cual ve como un reflejo del mundo–; esta diversidad de relaciones y discursos conforman la heteroglosia y, para nominar la constante interacción entre ellas, usará un término proveniente de la música: la polifonía.¹ Todos estos discursos pueden modificar o influenciar –en mayor o menor grado– en la percepción de otro discurso, todo depende del contexto discursivo.

La polifonía consiste en darle individualidad y conciencia a cada personaje, implica que el autor se “esconda” o no “imponga” su ideología a los personajes de la novela, es “la combinación de varias voluntades individuales” (Bajtín, *Problemas* 38) lo cual también implica que sea un fenómeno muy extenso, que abarca los discursos sociales y literarios, las interacciones orales y todo aquello que involucre a la palabra.

¹ Según la RAE: “Conjunto de sonidos simultáneos en que cada uno expresa su idea musical, pero formando con los demás un todo armónico.” *Diccionario de la Real Academia Española* (rae.es)

La novela polifónica es enteramente dialógica. Entre todos los elementos de la estructura novelística existen relaciones dialógicas [que] representan un fenómeno mucho más extenso que las relaciones entre las réplicas de un diálogo estructuralmente expresado, son un fenómeno casi universal que penetra todo el discurso humano y todas los nexos y manifestaciones de la vida humana, en general, todo aquello que posee sentido y significado. (65-66).

La novela es el género que mejor le permite a Bajtín analizar el discurso, en tanto que puede “abrazar” a otros géneros, discursos y voces sin perder los rasgos propios. En ella se puede apreciar perfectamente el discurso monológico –la voz única del autor– (novelas previas a Dostoievski como las de Flaubert y Tolstoi, menciona el teórico) y el discurso dialógico, el cual es, como ya hemos dicho, aquél en el que se pueden distinguir otras voces en un texto. Principalmente, diferencia entre esos dos tipos de discurso literario: el primero pertenecía a un autor con una autoridad suprema cuya voz monopolizaba la narración;² el segundo derivaba en la polifonía, a saber, la convivencia de varias voces sociales dentro del relato. De tal manera que podemos distinguir los tres conceptos como se muestran en el siguiente gráfico:³

² Bajtín no confunde autor con narrador sino que desea recalcar el cómo un autor impone su voz, pensamiento e ideología a los personajes de una narración.

³ Los gráficos que se muestran a lo largo de la tesis son de elaboración propia, excepto los que se indican en el momento correspondiente.

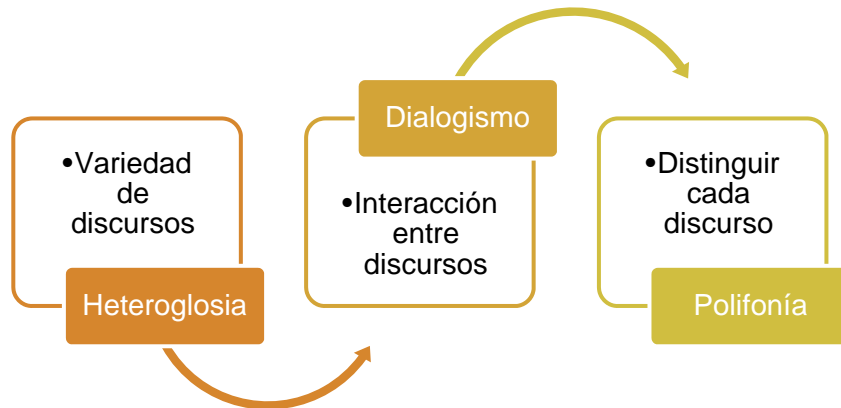


Gráfico 1

Bajtín pensaba que la novela podía “devorar” a otros géneros y aún así mantener su estatus de novela, lo cual parece no perder vigencia en tanto que, efectivamente, puede incorporar diversos discursos (verbales y no verbales) e incluso otros géneros literarios como el cuento y la poesía.⁴

En el caso de la presente investigación, nos conviene analizar una novela gracias a su extensión y a que otros textos pueden ser incorporados en ella, lo cual nos provee un perfecto laboratorio para jugar con la intertextualidad y observar su funcionamiento y diversidad, tal y como es el caso de la novela que utilizaremos en esta tesis: *El Club Dumas* de Arturo Pérez-Reverte.

En 1967, Julia Kristeva publica en la revista *Critique* su artículo “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” a partir del cual se divulgan con mayor facilidad los estudios del ruso. Para Kristeva, el teórico dinamiza el estructuralismo, pues concibe la palabra como un

⁴ Es necesario decir que también hay estudios de intertextualidad en poesía, de hecho Martínez Fernández ejemplifica su teoría sobre la intertextualidad con relaciones entre poemas en su libro *La intertextualidad literaria*.

“diálogo de varias escrituras” (2) aunque ella, al interpretarlo, hable más bien de textos (“cruce de superficies textuales”) y no de voces sociales.

Para esto, Kristeva escribe sobre la noción “status de la palabra” que introduce Bajtín, es decir, la palabra ambivalente que responde tanto a la relación sujeto-destinatario como texto-contexto, lo cual explica el dialogismo a nivel discursivo. Esa interacción de los discursos en dos ejes –el de las personas y el de los otros discursos– es lo que, posteriormente, especifica como las dimensiones del espacio textual, las cuales son tres: 1. El sujeto de la escritura, 2. El destinatario y 3. Los textos anteriores, dejando fuera al contexto.

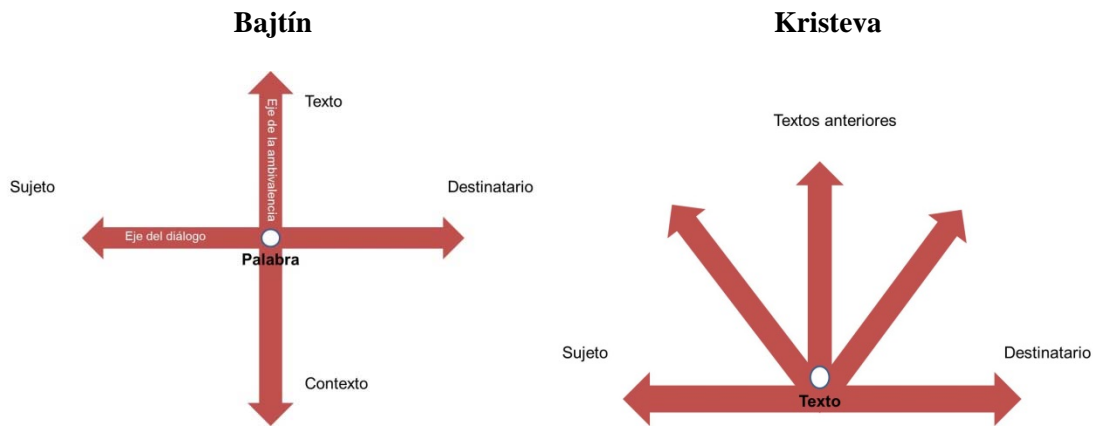


Gráfico 2

Kristeva concluye que: “La palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en el que se lee por lo menos otra palabra (texto)” (3), con lo que la búlgara, más que hablar de dialogismo o interdiscursividad instala el término de intertextualidad.

[...] todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble. (3).

Así es como en la palabra (el texto) significa no sólo en el plano más “básico” sino que se construye dependiendo de los que dialogan y su contexto histórico, se relaciona con otros discursos, otros textos; en otros términos, podemos hablar de un eje sincrónico y otro diacrónico.

[...] el diálogo no es sólo el lenguaje asumido por el sujeto: es una *escritura* en la que se lee al *otro* [...] el dialogismo bajtiniano designa la escritura a la vez como subjetividad y como comunicatividad o, mejor dicho, como *intertextualidad* [...]” (5-6).

En la introducción de *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Desiderio Navarro apunta que Kristeva hace desaparecer el aspecto social –dialógico– entre sujetos reales o potenciales porque se centra en los textos más que en las voces (vi) sin embargo, en defensa de la búlgara, comenta que desde su artículo sobre Bajtín el término ha sido tan manoseado que ha dado pie a múltiples interpretaciones, limitaciones y aplicaciones, además de que se ha extendido a otras artes, como el cine, la música y el teatro, en donde cada quien ha adaptado el término a sus propias necesidades teóricas. En otras palabras, si bien Kristeva hace el concepto más

tangible quedan fuera de sus manos todas las posteriores re-elaboraciones. Tanto así que años más tarde ella abandona el término y emplea el de transposición.⁵

Otra cosa interesante que enfatiza Navarro es que en ocasiones se ha querido hacer tan aplicable el término que parecería que los análisis intertextuales se han convertido en meras búsquedas de fuentes o influencias. En otras palabras, una especie de “cazadores de alusiones o citas”, lo cual elimina el aspecto social, dinámico y dialógico que enfatizaba Bajtín.

Posterior a estos autores, precursores del término intertextualidad, han venido muchos más. Incluso se tiende a hablar sobre dos grandes grupos con enfoques distintos al respecto: aquellos que analizan los intertextos tomando en cuenta un contexto social y otros cuyo análisis se fundamenta en la inmanencia del texto.

Lo que nos interesa en este trabajo es describir que la intertextualidad pasa por varios momentos –o mundos, según Paul Ricoeur– en los cuales puede asemejarse mucho más a lo establecido como interdiscursividad (dialogismo en el sentido bajtiniano) y, en otras ocasiones, se acercará más al intertexto descontextualizado de sus condiciones de producción. Además, es fundamental contemplar un proceso más: el de la interpretación que hace un lector sobre el intertexto que lee.

⁵ Kristeva, en su trabajo “La Revolución del lenguaje poético” de 1974 afirma: “El término de *intertextualidad* designa esa transposición de uno (o de varios) sistema (s) de signos a otro; pero, puesto que ese término ha sido entendido a menudo en el sentido banal de ‘crítica de las fuentes’ de un texto, preferimos el de transposición [...]” (en Navarro vii)

B. EL CONCEPTO DE INTERTEXTUALIDAD

Cuando hablamos de intertextualidad, varios nombres nos vienen a la mente, tales como Bajtín, Kristeva, Genette, Plett, Rifaterre, Pérez Firmat, Eco y Mendoza Fillola, entre otros. Cada uno de ellos ha definido este concepto y lo ha estudiado desde diferentes puntos de vista, lo han concebido como una estrategia del autor para comunicarse con un lector ideal (Eco) o como una característica de la textualidad (Genette o Marchese y Forradellas); también hay defensores de un análisis intertextual tomando al texto como un circuito cerrado, y otros más con una visión más amplia. Asimismo, se han realizado tipologías de la intertextualidad y de los intertextos, algunas muy especializadas como la de la cita de Plett o vista como parte de un fenómeno más amplio, como es el caso de Genette.

Según Mercedes Bengoechea, en su introducción a la antología *Intertextualidad*, se puede hablar de dos grupos de intertextualistas que han establecido su postura entre los análisis políticos o estudios que se contextualizan en lo social; y, otros que prefieren aquellos análisis formales en donde se establecen relaciones entre textos sin recurrir a sus condiciones sociales de producción. Los del extremo “asocial”, a decir de Bengoechea, ven la intertextualidad como una característica más del texto, la ven como una “parte constitutiva de cualquier enunciado” por lo que eso que se hace siempre (citar, aludir, comparar textos y géneros) ahora se ha llamado intertextualidad, en cambio, los del extremo social resaltan las relaciones sociales y voces diversas que se pueden establecer a partir de un discurso intertextual.

Para Martínez Fernández también existe esta polarización respecto a las aplicaciones y concepciones de la intertextualidad.

En su mayor amplitud la intertextualidad se contempla como una propiedad o cualidad de todo texto, concebido como un tejido de textos; el texto remitiría siempre a otros textos, en una realización asumidora, transformadora o transgresora [...] Los defensores de una concepción restringida (Genette, Claudio Guillén, etc.) pretenden hacerla operativa críticamente, extendiéndola como la presencia efectiva en un texto de otros textos, explícita o implícitamente, marcado o no marcados; este tipo de intertextualidad suele reducirse a citas y alusiones. (10-11)

1. ¿Qué es el texto?

Es importante detenernos un momento a considerar algunas definiciones y disertaciones que se han dado respecto al concepto de texto, pues de ello se desprenderá también lo que entenderemos como intertexto. Por supuesto, la diferencia entre cada una responde al enfoque o disciplina desde el cual se le observa.

Fundamentalmente, serán dos las concepciones que destacaremos: una, la de la Semiótica de la Cultura, representada por Lotman y la segunda, la de la Hermenéutica, específicamente la de Paul Ricoeur.

Comenzaremos diciendo que para la lingüística –formal estructuralista–, el texto es concebido como una suma de enunciados⁶ y el sentido que se aprehende es resultado de esta operación (decodificación).

⁶ La definición más “común” que podríamos mencionar es la de la RAE, que dice sobre el texto: “Enunciado o conjunto coherente de enunciados orales o escritos” (rae.es)

En su *Diccionario de Retórica y Poética*, Beristain dice que desde un punto lingüístico (el de Hjelmslev) el texto es

[...] una *clase* dividida en *componentes* que, a su vez, son clases sucesivamente divididas en componentes hasta agotar el *análisis* progresivo que siempre va, deductivamente, de la clase al componente. El texto es, así una *cadena* y sus partes. Que sólo existen por su interrelación, son a su vez cadenas, excepto las últimas, no susceptibles ya de análisis. (483).

Una mirada tan cerrada como la anterior trae como consecuencia una visión acotada de lo que concebimos como texto y, en consecuencia, de otros aspectos importantes para nosotros como lo es la aprehensión de un sentido total –no acabado– que se genera a partir del texto. En otras palabras, en una perspectiva tan cerrada no hay lugar para la intertextualidad, esa relación e interacción que se establece (por un lector) entre textos.

Cierto es que la oposición estructuralista entre forma y contenido nos permite aclarar ciertas cosas. Formalmente, el texto es una delimitación, es una suma de enunciados lingüísticos con un principio y fin evidentes pero el contenido –al cual debe acercarse un individuo receptor– si bien se puede analizar sólo como la suma de enunciados que van conformando unidades más grandes de significado (mas no de sentido) sólo contribuye a construir una parte de lo que finalmente vamos a entender del texto.

Para los teóricos de la Lingüística del Texto se debe tomar también en cuenta el aspecto comunicativo. Para Beaugrand y Dressler un texto tiene siete normas de textualidad

y tres principios reguladores de la comunicación textual;⁷ y son dos características de tipo lingüístico –cohesión y coherencia– las que lo regulan, aunado a otros aspectos de orden psicolingüístico, sociolingüístico y computacional.

Cabe destacar que para estos teóricos, la intertextualidad es parte del aspecto sociolingüístico, en tanto que se entiende como aquella que interviene en la interpretación de otros textos.

Para Albaladejo y García, el texto debe tener completez, sentido y coherencia. La primera se refiere a tener un sentido completo por sí misma; el segundo lo entienden como una comprensión global que se puede tener del texto y que debe, a su vez, tener el tercer elemento, la coherencia.⁸

Lo que estos autores entienden por completez es lo que también se ha entendido como la autonomía del texto, es decir que un texto está codificado en un lenguaje y, en su inmanencia, no depende de estructuras externas para ser comprendido, además de que forma una unidad comprensible y ordenada.

Para nosotros, el texto es un producto lingüístico, social, cultural –humano– y funciona como un sistema.⁹ En un nivel básico, las características de sus elementos y sus interrelaciones se dan de cierto modo (supongamos los grafemas [t] [e] [x] [t] [o] =consonante+vocal+consonante+consonante+vocal); cuando estos elementos forman un sistema –el de la palabra texto– entonces adquiere una forma y sentido producto de la anterior interconexión, pero también se constituye en una unidad nueva con características

⁷ Ver a Beaugrand y Dressler en Martínez 22.

⁸ Los autores distinguen cinco tipos de coherencia, según la identidad de elementos, las relaciones anafóricas y catafóricas, la relevancia, la conexión y la realidad denotada. Cfr. Martínez 23-25.

⁹ Para una introducción a la teoría general de los sistemas consultar Bertalanffy (1980)

y propiedades y, como tal, se articula a otros (la frase “el texto lingüístico”) generando un nuevo sistema y así sucesivamente. En este cambio, se vuelven menos relevantes algunas características que pertenecían a niveles inferiores, no desaparecen, simplemente ya no son operativas en niveles más altos del sistema.

Efectivamente, no podemos negar que estructuralmente –jerárquicamente– el texto es un conjunto de enunciados ordenados y unidos mediante la cohesión y la coherencia, pero, conforme sucede este fluir lingüístico aprehendemos no una suma de sentidos sino una totalidad. El sentido de un texto, más que una suma del sentido de los enunciados, es un *continuum* que se va transformando conforme el avance de la lectura y que sólo genera una impresión total una vez que se ha terminado de leer.

Por su parte, la Semiótica de la Cultura concibe al texto de manera más amplia y contribuye a pensar en una teoría sobre la intertextualidad igualmente abierta, para empezar porque considera como textos a manifestaciones no verbales y:

[...] aplica la palabra texto no únicamente a los mensajes en lengua natural, sino –como ya hemos indicado– a cualquier comunicación registrada en un sistema de signos, verbales o no verbales: una danza, un cuadro, una pieza musical o una representación teatral. (Martínez 20).¹⁰

Talens, Company y Esteve (1985)¹¹ van todavía más allá y afirman que el texto no se ciñe sólo a las prácticas verbales sino a cualquier práctica de producción de sentido, es

¹⁰ Esto será muy importante más adelante, cuando hablemos de las relaciones que se dan entre distintos tipos de textos.

¹¹ Citados en Martínez 27.

decir, lenguajes no verbales y “no lenguajes”, como discurso del cuerpo y de la vida cotidiana. Esta concepción podríamos considerarla como una de las más abiertas respecto a lo que se entiende como texto, en tanto que abre la posibilidad a pensar que texto es cualquier cosa que genere sentido.

Los autores distinguen dos paradigmas para estudiar al texto: el estructural y el funcional. En el primero, el texto es una clausura/fijación y, para el segundo criterio, el texto debe estudiarse tomando en cuenta “el ámbito de la producción signifiante”, lo que conocemos como el contexto de producción; también Lotman dirá algo parecido cuando asevera (en lo referente a los textos verbales) que la modelización no natural del texto depende de la disciplina desde la cual se le configure (algo así como que un texto podrá adquirir distintos sentidos si está configurada como un texto literario o como uno de abogacía, por ejemplo).

En su trabajo “La semiótica de la cultura y el concepto de texto”, Lotman explica que si bien el texto era visto como una unidad lingüística en un lenguaje cualquiera, es hasta con la Semiótica de la Cultura que se comienza a analizar con un sentido doble: el lingüístico y el contextual (cultural) pues los textos se codifican por doble vez, la primera de modo natural (con multiplicidad de significados) y la segunda con un único significado, dando un sentido específico al texto. (2)

Una vez resuelto el problema de la configuración y las condiciones de producción del texto, aún viene la incógnita: ¿qué es en sí el texto? Lotman se da cuenta que es necesario resolver el problema de establecer diferencias entre un texto delimitado, configurado, y uno dinámico y abierto al trabajo de un individuo lector, así que distingue

dos variantes de una producción textual, la primera, el texto como producto terminado (espacio textual) y, la segunda, el texto como resultado de un trabajo generador de sentido.

Propone dos paradigmas para establecer la definición de texto:

1. Punto de vista estructural: el texto se considera como una clausura fijación.
2. Punto de vista funcional: considera al texto en el ámbito de la producción significativa. (Ver Martínez 28).

Tenemos, por un lado, un espacio delimitado (una estructura) en donde el discurso ha sido fijado, un espacio autónomo en el cual podríamos trabajar. Sin embargo, es un espacio sobre el cual no se ha generado ninguna comprensión-interpretación. En el momento en que realizamos una lectura, la “fría” estructura se convierte en dinamismo ante nuestros ojos y se realiza una actualización de lo que se lee. Es hasta esta fase en donde se puede hablar de una generación de sentido.

El espacio textual también tiene diferencias, Lotman lo divide en tres tipos:

1. ET= Espacio organizado y fijado, ya sea obra literaria o pintura.
2. ET’= propuesta susceptible de diferentes modos de organización/fijación (pieza teatral/ música/representación dancística).
3. ET’’= no hay ningún tipo de organización ni límites, es decir, cualquier cosa que se lee, que tiene sentido.

Esta última, es la que coincidiría con la propuesta vista en líneas anteriores, de Talens, Company y Esteve.

Texto será entonces «el resultado de un trabajo de lectura/transformación operado sobre el espacio textual», trabajo que tiene como objetivo no sólo significar algo inherente al propio espacio, en cuanto actualización del lenguaje (ET y ET'), sino poseer sentido. (En Martínez 29).

No está de más decir que este trabajo de lectura/transformación es realizado por un lector, quien a partir de sus experiencias de vida y de lenguaje hace esta labor de aprehensión de sentido a partir de lo ya configurado en ese espacio textual.

Podemos decir entonces que, para nosotros, la obra media entre el autor y el lector. Esto permite, por un lado, que se genere un distanciamiento temporal necesario y que la obra tenga autonomía respecto a su autor real, el cual se difumina en uno implícito; por otro lado, la obra y su referencia –su sentido– queda en suspenso hasta que un lector real se aproxime al texto e interprete un sentido de lo configurado en él. Este lector –perteneciente o no al mismo contexto histórico del autor real– se acerca a la obra y la aprehende.

Bajo esta perspectiva, el texto es un fenómeno esencialmente dinámico y complejo. Su producción responde a intenciones comunicativas pero obtiene su sentido hasta que se lee. Lo mismo pasará con todas sus propiedades, también las intertextuales.

Como mencionamos con anterioridad, Lotman habla de un sistema de modelización secundario el cual implica, básicamente, que primero se entiende un texto en su forma “natural” (modelización primaria) pero que luego se realiza otra modelización, una segunda intención por así decirlo, así es como se configura un texto artístico. Así, “el

texto artístico quedaría definido por la *expresión* o realización material de un sistema, y por su carácter *delimitado, estructural y jerarquizado*.” (En Martínez 18).

