



Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento

Raquel Gutiérrez Estupiñán

(Universidad, Autónoma de Puebla, México)

1 INTRODUCCIÓN

1. 1. El concepto de intertextualidad derivado de la teoría bajtiniana resulta sumamente rico en implicaciones para el análisis de la narrativa, y especialmente para la novela. Debido a que la actual teoría de la intertextualidad -tal como está planteada en los escritos de M. Bajtín bajo el término de *dialogismo*- ha experimentado algunas modificaciones para adaptarla a las características de la novela moderna, me ha parecido conveniente trazar el recorrido del término desde los planteamientos de Bajtín hasta las reflexiones que se realizan en la actualidad en una serie de trabajos sobre el tema. Una vez esclarecido el panorama, veremos algunos ejemplos del funcionamiento del concepto en dos novelas modernas.

1. 2. El estudio de la intertextualidad plantea varios problemas. Algunos de ellos derivan de modificaciones ya en el interior de la [140] teoría bajtiniana, otras del *corpus* original al que fue aplicada la noción de dialogismo. Sobre este punto insiste Julia Kristeva (1984). Si Bajtín, al hablar de la novela polifónica, cita como ejemplos a Rabelais, Swift y Dostoievski, la novela polifónica moderna implica una ruptura con respecto a la función del diálogo en los escritores anteriores al siglo XX. Kristeva señala que el diálogo se hace «ilegible» en Joyce e interior al lenguaje en Proust y Kafka, lo cual representa una diferencia con respecto a la novela estudiada por Bajtín. La ruptura mencionada tuvo lugar a finales del siglo XIX, y a partir de este momento el problema de la intertextualidad -del diálogo intertextual- se plantea como tal. De hecho la teoría bajtiniana se deriva de esta ruptura que no es sólo literaria, sino también social, política y filosófica, y se extiende a toda la historia literaria como principio de toda subversión y productividad textual contestataria (Kristeva 1984: 128).

También la manera en que la teoría de Bajtín ha sido difundida puede constituir un obstáculo para la aplicación de sus ideas en el momento de enfrentarnos al texto. Las interpretaciones, reelaboraciones y desarrollos del principio dialógico, unidos al hecho de la traducción -e incluso al hecho de que en una época Bajtín no publicara nada bajo su nombre; es conocida su asociación con Voloshinov y Medvedev- han conducido a un manejo muy variado, y no siempre acertado, de sus propuestas.

En el capítulo 5 («Intertextualité») de *Le principe dialogique*, T. Todorov anuncia que empleará el término *intertextualidad* -introducido por Julia Kristeva- por parecerle que el término de *dialogismo* que Bajtín emplea para designar la relación que cada enunciado mantiene con otros, está cargado de una pluralidad de sentidos que puede resultar confusa. El término *dialógico* designará para Todorov un caso especial de intertextualidad: aquel que se refiere al intercambio de réplicas entre dos interlocutores (Todorov, 1981: 95). En la obra mencionada Todorov realiza una interpretación personal de la teoría bajtiniana; lo mismo hace J. Kristeva en un intento por proponer nuevas direcciones de desarrollo para las ideas de Bajtín y hacerlas funcionales para una gama más amplia de textos.

Otros intentos de este tipo serán examinados en el apartado siguiente. Sin embargo, podrían señalarse también trabajos que se desligan completamente de la propuesta bajtiniana y parecen tomar el término de *intertextualidad* como mero pretexto para acercarse a los textos, sin [141] aclarar las bases teóricas que sustentan los análisis; por lo demás, no carentes de interés⁽⁷²⁾.

2 BREVE INCURSIÓN TEÓRICA

2.1. Origen del término

Existe consenso entre los estudiosos de la literatura para reconocer que el origen de la teoría de la intertextualidad se encuentra en los escritos de M. Bajtín. Una aportación primordial de este autor es haber iniciado la reflexión para precisar esta noción hoy básica en el análisis literario. También parece generalmente aceptada la equivalencia entre *dialogismo* e *intertextualidad*.

Antes de Bajtín -sin la precisión a la que hemos aludido- el concepto va ligado a los inicios de la reflexión sobre el lenguaje. La retórica clásica designa el discurso citado con el término *oratio*; en Horacio y la poética neoclásica aparece como *imitatio*. La literatura comparada utiliza el término *Quellenforschung* (influencia), etc. Sin embargo, se considera, con razón, a Bajtín como el fundador de la moderna teoría de la intertextualidad.

2. 2. Bases bajtinianas

2. 2. 1. La idea de intertextualidad que permanece casi intacta en las diferentes reformulaciones posteriores es la de la orientación de una obra literaria hacia el discurso ajeno (Bajtín, 1986: 259). La base de la novela polifónica está en el don de ver el mundo en la interacción y la coexistencia. En el capítulo III de los *Problemas de la*

poética de Dostoievsky (escrita hacia 1929) Bajtín señala que en la novela dostoievskiana el diálogo se inicia ahí donde empieza la conciencia (Bajtín, 1986: 66). Al insistir en la naturaleza dialógica del pensamiento humano, el [142] autor subraya que la idea empieza a vivir cuando establece relaciones dialógicas esenciales con ideas ajenas (Bajtín, 1986: 125). En el caso de la novela, el escritor sabe que el mundo está saturado de palabras ajenas, en medio de las cuales él se orienta; es necesario un oído muy fino para percibir lo específico del discurso del otro (Bajtín, 1986: 281). Estas ideas resultarán de gran pertinencia en las dos novelas de Julieta Campos, que examinaremos en la segunda parte de este trabajo.

Se requieren ciertas condiciones para que existan las relaciones dialógicas. En primer lugar, se trata de relaciones semánticas cuyos miembros son enunciados enteros. Tanto las relaciones lógicas como las relaciones semánticas deben formar parte de la esfera del discurso y recibir un autor -emisor del enunciado- cuya posición ese enunciado exprese (73). Por otra parte, dichas relaciones son posibles con respecto a cualquier parte significativa del enunciado (incluso la palabra aislada), entre estilos lingüísticos y con respecto al propio enunciado de uno frente a sus partes aisladas y con respecto a la palabra aislada en el enunciado, en casos concretos (Bajtín, 1986: 256-257).

2. 2. 2. Para comprender las transformaciones del concepto de dialogismo/intertextualidad dentro de la teoría bajtiniana misma, es indispensable referirse a la tipología del discurso que deriva de ella. He aquí un resumen:

Tipos de discurso según M. Bajtín⁽⁷⁴⁾:

1.º Discurso directo e inmediato orientado temáticamente hacia su objeto.

Última instancia interpretativa del hablante.

Kristeva: Enunciado denotativo. Unívoco.

Todorov: Monofónico.

2.º Discurso representado u objetivado.

Discurso directo de los personajes. Distintos grados de objetividad.

Kristeva: Enunciado objetual. Unívoco.

Todorov: Monofónico. [143]

3.º En la palabra existe un indicio intencional de la palabra ajena.

El autor utiliza la palabra de otro para introducir un nuevo sentido, conservando el que ya existía.

Kristeva: Enunciado ambivalente.

Este tercer tipo de discurso es el que presenta mayor complejidad. Se distinguen dos variantes:

a) Pasiva (palabra ajena indefensa e inerme en manos del autor) como en la estilización, la parodia, la «*Icherzählung*».

b) Activa (la palabra ajena influye activamente en el discurso del autor) como en la polémica interior oculta, el diálogo polémico y, en general, en todo enunciado que remita al enunciado ajeno.

De acuerdo con Todorov (1981), se localizan otros dos momentos de la teoría bajtiniana sobre el dialogismo en dos trabajos posteriores: «Discours dans le roman» (escrito unos cinco años después de *Problemas...*) y «Le problème du texte».

En el segundo momento de la reflexión sobre la tipología del discurso Bajtín ya no trata de unificar en un solo esquema todas las formas de representación, sino que considera tres facetas del fenómeno, que pueden resumirse como sigue:

1) Puede variar el lugar del encuentro con el discurso del otro.