Podemos distinguir tres elementos importantes para el análisis de cualquier producción textual: autor, texto y lector. El primero es quien configura –bajo un lenguaje– un mensaje y tiene una intención comunicativa; ya hemos hablado del segundo y; el tercero, juega un papel fundamental tanto en el reconocimiento de lo codificado en el texto como en la generación de sentido.

Si bien es cierto que al analizar un texto –forma y/o contenido– existen elementos evidentes y propios al texto, a su inmanencia, esto es sólo una pretensión. El texto es una estructura-sistema aparentemente “autosuficiente” pero que siempre necesita de aquellos patrones que encontramos en la vida para darle sentido. Quien realiza esa acción es un individuo, el lector. Es desde el mundo del lector que se hace posible lo textual.

Un individuo relaciona lo que lee con sus experiencias, emociones y valores; además de la información que haya aprehendido durante su vida. Todo esto produce una complejidad para la generación y comprensión del sentido de un texto y una gran cantidad de relaciones que pueden establecer los elementos entre sí, y es el lector quien establece estas redes de información. Es el lector quien relaciona los textos entre sí.

En vista de que analizaremos el proceso de la intertextualidad en una novela, un discurso narrativo, un texto verbal, nos es útil también hablar del texto según Paul Ricoeur. En su artículo “¿Qué es un texto?” publicado en el libro *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, lo define como “discurso fijado por la escritura” (127) y es muy cuidadoso en separarse de la equivalencia oralidad/escritura. Ricoeur se plantea si el discurso escrito

es sólo un traslado del diálogo oral y afirma que más bien la escritura surge en lugar de la oralidad. Si el discurso no se pronuncia entonces se escribe. Por lo tanto, sus características son diferentes.

Mientras que la oralidad es cara a cara y su regulación se da gracias al intercambio de preguntas y respuestas, la escritura no permite esto, puesto que entre autor y lector media el texto –la obra– que se presenta como terminada. Además, la primera encuentra su referencialidad de forma inmediata, en la interacción y el contexto, mientras que en la segunda queda suspendida hasta que un lector se acerca a la obra. Por eso, Ricoeur expresa:

El lector se encuentra ausente en la escritura, y el escritor, en la lectura. El texto produce, por tanto, una doble ocultación del lector y del escritor. De ese modo, se sustituye la relación dialógica que vincula, de forma inmediata, la voz de uno al oído del otro. (129).

Hay que precisar que Ricoeur sólo está hablando de textos verbales escritos. Sin embargo, la fijación del flujo comunicativo puede no ser necesariamente verbal. Mucho menos surgen todos porque no se pronunciaron. Pensamos, por ejemplo, en textos de tipo pictórico, los cuales difícilmente se crean porque no se dicen, y tal vez ni siquiera estarían en equivalencia a un relato oral, sino que se crean por otras necesidades comunicativas y tienen su propia organización discursiva.

Para concluir este apartado, diremos que el texto verbal es una construcción lingüística con sentido, el cual se queda suspendido hasta que un lector se aproxima a él. También hablamos de texto cuando lo está construyendo el autor porque él es quien hace la

doble labor: autor-lector. Después de eso, es un espacio textual que sólo recobrará el dinamismo cuando un lector lo lea; por lo tanto, cada que hablamos de texto, se da por entendido que está siendo visto a través de los ojos de un lector, incluso de aquél que se acerca como investigador.

Pero también hay otros tipo de textos, una pintura, una obra de teatro representada, una pieza musical; en todos ellos sucede lo mismo, ¿qué sería de una pintura sin un espectador que la contemple y la admire y que la interprete o se apropie estéticamente de ella?

En el caso de la presente investigación, analizaremos un texto verbal escrito, una novela, pero, teniendo en cuenta esta relación entre textos de diversos tipos, la relación intertextual podrá darse con otros textos, ya sean verbales o no.

2. La intertextualidad y el intertexto

Ningún texto es completamente nuevo. Siempre se erige basándose en discursos y textos anteriores. Los discursos, al no estar fijados en la escritura u otro medio, son más amplios. Un individuo los aprende gracias a su cultura, a la memoria colectiva, a su historia y definitivamente influyen de modo activo en la comprensión que se hace de un texto. Las relaciones entre discursos y entre textos son muy estrechas.

Marchese y Forradellas (1986) plantean que estaríamos hablando de interdiscursividad para “las relaciones que cualquier texto mantiene con todos los discursos registrados en la correspondiente cultura y ordenados ideológicamente” (En Martínez 74). Este planteamiento nos parece adecuado pues si consideramos el discurso como este fluir

comunicativo entrelazado con relaciones sociales, culturales, entre otras, genera la posibilidad de la existencia no sólo de relaciones entre textos –alejados de sus condiciones socio-culturales de recepción– sino también entre discursos que afectaron tanto la producción como la lectura del texto. Es decir, que durante el acto de lectura podemos percibir otros discursos en los cuales los textos se insertan, discursos aprendidos bajo un contexto determinado.

Así, pensamos que cuando hablamos de interdiscursividad nos referimos a todos aquellos discursos que se presentan disponibles a un individuo durante la lectura de un texto. Estos discursos tienen también una función, ya que determinan nuestras creencias más amplias: ideológicas, religiosas, morales, históricas, etc. y, por lo tanto, tendrán un papel esencial en la percepción que tengamos del texto. Por ejemplo, nuestro acuerdo con un texto político o la afinidad con la conducta de algún personaje en texto narrativo.

La intertextualidad es una modalidad más acotada y “tangible” en la que este fenómeno de interrelaciones discursivas puede darse. La principal discordia que se ha dado entre los estudiosos de este fenómeno ha sido en torno a qué es lo que debe reconocerse como intertextualidad y con ello se pone en juego la operatividad del término.

Segre (1984) considera a la intertextualidad como “las relaciones entre texto y texto”; Plett (1993) la define como “un texto *entre* textos”, ya que la define a partir de su etimología, sin embargo dice que la preposición puede interpretarse de muchos modos. Para Pérez Firmat la intertextualidad “no es un factor constitutivo de todo texto ni depende de la aptitud combinatoria del lector. Es más bien un mecanismo textual que se manifiesta sólo en determinadas circunstancias” (Beristain *Alusión* 48). Así, para éstos y otros teóricos, la

intertextualidad no es algo que se dé comúnmente en los textos, sino una operación que se ejerce sobre ellos y que se señala.

Plett hace un estudio detallado de la cita, ya sea que ésta aparezca en textos literarios o no y diferencia a las citas poéticas como aquellas que no tienen un propósito práctico inmediato, también afirma que si el lector no ve las citas en el texto, entonces ese texto no cumple su propósito; Martínez Fernández (2001) define como intertexto a los otros textos que forman parte de un texto cualquiera, pero especifica que son aquellos que aparecen en forma de citas y alusiones. (11)

Por supuesto, no podemos hablar de intertextualidad sin mencionar al francés Gérard Genette que en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* nos proporciona una clasificación o taxonomía de la intertextualidad. El teórico agrupa estas relaciones entre textos en un fenómeno que llama transtextualidad o trascendencia textual del texto, la cual definió como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos.” (9-10). Genette distingue cinco tipos de relaciones transtextuales:

1. Intertextualidad, como la relación de co-presencia entre dos o más textos. Aquí ubica a la cita con comillas, con o sin referencia, el plagio (copia no declarada de un texto pero literal) y la alusión.
2. El paratexto, que es la relación menos explícita y más distante: títulos, subtítulos, prefacios, epílogos, epígrafes, ilustraciones, entre otros.
3. La metatextualidad que es la relación crítica entre textos, por ejemplo el comentario.

4. La architextualidad, relación muda que articula una mención paratextual, es decir, es la manifestación genérica explícita que encontramos en un texto.

5. La hipertextualidad, definida como toda relación que une un texto B (hipertexto) con un texto A (hipotexto).

A Genette lo consideramos como partidario de una concepción más cerrada, textual, de la intertextualidad, pues para él no es “soportable” otorgar tanto peso al lector (que dependa de él la identificación de los intertextos y hasta poner en relación otros textos no previstos o configurados) pues esa actitud nos “llevaría a incluir la totalidad de la literatura universal” y haría “imposible su estudio”. Para el teórico la relación entre texto y lector es contractual y forma parte de una “pragmática consciente y organizada” (19).

Respecto a cómo funciona un intertexto, Pérez Firmat propone la fórmula $T = IT + ET$ (Texto = Intertexto + Exotexto), la cual nos deja ver la intertextualidad como un proceso mecánico, el cual consiste en la separación del intertexto de su texto “original”, inserción en el texto nuevo y funcionamiento en él. (Ver a Pérez Firmat en Martínez, 2001 y Gutiérrez Estupiñán, 1993). Pérez Firmat define al intertexto como un “embrague monitorial¹² porque remite, desde un discurso, a otro discurso” (Beristain *Alusión* 49).

Gutiérrez Estupiñán, a partir de dicha fórmula, propone el siguiente esquema:¹³

¹² Los embragues son definidos por Pérez Firmat como rasgos que nos permiten relacionar un discurso con sus orígenes. Los divide en organizaciones y monitoriales, los primeros son los que nos remiten al sujeto de enunciación y, los segundos, los que nos remiten a otro discurso.

¹³ Hemos re-elaborado el esquema a partir de la explicación que de él hace Martínez Fernández (77)



Gráfico 3

Tenemos, por otro lado, a teóricos que simpatizan con una postura más abierta (Barthes, Rifaterre, Mendoza Fillola y Jesús Camarero, entre otros) quienes conciben la intertextualidad como una característica común a todo texto y –adelantándonos– en la cual el lector que se presupone puede o no identificar el intertexto, lo cual dependerá de múltiples factores. Hablamos de una lectura mucho más abierta, dependiente del lector y de las condiciones en las que realiza la lectura.

El principal defensor de esta idea es Roland Barthes quien define la intertextualidad como un “mecanismo de remisión circular, promovido por la libre asociación, dentro del texto infinito” y considera que todo texto es un intertexto y la intertextualidad es condición de todo texto; el modo en que ellos se presentan es más o menos reconocible para un lector, y raramente su origen es identificable:

Tout texte est un *intertexte*[...] L’intertextualité, condition de tout texte, quel qu’il sois, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d’influences; l’intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l’origine est rarement réperable [...] (Barthes en Martínez 58)

Para Rifaterre la intertextualidad es un efecto de la lectura pues al lector corresponde reconocer e identificar el texto; Jesús Camarero en *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, a partir de la definición de Chassay, nos dice que:

[...] la intertextualidad es, sobre todo, un fenómeno de recepción, por cuanto es el lector quien detecta o reconstruye la relación intertextual, y que es, en definitiva, en esta instancia última, donde se lleva a cabo todo el juego de relaciones intertextuales, existentes en potencia en el interior del tesoro multiseccular acumulado de nuestras tradiciones literarias culturales. (26)

Mendoza Fillola, quien basa su estudio en la didáctica, habla específicamente del intertexto lector, que es aquél que agrupa la competencia literaria con la actividad de recepción y las fases discursivas de la intertextualidad: “El intertexto lector activa nuestros conocimientos y nuestras experiencias lecto-literarias, que son estimulados por alusiones o citas en cualquier contexto comunicativo, de contexto literario o de otro tipo.” (*Intertextualidad* 33).

Podemos ver claramente las dos posturas principales ante el fenómeno de la intertextualidad. La primera se relaciona con aquellas “pistas” que un autor introduce en un texto, con el fin de darle un sentido doble a la historia narrada; esto presupone un lector culto o ideal que sea competente para identificar en el texto estas huellas de otros textos y comprenda el sentido (o los sentidos) alternativo(s) que los intertextos introducen al nuevo texto. El espacio de operación intertextual se da en el propio texto, en donde también el

lector encontrará marcas textuales –más o menos explícitas– que le ayudarán a ubicar estos intertextos.

La segunda, observa a la intertextualidad de modo más amplio: todo texto es un intertexto (Barthes, 1968). Esta postura parte de que un texto es un espacio donde confluyen otros textos y que es el lector quien los vincula, quedando así la intertextualidad ya no como un rasgo particular de un texto sino como un proceso cotidiano.

Muchos teóricos prefieren la primera opción, ya que para ellos la introducción del intertexto –como estrategia narrativa o poética– es un modo intencional de estilizar y recuperar textos previos. La segunda, en cambio, les parece que trivializa esta estrategia, ya que todo podría ser un intertexto y quedaría a expensas de lo que un lector sepa o sienta, entonces, ¿cuál sería la utilidad de separar texto de intertexto si finalmente todo puede ser intertexto para el lector?

La ventaja de la primera es que convierte al término intertextualidad en una herramienta operativa, es decir, que permite analizar textos desde una perspectiva intertextual más controlada, más “comprobable” (comparaciones entre el texto fuente y el nuevo texto, por ejemplo). Esto obviamente nos sitúa en la relación entre textos, sin enfocarnos en las intenciones del autor o la competencia de un lector, al menos en apariencia, ya que se pretende la abstracción de los textos sin importar lo que está fuera del espacio textual.

La ventaja de la segunda es que nos permite comprender los resultados de todo un proceso de generación de sentido, de comprensión. No es que todo texto *sea* un intertexto, como dice Barthes, sino que todo texto está en posibilidad de serlo y eso

depende –en ocasiones– del autor, pero fundamentalmente del lector, quien es finalmente el que vincula la información aprehendida y sus experiencias, disponibles durante el acto de leer, con el texto.

Ambas son adecuadas y no necesitan contradecirse. En efecto, existen textos contruidos intertextualmente, marcados y que presuponen un lector culto que los identifique y realice un trabajo activo y atento del texto. Este lector, culto y entrenado, identifica marcas textuales así como los textos fuente; sin embargo, no exenta a que realice el mismo trabajo con otros intertextos no marcados y que vincule lo que lee con otros conocimientos o con textos e información que provienen del mundo que lo rodea. De ahí que insista en que no es que “todo texto es un intertexto” sino que todo texto tiene la posibilidad de serlo porque está a expensas de las relaciones que establece un individuo. Es la libertad del lector.

Otro factor que ladea la balanza hacia la postura abierta es el caso de que un lector no lea o identifique, aunque sea sólo textualmente, los intertextos, ¿siguen siendo intertextos? La respuesta es no. Debemos ver a los intertextos como potencialidades que “habitan” en un espacio textual y que sólo se ven activadas cuando un individuo los identifica o descubre ese otro sentido. Al respecto, Martínez Fernández nos dice:

[...] en todo caso, el fenómeno intertextual depende en buena parte, si no en toda, de su percepción: en el caso hipotético de un intertexto no reconocido nunca por ningún lector, el mecanismo intertextual no existiría propiamente; mejor sería decir que permanece muerto o mudo a la espera de su activación por futuros lectores. (140).

Por eso, es necesario vincular siempre al lector en el proceso activo de construcción de sentido.

Lo que nos parece interesante es la diversidad de opciones (no infinitas) que pueden darse cuando el lector común, tal vez no muy “culto” o muy hábil (competente), sí es capaz de identificar textualmente las marcas de los intertextos, pero no relacionarlos con un texto fuente; o cómo otros lectores ubicarán incluso esa llamada “referencia” al otro texto y harán la “mezcla conceptual y vivencial”,¹⁴ es decir, traerá a cuenta lo que sabe, conoce, siente, percibe, recuerda de otro texto y lo incorporará al sentido que va teniendo del texto que lee;¹⁵ también es interesante pensar en que obviamente el lector pudo no advertir la presencia de un intertexto pero eso no le impide que continúe con su lectura y se apropie del texto para entender lo que su experiencia actual le permite identificar y relacionar, lo cual genera: 1. Diversidad de lecturas intertextuales, 2. Una lectura que no se fundamenta en la relación con otros textos sino sólo consigo mismo y la capacidad de hacer esta mezcla (*blending*) con las vivencias propias.

Hemos distinguido –por razones investigativas– tres mundos: mundo del autor, mundo del texto y mundo del lector. Cada uno de ellos presenta problemáticas distintas, sin embargo, hay que enfatizar que todos ellos pertenecen a un mismo proceso. Por lo común, se destacan los dos últimos pero se da por sentado que éstos no podrían ser posibles sino como consecuencia del trabajo creador del primero. Así, no podemos hablar de las intenciones del autor, al menos no específicamente, pero asumimos que durante su proceso

¹⁴ Lo que Turner llama *conceptual blending*,

¹⁵ Hay que recordar que estamos hablando de textos verbales y su relación con otros textos verbales o de otro tipo.

creador tiene una imagen de su probable lector (que es una imagen de él mismo en su función lectora) e intenciones de comunicarle algo (su obra), pero la responsabilidad recae en el lector. Proponemos el siguiente gráfico:

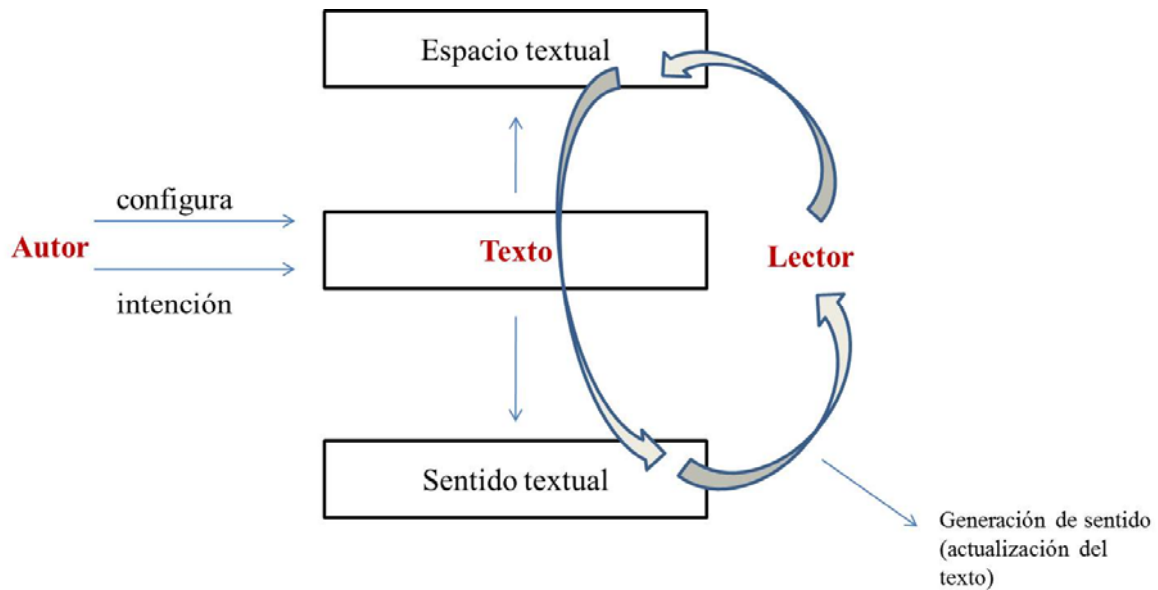


Gráfico 4

No hay que perder de vista, jamás, que la separación de los mundos es con fines de estudio y que en la práctica son parte del mismo fenómeno –del mismo sistema–; las identificaciones que se hacen en el texto se encadenan, siempre, con las operaciones dinámicas de comprensión que el individuo realiza.

El autor crea una obra y ésta, al quedar concluida, se distancia de su autor. Una vez terminada, el autor nada puede hacer por ella. Durante esta separación surge lo que

Lotman llama “espacio textual” (ET); su sentido se encuentra en suspenso, en espera de una acción: la lectura. La relación dinámica se da entre el texto y el lector.

El lector se acerca al espacio textual y lo convierte en un espacio generador de sentido. Comprende lo que está codificado ahí pero también lo reviste de “vida”, le da rostro a los personajes, lo relaciona con las cosas del mundo en el que habita. El lector genera sentido gracias al texto pero también a pesar de él.¹⁶ La actividad generadora de sentido va del lector al texto, pero la devuelve enriquecida después. El proceso se cierra, al menos temporalmente.

De tal modo, podemos definir la intertextualidad como la relación que se establece entre dos textos ya sea porque un autor(lector) la configuró así o porque un lector la percibió de tal modo en un texto, debemos recordar que consideramos como texto a todo discurso fijado no sólo en la escritura, como sería un texto verbal, sino todo discurso fijado de cualquier otro modo (grabación, pintura, película, canción); siendo así, se puede establecer una relación entre una novela y una película o entre un personaje de una novela y el de otro, aquí lo que nos parece interesante es observar la variedad de las relaciones que pueden darse entre textos o al menos las más comunes sin pretender que sean las únicas.

¹⁶ Con esto me refiero a que el lector no sólo genera sentido por lo codificado en el texto sino también suele “disparar” otras redes de información a pesar de no estar delineadas por el texto.