2) La evocación del discurso del otro -sobre todo en la novela puede asumir distintas formas (discurso no asumido por el narrador, en la parodia, la estilización y la ironía); representación del narrador en situación oral o escrita; géneros encajonados. Bajo esta faceta aparece la noción de «zona del personaje».

3) Puede variar el grado de presencia del discurso del otro:

-Presencia plena (diálogo explícito)

-Hibridación (generalización del estilo indirecto libre)

-El discurso del otro está evocado (disponible en la memoria colectiva del grupo social, se actualiza un lenguaje a la luz de otro lenguaje).

La evocación de diversos tipos de dialogismo, susceptibles de variación, sustituye a la clasificación en el tercer momento. La atención se vuelve hacia:

-El grado de explicitación (el cual va del diálogo abierto a la alusión discreta) [144]

-La evaluación (positiva o negativa, del discurso del otro)

-Distinción de las formas del discurso (intencionales, no intencionales)

-Distancia entre la voz del narrador y la voz del otro.

De hecho las formulaciones posteriores a *Problemas...* no invalidan la tipología ahí propuesta; introducen matices nuevos, abren posibilidades más amplias que tal vez darían respuesta a algunas de las objeciones que se han hecho a la primera tipología de Bajtín.

2. 3. El concepto de dialogismo/intertextualidad después de Bajtín

2. 3. 1. La intertextualidad, según Julia Kristeva, quien la concibe como el campo de transposición de diversos sistemas significantes, y el concepto de texto como espacio en el cual se cruzan y se entrecruzan múltiples enunciados tomados de otros textos no están reñidos con el concepto de transtextualidad en G. Genette (1982) como «todo aquello que pone a un texto en relación manifiesta o secreta con otros textos»⁽⁷⁵⁾. En trabajos recientes varios estudiosos prefieren emplear el término *dialogismo* para designar la doble pertenencia del discurso a un «yo» y al «otro» (Gavaldá, 1992) y el diálogo potencial que atraviesa todo texto, espacio intertextual donde se produce el sentido (Cabanilles, 1992)⁽⁷⁶⁾.

J. F. Durey (1992) señala que la crítica literaria interesada en la teoría de la intertextualidad en Bajtín ha creado más confusión y distorsión que esclarecimiento sobre dichas propuestas; es necesario reconsiderar tácticas y estrategias para re-orientar la teoría literaria hacia el objetivo original de la intertextualidad: el estudio del texto literario.

Al examinar el planteamiento del dialogismo en los escritos bajtinianos, Durey hace notar que la esencia de la teoría de Bajtín reside en el [145] concepto de un supuesto diálogo entre novelistas y escritores anteriores, no sólo entre los textos mismos, como parecen pensar teóricos posteriores⁽⁷⁷⁾. La teoría original incluye tres elementos: autores, textos e intertextos. La participación humana activa es elemento integral del diálogo. Las reflexiones sobre la intertextualidad posteriores a Bajtín tienden a olvidar el papel del autor y/o el papel del texto, y, sin embargo, Bajtín observó que los escritores responden en sus textos a textos literarios anteriores (lo cual presupone a otros autores) (Durey, 1992: 631).

Estas observaciones de Durey parecen encontrar confirmación en textos bajtinianos y post-bajtinianos. En Bajtín (1986: 257) leemos lo siguiente:

[...] todo enunciado posee un autor a quien percibimos en él como tal. Podemos no saber nada acerca del autor real tal como existe [...], pero de todas maneras oímos en el enunciado una única voluntad creadora, una determinada posición a la cual se puede reaccionar dialógicamente.

En su interpretación de la intertextualidad bajtiniana, Todorov (1986: 96) consigna que el enunciado se considera testigo del sujeto.

2. 3. 2. Sin embargo, para Wladimir Krysinski (1986: 130) la teoría de Bajtín «presupone inevitablemente la desaparición del autor, el cual cede su lugar al Otro o a los Otros». De ahí que este autor señala como rasgo evolutivo de la novela moderna, por un lado, la valorización progresiva de una voz narrativa, y, por otro, la constitución de un discurso cognitivo complejo que asumen a la vez las voces y estructuras dialógicas y la voz del autor. Éste, entonces, al lado de la actividad dialógica asume también otros tipos de actividad: la monológica, la axiológica, la ideológica y la cognitiva.