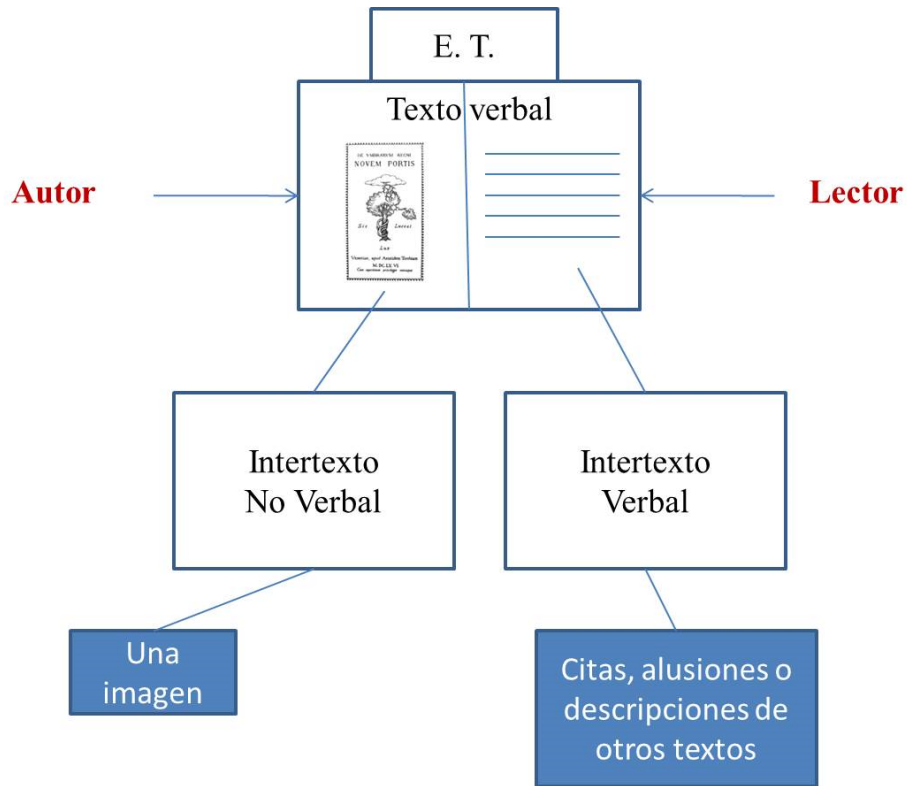


Gráfico 5

El intertexto es una referencia, no en el sentido de que “apunte” a una cosa sino en el sentido de que alude a ella, la nombra, la menciona, la construye en su discurso. Así, en un texto, un lector encuentra referencias a otros textos, las cuales están más o menos (gradualmente) marcadas en el texto y parecen cumplir distintas funciones en la narrativa. Estas referencias, por supuesto, no son necesariamente apprehendidas y no podemos saber exactamente qué de ellas toma cada lector o cuánto de ellas toma cada lector al momento de la lectura, pero sí podemos decir que al menos las identifica como pertenecientes a otros textos.

C. LA TRIPLE MÍMESIS Y MUNDO DEL AUTOR, TEXTO Y LECTOR

Como se habrá podido observar, el enfoque de esta investigación se fundamenta en el rol indispensable y activo del lector frente al texto. Es por ello, que muchos de los argumentos se sustentan en la hermenéutica de Ricoeur, lo cual nos permite mirar al texto como parte de un proceso vivencial: la comprensión de un texto surge de la vida, atraviesa la obra literaria y regresa a la vida.¹⁷

A diferencia de las escuelas estructuralistas y post-estructuralistas, la hermenéutica permite analizar más allá de la estructura pues no restringe el análisis al espacio textual sino a los procesos y operaciones que se realizan al configurar un texto y durante su recepción. La hermenéutica considera las experiencias de los sujetos y el proceso complejo que implica la aprehensión-comprensión-interpretación del mundo vivido y, también, de los mundos narrados.

La ventaja que nos aporta este enfoque es que nos permite hablar del proceso de recepción de un texto y, en consecuencia, de los intertextos, tomando en cuenta las experiencias de los individuos y los diversos discursos disponibles para el lector en el momento de la lectura.

Para nosotros, hablar de intertextualidad es *per se*, hablar de traspasar las fronteras del espacio textual. Una lectura desde el punto de vista hermenéutico y focalizada en el lector es pasar por el texto pero también volver a las experiencias y a la vida del lector, que es el único que puede generar el sentido de esa lectura intertextual.

¹⁷ Lo que Ricoeur llama el arco hermenéutico

1. *La triple mimesis*

Los textos literarios –y, en general, cualquier tipo de texto– posibilitan la generación de múltiples sentidos en los lectores respecto a lo que hay configurado en ellos y es difícil constreñir las interpretaciones posibles a un número reducido argumentando que aquello que “está” en el texto es evidente y pertinente para cualquier individuo. Es imposible pensar en el texto encerrado en su propia naturaleza semiótica, sin necesidad de la interacción con otros procesos y agentes extratextuales, así como con otros textos.

La actividad literaria, desde la escritura a la lectura de un texto, conlleva otras actividades extraliterarias y extralingüísticas que son esenciales para “volcar” en un texto aquellas entidades y acciones similares a las de la vida; así como para, luego, leerlas en el texto, comprenderlas e incorporarlas a nuestra experiencia.

Antes que nada, vivimos. Observamos el mundo según nuestras capacidades físicas, biológicas y cognitivas. Percibimos hasta donde ellas nos permiten y aprehendemos ciertos elementos que luego vamos categorizando. Estamos inmersos en un mundo de clasificación y categorización para poder desenvolvernos en él.

Por aprehensión comprendemos, precisamente, la internalización y categorización de las cosas que percibimos de la “realidad”. Estas son operaciones cognitivas sobre las cuales ya no reflexionamos espontáneamente porque que se han vuelto parte de nuestro modo de pensar, pero que se relacionan directamente con la posterior capacidad: la narrativa.

Por supuesto que el lenguaje no ha quedado fuera de esta reflexión, el problema es que difícilmente podríamos ya identificar el estrecho límite en el que el lenguaje comienza

a ser parte del desarrollo de un individuo; y es que el aprendizaje del humano actual raramente se da sin la formación lingüística que además conlleva fuertes rastros de la cultura y la sociedad en la que vive.

Todo lo anteriormente dicho se puede enmarcar en la experiencia –en el sentido vivencial– que tiene un individuo. Los sentidos, el entorno cultural, el lenguaje, y otras capacidades más, determinan la manera en que percibimos el mundo. Esto repercute en nuestra comprensión de la vida y de los textos –verbales o no– que se configuran a partir de ella.

Paul Ricoeur, en *Tiempo y narración I* (2003) habla acerca de la triple mimesis. La mimesis es un término que fue utilizado por Platón y Aristóteles; en el caso del primero, la mimesis era la imitación imperfecta que se aprehendía en vez de la realidad del mundo de las ideas; para el segundo, si bien se imitaba a la naturaleza también se podían imitar las pasiones humanas que, al ser representadas, provocaban la catarsis.

A diferencia de ambos griegos, Ricoeur “triadiza” la mimesis y considera que es imposible abstraer al texto de sus condiciones de creación y de recepción que, necesariamente, han influido en su estructura y en su sentido. Por eso, la triple mimesis de Ricoeur permite conciliar tres mundos: mundo del autor, del texto y del lector.

Así, más allá de considerar a la mimesis como una simple imitación de la realidad, para Ricoeur es un proceso mimético, en el cual la obra tiene un papel mediador entre un momento antecedente y uno precedente, ambos relacionados con la experiencia de los individuos previa a su acercamiento a un texto.

Las tres fases miméticas que plantea Ricoeur son: a) Prefiguración; b) Configuración; c) Refiguración.

La prefiguración se puede entender como la aprehensión que hacen los individuos de las condiciones de sistemas sociales, culturales, lingüísticos y experienciales, las cuales serán, posteriormente, materia de configuración de un mundo posible plasmado en la obra.

La configuración será la obra constituida –independiente– delimitada momentáneamente en su interior y que sólo trascenderá hacia el campo de la acción en el proceso de lectura.

La refiguración es la comprensión que cualquier lector tiene de la obra. En ella interviene no sólo lo configurado en el texto por un lector¹⁸ sino lo que los horizontes de expectativas permiten comprender y en donde, además, se da el excedente de sentido –la sobresignificación.

1.1 Mímesis I

Un autor real¹⁹ parte de la vida, de la interpretación que él tiene y la que le da su historicidad, su experiencia, su humanidad –prefiguración– y la proyecta en el texto.

Se puede comprender un texto y/o analizarlo porque previamente hubo un autor que aprehendió aquello que está en el mundo que vive. Y, por supuesto, porque hay un lector –cualquiera– que está, asimismo, involucrado en los mismos procesos de vida que el

¹⁸ Creo pertinente explicitar que cuando hablo de lector y “su” comprensión no estoy pensando en un individuo aislado sino, por el contrario, participante de una comunidad lectora. A saber, que en su acto de leer intervienen también “modos” de leer y convenciones que son aprendidas durante su formación; así como pautas que le guían para aprehender el sentido del texto.

¹⁹ En contraposición del “implícito” que es el que se encuentra como representación del real en el mundo del texto.

autor, y que no sólo son compartidos por ellos sino por todos aquellos que comparten una corporalidad y una biología especie-específica: la humana.

Cuando escribimos, no vamos simplemente agregando unidades con sentido –palabras– en una larga cadena. Tampoco las pensamos de modo segmentado. Lo que configuramos durante el proceso de escritura es un texto que fija acciones, agentes, vivencias, todas mezcladas en una narración y que emergen durante la escritura.

La prefiguración se refiere a las aprehensiones que hacen los seres humanos acerca de su humanidad narrativa y cómo gracias a ella es que pueden comprender-aprehender lo que se configura en un texto. Por eso:

[...] la composición de la trama se enraíza en la pre-comprensión del mundo de la acción: de sus estructuras inteligibles, de sus recursos simbólicos y de su carácter temporal. (Ricoeur, *Tiempo I* 116)

La importancia de este planteamiento es entender que, a pesar del gran legado estructuralista, no es posible limitarnos a pensar en el lenguaje como una suma de unidades morfológicas y semánticas. El acto de escribir y leer un texto requiere de operaciones adquiridas con el paso del tiempo, operaciones que son retroalimentadas con la vivencia cotidiana y que pasan desapercibidas, precisamente, porque todos los días se ejercen:

Se percibe cuál es la riqueza del sentido de mimesis I: imitar o representar la acción es, en primer lugar, comprender previamente en qué consiste el obrar humano: su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad. Sobre esta

precomprensión, común al poeta y a su lector, se levanta la construcción de la trama y, con ella, la mimética textual y literaria. (Ricoeur, *Tiempo I* 129)

Es necesario esclarecer que mimesis I no se enfoca sólo a la actividad de aprehensión que un autor hace de la vida, sino también a la misma capacidad que tiene un lector. Ambos individuos deben ser competentes para asimilar y poner en acción las habilidades que ya aprehendieron. Podemos hablar entonces de competencias desarrolladas por los individuos. Competencias para textualizar aquello que reconocemos como esquemas y patrones de lo cotidiano y lo mismo pero para aprehenderlos durante nuestra lectura.

La narración re-significa lo que ya se ha pre-significado en el plano del obrar humano. Recordemos que la precomprensión del mundo de la acción, en el régimen de mimesis I, se caracteriza por el dominio de la red de intersignificaciones constitutiva de la semántica de la acción, por la familiaridad con las mediaciones simbólicas y con los recursos prenarrativos del obrar humano. El ser-en-el-mundo es, según la narratividad, un ser en el mundo marcado ya por la práctica del lenguaje correspondiente a esta precomprensión. (Ricoeur, *Tiempo I* 154)

En el caso del lector sucede algo semejante. Tampoco comprende palabras agregadas sino una narración completa, en donde identifica a los agentes y las acciones que realizan y las toma como narradas vivencialmente.

Cuando el autor escribe y el lector lee, efectúan operaciones en el texto que se fundan en el conocimiento lingüístico, narrativo, vivencial y luego toda la cantidad de factores que pueden ir volviendo más compleja la comprensión particular que cada uno tiene de un texto.

Los individuos realizamos ciertas operaciones cognitivas que nos permiten interactuar, aprehender y aprender del mundo en el que vivimos, de la realidad que nos rodea. Así, es imposible dejar de lado todo este proceso pues se relaciona directamente con el modo en que vivimos y narramos el mundo.

Si consideramos que todo lo que hacemos es narrativo, entonces hay algo en común para todos los individuos: las capacidades cognitivas, el lenguaje, el lenguaje narrativo. No sólo se aprende las categorías básicas del lenguaje sino que también se enseña a usarlas narrativamente.

1.2 Mímesis II

La obra es el resultado de la interacción entre el texto y el lector.²⁰ El sentido se comprende e interpreta hasta el proceso de lectura, mímesis II es la mediadora entre mímesis I y mímesis III.

Esta función mediadora proviene del carácter dinámico de la *operación de configuración* [...] Este dinamismo consiste en que la trama desempeña ya, en su propio campo textual, una función de integración y, en este sentido, de

²⁰ Como obra, Ricoeur entiende el proceso en el cual el lector se acerca al texto y lo aprehende; el equivalente a espacio textual y texto que explica Lotman.

mediación, que le permite operar, fuera de ese mismo campo, una mediación de mayor alcance entre la precomprensión y [...] la poscomprensión del orden de la acción y sus rasgos personales. (Ricoeur, *Tiempo I* 131).

Es decir, que el texto jamás queda encerrado en su inmanencia sino que necesita tender lazos más allá de su propia textualidad. Y estos lazos o interrelaciones pueden ser de muchos tipos. Desde lazos culturales, históricos, experienciales, textuales. Por eso Ricoeur se expresa así, específicamente, del texto literario:

Una característica esencial del trabajo literario, y del trabajo de arte en general, es que trasciende sus propias condiciones psicosociológicas de producción y, por lo tanto, se abre a sí mismo a una serie de lecturas ilimitadas, a sí mismas situadas en diferentes condiciones socioculturales. En pocas palabras el texto debe ser posible, desde lo sociológico así como el punto de vista psicológico, para descontextualizarse a sí mismo de tal manera que pueda ser recontextualizado en una nueva situación –como consumado, precisamente por el acto de leer. (*Tiempo I* 139)

Todo lo que vivimos es visto desde esta perspectiva narrativa. Todo lo que leemos es aprehendido como parte de nuestra vida y hecho de materia de nuestra vida, son lecturas vivenciales, aderezadas con pedazos de la experiencia propia. El texto es la fijación de un discurso lingüístico, es una narración pero que imita a la narración continua de nuestra vida y del mundo en el que nuestra vida se desenvuelve.

1.3 Mímesis III

Mímesis III es la intersección del mundo del texto con el del lector, es el mundo en el cual se fusionan lo que estaba configurado en un texto y la comprensión lectora de las acciones narradas. Cuando nos acercamos a un texto, sea ya como lectores “ingenuos” o como “analistas del texto”, realizamos ciertas operaciones cognitivas que se fundan en una pre-aprehensión –principalmente narrativa– del mundo en el que vivimos. Como mundo no entendemos sólo la parte física, sino también aprehensiones propias de nuestra vida lingüística-narrativa que tenemos todos los humanos acerca del mundo.

Lo que se va desplegando en nuestra lectura es una historia, una narración que es configurada a partir del conocimiento que tenemos nosotros del mundo, de una mezcla de todas las experiencias vividas que hemos aprehendido a lo largo de nuestra vida y que provienen de lo vivido pero, y esto es muy importante, también vienen de lo leído, de lo narrado, de lo que hemos escuchado de alguien más. Es decir, que aquello (discursos) que nos es contado es de tal modo aprehendido que lo llegamos a ver como parte de nuestra experiencia no vivida pero sí como parte de nuestro conocimiento del mundo y además es tomada en cuenta para experiencias y decisiones posteriores.

Durante la lectura, un individuo va creando sentido. Para la creación y comprensión de éste el lector vincula las experiencias adquiridas (mímesis I) con aquellas semejantes que encuentra configuradas en el texto (mímesis II). Pero tampoco es totalmente libre, no comprende a partir de la nada sino a través de lo propuesto en la obra. En esta refiguración es responsable de lo que comprende, construye una trama (mímesis III) a partir de su experiencia de vida (mímesis I) y de lo configurado en un texto (mímesis II).

El autor implícito exige credibilidad, confianza; pero también al lector se le exige responsabilidad durante el momento de la lectura. Esta responsabilidad consiste en una especie de compromiso para entender el mundo del texto y reconfigurar lo que está en la obra. Es un papel activo del lector.

2. *Mundos del autor, texto y lector*

Observar la intertextualidad dividida en tres mundos: autor, texto, lector nos permitirá describir y analizar mejor el proceso que se lleva a cabo desde la prefiguración del intertexto, pasando por su configuración y la refiguración (interpretación) de la intertextualidad.

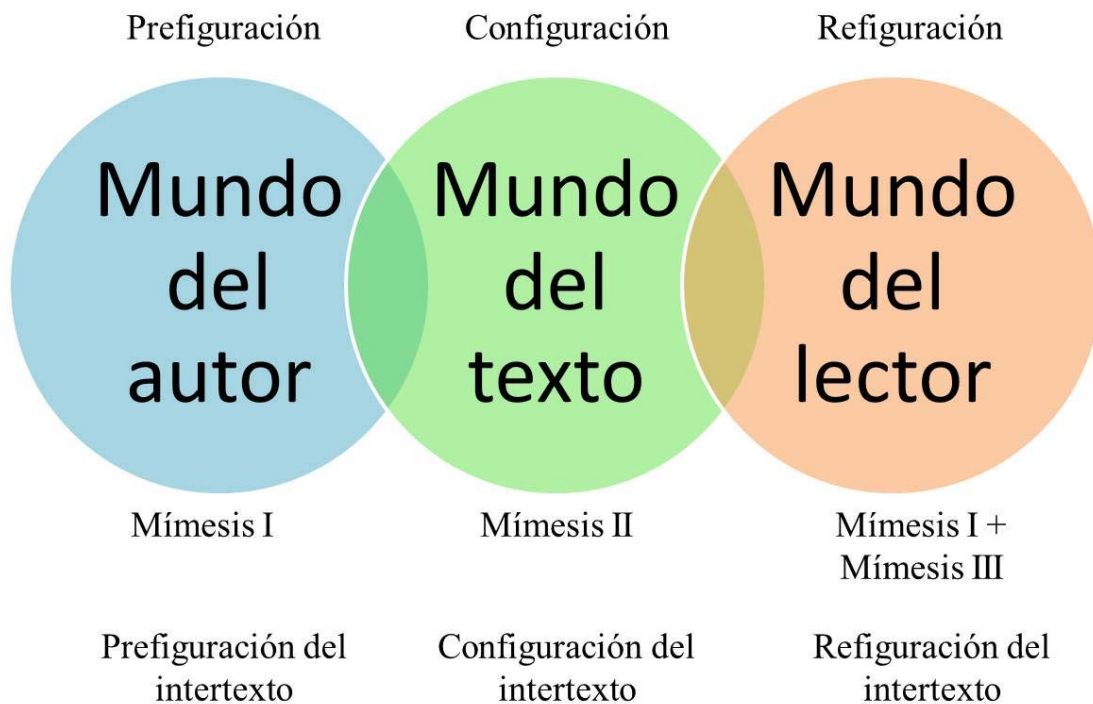


Gráfico 6

Como hemos mencionado antes, un texto no se comprende exclusivamente de modo lingüístico. También involucra la facultad interpretativa de un receptor-lector, quien lo reviste de uno o varios sentidos, dependiendo de la experiencia, y no sólo la compartida por todos los individuos por ser especie-específica,²¹ sino también la cultural, social e incluso la individual, todas ellas conservadas en la memoria y traídas al texto –común a todos– para darle un matiz que tendrá sentido para ese lector y el cual pasará a ser, después, parte de la experiencia de ese individuo y que será activado en otros textos.

Si pensamos en los actantes de Greimas o las funciones de Propp, podemos encontrarlas en cualquier texto literario narrativo que analicemos, pero ¿es así como entendemos el sentido de un texto?, o son procesos que se involucran con otros más y que, a su vez, pertenecen a un fenómeno mucho más amplio, el cual constantemente se encuentra en movimiento, movimiento semiótico.

De ahí que la intertextualidad –las relaciones entre textos– tampoco pueda estudiarse sólo con un criterio textual. No puede quedarse en un estudio cerrado en el espacio del texto ya que no habría lugar para una actividad lectora interpretativa; sin embargo, es cierto que sin un anclaje textual un intertexto correría el riesgo de perderse entre la infinidad de relaciones con otros textos y de disparar las posibilidades de su comprensión.

El texto es un mediador, es el que fusiona lo preconfigurado por un autor y lo que reconfigura un lector, bajo el entendido de que para ambos está “jugando” la mimesis I, por eso es que pueden entenderse las acciones y trama de un texto.

²¹ Es decir, la que tenemos como seres humanos, dada por características biológicas, fisiológicas, físicas, químicas, y que compartimos como especie.

El paso de la configuración a la refiguración requiere de la confrontación de los dos mundos: el ficticio del texto y el real del lector. El fenómeno de la lectura es el mediador. Para Ricoeur²² hay dos papeles asumidos por la lectura:

Esta aparece alternativamente como *interrupción* del curso de la acción y como *envite* hacia la acción. Ambas perspectivas sobre la lectura son resultado directo de su función de confrontación y de vinculación entre el mundo imaginario del texto y el mundo efectivo del lector. En tanto que el lector somete sus esperas a las que el texto desarrolla se desrealiza a sí mismo de acuerdo con la irrealidad del mundo ficticio hacia el cual emigra; la lectura se convierte entonces en un lugar irreal en el cual la reflexión queda suspendida. En cambio, en tanto que el lector incorpora –consciente o inconscientemente, poco importa– las enseñanzas de sus lecturas a su visión del mundo, a fin de aumentar la legibilidad previa de ésta. La lectura es para él algo diferente de un *lugar* en el que se detiene; es un *medio* que atraviesa.
(Ricoeur, *Tiempo III* 900)

Cuando el lector se aproxima a la obra e identifica un intertexto como tal, sucede que el intertexto le remite a otro texto, pero lo que el lector refigura para darle sentido a ese intertexto ya no es el otro texto en sí, sino lo que el lector recuerda, vivenció o experimentó sobre ese texto y lo mezcla con lo que su experiencia le permite comprender en ese momento sobre ese texto nuevo que lee. Por supuesto que, como hemos dicho, hay otros

²² Véase “Mundo del texto y del lector” en *Tiempo y Narración I*.

discursos disponibles al lector, pues sus experiencias no son exclusivamente individuales, sino también colectivas, en tanto que forma parte de un grupo cultural con el que comparte varios aspectos.

La hermenéutica y la estética de la recepción nos ayudan a visualizar como doble el tema de la intertextualidad, pues si tomamos los dos tipos de lectura: individual (Iser) o pública, social (Jauss) entonces no tenemos tampoco problema en pensar que hay aspectos individuales y, otros, en donde confluyen los discursos aprendidos, sociales, culturales, etcétera.

Entendemos con Ricoeur que una estética de la lectura explora el modo o los modos en que una obra, al actuar sobre un lector, le afecta; lo relevante es que esto combina una pasividad y una actividad que permiten designar como recepción del texto a la acción misma de leerlo.

CAPÍTULO II

LA INTERTEXTUALIDAD EN LOS MUNDOS DEL AUTOR, TEXTO Y LECTOR.

PROPUESTA TIPOLÓGICA

La intención de este capítulo es presentar la descripción de los momentos diferentes por los que pasa la intertextualidad, a saber, cómo podemos observar este fenómeno según situemos la perspectiva en el mundo del autor, texto y lector.

Hemos mencionado continuamente que la postura abierta es la que nos permite explorar de mejor modo el concepto, pero sabemos que, con fines investigativos, también debemos “cerrar” los límites un poco para lograr llegar a conclusiones.

Retomando algunos aspectos anteriores, diremos que si bien contemplamos los intertextos como potencialidades en el espacio textual es prácticamente imposible hablar de ellos y no estar ya trascendiendo las fronteras de la obra, por lo que nuestro acercamiento termina relacionando siempre al lector y su actividad de comprensión en el proceso de construcción de sentido de un texto y su análisis e interpretación.

Será una constante en este capítulo hablar de gradaciones pues consideramos que los intertextos pueden presentarse de varias maneras y que también su grado de identificación y fusión se ajusta a esos criterios. El ejemplo más explícito y frecuente es el de las citas, por lo general marcadas por el uso de comillas y la explicitud de su fuente. Otras, no tan evidentes, están más fusionadas al texto y podrían, incluso, pasar

desapercibidas para un lector poco experimentado o que no comparta las mismas lecturas en las que un autor fundamentó la elaboración de sus intertextos.

El proceso cognitivo que realizamos cuando ubicamos un intertexto es el de la proyección: traemos propiedades de una historia y las proyectamos a la que estamos leyendo. Así, tenemos que el proceso intertextual está muy relacionado con nuestra construcción de sentido narrativo y vivencial pues traemos proyecciones de muchos discursos a nuestra aprehensión del mundo usual, igualmente a nuestra construcción narrativa cotidiana.

Pero, ¿dónde es que nosotros encontramos los intertextos?, ya lo dijimos, en el espacio del texto (producto de la actividad lectora) y su trascendencia, así como la de cualquier texto, parece ser imprescindible; los intertextos funcionan de tal modo que parecen tener un doble valor: el “original” que conservan de su fuente base –de primer orden– y el que adquieren en el interior del nuevo texto –de segundo orden– sin jamás perder rasgos de sentido del primero. Incluso pueden co-determinarse más adelante, porque si un individuo lector, posteriormente, lee de nuevo el que llamamos texto base, su conocimiento actualizado ahora sobre el segundo texto puede proyectar sentido al primero que se relea. Por lo tanto, no depende del momento cronológico del contexto de escritura, sino de los momentos de lectura y, por eso, la dinámica intertextual se da en ambas direcciones, los textos se determinan mutuamente.

¿Qué hay entonces antes de que el lector lea los intertextos? En primer lugar hubo un autor: así como una obra está configurada por la previa aprehensión que los individuos –autores- tuvieron de los sistemas y esquemas de su mundo, existe una pre-configuración, un

trasfondo intertextual que se da durante la creación del intertexto. Con una diferencia: la configuración intertextual es intencional, consciente. Un autor evoca a otras obras, experiencias e interpretaciones que ha descubierto como sujeto aprehendedor y las organiza en su texto con una intención, la cual dependerá del tipo de discurso. Puede funcionar, tal vez, para apoyar, validar o refutar puntos de vista, ironizar, re-significar las historias narradas.

En segundo lugar, si tomamos en cuenta que en la distanciaci3n entre autor y texto este 3ltimo obtiene una autonom3a y se ubica en un mundo posible, en donde su referencia queda en suspenso, podr3amos decir que los intertextos existen potencialmente en ese espacio textual (al igual que todo el sentido del texto), es decir, que s3lo son una posibilidad en espera de “algo” m3s que los vincule con los otros mundos. Aguarda por una acci3n din3mica: la lectura. Por lo tanto, es dif3cil “congelar” a los intertextos en la potencialidad del espacio textual; 3sta es s3lo moment3nea. Es imprescindible traspasar el mundo del espacio textual al de la vida. As3, seg3n lo mencionado por Ricoeur, podemos hablar de trasfondo intertextual, intertexto y sentido intertextual. El primero en la prefiguraci3n, el segundo en la configuraci3n y el tercero en la refiguraci3n.

Al quedar a expensas de una actividad lectora de un individuo, las relaciones que se establecen entre textos pueden ser m3s complejas que las configuradas en la obra, y el lector puede refigurar una red de relaciones m3s amplias y generar un sentido m3s complejo, de tercer orden, es decir, un excedente de sentido.

El traspaso de los l3mites marcados por el estructuralismo ha dado la pauta para considerar que las obras –literarias, ficcionales- son entra3nables para la vida y el mundo

real. Semejan la materia de la vida y, luego, transformadas y recreadas, vuelven al espacio del que surgieron. Como diría Ricoeur: “la literatura sería siempre incomprendible si no viniese a configurar lo que aparece ya en la acción humana”.

A. ARTURO PÉREZ-REVERTE

Arturo Pérez-Reverte es un escritor español nacido en el año 1951. Fue corresponsal de guerra en Chipre, Líbano El Salvador, Nicaragua, Croacia y Bosnia, entre otras. A partir de 1991 se dedica exclusivamente a escribir novelas y columnas en periódico. En México, se dio a conocer por su novela *La Reina del Sur* (2002) que habla de una criminal llamada Teresa Mendoza quien llega a ser una de las narcotraficantes más poderosas del mundo pero, al parecer, Reverte tiene una debilidad literaria por las novelas de aventuras. Tanto es así que tiene siete novelas con un mismo protagonista: El capitán Alatriste.

Otras novelas de su autoría son: *El maestro de esgrima* (1988), *La tabla de Flandes* (1990), *El club Dumas* (1993), *Territorio comanche* (1994), *Un asunto de honor (Cachito)* (1995), *La piel del tambor* (1995), *Patente de corso* (1998), *La carta esférica* (2000), *Con ánimo de ofender* (2001), *La Reina del Sur* (2002), *Cabo Trafalgar* (2004), *El pintor de batallas* (2006), *Cuando éramos honrados mercenarios* (2009), *El Asedio* (2010), *El tango de la Guardia Vieja* (2012) y *El Francotirador paciente* (2013), entre muchas otras.

Internacionalmente, Reverte se ha destacado como un escritor posmoderno y un *best seller* por sus libros publicados. En España, incluso, se han editado libros de ensayos acerca de sus novelas²³ y tiene especialistas en su obra.²⁴

Arturo Pérez-Reverte ha sido nombrado como uno de los tantos escritores de literatura de segundo grado o de *double coding*, esto es que sus novelas se basan en la reelaboración de textos anteriores y que tienen visualizado a dos tipos de público: uno popular y otro culto. Los “códigos” altos suelen ser altamente intertextuales pues apelan a estos lectores experimentados. Umberto Eco, quien también ha sido relacionado con este grupo de escritores expresa:

Nunca ha estado claro si el *best seller* de calidad debe entenderse como novela con vocación popular que hace uso de algunas estrategias “cultas” o como novela “cultas” que por alguna misteriosa razón se vuelve popular. (226).

Agustín Prado, en su tesis *Crímenes y misterios en El Club Dumas de Arturo Pérez-Reverte* (2008), establece las siguientes características para dicha novela, que es la que, como hemos dicho, ocupamos en la presente investigación:

1. Tiene como modelo hipotextual a *Los tres mosqueteros*, las novelas policiales y los libros de aventuras. Al asimilar estos modelos Pérez-Reverte

²³ Territorio Reverte. *Ensayos sobre la obra de Reverte*. Madrid: Verbum, 2000.

²⁴ *Arturo Pérez-Reverte: la sonrisa del cazador* de José Belmonte Serrano, 2002; *Y al séptimo día descansó. Arturo Pérez-Reverte, creador de universos postmodernos*, 2010.

escribió en *El club Dumas* una novela de aventuras y a su vez una novela policial.

2. Presenta elementos de la denominada literatura popular.

3. Se dirige a dos tipos de lectores. El primero que busca entretenerse simplemente. El segundo sería (un lector in fabula) capaz de seguir descifrar las diversas guiños y marcas literarias que barnizan casi toda la novela.

4. Es una novela de corte lúdico.

5. El autor defiende un tipo de novela de corte tradicional que tiene su paradigma narrativo en el siglo XIX. (19)

Al parecer, podemos estar de acuerdo en que en este tipo de novelas el autor participa activamente en la configuración de una novela con claras intenciones intertextuales, pues la intertextualidad es utilizada como una estrategia narrativa y genérica que las hace pertenecientes al presente contexto literario.

B. EL CLUB DUMAS

La novela *El Club Dumas* fue escrita por el español Arturo Pérez-Reverte en 1993. No es pretensión de esta tesis hacer una crítica literaria sobre ella sino tomarla como un ejemplo del trasfondo narrativo intertextual que hay en ésta; por supuesto que no es la única novela de este tipo, existen otras novelas de corte similar, como podría ser *El Nombre de la Rosa* de Umberto Eco u otras del mismo autor, como *La Tabla de Flandes*.

El Club Dumas es una novela de aventuras que lleva por héroe protagonista a un mercenario de libros: Lucas Corso. La novela es una mezcla del género de aventuras, con el

detectivesco y el gótico, construida a partir de una atmósfera bibliófila. Al principio de la historia, la trama se bifurca en dos caminos, dos investigaciones que debe hacer Corso: la primera sobre un manuscrito de Dumas, titulado “El vino de Anjou”; la segunda, sobre el raro ejemplar *Las nueve puertas* cuyo nuevo dueño, Varo Borja, está interesado en autenticar.

La historia se sitúa en el suroeste de Europa: España, Portugal y Francia, Corso aprovecha el vasto presupuesto que Varo Borja le ha proporcionado para aprovechar e investigar también sobre el manuscrito de Dumas que le ha encargado su amigo Flavio La Ponte. Los misterios que envuelven a cada libro son enigmáticos; por un lado, se vislumbra la sospecha de que Dumas no debiera llevarse tanto crédito por el éxito de *Los tres mosqueteros* y que Maquet, su “negro” o ayudante debería ser reconocido; y, por el otro, descifrar cuál de los tres ejemplares existentes de *Las nueve puertas* es el verdadero, pues se sabe que sólo uno sobrevivió a la hoguera y fue escrito con ayuda del propio Lucifer.

A lo largo de la trama, una y otra vez aparecen personajes que evocan a personajes de otras historias. Corso, bibliófilo experimentado, comienza a sentirse como parte de la ficción de esas tantas novelas que ha leído y cuyos ejemplares han pasado por sus manos como objetos de compra-venta. Incluso, parece estar consciente de su papel como lector de su propia historia, en la cual se cruzan muchas historias más; la vida de Corso parece estar determinada por la intertextualidad.

C. UNA DE TANTAS: TIPOLOGÍA DE LA INTERTEXTUALIDAD

Hemos insistido mucho en que la división: mundo del autor, del texto y del lector, se realizó por razones metodológicas. Sabemos ya que estos tres elementos conforman un proceso complejo y que las razones para separarlos se debe a las relaciones y procesos específicamente generados en cada uno de ellos. Luego, éstos se vincularán con relaciones y procesos más amplios, generando en los individuos un sentido y una comprensión-interpretación del proceso comunicativo.

La intertextualidad no es un fenómeno que deba sólo analizarse en la textualidad. Está involucrada desde el mundo del autor hasta el del lector, atravesando por el mundo del texto. En cada uno de ellos adquiere matices y rasgos particulares; no tenemos acceso a todos ellos puesto que hay cosas imperceptibles a los ojos de cualquier analista. Ejemplo de ello son las “verdaderas” intenciones de un autor con respecto a un intertexto; o las relaciones que él quería activar al momento de insertar un intertexto en su discurso. Asimismo, sería difícil reconocer qué intertextos son los más relevantes para un lector, o cuáles reconoce y cuáles no. Sin embargo, lo que sí es común a todos –y puede al menos ser imaginado– son los procesos y operaciones que se involucraron en la creación-fijación-interpretación de un texto literario.

Observemos con mayor detenimiento las relaciones intertextuales que pueden darse en estos tres mundos establecidos.

1. La intertextualidad en el mundo del autor

La presencia de un autor, durante la lectura de un texto, puede ser planteada en varias “presentaciones”:

1. El rastro que queda del autor como la persona real de carne y hueso que vivió en cierta época y escribió con cierto estilo. (Autor real).
2. Podemos verlo como la figura autorial: sabemos quién es pero nada respecto a sus condiciones personales o de escritura. (Figura autorial).
3. Sabemos que hubo un escritor pero no tenemos información acerca de él. (Anónimo).

La injerencia que tienen estas tres opciones es distinta. Por un lado, no es importante saber acerca de la persona que escribió el texto que leemos –siempre hay un escritor y nada de él es imprescindible para comprender su texto. Pero, por otro lado, cuando se sabe la identidad del autor y, además, información adicional acerca de él, es muy probable que eso influya en nuestra interpretación final del texto, pues se vuelve un discurso disponible para el lector. Insistimos en que no es importante para la comprensión textual –el texto “se defiende” por sí mismo– pero sí para la aprehensión del sentido total. Ejemplo de esto son las muchas veces que explicamos ciertos rasgos estilísticos del autor a partir de la época en que éste vivió; o las ocasiones en que encontramos similitudes entre una obra de ficción –o pasajes– y la vida contada del autor. En el caso de otro tipo de textos, vinculamos la perspectiva científica o la disciplina del autor con los argumentos planteados en el texto.

A pesar de que el mundo del autor es difícil de argumentar y/o comprobar, ya que no sabemos todas las intenciones del autor durante la escritura de su texto, el autor es fase fundamental en el proceso de escritura puesto que es un individuo quien configura en un lenguaje lo que su capacidad humana le permite configurar. También reconocemos que el autor tiene una intención comunicativa, de ahí que genere el texto.

Es preciso esclarecer que no es pretensión de esta investigación “reivindicar” la tan criticada psicología de autor. Nada permite “comprobar” las motivaciones específicas de un individuo durante la escritura de un texto. Tampoco es posible saber la injerencia precisa de la vida, contexto social y cultural del autor. Sin embargo, sí podemos describir ciertos procesos y operaciones que el autor –como individuo humano y narrativo– efectúa en la configuración del texto, así como la complejidad de la elaboración de estos elementos según el tipo de texto y las intenciones comunicativas²⁵ del autor.

La misma situación será planteada para el lector. No es posible saber qué comprende cada individuo acerca de un texto ni considerar especificidades como el estado de ánimo del lector o su conocimiento del autor o el periodo en que se produjo la lectura del texto pero sí podemos hablar sobre las competencias que se despliegan durante el acto de lectura.

Con relación a la intertextualidad, la problemática está en el mismo tenor. No es posible, como lectores, saber si efectivamente encontramos todas las “pistas” que el autor nos ha dejado acerca de otros textos; tampoco podemos saber si entendimos el sentido o la

²⁵ En estas intenciones comunicativas incluimos la construcción que hace el autor de un posible lector de su texto; también la priorización discursiva que el autor configura según lo que considera más relevante de su mensaje (la obra); o la elaboración de conceptos según lo considera necesario en su narración; o rasgos estilísticos de una época o estilo literario.

pertinencia que éstas tenían en relación con la trama. Lo que sí podemos saber es que durante la configuración del texto indudablemente habrá relación con otros textos antecedentes, sin poder precisar si varios de los intertextos identificados por un lector fueron los mismos que el autor introdujo.

Planteamos, entonces, dos opciones hasta cierto punto ingenuas para el mundo del autor:

- a. El autor configura un texto intencionalmente intertextual;
 - a.1 Elabora en mayor o menor grado un intertexto, dando más datos o menos sobre el otro texto.
 - a.1.1 Usa marcas tipográficas: cursivas, subrayado, negritas, comillas.
 - a.1.2 Usa marcas discursivas: introduce marcadores de discurso indirecto; o describe un personaje o acciones de otro texto.
 - a.1.3 No utiliza ningún tipo de marca tipográfica ni discursiva, el intertexto aparece totalmente incorporado al texto nuevo.
- b. El autor no pretende construir un texto intertextual; aunque no está en sus manos que un lector relacione su texto con otros textos, es decir, que se dé un excedente de sentido intertextual.

Sobre el segundo caso basta con decir lo evidente, el autor configura un texto sin pretensión de traer a colación otros textos aunque sabe que una vez terminado el texto no tiene más injerencia sobre él.

Umberto Eco, teórico de la literatura y autor de *El péndulo de Foucault*, menciona en su artículo “Ironía intertextual y niveles de lectura” la relación no intencionada que se generó entre su péndulo y Michel Foucault, el filósofo, cuando él tituló su novela así debido a que, refiere Eco, el péndulo del que habla fue inventado por Léon Foucault, el físico.

[...] Pero el péndulo inventado por Léon era el héroe de mi historia, y no podía cambiar el título: entonces esperé que mi Lector Modelo no intentara una conexión con Michel. Me equivoqué, muchos lectores lo han hecho. Linda Hutcheon más que nadie, y han identificado incluso correspondencias punto por punto entre elementos de la novela y las cuatro figuras de la semejanza que Michel Foucault enumera en el capítulo de las *Palabras y las cosas* dedicado a la prosa del mundo. (241-42).

Esta declaración de Eco nos permite ejemplificar lo que hemos dicho, el autor de un texto no configura intencionalmente un intertexto o no pretende que se relacione con ciertos discursos, sin embargo, ya en el mundo del lector, durante la actividad lectora, el autor nada puede hacer para que su texto no le permita al lector establecer sus propias relaciones intertextuales.

Respecto al otro caso, en el que pensamos que el autor sí tiene una intención de configurar el texto intertextualmente, diremos que el autor elabora los intertextos de modo gradual, en función de lo que él considera necesario para el lector. En términos

hermenéuticos, si supone que los horizontes entre él y su lector no son tan cercanos, marcará más los intertextos.

1.1 La elaboración (configuración) de los intertextos

En un texto están configurados unos intertextos más elaborados que otros. Si bien nuestro punto de partida es textual, no queda sino pensar que el autor los ha configurado así por alguna razón. Además, nuestra competencia como aprehendedores de las acciones de la vida y como configuradores de textos nos permite inferir que un autor elabora de modo distinto los intertextos, según lo que presupone más –o menos– compartido con sus lectores.

Es posible marcar los intertextos tipográficamente, mediante el uso de cursivas, subrayado o negritas, también se pueden elaborar los intertextos “solos” o con información adicional. Asimismo pueden ser insertados sólo una vez o irse elaborando más a lo largo del texto –agregándole características más específicas– lo cual también nos indicaría la relevancia del intertexto para el desarrollo de la trama. A mayor elaboración o frecuencia de aparición, más relevancia del intertexto, y viceversa.

Dos ejemplos de elaboración menor en un intertexto se ilustran aquí. Ambos tomados de la novela *El Club Dumas* de Arturo Pérez-Reverte:

Me llamo Boris Balkan y una vez traduje *La Cartuja de Parma*. Por lo demás, las críticas y recensiones que escribo salen en suplementos y revistas de media Europa [...] (15).

[...] Nada espectacular me temo; sobre todo en estos tiempos donde los suicidios se disfrazan de homicidios, las novelas son escritas por el médico de Rogelio Ackroyd y demasiada gente se empeña en publicar doscientas páginas sobre las apasionantes vivencias que experimenta mirándose al espejo. (15).

El primer intertexto está marcado con las cursivas y corresponde al nombre de una novela de Stendhal, –escritor del XIX– aunque nada de eso se explicita en el fragmento; el segundo no está marcado ni tipográfica ni discursivamente y tampoco se nos dan más datos, por lo tanto, tienen poca elaboración; es una referencia a una novela de Agatha Christie que se llama *El asesinato de Roger Ackroyd*. Ninguno de ellos es central para *El Club Dumas*. Observemos otro caso:

– ¿Qué hace aquí? –preguntó Corso. [...]

–Viajo –dijo la chica, y le mostró el libro; no era el mismo del tren: *Melmoth el errabundo*, de Charles Maturin –. Leo. Y tengo encuentros inesperados (258).

Hasta aquí, sólo se explicita el texto y el autor, pero más adelante Corso lee un párrafo de *Melmoth*:

Era una edición inglesa, moderna, y algunos párrafos estaban subrayados a lápiz. Se detuvo en uno de ellos:

Sus ojos seguían fijos en la luz declinante y en la creciente oscuridad. Esa negrura preternatural que parece decir a la más luminosa y sublime obra de Dios: “Déjame el sitio; Acaba ya de brillar”.

– ¿Le gusta la novela gótica?

–Me gusta leer [...] (259)

El autor configura este intertexto con mucha mayor información. Nos proporciona el nombre de la obra, el autor, un fragmento del texto fuente y el género al que pertenece la novela. Además, el intertexto está marcado tipográficamente con las cursivas.

La caracterización –los detalles que se abundan sobre el intertexto– responde a la información que el autor supone necesaria para el lector, ya sea porque cree que es menos compartida y hay que proporcionársela o porque sean datos que tendrán un rol importante en la conformación de la historia que se cuenta. También puede responder a una estrategia narrativa: la de mantener la atención del espectador respecto a la historia que se va narrando.

De lo anteriormente ejemplificado, podemos deducir que un autor también decide en qué parte del texto colocar los intertextos, a saber, puede ubicarlos dentro del texto pero fuera de la trama: extradiegéticos, o dentro de la trama: intradiegéticos.

1. Ubicación extradiegética: Títulos, epígrafes, dedicatorias.
2. Ubicación intradiegética: cualquier parte de la historia narrada (trama).

Sus intenciones pueden ser variadas y los efectos en el lector diversos, pero eso ya no corresponde a este mundo.