Debe, por lo tanto, evitarse usar el principio dialógico como un «fetiché», ya que no refleja la evolución de la novela en su totalidad. En efecto, aun cuando la novela reintroduce y desarrolla hasta cierto grado tanto la polifonía como el dialogismo, la utilización de éste en la [146] novela moderna exige nuevos parámetros para re-definirlo y adecuarlo a contextos actuales.

La re-definición y re-adequación del dialogismo se debe, entre otras cosas, a la creciente complejidad de las estructuras de la novela moderna, dentro de la cual son tendencias importantes los principios de la mezcla de géneros y del montaje, sobre los cuales se pregunta Krysinski -en el trabajo citado- si producen una modalidad nueva de dialogismo (que él propone llamar «polifonía topológica»).

Me interesa especialmente la reflexión de Krysinski sobre el principio del montaje en la novela moderna debido a que refleja algunos rasgos característicos de la novelística de Julieta Campos. Dentro de dicho principio subsiste el dialogismo, aunque tal vez se oriente más hacia lo dialéctico que hacia lo propiamente dialógico. El montaje implica la organización individual del discurso y su función sería la de producir un impacto cognitivo, una «toma de conciencia». Adquiere especial relieve el metadiscurso cognitivo del narrador, quien manipula las formas, las voces, los discursos, las narraciones, lo mismo que las estructuras para-literarias. Pueden formar parte del montaje todo tipo de materiales: históricos, citas de periódicos, comentarios, etc. El autor asume la función de compilador y su papel es el de estimular un efecto dialéctico mediante la manifestación de las estructuras puestas en juego. Por otra parte, la importancia del diálogo en la novela moderna se debe a que el narrador busca auto-expresarse, auto-comunicarse y auto-conocerse.

2. 4. Un modelo para el estudio de la intertextualidad en la novela moderna

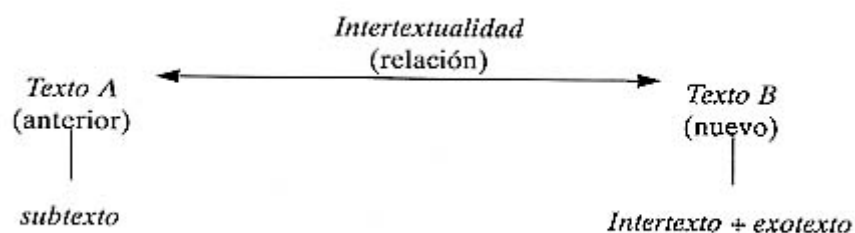
2. 4. 1. Sin perder de vista la complejidad de los problemas que plantea la teoría de la intertextualidad y los cuestionamientos y reformulaciones a que ha dado lugar, es necesario reconocer que toda teoría se prueba en el momento de enfrentarse a su objeto de estudio. Entre las diferentes propuestas que he examinado -tales como las de Coste (1988), Durey (1991), Krysinski (1986), Kristeva (1984)- voy a realizar una propuesta basada en las reflexiones de Pérez Firmat (1978) y Quintana Docio (1992), porque ofrecen amplias posibilidades para trabajar con los textos. Remito a los trabajos de estos autores para la exposición amplia de sus ideas. [147]

2.4.2. En lo que sigue debe tenerse en cuenta la falta de un consenso general en cuanto a la terminología. Es frecuente encontrarse con que los autores no atribuyen el mismo valor a los términos que utilizan⁽⁷⁸⁾, lo cual es un indicio de que los instrumentos teóricos para el estudio de lo intertextual están aún en vías de perfeccionamiento. Ello, sin embargo, no invalida las diferentes propuestas, a condición de que se definan los términos, de que dicha definición sea coherente y de que prueben su funcionalidad.

2.4.3. La intertextualidad puede concebirse de muchas maneras. Una de ellas consistiría en seguir la fórmula de Pérez Firmat (1978: 1), según la cual el texto es igual a la suma del intertexto más el exotexto:

$$T = IT + ET$$

O bien podemos emplear un esquema como éste:



El *subtexto* (ST) designa un fragmento intertextual en su estado de origen, dentro de un texto A. Se entiende como un subconjunto, parte de un texto original, de donde procede el *intertexto* (IT). Este será definido como un fragmento textual (dentro de un texto) que guarda algún tipo de relación -con consecuencias semánticas- con un subtexto. [148]

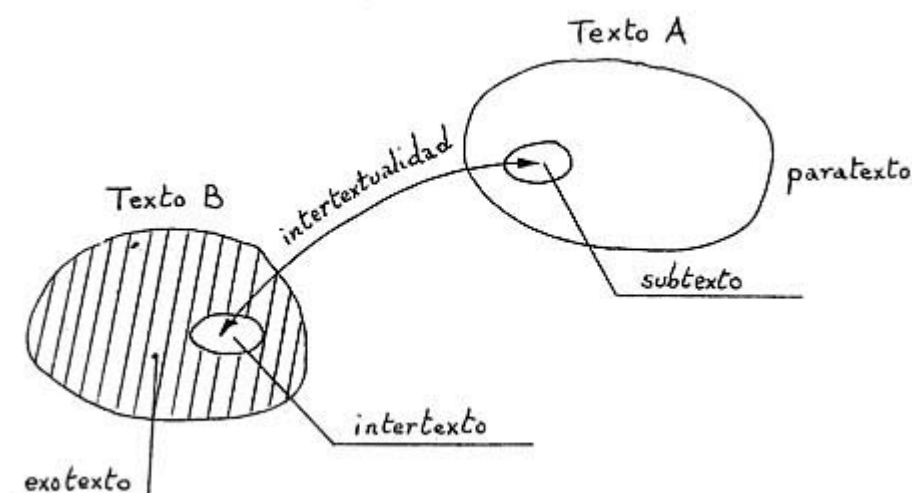
La existencia de un intertexto presupone la de un *exotexto* (ET), que en cierta manera funciona como marco y que no es el texto global que lo circunscribe. Utilizando la fórmula anterior, es lo que queda del texto después de extraer el intertexto (IT):

$$ET = T - IT^{(79)}$$

Otro elemento importante para establecer los componentes del hecho intertextual es el *paratexto* (PT), fuente del intertexto; queda aludido en su totalidad de todas formas. Puede no ceñirse a un texto concreto y consistir en un estilo, una visión del mundo, un conjunto de convenciones. El PT puede ser identificado a través de un elemento del texto que lo evoque directamente, o bien pueden necesitarse varios intertextos acumulados para identificarlo. En otras palabras, un PT se «configura» a través del encadenamiento de ITs, pero el mecanismo no es arbitrario: para acceder al plano intertextual el texto debe permitir la selección de un campo paratextual específico. Para ello se procede a la reconstitución de fragmentos de PT en uno o varios niveles: prosódico, léxico, sintáctico, semántico o composicional⁽⁸⁰⁾.

Tomando en cuenta los elementos mencionados, así como los tres momentos de la intertextualidad:

- a) escisión del intertexto a partir del paratexto;
- b) inserción en otro texto;
- c) funcionamiento en el nuevo contexto; podemos representar mediante diagramas de Venn el mecanismo de la intertextualidad: [149]



A partir de lo presentado es posible proponer una tipología que incluya las diversas formas de intertextualidad, como la imitación, el plagio, la traducción, la alusión, la glosa, la parodia, el pastiche, la sátira, la opinión citada y refutada, la ironía, las relaciones de compatibilidad y autoridad, la polémica insoluble, etc., formas incluidas de una u otra manera en las diversas tipologías derivadas de la teoría de Bajtín⁽⁸²⁾.

3 PRÁCTICA

3. 1. Presentación del *corpus*

Antes de examinar el funcionamiento de la intertextualidad en las dos novelas de Julieta Campos⁽⁸³⁾ que hemos elegido, haremos una [150] rápida presentación de cada una de ellas, destinada a aquellos lectores que aún no hayan tenido la oportunidad de leerlas.