2. *La intertextualidad en el mundo del texto*

Una vez construido el texto, podemos pretender analizarlo en su propio espacio textual, y “desmenuzar” lo que observamos en él desde una perspectiva descontextualizada. Debemos recordar que el análisis de este espacio textual se hace con un pacto de lectura o tal vez debamos decirle “de no lectura”, pues pretendemos analizar el espacio textual como si no se estuviera haciendo un trabajo interpretativo de la estructura, ya que desde que nos aproximamos como analistas estamos efectuando un trabajo de refiguración.

En palabras de Ricoeur: [...] ¿qué es la estructura misma sino un efecto de la lectura? A fin de cuentas ¿el análisis estructural mismo no resultaría de un trabajo de lectura? [...] la lectura ya no es lo *que* prescribe el texto; es *la que* saca a relucir la estructura mediante la interpretación. (*Tiempo III* 878). Incluso, tal vez lo mejor sería decir que este análisis se hace desde una perspectiva textual, desde el mundo del texto y, por esa razón, es que podemos proponer otros aspectos diferentes a los observados desde la perspectiva del mundo del autor.

Así pues, desde el mundo del texto, lo primero que haremos es establecer los tipos de textos que pueden entrar en relación. Existen esencialmente tres tipos de texto:

1. Textos verbales: aquellos codificados en lenguaje verbal.
2. Textos no verbales: aquellos codificados en cualquier otro tipo de lenguaje.
3. Textos mixtos: aquellos que combinan lenguaje verbal y no verbal.

En los primeros podemos localizar textos literarios, históricos, científicos y todos aquellos que estén modelados a partir de la palabra. Los segundos son textos configurados en otro tipo de lenguaje, tales como pictórico, musical (melódico), dancístico. Los terceros combinan a los anteriores: el teatro (puesto en escena), los comics, las novelas gráficas, el cine.

La intertextualidad, en su forma más abierta, sería todas las inclusiones textuales posibles entre estos tipos de textos, a saber, todos los textos verbales pueden relacionarse entre ellos y con todos los no verbales (literario-pictórico; literario-dancístico; literario-musical, por ejemplo), así como entre diferentes tipos de lenguaje no verbal (pictórico-musical; dancístico-pictórico, etc.) y también entre aquellos del mismo tipo (musical-musical, pictórico-pictórico, dancístico-dancístico).

Para cada tipo de texto se pueden dar diferentes combinaciones y, seguramente, muchas de las relaciones serán más evidentes para los especialistas de otras disciplinas; las que nosotros hemos logrado bosquejar son las que mostramos en este cuadro:

Tipo de texto

	Texto verbal	Texto no verbal
<i>Inserción</i>	Intertexto no verbal en texto verbal. Por ejemplo: Una imagen de una pintura en un texto	Intertexto verbal en texto no verbal. Por ejemplo: un fragmento de un poema en una pintura.
	Intertexto verbal en texto verbal. Por ejemplo: un fragmento de una novela en otra novela.	Intertexto no verbal en texto no verbal. Por ejemplo: la aparición de una pintura en otro cuadro; o la melodía de una canción en otra.
<i>Elaboración (trabajado, manipulado)</i>	Intertexto verbal de un texto verbal Por ejemplo: una mención de una novela o poema en otro	
	Intertexto verbal de un texto no verbal Por ejemplo: una mención o descripción de una canción o de una pintura.	

Tabla 1

El tipo de intertextualidad que más nos interesa es aquella que se inserta o elabora en los textos verbales, específicamente, en los textos literarios narrativos. Podemos analizar los intertextos según cuatro criterios:

1. *Forma*:

1.1 La presentación, el cómo se identifican textualmente los intertextos. Pueden presentarse de dos modos y variar, más que categorialmente, gradualmente:

- a. Marcado (+): Es el modo más explícito de introducir un intertexto; la cita sería el ejemplo más representativo.

b. No marcado (-): En este caso, el intertexto se introduce de modo encubierto, más asimilado al discurso al que se integra, por ejemplo una alusión.

1.2 La caracterización, es decir los datos complementarios o atributos que acompañan al intertexto.

2. *Contenido:*

2.1 Fuente: es posible identificar el texto fuente del intertexto porque viene explícitamente resuelta en el texto, pero con cuatro variantes:

a.1 La fuente refiere a un texto de la realidad vivenciada

a.2 La fuente refiere a un texto de la realidad ficcional

b.1 La fuente es verbal.

b.2 La fuente es no verbal.

3. *Función:* una vez identificado, reconocemos que el intertexto cumple una función en el nuevo texto. Algunas funciones son: título, epígrafe, anuncio, caracterización de personajes, caracterización de atmósfera.

4. *Ubicación del intertexto:*²⁶

a. Intradiegética: Dentro de la trama contada.

b. Extradiegética: En el mismo texto pero fuera de la trama

Visualmente, lo representamos con el siguiente esquema. Posteriormente, detallaremos cada uno de los aspectos propuestos.

²⁶ Hemos decidido que esta característica aparezca tanto en el mundo del autor como en el del texto pues consideramos que el autor que sí desea configurar un texto intertextual está consciente de dónde colocarlos; asimismo, en el texto se vuelve fácilmente ubicable en la estructura si pertenece a la trama o no.

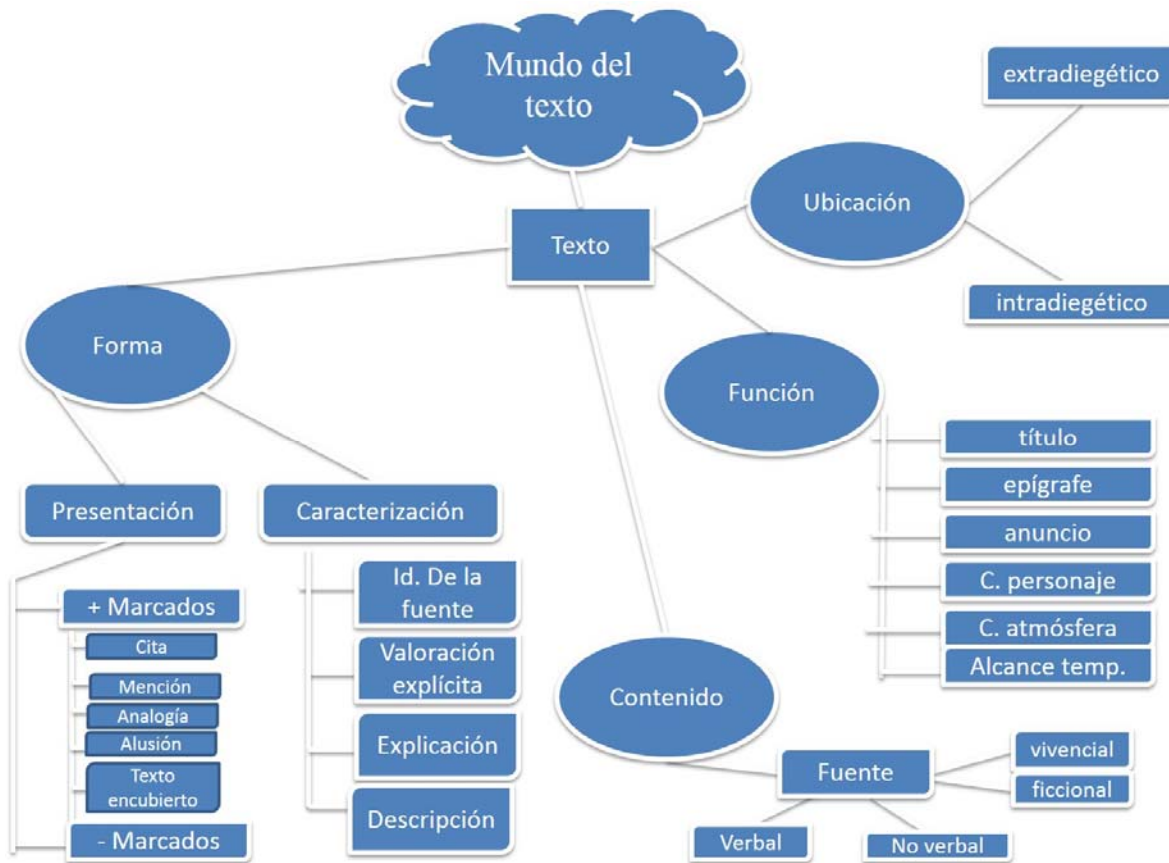


Gráfico 7

2.1 Forma

2.1.1 La presentación de los intertextos

El reconocimiento del intertexto depende, como hemos dicho, de la experiencia del lector; si no es identificado pasará como información nueva en espera de elementos que lo clarifiquen, los cuales pueden presentarse o no. Sin embargo, sin saber si el lector los ubicará, podemos distinguir que están presentados de cuatro maneras –esto a partir del texto analizado–, las cuales enlistamos a partir del mayor grado de explicitud al menor:

a. Citas textuales: Se observan cuando se introduce todo un fragmento de otro texto. Por lo común las encontramos marcadas con comillas o alguna otra marca tipográfica, lo cual las hace fácilmente reconocibles. Generalmente vienen acompañadas de la fuente de la que fueron extraídas. Ejemplo:

–Nació con el don de la risa –cité, señalando el retrato–... y con la sensación de que el mundo estaba loco...

[...]

*–Y ese fue todo su patrimonio –completó sin dificultad la cita, antes de arrellanarse en la butaca y sonreír de nuevo–. Aunque, si he serle sincero, me gusta más *El capitán Blood*. [...]*

*–Hace mal. *Scaramouche* es a Sabatini lo que *Los tres mosqueteros* a Dumas [...]* (17)

Como podemos observar, la cita está marcada por las cursivas pero además porque la misma narración lo apunta. Además, se complementa con una analogía entre autores y obras.

b. Menciones: Pueden corresponder a títulos de obras o personajes de otros textos. A veces se presentan solas y otras veces acompañadas de información adicional (caracterización). Son intertextos explícitos y sólo están nombrados; pueden estar acompañados o no de marca tipográfica. Ejemplos de menciones:

Gracias a las confidencias del cazador de libros puedo oficiar de doctor Watson en esta historia [...] (33)

De todas formas, Dumas utilizaba colaboradores: *negros*, en jerga de oficio.

El de *Los mosqueteros* se llamó Augusto Maquet [...] (24)

El primer ejemplo muestra una mención sin marca (doctor Watson) y, el segundo, está marcado con las cursivas (*Los mosqueteros*).²⁷

c. **Analogías:** Igualmente se presentan más fusionadas al texto, sólo que ellas involucran, por el modo en que están presentadas, a dos prototipos evocados a equiparar; de la fusión de los rasgos de ellos, o de la proyección que uno haga sobre el otro es que se comprende un tercero: el sentido que finalmente construye el lector. Ejemplos:

– ¿Por qué el diablo?

–Un día lo vi. Tenía quince años y lo vi como lo veo a usted. Llevaba cuello duro, sombrero y bastón. Era muy guapo; se parecía a John Barrymore haciendo de barón Gaigern en *Gran Hotel*. Así que me enamoré igual que una idiota [...] (340)

En este ejemplo vemos, además, que el texto fuente no es otra novela sino un texto cinematográfico.

d. **Alusiones:** Se introducen elementos intertextuales de modo encubierto, casi asimilado al discurso que se está dando, y requiere más conocimiento compartido entre autor-lector para identificarlo. Ejemplo:

²⁷ También observamos que en este caso la pericia del lector es fundamental, pues en el fragmento tenemos una palabra marcada tipográficamente con cursivas, como si fuera un intertexto (*negros*) pero que no lo es sino que más bien implica que esa palabra no está siendo usada de modo literal.

—No me gustan los regalos —murmuró Corso, hosco—. Una vez unos tipos aceptaron cierto caballo de madera. Artesanía aquea, ponía en la etiqueta. Los muy cretinos. (308)

—Leí el libro —le dijo a Corso desguazando las erres. Al hablar, la ceniza del cigarrillo se desplomaba sobre su camisa húmeda—. Esa fulana, Bovary. Pobre idiota. (40)

e. Texto encubierto: Se presenta como texto nuevo, no hay marcas y requiere de un lector altamente competente para reconocer el pasaje.

2.1.2 Caracterización de los intertextos

Un intertexto puede aparecer solo, sin caracterización alguna, ni en ese momento narrativo ni posteriormente; otros pueden quedar en suspenso, es decir, caracterizarse después en un solo instante o durante varios lapsos de la historia.

Las caracterizaciones, una o varias, se presentan de modo simultáneo o durante de la narración. Las que hemos identificado son:

a. **Identificación de la fuente:** Se explicita de qué texto proviene el intertexto o a qué autor se le atribuye; por ejemplo este epígrafe:

— ¿Nadie responde?

—No.

Tanto peor. Entonces es que está muerto.

(M. Leblanc. *Arsenio Lupin*)

b. **Valoración explícita:** El intertexto es configurado mediante adjetivos y enunciados valorativos explícitos. La elaboración puede ser –gradualmente– configurada de modo positivo (buscando aprobación o simpatía) o negativa (en busca de una sanción o un rechazo). Esta caracterización se actualiza en el mundo del lector y depende de los esquemas valorativos del lector.

c. **Explicación:** No sólo se cita o se nombra el intertexto sino que además viene una explicación acerca de él, una reelaboración que simplifica el trabajo del lector.

Ejemplificaremos la valoración y la explicación con el siguiente fragmento:

Reflexionó sobre aquello, desconcertado. Y de pronto la imagen apareció con perfecta nitidez [...] Corso pasó veloz las páginas, buscando el pasaje. Dio con él sin dificultad:

...Un hombre de cuarenta a cuarenta y cinco años, de ojos negros y penetrantes, de tez pálida, nariz fuertemente pronunciada, mostacho negro y perfectamente recortado...

Rocheftort. El siniestro agente del cardenal, el enemigo de d'Artagnan; quien lo hizo apalea en el primer capítulo, robó la carta de recomendación para el señor Treville y fue culpable indirecto de que el gascón estuviese a punto de batirse en duelo con Athos, Porthos y Aramis [...]

Una ligera cicatriz en la sien [...] pero Corso recordaba aquella cicatriz *más grande* y no en la sien, sino en la mejilla [...] Ahora la escena

estaba completa, y en color: Lana Turner en *Los tres mosqueteros*, tras la ventanilla de su carroza, junto a un Rochefort adecuadamente siniestro [...] el sicario de su Eminencia. (142–44).²⁸

Este fragmento nos ilustra varias cosas. Tenemos una cita textual marcada con las comillas, previamente se nos ha mencionado que lo que Corso tiene en sus manos es el capítulo de *Los tres mosqueteros*, así que hay una identificación explícita de la fuente, hay una descripción intertextual de un personaje, Rochefort, en esa cita pero, además, posteriormente viene una explicación sobre quién es él y qué ha hecho (en la trama de Dumas) y, también, el intertexto se elabora de modo valorativo pues se utilizan palabras que tienen una carga cultural negativa, tales como: siniestro, enemigo, culpable, adecuadamente siniestro y sicario.

2.2 Contenido

Si hablamos de contenido en términos del “significado” del intertexto, podríamos entonces hablar de relacionar el aspecto formal con su contenido, es decir su presentación con su referencia. Mencionamos anteriormente dos panoramas: a. La fuente refiere a un texto de la realidad vivenciada o ficcional; b. La fuente refiere a un texto verbal o no verbal. Por ejemplo: cada vez que en la novela se menciona a *Los tres mosqueteros* se hace referencia al punto primero; cuando se habla de *Las nueve puertas* corresponde al

²⁸ El subrayado es nuestro.

segundo. En diversas partes de la novela se describen pinturas o grabados, lo cual nos ayuda a pensar en el punto b.

2.3 Función de los intertextos

Un intertexto puede cumplir una o varias funciones durante la narración. Éstas pueden ser:

- a. **Título:** es el que da la pauta del tema principal de todo un apartado o etapa del texto.
- b. **Epígrafe:** Fragmento de texto que se coloca después del título; puede reforzar el tema aludido previamente en el título o insinuar detalles importantes en ese apartado.
- c. **Caracterización de personajes:** Reviste a los personajes de características físicas, cualidades, emociones, juicios acerca de sus conductas, carácter, etcétera.
- d. **Caracterización de atmósfera:** Son las características de los lugares, escenarios o espacios en los que se dan los acontecimientos de la historia. Es el ambiente creado por la narración.
- e. **Enlace de etapas:** Una etapa es un fragmento mayor dentro del texto que se está analizando. Podemos identificarlo mediante el cambio de personajes involucrados en la escena y/o un cambio de atmósfera. No siempre corresponden a las divisiones que el mismo autor hace de su texto.
- f. **Alcance temporal:** Utilizamos para describir este aspecto las categorías de temporalidad de la narración:

- a. **Prospectivo**: un intertexto proyecta una expectativa que se resolverá en un momento ulterior de la historia.
- b. **Retrospectivo**: Se refiere a cosas, acontecimientos, personas, etc. que ya fueron referidos anteriormente en la historia.
- c. **Ambas**: un intertexto puede proyectarse retrospectivamente y también prospectivamente.

2.4 Ubicación de los intertextos

Hemos dicho que puede pertenecer a la trama: intradieгética; o no: extradieгética. Una cita en el epígrafe es un claro ejemplo de un intertexto extradieгético a diferencia de cualquier otro que aparezca en la diégesis.

3. *La intertextualidad en el mundo del lector*

Desde la mirada del mundo del lector se abren otras posibilidades. La actividad lectora es la que vuelve posible hablar de un texto, la hacen una experiencia viva y dinámica. La labor de ese lector, junto con sus experiencias, vivencias, recuerdos y valores, entre otras cosas, es la que hace que un texto se transforme. Y no sólo hablamos de que cambie de un espacio textual a un texto “lleno” de sentido sino a una transformación mutua entre el individuo y el texto. Un individuo ya no es el mismo después de haber leído un texto y ese texto es lo que es en ese momento y ante nuestros ojos. Por supuesto, el acto de leer es individual y compartido, vivimos muchas de nuestras experiencias de modo colectivo, igualmente

sucede con un texto, pero hay algunos aspectos que sólo pertenecen a esa lectura específica y personal que tiene un individuo.

Cada mundo (autor-texto-lector) tiene sus peculiaridades y me parece que el más complejo es este último. En el del lector se activan múltiples aspectos: lo que se ha configurado, el texto propiamente dicho y las condiciones de lectura en la que se lleva a cabo todo el proceso, además de la experiencia del individuo y la competencia que tiene de recrear lo que está configurado.

La configuración textual queda suspendida a menos que el lector se acerque al texto, quien puede estar ya familiarizado con las marcas intertextuales y establece las relaciones con los otros textos. Así pues, el proceso sólo se ve activado cuando el lector entra en juego, apropiándose del texto y aportándole sus conocimientos y experiencias.

Proponemos dos tipos de competencia necesarias para analizar este mundo lector:

1. *Competencia formal*: el individuo está entrenado para reconocer los diferentes tipos de discurso que puede encontrar en un texto. Las diversas voces que implican.
 - a. Identificación de marcas textuales: comillas, cambio en tipografía, construcciones lingüísticas. Corresponde a los intertextos más marcados.
 - b. Identificación discursiva: Marcadores discursivos que introducen un intertexto; por ejemplo: “A propone que X”, “En este texto encontramos que...”, “lo dijo Tal en esta novela...” etc.

2. *Competencia semiótica* (actualización del intertexto): el individuo genera el sentido que es resultado de un trabajo semiótico, productor de sentido. El lector no sólo ha identificado el intertexto sino que ha “mezclado” diversos sentidos: el del texto nuevo que lee, el del intertexto ubicado, el de su fuente, la función del intertexto, los valores e información que recuerda o le generó el texto previo y la nueva interpretación del texto. Podemos dividirla en:

- a. Vinculación con el tipo de texto: Identificar si el texto al que se alude es de tipo verbal o no verbal, ficticio o no, con sus respectivos subtipos.²⁹
- b. Vinculación con el texto fuente: interconectar el sentido que viene del texto fuente y adecuarlo al nuevo.
- c. Vinculación con experiencias individuales-sociales o con otros discursos: son todas aquellas vivencias e información extra que el lector pueda vincular durante la lectura, por ejemplo acerca del género del texto, datos del autor, experiencias personales, experiencias “profesionales”, etcétera.

Se hace evidente que la identificación textual no sería pertinente si no fuera por la aprehensión que realiza el lector acerca de lo que va leyendo. Y es cierto, también, que esta interacción entre texto y lector no podría darse sin un entrenamiento que el lector obtiene a través de su experiencia lectora para identificar los intertextos.

²⁹ Hemos considerado este aspecto compartido en importancia para mundo del texto y el del lector.

Un texto construido intertextualmente presupone un lector competente para identificar las pistas configuradas a lo largo del texto e implican un conocimiento del lector (un recuerdo de otros textos) acerca de lo que se intertextualiza. Si el lector no identifica los intertextos, si los lee como información nueva sin encontrar el sentido oculto, entonces no se activa el intertexto. Mendoza Fillola incluso lo llama así, el intertexto lector:

El conjunto de saberes, estrategias y recursos lingüístico-culturales activados a través de la recepción literaria para establecer asociaciones de carácter intertextual y que permite la construcción de conocimientos lingüísticos y literarios integrados y significativos (competencia literaria), a la vez que potencia la actividad de valoración personal a través del reconocimiento de conexiones y del desarrollo de actitudes positivas hacia diversas manifestaciones artístico-literarias de signo cultural. (En Martínez 142).

Algunos teóricos, Genette uno de ellos, se manifiesta en contra de darle “crédito” al lector. Pero ¿por qué no querer darle el “crédito” al lector? si lo que precisamente genera el sentido es la actividad lectora, es cierto que al haber infinidad de lectores la posibilidad de interpretaciones se vuelve inaprehensible pero ¿no damos nuestra propia visión como lectores (más o menos conocedores) aun cuando nos situamos como analistas o investigadores de un tema? Y, de todas maneras, a pesar de esa multiplicidad de sentidos ¿no podemos hablar, escribir y comprendernos cuando hablamos de tal o cual texto? Es

decir, si bien hay un nivel interpretativo en el cual podemos diferir, hay un “anclaje” lingüístico-textual que nos remite a la obra, a la historia y a los personajes de una narración.

Recordemos que hablamos de textos narrativos y que estos supuestos conciben a un lector, que sea capaz –competente– no sólo de reconocer las marcas textuales sino, además, de relacionar el intertexto con su fuente (referente) y generar un sentido complejo nuevo: el intertexto como parte de la historia narrada y también como un elemento activo que nos introduce información previa y relevante para la historia. Por lo tanto, el lector está limitado a dos tipos de lectura: una “ingenua”, sin reconocimiento de los intertextos y una “perspicaz” en donde encuentra todas las pistas que se le han dejado.

Ahora bien, el proceso puede llegar más allá, un grado de intertextualidad mayor implicará no sólo el reconocimiento textual del intertexto sino una lectura que active ese sentido “cargado” de más información, ese doble vínculo con lo lineal y lo que se relaciona con otros textos.

Todos los individuos activan ciertos mecanismos durante la lectura de cualquier texto y los textos narrativos “intencionalmente” intertextuales nos explicitan muchos de ellos. Asimismo, no hay que olvidar el entrenamiento del lector –una “experiencia” lectora– que permita realizar una lectura intertextual mucho más elaborada y compleja pero nunca agotada.

Si todo individuo realiza estas operaciones, podemos hablar de mecanismos cognitivos que les permiten relacionar los conocimientos y experiencias –adquiridos previamente– con aquello que aprehenden en el presente, ya sea, por ejemplo, lo comprendido en una conversación, durante la lectura de un texto y hasta lo que pareciera

una simple contemplación del mundo circundante. A estos mecanismos Mark Turner les ha llamado *conceptual blendings*.

Los *conceptual blendings* operan cognitivamente durante el uso del lenguaje y la creación-comprensión discursiva, lo cual nos permite inferir que los individuos no generan sentido de modo lineal y unívoco sino siempre en co-determinación con la información que se activa durante el proceso de actualización y que puede “dispararse” hacia otras varias zonas de conocimiento. Así, complementamos el esquema visto anteriormente (gráfico 4) y queda como sigue:

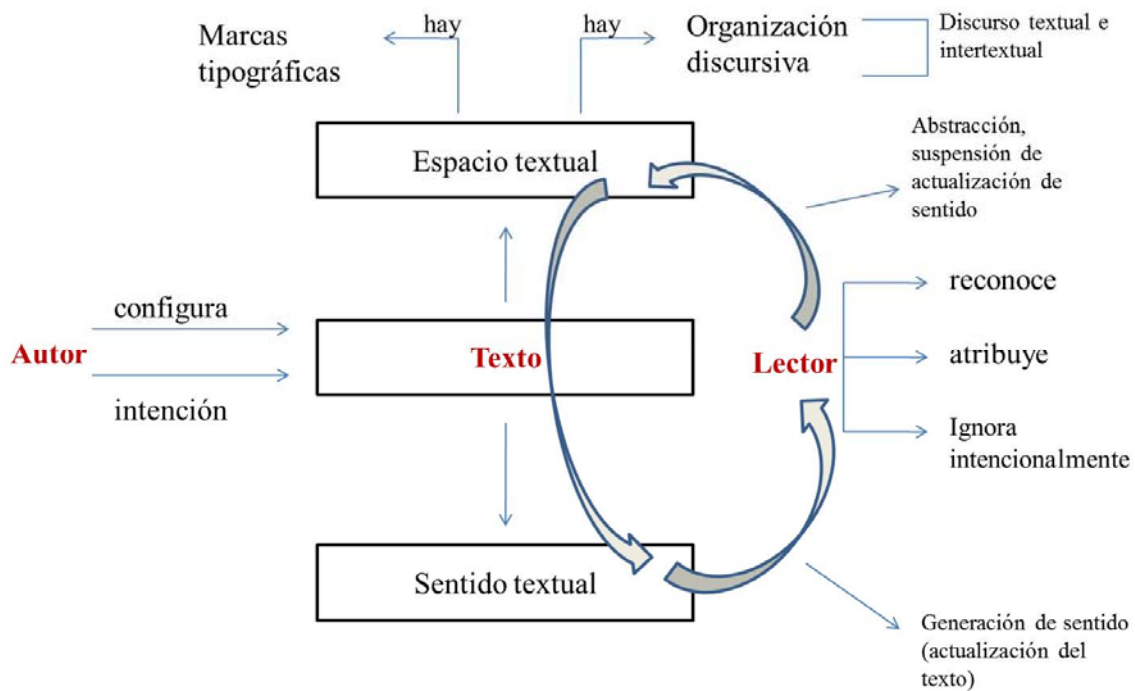


Gráfico 8

Un lector que se enfrenta a cualquier texto puede o no identificar lo intertextos. Sin embargo, de ello no depende que se haga una proyección conceptual de las características que trascienden del texto “original” hacia el intertexto y el texto nuevo. Se plantean estos casos:

1. No se identifican las marcas textuales ni discursivas (lectura “lineal”). No hay intertexto para el lector.
2. Se identifica la marca textual/discursiva pero no se conoce el texto fuente. Identificación intertextual.
3. Identificación de la marca textual/discursiva y del texto fuente pero no se hace un *blending* y/o proyección al texto nuevo.
4. Se identifica la marca textual/discursiva, la fuente y se hace un *blending* y/o proyección al texto nuevo (grado máximo).
5. No hay marca textual ni discursiva pero el lector sí realiza una proyección, esta opción da pie a dos caminos:
 - A. Es un caso de intertextualidad oculta.
 - B. El lector hace una proyección y/o *blending* de un texto sobre otro sin que haya habido una intención, se da un exceso de sentido, una sobresignificación.
6. Hay marca textual/discursiva, se sabe la fuente y también que no hay un referente “real”. No hay proyección ni *blending*.

Estas seis opciones que planteamos están vistas de modo gradual, de menor a mayor grado (del 1 al 4), y nos hacen plantearnos algunas interrogantes, por ejemplo, en la primera opción: ¿qué pasa si, a pesar de estar marcado en el texto, tenemos un lector poco avezado que no ha aprendido ciertas convencionalidades acerca del marcaje textual? En este caso, nos inclinaremos por pensar que por mucho que un autor haya dejado configurados los intertextos explícitamente en el texto, si el lector no los identifica, para empezar, textualmente, entonces, en el mundo del lector y para ese lector específico no hay intertexto.

El siguiente punto avanza un poco, el lector sabe distinguir las marcas textuales, ya sea cursivas o comillas, por ejemplo, pero, si el mismo texto no le proporciona más datos sobre ese intertexto, entonces el lector no pasa de una mera identificación,³⁰ una identificación intertextual.

Posteriormente, el intertexto se vuelve más complejo: se identifica textualmente, se conoce el texto fuente o se nos ha dado como dato durante la narración pero, al no haber un recuerdo de dicho texto fuente, ya sea porque no se ha leído o no está disponible a nuestra memoria, entonces el individuo no lo fusiona, no hace una proyección del texto fuente al texto actual; es un identificación más completa.

El próximo grado (punto 4) es lo que, a nuestro parecer, representa el grado más alto de intertextualidad lectora, el lector ha ubicado el intertexto, la fuente y, además, tiene un recuerdo sobre ella que hace que proyecte rasgos de ese otro texto en el actual. Pueden ser

³⁰ No queremos, de ninguna manera, dejar la impresión de que son las únicas opciones que tiene el lector; por supuesto que hay una gama inmensa de medios por los cuales el lector puede sustituir la falta de datos, y más en nuestro contexto cibernético actual, el cual proporciona un acceso casi ilimitado a otros textos y, esos, a su vez, a otras redes textuales y así sucesivamente.

valoraciones, simpatías, datos sobre el contexto de ese texto fuente, su autor, fragmentos de la trama, entre muchas otras más. En este punto, lo importante es que el lector realiza el *conceptual blending* que describe Turner y, a nuestro parecer, es cuando se da el culmen de esta relación entre textos, hablamos de un tejido textual.

Nos restan dos puntos muy interesantes, el primero, a su vez, lo hemos bifurcado: en el caso del primero (número 5), nos hace pensar en dos panoramas:

A. Al no haber marca discursiva, el autor apela al completo reconocimiento del intertexto por experiencia lectora del individuo (los horizontes de autor-lector son compartidos). Muchas de las veces se fundamenta en textos altamente conocidos por una cultura o en frases célebres.

B. El lector hace una proyección y/o *blending* de un texto sobre otro sin que, y aquí viene lo polémico, el autor haya tenido intenciones de relacionar los textos. Decimos que es polémico porque sólo en algunos casos, como el que hemos mencionado de Umberto Eco, el autor tiene acceso a la interpretación del lector (en este caso es porque es una analista de la obra de Eco) y, también, porque la mayoría de las veces, la intención del autor ya no es pertinente para la lectura e interpretación de un texto. Pero eso no nos impide al menos pensarlo, así que estamos ante un exceso de sentido: sobresignificación.

Y nos resta el último punto. Existe una marca textual/discursiva pero el texto fuente pertenece al terreno de la ficción, por lo que no hay modo de hacer la proyección de uno en otro; a nivel conceptual se queda como el tercer punto.

La diferencia de este último caso con los demás está en que para todos los anteriormente planteados, en algún momento de la vida lectora, un individuo puede

acercarse a lo que en su momento fue un texto fuente y proyectar, entonces, el sentido de los dos textos, en ambas direcciones, situación que no puede suceder con el caso de las fuentes ficticias.

En el siguiente capítulo, veremos cómo esta propuesta funciona en la novela *El Club Dumas* de Arturo Pérez-Reverte.

CAPÍTULO III

LA INTERTEXTUALIDAD EN *EL CLUB DUMAS*,

DE ARTURO PÉREZ-REVERTE

Es momento de pasar al análisis, lo cual requiere de algunas precisiones. Hemos dicho que mientras no hay un acto de lectura, el texto no es más que un espacio textual en donde están ya configurados los intertextos pero que sólo se activarán hasta que un individuo los identifique y “conecte” con los textos fuente; hemos dicho también que dicha identificación depende de algunas competencias lectoras que también hemos explicado en el capítulo anterior. Ahora bien, el problema es ¿cómo hacer un análisis de la estructura, de un espacio textual, de unos intertextos en potencia, sin que influya nuestra perspectiva como analistas y, sobre todo, como lectores? A nuestro parecer es imposible, pues todo trabajo de análisis conlleva un trabajo de lectura.

Por lo tanto, al hacer el trabajo de análisis sobre una obra determinada, en este caso la novela *El Club Dumas*, es difícil separar los mundos de texto y lector. Así, nos parece apropiado advertir que a la par de la identificación textual de los intertextos y su clasificación según la tipología propuesta, también se elaborarán otras precisiones sobre el texto y sus textos fuente que, obviamente, sólo pueden realizarse desde la perspectiva de un individuo lector, resultados del trabajo de lectura de quien escribe este texto.

En ocasiones, sólo con fines investigativos, pretenderemos que sólo vemos el texto sin trabajo de lectura aunque, ya hemos dicho, esto es imposible.

Correspondería a este capítulo contemplar también el análisis desde el mundo del autor, sin embargo, no tenemos disponible nada que nos permita saber qué intenciones tenía Pérez-Reverte al configurar tal o cual intertexto aunque creemos que sí es posible inferir que, al observar una novela con tanto marcaje intertextual (tipográfico y discursivo), el autor sí tuvo una intención clara de configurar el texto intertextualmente.

Tampoco es fundamental para la interpretación de la novela la biografía de Pérez-Reverte, aunque debemos recordar que cuando el lector la conoce simplemente se convierte en un discurso más, disponible para el lector en caso de que una lectura ingenua o un análisis lo requiera, por lo tanto no nos queda sino concentrarnos en el mundo del texto y del lector.

Hemos decidido analizar sólo algunos fragmentos de la novela, correspondientes a la historia desarrollada con el libro de *Las nueve puertas*, principalmente lo relacionado con el personaje femenino Irene Adler, cuya caracterización tiene como fundamento dos personajes pertenecientes a otros textos: *Escándalo en Bohemia* de Arthur Conan Doyle y *El diablo enamorado* de Jacques Cazotte.

Presentaremos el fragmento a analizar y, posteriormente, un cuadro en el que se especifiquen las características textuales del intertexto; posteriormente, se realizarán otras reflexiones e interpretaciones sobre el texto.

A. PROBANDO LA PROPUESTA EN *EL CLUB DUMAS*

La novela *El Club Dumas* está conformada por 12 capítulos y un apartado inicial sin título; este último es diferente en cuanto a presentación tipográfica (todo está en cursivas) y narrador (omnisciente).

A diferencia de los demás capítulos, en este primer apartado no hay un epígrafe que lo “presente”, como observamos en todos los posteriores; por el contrario, en él se mencionan ya algunas pistas sobre una de las obras que será importante para la trama de la novela: *Los tres mosqueteros*.

La narración comienza en una escena del crimen. Nos describe el suicidio, al menos en apariencia, de un coleccionista de libros: Enrique Taillefer, importante bibliófilo y editor adinerado quien es (nos enteramos mucho después) el último dueño del raro manuscrito del capítulo 42 de *Los tres mosqueteros*.

La sospecha de un falso suicidio está desde el principio marcada a través de los diálogos de los personajes, refranes e inserciones intertextuales.

En este apartado, el juez, que inspecciona la escena del crimen, observa que hay un libro abierto con un pasaje subrayado, era un ejemplar de *El vizconde de Bragelonne*. Así, primero tenemos un intertexto marcado tipográficamente que pronto se explicita más con una cita textual:

“*Me han vendido –murmuró–. ¡Todo se sabe!*”

–*Todo se sabe al fin –repuso Porthos, que nada sabía.*” (12)

Más adelante, aún con la duda de los personajes sobre si están ante un verdadero suicidio o un “homicidio disfrazado de suicidio”, vuelven a la página que les ha causado curiosidad:

El policía alto se encogió de hombros.

–Yo leo poco –dijo–. Pero el tal Porthos era uno de esos personajes principales ¿no?... Athos, Porthos, Aramis y d’Artagnan [...] (13)

Incluso hasta podríamos pensar que ese policía representa a cualquier lector que está iniciando la novela y que es poco avezado en lecturas de aventuras. Un guiño que les alienta a seguir con la lectura sin importar cuál sea su experiencia lectora sobre este género.

Posterior a este apartado, hay doce capítulos con título, cada uno de ellos tiene al inicio un epígrafe, es decir, un intertexto extradiegético, pues ninguno de ellos pertenece a la trama de la historia.

En la siguiente tabla, agrupamos los títulos y los textos fuente de los epígrafes de cada capítulo.

<i>Cap.</i>	<i>Título</i>	<i>Texto del que proviene el epígrafe</i>	<i>Género de texto fuente</i>
1	“El vino de Anjou”	<i>Los misterios de París.</i> E. Sue	Folletín de aventuras
2	“La mano del muerto”	<i>Los tres mosqueteros.</i> A. Dumas	Folletín de aventuras
3	“Gente de toga y gente de espada”	<i>El jorobado.</i> P. Feval	Folletín de aventuras

<i>Cap.</i>	<i>Título</i>	<i>Texto del que proviene el epígrafe</i>	<i>Género de texto fuente</i>
4	“El hombre de la cicatriz”	<i>El conde de Montecristo.</i> A. Dumas	Folletín de aventuras
5	“Remember”	<i>El asesinato de Roger Ackroyd.</i> A. Christie	Novela policiaca
6	“Sobre apócrifos e infiltrados”	<i>Los pardellanes.</i> M. Zevaco	Novela histórica
7	“El número Uno y el número Dos”	<i>El diablo enamorado.</i> J. Cazotte	Novela gótica
8	“Postuma Necat”	<i>Arsenio Lupin.</i> M. Leblanc.	Novela de detectives
9	“El librero de la Rue Bonapart”	<i>Los tres mosqueteros.</i> A. Dumas	Folletín de aventuras
10	“El número Tres”	<i>Scaramouche.</i> Sabatini	Novela histórica
11	“Los muelles del Sena”	<i>Los crímenes de la calle Morgue.</i> E. A. Poe	Cuento policiaco/terror
12	“Buckingham y Milady”	<i>El misterio de la carretera de Sintra.</i> E. de Queiroz	Novela de misterio/folletín
13	“Se complica la trama”	<i>El valle del terror.</i> A. Conan Doyle	Novela policiaca
14	“Los sótanos de Meung”	<i>Rocamboles.</i> P. du Terrail	Novela de aventuras
15	“Curso y Richeliu”	<i>Fantomas.</i> Souvestre y Allain	Novela policiaca
16	“Un recurso de novela gótica”	<i>El vizconde de Bragelonne.</i> A. Dumas	Folletín de aventuras

Tabla 2

Cada uno de los epígrafes es una cita textual y, por tanto, intertextos altamente marcados por su ubicación (la posición usual y formato de un epígrafe) y porque los epígrafes de por sí conllevan la evocación de otros textos; cumplen una función prospectiva, pues nos dan pistas sobre lo que tratará el capítulo o cuál será su temática. Otra de las funciones parece ser el ambientar genéricamente, es decir, si conocemos qué tipo de novela son, estaremos también predispuestos a la lectura de una historia que comparte rasgos genéricos con las mencionadas en los epígrafes. Destacamos tres géneros: aventuras, policiaco/detectivesco y gótico.

El narrador de esta novela, a partir del primer apartado llamado “El vino de Anjou”, es el personaje Boris Balkan que si bien advierte que todo lo que narrará es sabido porque el mismo Lucas Corso, protagonista de la historia, se lo ha contado, en ocasiones toma atribuciones de un narrador omnisciente.

En el transcurso del análisis asumo las presuposiciones planteadas en el capítulo anterior: el intertexto en el espacio textual y la tipología propuesta para el mundo del texto pero conforme se avance, también el análisis irá gradualmente inclinándose hacia la postura del lector, es decir, el intertexto como producto de un trabajo de lectura. Era difícil hacer un análisis sin que estos niveles se fusionaran, es por eso que la explicación de elementos textuales también vendrán acompañados de suposiciones, evaluaciones, interpretaciones y comentarios que sólo puede realizar un individuo lector.

1. Aplicación de la tipología. Algunos ejemplos

Como mencionamos con anterioridad, analizaremos lo correspondiente a la historia que se ha construido a partir de la investigación que Corso realiza sobre el libro de *Las nueve puertas* y, principalmente, lo relacionado con el personaje femenino Irene Adler.

La novela trata de un vendedor experto en libros –Lucas Corso– al cual le encargan averiguar la autenticidad de un texto que ha sido escrito e impreso por Aristide Torchia en aparente colaboración con el diablo: el *Libro de las Nueve Puertas del Reino de las Sombras*; además, a las manos de Corso también ha llegado un raro capítulo íntegro de *Los tres mosqueteros* de Alejandro Dumas: “El vino de Anjou”. Corso comienza a encontrar raras coincidencias entre lo que le pasa y lo que ha leído; personajes que salen del mundo ficticio e invaden el de Corso.

Durante su viaje para comparar los libros comienzan a suceder cosas raras, lo sigue un hombre con cicatriz en el rostro (que le recuerda a Rochefort, personaje de *Los tres mosqueteros*), la viuda del suicida muestra un interés persistente en el manuscrito y le recuerda a Milady (personaje también de la obra de Dumas) y, mientras visita a los dueños de los otros dos ejemplares conocidos de *Las nueve puertas*, acontecimientos más misteriosos y fatales suceden.

Primero analizaremos un par de fragmentos en los cuales se cuenta, por primera vez, un poco de historia acerca del libro y, posteriormente, donde se narra una parte de su historia. Ambos análisis se visualizarán como tablas en las que colocamos los elementos tipológicos propuestos. Se trabajan así para tener más detalle de cómo se presentan, marcan e identifican los intertextos; los encontraremos numerados y marcados con negritas.

Corso se encuentra con su amigo Flavio La Ponte en el bar de Makarova y, mientras beben cerveza, platican sobre el manuscrito que Flavio ha adquirido: “El vino de Anjou” y después, Corso le relata lo que sabe del otro texto que debe autenticar:

— ¿Conoces la historia del libro?

— Muy por encima —admitió el otro. Corso mojó un dedo en espuma de cerveza y se puso a hacer dibujos sobre el mármol del mostrador:

—Época, mediados del XVII. Escenario, Venecia. Protagonista, un impresor llamado Aristide Torchia, a quien se le ocurre editar el llamado [1] *Libro de las Nueve Puertas del Reino de las Sombras*, una especie de manual para invocar al diablo... Los tiempos no están para esa literatura: el Santo Oficio consigue, sin mucho esfuerzo, que le entreguen a Torchia. Cargos: artes diabólicas y los anexos correspondientes, agravados por el hecho, dicen, de haber reproducido nueve grabados del famoso [2] *Delomelanicon*, el clásico de los libros negros, que la tradición atribuye a la mano del mismísimo Lucifer... (43)

ANÁLISIS I	
Forma	
<i>Presentación</i>	<i>Caracterización</i>
<p>En este fragmento vemos que se realiza la mención de dos libros (intertextos), los cuales se identifican tipográficamente con el marcaje de las cursivas.</p>	<p>Ambos intertextos [1 y 2] están caracterizados con más datos, como la época, los autores de ambos libros y el tema de ambos, que resulta ser las artes diabólicas</p>
Contenido	
<p>Ambos intertextos expresan su fuente: es de tipo ficcional.³¹ Verbal.</p>	
Función	
<p>La función de este fragmento y sus intertextos, consideramos que es de caracterización de atmósfera, pues nos dan un indicio de lo que será el ambiente de esta historia en la novela, el contexto gótico y diabólico al que se enfrentará el personaje.</p> <p>Incluso podríamos también considerar este texto con un alcance temporal prospectivo, pues genera una expectativa sobre lo que sucederá con esa historia.</p>	
Ubicación	
<p>Ambos intertextos son intradieгéticos, pues los encontramos en la trama.</p>	

Tabla 3

Posteriormente, Corso visita a Varo Borja, quien le da más detalles sobre el trabajo que va a encargarle. El bibliófilo le explica a Corso que en las actas del proceso inquisidor

³¹ La clasificación de los intertextos como ficcionales o no depende, por supuesto, del conocimiento del lector.

a Aristide Torchia, mencionan sólo un libro y no tres, por lo que sólo uno de los ejemplares conocidos es verdadero.