El modelo de intertextualidad presentado en el [apartado anterior](#), sobre todo en cuanto a su representación mediante diagramas, es válido para todos los casos de intertextualidad en las novelas aquí estudiadas, por lo que no insistiremos en ello.

3. 1. 1. Se ha dicho que *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* (1973) narra el acto de narrar, y que la única historia en esta novela es la de la escritura que muestra su propio artificio metatextual (Rivero, 1985: 905). La intriga -si la hay- está inmersa en estructuras que simulan recuperar la simultaneidad de tiempos y espacios diversos. Encontramos por lo menos tres elementos: la crónica de un instante de la vida de una mujer, la escritora y su proceso creativo y una especial preocupación por el tiempo, unificadora y dispersiva a la vez. A las cuatro de la tarde, cuando están a punto de terminar unas vacaciones en Acapulco, una mujer se asoma al balcón del hotel y frente al promontorio y al mar, con una cámara fotográfica en las manos, se inmoviliza durante un momento que constituye toda la novela. Desde ahora se puede apreciar que ésta presenta la complejidad de estructura señalada por W. Krysinski (1986) para la novela moderna.

3. 1. 2. En *El miedo de perder a Eurídice*, Monsieur N., sentado a la mesa de un café («el palacio de Minos») traza sobre una servilleta el contorno de una isla, y se propone inventar una historia de amor mientras observa a la pareja de una mesa vecina, pero remontándose a Adán y Eva. De hecho, se tratará de dos historias paralelas: la de los amantes que van a visitar la feria en la isla del lago, y la de los naufragos que en una isla desierta juegan a ser robinsones (de aquí el *islario* que empezará a escribir Monsieur N.). Queda así instalada la filiación amantes/islas, que se sostendrá a lo largo de toda la novela.

Es importante señalar que la intertextualidad es el meollo de la estructura del relato. Aparece en el entramado del texto y en la disposición tipográfica (véase un [ejemplo](#) en la página siguiente), la cual representa distintos elementos:

-La voz narrativa, desdoblada en la del narrador (dentro del espacio narrativo) Monsieur N., quien inventa la historia de amor y aparece como «yo», y la del narrador omnisciente, que focaliza al anterior. Ambas voces alternan y reflexionan sobre la novela que está siendo escrita. Es la parte que se presenta tipográficamente en líneas seguidas. [151]

-La historia de los amantes, la cual se distingue del texto-marco porque se circunscribe a ese tema (es decir, es el relato que «realmente» quiere escribirse); en cuanto a la tipografía, aparece en líneas más cortas.

-Los fragmentos, provenientes de una gran diversidad de obras. Para algunos se señalan autor y obra; para otros solamente el autor. Se relacionan en todos los casos con este último texto, de manera que la relación que se establece entre el texto A (texto anterior) y el texto B queda doblemente expresada: en el texto y mediante la disposición tipográfica. Ello nos permite ver con claridad de qué manera el subtexto, al ser extraído de su contexto original, pasa a un entorno nuevo -en calidad de intertexto- y funciona de manera distinta dentro de él. Prácticamente todo el texto de *Eurídice* se estructura alrededor de este hecho.

Como ejemplo del funcionamiento general de estos fragmentos véase más adelante una [página de la novela](#).

3. 2. Ejemplos del funcionamiento de la intertextualidad

3. 2. 1. *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* y *El miedo de perder a Eurídice* recurren profusamente a la intertextualidad como estrategia narrativa -sin perjuicio del empleo de otras técnicas-, pero se anclan en ella de manera distinta. Si en *Sabina* la intención de dar cuenta del acto de escribir una novela requiere la presencia de ideas ajenas, la textura de *Eurídice* exige la comparecencia tangible de los textos procedentes de otras obras.

Si nos remitimos a la tipología del discurso propuesta por W. Bajtín, vemos que la utilización de la palabra ajena en estas novelas de Julieta Campos se adapta al tercer tipo de discurso (enunciado ambivalente en la terminología de Julia Kristeva), en su variante activa.