La construcción de la historia del libro está basada en varios intertextos, se traen a cuenta leyendas, menciones de otros libros, descripciones intertextuales. A continuación el fragmento y el cuadro de análisis.

—A usted no le importa lo que yo crea. Pero las nueve láminas originales del libro no se atribuyen a la mano de un cualquiera... [1] **Según la leyenda, [2] Lucifer, tras su derrota y expulsión del cielo, compuso un formulario mágico para uso de sus adeptos: el recetario magistral de las sombras. El terrible libro guardado en secreto, quemado varias veces, vendido a precio de oro por los escasos privilegiados que le poseyeron...Esas ilustraciones son en realidad jeroglíficos infernales.** Interpretadas con ayuda del texto y los conocimientos adecuados, permitirían convocar al príncipe de las tinieblas.

Corso asintió con exagerada gravedad.

—Conozco mejores formas de vender el alma.

—No se lo tome a broma, porque es más serio de lo que parece...

¿Sabe lo que significa [3] *Delomelanicon*?

—Supongo que sí. Procede del griego: *Delo*, convocar. Y *Melas*: negro, oscuro.

Varo Borja emitió una risita chirriante, de humorística aprobación.

—Olvidaba que es un mercenario culto. Y tiene razón: convocar las tinieblas, o iluminarlas... El profeta Daniel, Hipócrates, Flavio Josefo, Alberto Magno y León III aludieron a ese libro maravilloso. Aunque los hombres sólo escriben desde hace seis mil años, al [4] ***Delomelanicon se le atribuye tres veces esa antigüedad***... La primera mención directa consta en el [5] **papiro de Turis, escrito hace treinta y tres siglos**. Después, entre el I antes de Cristo y el II de nuestra era, aparece citado varias veces en el [6] ***Corpus Hermeticum***. [7] Según el *Asclemandres*, **ese libro permite mirar la Luz cara a cara...** Y en un inventario parcial de la biblioteca de Alejandría, antes de su tercera definitiva destrucción en el año 646, figura con referencia expresa a los nueve enigmas mágicos que encierra...

[...]

Corso pasó más páginas del libro. [8] **Otro de los grabados, el número I, tenía una ciudad amurallada en lo alto de una colina. Hacia ella cabalgaba un extraño caballero sin armas, el dedo sobre los labios reclamando complicidad o silencio.** [9] La leyenda que acompañaba el grabado era: ***NEM. PERV.T QUI N.N LEG. CERTRIT.***

—Está en clave abreviada, pero descifrable —aclaró Varo Borja, atento a sus gestos—: [10] ***Nemo pervenit qui non legitime certaverit...***

— [11] ***¿Nadie que no haya combatido según las reglas lo consigue...?***

—Más o menos. De momento es la única de las nueve leyendas que podemos establecer con certeza. Figura casi idéntica en las obras de Roger Bacon, especialista en demonología, criptografía y magia... Bacon afirmaba poseer un [12] ***Delomelanicon que habría pertenecido al rey Salomón, con la clave de terribles misterios.*** Ese libro, compuesto de rollos de pergamino con ilustraciones, fue quemado en 1350 por orden personal del papa Inocencio VI que declaró: [13] «*Contiene un método para invocar a los demonios*»... Tres siglos después, Aristide Torchia decidió imprimirlo en Venecia con las ilustraciones originales.

—Demasiado perfectas —objetó Corso—. No pueden ser las originales: el estilo sería más arcaico.

—Estamos de acuerdo. Sin duda Torchia actualizó el asunto.

[14] **En otra lámina, numerada III, un puente guarnecido por puertas fortificadas cruzaba un río.** Al levantar la mirada, Corso observó que Varo Borja sonreía enigmático, igual que un alquimista seguro de lo que su atanor cuece. [...] (93-96).

ANÁLISIS 2	
Forma	
<p><i>Presentación</i></p> <p>Hemos identificado 14 intertextos en este fragmento. Algunos podríamos incluso considerarlos como complemento o elaboración de uno mismo, sin embargo hemos optado por numerarlos así debido a que aparecen separados.</p> <p>Predominan las menciones [1-6, 8] aunque ya algunas están acompañadas con explicaciones o descripciones. El intertexto 7 es un parafraseo. Los intertextos 9, 10 y 11 son citas. Predominan, por tanto, intertextos muy marcados y, además, reforzados con datos complementarios, lo cual facilita su ubicación textual.</p>	<p><i>Caracterización</i></p> <p>El intertexto 2, es mencionado previamente: una leyenda, está caracterizado con una explicación sobre lo que cuenta; el 4 y el 5 vienen acompañados de datos complementarios, como lo es su antigüedad. El intertexto 7 es un parafraseo con su fuente. El 8 es una mención con descripción.</p> <p>Sobre las citas 9, 10 y 11, aparte de la marcación tipográfica, están caracterizadas por la fuente que ha sido anteriormente explicitada.</p> <p>La cita 13 aparece sin mayores datos sobre su fuente textual, si bien nos dice quién la pronunció, no hay datos del texto del cual fue tomada.³²</p> <p>El número 14 es una mención con descripción.</p>
Contenido	
<p>Todos los intertextos de este fragmento expresan el texto fuente. Como la mayoría se refiere al <i>Delomelanicon</i>, entonces la fuente es ficcional. No así el <i>Papiro de Turis</i> y el</p>	

³² Al ser mencionada como una declaración también podríamos tomarla como ejemplo de lo que distinguimos en capítulo I como interdiscursividad.

<i>Corpus Hermeticum.</i> Un aspecto interesante es que los intertextos 8 y 14, no hacen referencia a textos verbales sino a láminas y grabados, por lo que su fuente es de tipo no verbal.
Función
Consideramos que todos los intertextos funcionan como caracterización de atmósfera, de género e incluso de personaje, si es que tomamos en cuenta que el libro de <i>Las nueve puertas</i> tiene un papel protagónico en la novela.
Ubicación
Todos son intradieгéticos.

Tabla 4

Hasta este momento, sólo hemos pretendido mostrar o destacar la configuración e identificación textual de los intertextos; lo que podemos observar es que, en este caso, los más marcados y simples, conceptualmente, contribuyen a construir la trama y el ambiente bibliófilo intertextual de la novela, a comparación de otras novelas que no se construyen a partir de otros recursos.

Ahora nos concentraremos en uno de los personajes principales, *la mujer*: Irene Adler. Se eligió este personaje porque es uno de los más complejos en cuanto a su construcción intertextual y también porque es uno de los más dinámicos.

Durante la investigación de Corso, Irene se presenta intermitentemente, primero en una tertulia, luego en un tren y después en el vestíbulo del hotel de Sintra, Portugal. A partir de ahí se vuelve parte constante de la aventura de Corso.

A diferencia del otro personaje femenino –Liana Taillefer– quien es varias veces descrita como una actriz de cine: bella, de buen cuerpo, mujer fatal aunque vengativa y frívola; Irene es un personaje ambiguo y misterioso. Una chica joven pero con la experiencia y prudencia de alguien mayor. A veces sabia, otras juvenil como un chico, seductora.

La función que cumple Irene Adler durante la trama es la de un ángel –o diablo– guardián. Su misión es resguardar la seguridad de Corso durante el camino que debe recorrer, donde él –y ella– se vuelven parte de una historia confusa, en donde la realidad y la ficción se funden en una misma trama.

Antes de pasar nuevamente al análisis, es preciso hablar sobre dos textos: *El diablo enamorado* de Jacques Cazotte y *Escándalo en Bohemia* de Arthur Conan Doyle

El primero tiene como personaje principal a Álvaro, un guardia del rey de Nápoles quien –instado por su “maestro” Soberano– invoca al diablo. El diablo se transforma durante la narración, pasa de ser una espantosa cabeza de camello a una linda perrita faldera –Biondetta– y luego cambia a un paje obediente –Biondetto– que en realidad es una mujer-sílfide enamorada perdidamente de Álvaro.

En un inicio, Álvaro es indiferente y grosero con Biondetta/Biondetto pues cree que así debe tratarla para mantener su servilismo y porque desconfía de su primera manifestación, esa horripilante cabeza de camello que con voz de ultratumba le preguntó *¿che vuoi?*,³³ aunque le inquieta un poco tanta sumisión y entrega; después, ante los celos de su amante Olympia quien odia a ese paje femenino, Álvaro se fija más en ella y sus

³³ ¿Qué quiere?

acciones mientras no está en servicio. En un ataque de celos, la despechada mujer apuñala gravemente a Biondetta, quien queda malherida; a partir de ese momento, Álvaro se preocupa y cuida de ella, tanto que comienza a sentir afecto que pronto se convertirá en amor.

Al final de esta novela, Biondetta logra seducir a Álvaro y que éste se entregue a ella libremente, lo cual permite a Belcebú mostrarse con su verdadera forma y, además, feliz y orgulloso de haberse unido a su amado.

El segundo texto es *Escándalo en Bohemia* de Conan Doyle. El famoso detective Holmes pretende resolver un caso de chantaje. El agraviado –el conde von Kramm, noble de Bohemia– quiere recuperar una fotografía de él con una mujer –la aventurera Irene Adler– y evitar el escándalo de sus amoríos con alguien que no pertenece a su clase.

La trama, obviamente, se construye a partir de Holmes y su inteligencia para resolver los casos, Watson se había casado y tenía mucho tiempo sin participar en las investigaciones del detective, así que cuando Holmes lo recibe de visita en su casa, lo hace participe de una aventura más. Lo inesperado de esta historia es que, a pesar de lo planeado por Sherlock, Irene logra adelantarse a sus planes y frustrar su encomienda. Holmes no logra obtener la escandalosa fotografía aunque ella, siendo una mujer honorable, inteligente y prudente, le deja una nota a Holmes en donde le asegura que sólo se quedará con la imagen como salvaguardia en caso de necesitarlo; a cambio, en el lugar deja una foto de ella que, al final, es el único pago que pide Holmes al conde.

El capítulo de *El Club Dumas* titulado “El número Uno y el número Dos” se centra en el encuentro de Corso con una chica que ha visto anteriormente en un círculo literario

presidido por el narrador, Boris Balkan, quien además es un experto en el escritor Alejandro Dumas. Durante esta tertulia, Corso expone sus dudas sobre Dumas, su amante – Adah Menken– y su ayudante literario –Augusto Maquet. La chica parece particularmente interesada en Corso cada vez que él insinúa la afición de la pareja por el espiritismo y la magia negra. Posteriormente, la historia se centrará en la llegada de Corso a Portugal y la comparación del ejemplar de Varo Borja con el del bibliómano Víctor Fargas. El apartado comienza con un epígrafe:

Sucede que el diablo es muy astuto.

Sucede que no siempre es tan feo como dicen

(J. Cazotte. *El diablo enamorado*) (201)

Para empezar estamos ya ante un intertexto marcado tipográficamente y que es totalmente explícito pues nos da la fuente a la que pertenece ese fragmento. Su texto fuente es de la realidad vivenciada y su función es de epígrafe prospectivo, pues, nos da indicios (si es que hay un saber o recuerdo del lector sobre el texto) de lo que sucederá posteriormente.

La descripción que se hace de la chica a lo largo de la trama es continuamente resaltada: delgada, ojos verdes, cabello corto y siempre con una mochila y una trenca³⁴ azul. Su aspecto siempre le resulta a Corso ambiguo, a veces le parece muy joven, otras, muy vieja; además de que destaca su aspecto andrógino: “[...] a finales de marzo y con

³⁴ Abrigo corto con capucha.

aquel pelo con raya a la izquierda como un muchacho, le daba un aspecto singular, deportivo, agradablemente equívoco. Era alta, delgada y flexible. Y muy joven. [...]” (204).

Posteriormente, el encuentro en el tren rumbo a Portugal resulta interesante pues nos enteramos del nombre de la chica:

— ¿Cómo se llama?

— Corso. ¿Y usted?

— [1] **Irene Adler**.

La estudió de arriba abajo y ella sostuvo el examen, impasible.

—Ése no es un nombre.

—Tampoco Corso lo es.

—Se equivoca. Soy Corso. El hombre que corre.

—No parece un hombre que corra. Más bien parece tranquilo.

[...]

[1] **Irene Adler**... —repitió, fingiendo hacer memoria—.

[2] *¿Estudio en escarlata?*

—No —respondió ella, con calma—. [3] *Un escándalo en Bohemia*...

—ahora sonreía también, y su mirada era un trazo esmeralda en la penumbra del pasillo—. [4] *La Mujer*, [5] **querido Watson**.

Corso hizo ademán de darse una palmada en la frente, como si acabara de caer en ello.

— [6] **Elemental** —dijo. Y tuvo la certeza de que se encontrarían de nuevo. (207-208)

Los intertextos están como menciones (1,³⁵ 2 y 3), una cita (4) marcada tipográficamente y caracterizada con su fuente previamente mencionadas; y dos intertextos encubiertos (5 y 6) pues apelan al conocimiento del lector sobre los personajes de las aventuras de Holmes y sus frases conocidas.

Estos intertextos sirven para caracterizar al personaje y aquí es donde viene un trabajo del lector importante pues, si conoce bien la historia, traerá a colación también la valoración o la importancia de este personaje para Holmes: la única mujer a la que el detective considera como su igual en inteligencia, por eso la nombrará siempre como *la mujer*. También podemos plantear esta elaboración como prospectiva, nos anuncia que este personaje estará a la par de Corso, en destreza y protagonismo. Además, induce a pensar que Corso también sentirá una atracción, ya sea intelectual o física, hacia esta Irene Adler.

Sólo como refuerzo de esta relación, capítulos más adelante, Corso, aún escéptico sobre el verdadero nombre de la chica, le pide a Grüber, el conserje de su hotel en París, que averigüe sus datos:

El conserje extrajo una ficha de bajo el mostrador. — [1] **Irene Adler** — leyó—. Pasaporte británico, expedido hace dos meses. Diecinueve años. Domiciliada en [2] **221 b de Baker Street, Londres.**

³⁵ En el caso de este intertexto “Irene Adler”, también podría considerarse como texto oculto, al menos por un momento, pues si hay un lector que no sepa nada sobre este personaje, y al no estar marcado con cursivas, puede pasar completamente desapercibido, como un nombre cualquiera.

—No me tome el pelo, Grüber.

—Nunca me tomaría la libertad, señor Corso. Eso dice el pasaporte. (317)

La mención ya conocida [1] se complementa con un texto encubierto [2]: el domicilio de Sherlock Holmes. Hasta aquí la relación Irene Adler Dumas con la de Holmes.

La otra relación intertextual trabajada para la Irene de Corso es con el Diabolo, que luego tomará los matices del enamorado. Ya mencionamos que el capítulo “El número Uno y el número Dos” inicia con el epígrafe de Cazotte aunque la caracterización de la chica está en torno a la aventurera de Holmes; en el capítulo siguiente “*Postuma Necat*” sucede el primer asesinato: el del poseedor del segundo ejemplar de *Las nueve puertas*, Víctor Fargas.

Irene Adler aparece en el vestíbulo del hotel donde se aloja Corso. Éste, quien también ha tenido ya otro encuentro con Rochefort, comienza a sentirse extrañado sobre lo que le está sucediendo a partir de que aceptó la investigación sobre estos libros. Observamos algunas pistas más sobre ella:

—¿Qué hace aquí? —preguntó Corso.

Ella retiró los pies del sillón, ofreciéndoselo con un gesto; pero el cazador de libros permaneció de pie.

—Viajo —dijo la chica, y le mostró el libro; no era el mismo del tren:

[1] *Melmoth el errabundo*, de Charles Maturin—. Leo. Y tengo encuentros inesperados. [...]

Cogió el libro, que la chica había puesto sobre la mesa, y lo hojeó un poco. [2] **Era una edición inglesa, moderna**, y algunos párrafos estaban subrayados a lápiz. Se detuvo en uno de ellos:

[3] Sus ojos seguían fijos en la luz declinante y en la creciente oscuridad. Esa negrura preternatural que parece decir a la más luminosa y sublime obra de Dios: «Déjame el sitio; acaba ya de brillar».

— ¿Le gusta leer [4] **novela gótica**?

—Me gusta leer —había inclinado un poco la cabeza y la luz dibujaba en escorzo su cuello desnudo—. Tocar los libros. Siempre viajo con varios en la mochila.

— ¿Viaja mucho?

—Mucho. Desde hace siglos. [...]

Corso dejó el [5] **Melmoth** sobre la mesa.

—Es usted una joven misteriosa. ¿Qué edad tiene? ¿Dieciocho, diecinueve?... A veces cambia de expresión, como si tuviera mucha más edad.

—Quizá la tenga. Cada uno posee los gestos de lo que ha vivido y lo que ha leído. [...]

Los intertextos son claros: la mención del libro de Maturin, su género y una cita proveniente de él. Un lector sin conocimiento sobre la referencia podría pasar de largo y sólo quedarse con las menciones de un libro cualquiera. Pero, quien mínimamente conozca

el argumento sabrá que la trama es sobre John Melmoth, un hombre que ha hecho un pacto con el diablo para obtener la inmortalidad; sólo una cláusula podría salvarlo de su condena: debe encontrar a alguien que quiera asumir el mismo pacto y así terminar con su sufrimiento eterno.

Podemos observar cómo se van construyendo las pistas diabólicas en derredor de Irene Adler, reforzadas con más información como el hecho de que viaje mucho, “desde hace siglos”; o preguntándole a Corso si cree en el Diablo:

Jamás conocí un dios imparcial. Ni un diablo —se volvió hacia él de forma inesperada; sus anteriores pensamientos parecían haberse ido corriente abajo—. ¿Crees en el diablo, Corso? (308)

Y termina regalándole un ejemplar de *El diablo enamorado*:

—Espero que te guste.

[1] *El diablo enamorado*, de Jacques Cazotte, impresión de 1878.

Al abrirlo, Corso reconoció [2] **los grabados de la primera edición en apéndice facsimilar: Álvaro en el círculo mágico ante el diablo que pregunta *¿Che vuoi?*, Biondetta que desenreda su cabellera con los dedos, el hermoso paje al teclado del clavecín...** Se detuvo al azar en una página:

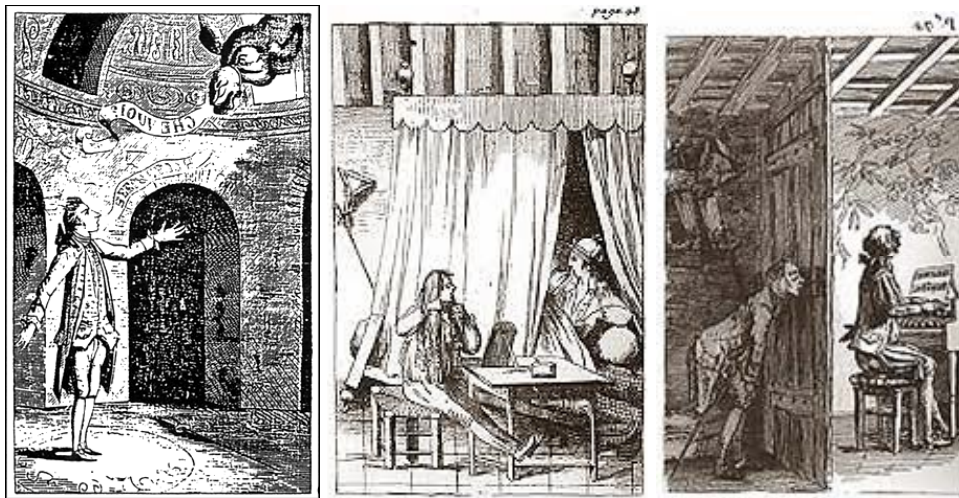
[3] *El hombre salió de un puñado de barro y agua. ¿Por qué una mujer no habría de estar hecha de rocío, vapores terrestres y rayos de luz,*

de los condensados residuos de un arco iris? ¿Dónde reside lo posible...?

¿Dónde lo imposible?

Cerró el libro y alzó los ojos, encontrando los de la joven, que sonreían. (311)

Para un lector conocedor del texto fuente, esta descripción intertextual evoca imágenes del libro vivenciado; los grabados que acompañan a dicha novela y que siguen puntualizando la presencia de Biondetta en esta Irene Adler.



Grabados de la primera edición de *El diablo enamorado*

Lo interesante de estos intertextos es, precisamente, que no hacen referencia a un fragmento verbal de otro texto, sino que corresponden a las ilustraciones, imágenes, textos no verbales que, a su vez, pertenecen a una novela, texto verbal.

En este caso es un intertexto elaborado verbalmente, pero en otras ocasiones se ha colocado “literalmente” este tipo de inserciones, principalmente en lo correspondiente a los

grabados de *El libro de las nueve puertas*, por ejemplo, cuando Corso compara las imágenes de los tres ejemplares, colocamos aquí para ilustrar, la portada del libro (la cual aparece insertada en la novela) y una de las nueve ilustraciones:



Grabados de *Las nueve puertas*

La diferencia entre los grabados de *Las nueve puertas* y *El diablo enamorado* radica sólo en el tipo de fuente del que provienen: los primeros de la realidad vivenciada y los segundos de la realidad ficcional.

Muchas veces en la novela, ante las preguntas un tanto desesperadas de Corso por saber el papel de la chica en esa historia, Irene le repite que ella está ahí para “cuidar de él”.

El investigador comienza, poco a poco, a sentir atracción por la chica, pues es joven, atractiva y muy sensual.

El asunto se va acercando más a la novela de Cazzote; incluso la misma Irene confiesa en un juego “muy en serio” que ella es el diablo enamorado, aunque después se relativiza tal declaración por su carcajada:

— ¿Quién eres?

—El diablo —dijo ella—. [1] **El diablo enamorado.**

Y se echó a reír. [2] **El libro de Cazotte** estaba sobre la cómoda, junto al [3] *Memorial de santa Helena* y otros papeles. La joven lo contempló sin tocarlo. Después puso un dedo encima, mirando a Corso.

— ¿Crees en el diablo?

—Me pagan por creer. Al menos mientras dure este trabajo. [...]

— ¿Sabes por qué me gusta este libro, Corso?

—No. Dímelo.

— [4] **Porque el protagonista es sincero. Su amor no es una simple estratagema para condenar un alma. Biondetta es tierna y fiel; admira en Álvaro las mismas cosas que el diablo ama en el hombre: su valor, su independencia...** —las pestañas velaron un momento los iris claros—. **Su afán de conocimiento y su lucidez.**

—Te veo muy informada. ¿Qué sabes tú de eso?

—Mucho más de lo que imaginas.

—Yo no imagino nada. Mis referencias sobre lo que el diablo ama o desprecia son exclusivamente literarias: [6] *El Paraíso Perdido*, [7] *La Divina Comedia*, pasando por [8] *Fausto* y [9] *Los hermanos Karamazov*... —hizo un gesto ambiguo, evasivo—. El mío es un Lucifer de segunda mano.

Ahora lo contemplaba con aire burlón.

— ¿Y cuál de ellos prefieres? [10] ¿El de Dante?

—Ni hablar. **Demasiado horrible. Medieval en exceso para mi gusto.**

— [11] ¿Mefistófeles?

—Tampoco. **Es un tipo relamido, con astucias de picapleitos. Una especie de abogado marrullero... Además, nunca me fío de los que sonríen demasiado.**

— ¿Y el que aparece en [12] *Los Karamazov*?

Corso puso gesto de estar oliendo col rancia.

—**Mezquino. Vulgar como un funcionario de uñas sucias...** —se detuvo a meditar un poco—. [13] **Supongo que prefiero al ángel caído de Milton** —la miró, interesado—. Es lo que pretendías que dijera. [...] (326-28)

Los intertextos de este fragmento, más allá de las menciones, explicaciones y descripciones, es interesante por las valoraciones que los acompañan, en las cuales vemos que hay varias conceptualizaciones del diablo y que Corso tiene cierta afinidad con una en particular; se mencionan *El paraíso perdido* de John Milton, *La Divina Comedia* de Dante

Alighieri, *Los hermanos Karamazov* de Fiodor Dostoievski y el *Fausto* de Goethe, todos ellos textos no ficticios. Las valoraciones vienen por medio de los adjetivos y comparaciones “vulgar como un funcionario de uñas sucias”; “un tipo relamido [como un] abogado marrullero” y contrastan con el diablo que enarbola Irene: sincero, tierno, fiel y, sobre todo, amante del hombre.

Este fragmento intertextual valorativo hace que el lector deba contrastar estas posturas sobre el diablo con la suya propia, de ahí dependerá qué tanta simpatía tenga también por este personaje tan ambiguo.

Irene cumple su función de ángel y diablo guardián, alerta a Corso sobre la muerte de Fargas, lo acompaña y cuida de él mientras visita a la baronesa Frida Ungern, le alerta sobre el acecho de Rochefort y lo salva cuando el hombre de la cicatriz le ha dado una paliza; la chica pelea por él y queda herida, a Corso le da la impresión de que está completamente desvalida, contrariamente al modo en que la ha visto pelear horas antes.

En su habitación de hotel, Corso se entrega a Irene y la trama “mosqueteriana” se complica un poco; no será sino hasta después, cuando ya se ha esclarecido lo correspondiente a “El vino de Anjou” que Corso vuelve a interrogarla a ella, sobre su papel en esa historia confusa, sobre *Las nueve puertas*, sobre quién o qué es ella y por qué lo ha elegido a él.

—Porque la lucidez no vence jamás. Y nunca mereció la pena seducir a un imbécil.

Entonces acercó sus labios y lo besó muy despacio, con dulzura infinita. Como si hubiera esperado una eternidad para hacer aquello. (532)

Al final, los dos misterios han sido resueltos, se ha esclarecido “lógicamente” quiénes eran Milady y Rochefort y Varo Borja ha resultado ser un adorador del diablo que cree que la clave para invocar a Belcebú está en los grabados de lo que él presume es el libro original y único sobreviviente de la hoguera. No le queda a Corso más que averiguar si la chica también se ha desvanecido en esta historia, con alivio, se da cuenta de que sigue ahí, sonriente, “llena de ternura, increíblemente joven y bella, con su pelo de muchacho, la piel atezada, los ojos tranquilos fijos en él, esperando.” (558)

Hasta el momento nos hemos centrado más en identificar los intertextos y su presentación en la novela, hemos visto que lo que predominan son las menciones y que las caracterizaciones que los elaboran se sitúan muy cerca de las menciones o en otras partes de la novela. Asimismo, hemos dicho que si bien un lector puede identificar cuáles son los intertextos, esto no garantiza que se haga un trabajo de proyección de sentido y que el sujeto efectivamente descubra esos múltiples matices que provocan los intertextos.

En un nivel, nos hemos encargado sólo de mostrar los intertextos, sin poder evitar hacer algunas interpretaciones lectoras, pero ahora analizaremos dos aspectos que sólo hasta tener la aprehensión final de los textos fuente y el texto nuevo es que aparecen como “evidentes”.

Si bien ya hemos establecido y ubicado ciertos intertextos que vinculan el personaje Irene Adler de *El Club Dumas* con la Irene Adler de *Escándalo en Bohemia* y con Biondetta de *El diablo enamorado*, hay rasgos que no aparecen marcados y que nos ayudan a construir nuestra percepción lectora tanto de los personajes como, específicamente, de la chica.

No es fortuito que sea precisamente ése el nombre del personaje. Para esto debemos entender que Sherlock Holmes es un detective inteligente, acostumbrado siempre a resolver sus casos e Irene Adler es la única mujer que lo desafía y, además, le gana. Si bien el caso termina favorable para Holmes, no queda duda de la inteligencia y belleza que Irene posee. Incluso parece vislumbrarse un amor escondido puesto que Holmes conserva una foto de ella. De ahí que Irene sea *la mujer*.³⁶

La Irene Adler de Corso toma de su antecesora toda esta inteligencia y pericia del personaje femenino y le comparte ese rastro de ser una mujer impresionante para el protagonista Corso, también investigador, inteligente, astuto e inteligente, como Holmes.

Veamos la relación con *El diablo enamorado*. La relación entre Biondetta y Álvaro es la de un amo y su paje, al menos la primera parte de la novela. Ella cumple la función de un sirviente fiel a su amo, al igual que la Irene de Corso, pues hay momentos en que lo obedece y sigue sus indicaciones. Pero luego, en ambos relatos hay un cambio, ya no son personajes pasivos y obedientes, ya no sólo velan por la seguridad de su hombre sino que se han vuelto amantes, Biondetta se ha vuelto la mujer de Álvaro e Irene la de Corso.

A excepción de las referencias que ya hemos observado, algunas en donde parece evidente que Irene es el diablo enamorado, no hay nada que lo explicita tajantemente, sin embargo, las continuas alusiones a los ojos y la mirada –similar a la narración de Álvaro– nos hacen atender a la relación, la cual depende totalmente de la labor lectora.

³⁶ Así con cursivas en el original.

Por fin, todavía incrédulo, se acercó a la muchacha. Casi estaba a su lado cuando levantó la vista del libro fijando en él los ojos verdes, claridad líquida y profunda [...]. Se detuvo sin saber lo que iba a decir; con la extraña sensación de que podía caer dentro de esos ojos. (*El Club Dumas* 257).

El ardor de las miradas penetraba a través de la gasa; poseía una intensidad y una dulzura inconcebibles; aquellos ojos no me eran desconocidos. (*El diablo enamorado* 100).

[...] No se podía concebir cómo la dulzura, el candor y la ingenuidad podían aliarse con el rasgo de malicia que brillaba en sus miradas. (*El diablo enamorado* 117).

Sonreía a la manera de una chiquilla a un tiempo maliciosa e inocente, con leves rastros de fatiga bajo los párpados. Soñolienta y cálida. (*El Club Dumas* 332).

Esta ambivalencia entre la dulzura, ternura y al mismo tiempo la malicia y la intensidad “peligrosa” es constante en ambos relatos. Además, también podemos notar que en ambos relatos las mujeres muestran una sexualidad ambigua.

[...] y con aquel pelo con raya a la izquierda como un muchacho, le daba un aspecto singular, deportivo, agradablemente equívoco. Era alta, delgada y flexible. Y muy joven. (*El Club Dumas* 204).

[Mi paje] Estaba sentado ya vestido, con excepción de su jubón, en un pequeño escabel; había desparramado su cabellera que le caía hasta el suelo, cubriendo de rizos flotantes y naturales su espalda y sus hombros, y hasta su rostro por entero. (*El diablo enamorado* 110-111).

En el caso de la novela de Cazotte, más que en las descripciones, la ambigüedad genérica se relata, pues las transformaciones de cabeza de camello, perrita (Biondetta), paje (Biondetto), arpista (señora Fiorentina) y nuevamente paje con rasgos femeninos (tanto que causaba celos a la amante de Álvaro, Olympia) van sucediendo a lo largo de la historia. Al final, por supuesto, predomina el masculino, pues el diablo revela su identidad “Soy el diablo, querido Álvaro, soy el diablo...” (196) pero aún conserva actitudes culturalmente reconocidas como femeninas, que desconciertan aún más al protagonista:

—Ingrato, apoya la mano en este corazón que te adora [...] Deja que fluya por tus venas un poco de ese fuego delicioso que ya arde en las mías [...] dime, al fin, si te es posible, aunque con la misma ternura que yo siento por ti: querido Belcebú, te adoro... (196-97)

También hacemos hincapié en el momento en el cual los personajes se involucran sentimental y sexualmente. En ambos casos sucede luego de que las mujeres han sido heridas: cuando Biondetta es apuñalada por Olympia, Álvaro se vuelve loco al pensar que ella podría morir y se da cuenta de que la ama, lo cual será el inicio de su romance que culminará con el acto sexual; Irene queda herida luego de pelear con Rochefort y, Corso, al

verla tan desvalida y frágil, se siente atraído por ella lo que deriva en la contemplación y atracción-acto sexual.

Otra similitud más entre los dos personajes e historias es la razón por la cual los personajes masculinos han sido elegidos, Biondetta le explica a Álvaro que su valentía es la que causa admiración en los seres sobrenaturales, su “heroico aplomo”:

Cuanta más dignidad, decisión, soltura e inteligencia demostrabas en dirigir nuestros movimientos, más en aumento iba nuestra admiración y nuestro celo por ti. (146).

Y es curioso cómo se complementa esta imagen con uno de los diálogos entre Corso e Irene:

— ¿Por qué yo, entonces? [...]

—Porque la lucidez no vence jamás. Y nunca mereció la pena seducir a un imbécil.

Entonces acercó sus labios y lo besó muy despacio, con dulzura infinita.

Como si hubiera esperado una eternidad para hacer aquello. (532)

Hemos ido gradualmente. Iniciamos dando los detalles textuales y observando el marcaje y elaboración de los intertextos. Luego, analizamos cómo éstos ayudaban a construir ambientes y personajes. Finalizamos con las similitudes que hallamos en el personaje elegido para el análisis. En este momento, queremos recordar algunos puntos mencionados capítulos atrás: algunos elementos, su conformación y su dinámica

contribuyen a tener una nueva apreciación sobre un sistema, pero conforme se vuelve más complejo, esos elementos dejan de ser tan relevantes y más bien se toma de ellos lo que contribuye a entender el siguiente nivel, a saber, se inició con la simple identificación de los intertextos y terminamos en la interpretación lectora que se pudo realizar sobre la relación intertextual que hay entre Irene Adler, su homónima de *Escándalo en Bohemia* y la enamorada Biondetta.

También dijimos que el análisis de la estructura y aquello que pertenece al mundo del texto, difícilmente podría ser interpretado, analizado, si no nos acercáramos ante todo como lectores.

Así, todo el discurso intertextual que se produce a partir de un texto es sólo gracias a la actividad dinámica, hasta cierto punto creadora, del lector y de las competencias que éste ha desarrollado, sus vivencias, sus lecturas. Lo que hicimos en esta investigación fue sólo dar un ejemplo de esta actividad sin que se pretenda agotarla o convertirla en única.

CONCLUSIONES

A lo largo de esta investigación sobre la intertextualidad, en específico intertextualidad en narrativa, pudimos observar que, según la perspectiva del mundo que analicemos: autor, texto o lector, podemos lograr focalizar nuestra atención en ciertos aspectos que predominan en uno u otro. Sin perder nunca de vista que conforman un mismo proceso comunicativo y que la separación se hace sólo con fines de análisis.

Las conclusiones que podemos destacar para cada uno de los mundos son las siguientes:

1. Para el mundo del autor:
 - a. El autor, como individuo perteneciente a una especie, sociedad, cultura, es capaz de configurar en un texto aquellas vivencias que conforman su experiencia y que comparte, en modo mayor o menor, con el que será su lector.
 - b. El autor configura de modo intencional los intertextos o no. Si lo hace de modo intencional, entonces busca el modo de marcarlos tipográficamente o discursivamente.
 - c. Dependiendo de la importancia del intertexto o de cuánto considera el autor que comparte sus lecturas con su “lector ideal” o no, entonces los configura de modo más explícito; también puede esconderlos y dejarlos para un lector más competente.

- d. Una vez que el autor ha configurado el texto, nada puede hacer por su obra. La interpretación que se haga de ella dependerá de lo configurado en el texto y de las competencias y vivencias de un individuo lector.
- e. La información sobre el autor (datos biográficos, entrevistas, ideología) no es indispensable para la comprensión de sus textos; pero una vez que el lector la conoce se convierte en discursos disponibles en caso de que le parezca pertinente evocarlos.

2. Para el mundo del texto:

- a. El texto es un producto lingüístico, social y humano en el cual, conforme se vuelve más complejo, las interrelaciones de sus elementos se modifican o ya no son pertinentes, pero contribuyen a la aprehensión de sentido final que un lector hace de él.
- b. El texto verbal es una construcción lingüística con sentido, el cual se queda suspendido hasta que un lector se aproxima a él. Mientras no sea leído por un individuo, es un espacio textual que sólo recobrará el dinamismo cuando un lector lo aprehenda.
- c. El texto sólo es tal cuando un lector se acerca a él, antes de eso es un espacio textual donde, tanto el sentido general como el intertextual, están en potencia, en espera de la actividad dinámica de la lectura.
- d. Para la identificación e interpretación de los intertextos debe siempre haber una actividad lectora.

- e. Los intertextos pueden estar configurados y marcados, más o menos, de modo gradual en un texto. Hay ciertas convenciones como el uso de cursivas, el cambio en formato de párrafo, el uso de comillas, entre otros. Además algunos de ellos están más elaborados que otros o aparecen más veces durante el texto.
- f. La tipología nos permitió observar los grados en los que está configurados o marcados los intertextos: pueden marcar tipográficamente o discursivamente y estar caracterizados con datos complementarios, como la explicitación de la fuente, su función en el texto, su ubicación.

3. Para el mundo del lector:

- a. El lector “activa” el sentido de un texto, se apropia de él y aporta sus conocimientos y experiencias.
- b. La configuración textual queda suspendida hasta que un individuo lector se acerque al texto, quien puede estar ya familiarizado con las marcas textuales e intertextuales y establecer las relaciones con los otros textos.
- c. Es pertinente la competencia lectora del individuo para que, en mayor o menor grado, vincule lo que lee con otros tipos de texto, con el texto específico que se evoca y con otros discursos y experiencias.
- d. Nunca hablamos de lecturas correctas o incorrectas pues cada lector, según sus experiencias de vida o lectoras y su práctica o competencia sobre los

textos, realizará una comprensión e interpretación final de un texto y sus intertextos; eso sí, anclada por una configuración textual.

- e. Según sea nuestra competencia lectora, propusimos los siguientes casos para la intertextualidad: a. Sin identificación de marcas textuales ni discursivas, no hay intertexto para el lector; b. Se identifica la marca textual/discursiva pero no se conoce el texto fuente; c. Se identifica la marca textual/discursiva y el texto fuente pero no se hace un *blending* y/o proyección al texto nuevo; d. Se identifica la marca textual/discursiva, la fuente y se hace un *blending* y/o proyección al texto nuevo; e. No hay marca textual ni discursiva pero el lector sí realiza una proyección; f. Hay marca textual/discursiva, se sabe la fuente pero no hay un referente “real”. No hay proyección ni *blending*.

4. Sobre la novela *El Club Dumas*:

- a. La trama de la novela *El Club Dumas* está configurada de modo altamente intertextual pues hay una cantidad grande de intertextos de todo tipo: menciones, alusiones, citas. Todas ellas conforman una parte importante de la trama.
- b. Los intertextos en esta novela sirvieron para caracterizar el género al que pertenece, la atmósfera en la trama y a los personajes.
- c. Los intertextos están configurados de modo gradual, de tal modo que puedan ser aprehendidos por un lector inexperto o uno más competente.

5. Sobre el personaje Irene Adler:

- a. Si bien el personaje se comprende sin necesidad de establecer las relaciones intertextuales, son gracias a ellas que el personaje destaca sobre otros.
- b. En el texto están configuradas las marcas que contribuyen a relacionar a esta Irene Adler con la de Sherlock; igualmente, aunque con mayor marcaje, sucede con el caso de Biondetta de *El diablo enamorado*.
- c. Los intertextos marcados, junto con la caracterización que de ellos hay en la novela contribuyen a que el lector, posteriormente, pueda proyectar acciones de los personajes, valoraciones de ellos, descripciones, entre otras, que generan una aprehensión intertextual más elaborada. Tal vez más cercana a la que el autor se imaginó.

Después de realizar esta tesis nos damos cuenta de que, en una posterior investigación, se podría observar cómo funciona la tipología que propusimos en otra novela y realizar los ajustes necesarios para complementarla. Asimismo, podrían retomarse algunas otras contribuciones trabajadas por otros autores, principalmente lo que concierne al proceso de transformación que se lleva a cabo para insertar o elaborar el intertexto en el texto nuevo.

FUENTES CITADAS Y CONSULTADAS

- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Colombia: FCE, Breviarios, 1993.
- . *Teoría estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- Bengoechea, Mercedes, y Ricardo J. Sola. *Intertextuality/Intertextualidad*. España: Universidad de Alcalá, 1997.
- Beristain, Helena. “Desde la perspectiva filosófica y semiótica bajtiniana” en *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. México: UNAM, 1996.
- . *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1995.
- Bertalanffy, Ludwig von. *Teoría general de los sistemas*. México: FCE, 1980.
- Camarero, Jesús. *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. España: Anthropos, 2008
- Cazzote, Jacques. *El diablo enamorado*. España: ediciones del Cotal, s/f.
- Conan Doyle, Arthur. “Escándalo en Bohemia” en *Estudio en Escarlata y otras aventuras*. México: Grupo Editorial Tomo, 2003.
- Eco, Umberto. “Ironía intertextual y niveles de lectura” en *Sobre literatura*. Barcelona: Océano, 2002.
- Galván, Fernando. “Intertextualidad o subversión domesticada: Aportaciones de Kristeva, Jenny, Mai y Plett” en Bengoechea, Mercedes, y Ricardo J. Sola. *Intertextuality/Intertextualidad*. España: Universidad de Alcalá, 1997.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. España: Taurus, 1989.
- Gutiérrez Estupiñán, Raquel. “Intertextualidad. Teoría. Desarrollos. Funcionamiento” en *Signa. Revista de Asociación Española de Semiótica*. Madrid, 1993.
- Holquist, Michael. *Four Essays by M.M. Bakhtin*. USA: University of Texas Press, 1981.

- Iser, Wolfgang. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. España: Taurus, 1987.
- Kristeva, Julia. “Bajtín, la palabra el diálogo y la novela” en Navarro, Desiderio (comp.). *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC/Casa de las Américas, Criterios, 1997.
- Lotman, Iuri. “La semiótica de la cultura y el concepto de texto.” *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*. 2 Nov. 2003. En línea. Internet. Disponible en: <http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre2/escritos2.htm>, Sep. 2014.
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. España: Ariel, 2000.
- Martínez Fernández, José E. *La intertextualidad literaria*. España: Cátedra, 2001.
- Mendoza Fillola, Antonio. *El intertexto lector: el espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*. España: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.
- . *Tú, lector. Aspectos de la interacción texto-lector en el proceso de lectura*. España: Octaedro, colección Recursos, 28, 1998.
- Navarro, Desiderio (comp.). *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC/Casa de las Américas, Criterios, 1997.
- Onega, Susana. “Intertextualidad: concepto, tipos e implicaciones teóricas” en Bengoechea, Mercedes, y Ricardo J. Sola. *Intertextuality/Intertextualidad*. España: Universidad de Alcalá, 1997.
- Pérez–Reverte, Arturo. *El Club Dumas o la sombra de Richelieu*. España: Punto de lectura, 2001.
- Prado Alvarado, Agustín. *Crímenes y misterios en El club Dumas, de Arturo Pérez-Reverte: (un análisis narrativo de los códigos de la novela de folletín de aventuras y el relato policíaco en El club Dumas*. Tesis. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú, 2008.
- Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. En línea. Internet.

- Ricoeur, Paul. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. México, 2002.
- . *Tiempo y Narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: XXI, 2003.
- . *Tiempo y Narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México: Siglo XXI, 2004.
- . *Tiempo y Narración III. El tiempo narrado*. México: Siglo XXI, 2003.
- . *Hermeneutics and the human sciences*. USA: University of Cambridge, 1981.
- . *Historia y narratividad*. España: Paidós, 2003.
- Ricoeur, Paul, et al. *Con Paul Ricoeur. Indagaciones hermenéuticas*. España: Azul, 2000.
- Turner, Mark. *The literary mind*. USA: Oxford University Press, 1996.