3. 2. 2. En este apartado se presentan ejemplos de algunos tipos de intertextualidad localizados en las novelas mencionadas.

Alusión. Se sitúa dentro de las relaciones de compatibilidad y jerarquización entre el ET y el PT; el primero toma posición frente al segundo, pero no lo contradice⁽⁸⁴⁾. Hay alusiones a la *Biblia* en ambas [152] novelas (Eclesiastés, Génesis; Adán y Eva, Isaac, etc.) En *Sabina* se halla esta alusión a Dante:

Muchas veces he soñado con el mar. Recuerda que a la mitad del camino hay una selva oscura. Esto que ocurre ya lo has soñado. Recuerda. Haz por recordar (12)⁽⁸⁵⁾.

En *Eurídice* este tipo de intertextualidad se encuentra, por ejemplo, en el siguiente fragmento:

Necesita fingir: ser Emma, en la ópera de Rouen, meses y meses antes del arsénico, justamente en aquel instante, cuando León está por entrar al palco y ella es Lucia di Lamermoor sollozando lánguidos lamentos a la palidez espléndida del tenor (71-72).

Autoridad/diálogo polémico. Dentro de las relaciones posibles entre ET y PT puede suceder que el texto A corrobore al texto B -en cuyo caso puede darse la subordinación- o bien que lo discuta o contradiga -aquí el texto B se situaría en un plano de autoridad frente al texto A-. En *Sabina*, Julieta Campos establece relaciones de este segundo tipo con respecto a *A la recherche du temps perdu*, de Proust, cuando rechaza la «confianza inconcebible» de dicho autor en el poder de la palabra (11). Tampoco concuerda con Proust en cuanto a su fe en la memoria, pues para Julieta Campos los recuerdos y la realidad están llenos de vacíos; el recordar no recupera íntegro el tiempo perdido.

El otro tipo de relación se aprecia en este fragmento de *Eurídice*:

[...] Monsieur N. respira hondo y especula: «Aunque me juren que el autor de este libro es Idries Shah, yo creo que se trata de un seudónimo de Borges [...] Sea como sea, Idries Shah o Borges me han enseñado mucho. Y les rindo homenaje» (140).

Ante la fascinación y el temor de contar una historia, Monsieur N. se remite a un texto-autoridad: [153]

Me avergüenza mi intento desesperado de contarlo todo. Y a la vez recuerdo a Sócrates diciendo en *El banquete*: «es necesario, para que haya deseo, que al que desea le falte la cosa que desea» (135).

Montaje. El montaje y la mezcla de géneros -rasgo primordial de la novela moderna de acuerdo con Krysinski (1986)- está también abundantemente representado en *Sabina* y en *Eurídice*, interesantes muestras de los recursos de la autora frente a la organización intelectual del discurso. Los materiales de este montaje provienen de hechos históricos y sociales (Dachau, Bangladesh, Biafra, la acumulación de basura en las grandes ciudades, la lluvia radioactiva, etc.), avisos periodísticos («Suicidios por tedio en una isla», en *Eurídice*), fragmentos de la partitura de *Tristán e Isolda* de Wagner (en la misma novela), folletos turísticos (en *Sabina*), revistas de divulgación científica (*National Geographic*, en *Eurídice*), y en general discursos provenientes de otros sistemas significantes: pintura, música, cine. Con respecto al discurso cinematográfico, una parte de *Eurídice* manipula una película de François Truffaut, *Adèle H.* Emplea el

material perteneciente a la película pero lo inserta en una historia protagonizada por una mujer que en el cine ve la película y asocia las imágenes con otros materiales.

También al principio del montaje podemos adjudicar las numerosísimas menciones de islas en *El miedo de perder a Eurídice*. Como se ha visto antes, las islas constituyen un elemento primordial en el entramado de esta novela; desde el contorno de la isla trazado en una servilleta por Monsieur N. hasta la enumeración que se extiende a lo largo de nueve páginas, en un verdadero enjambre intertextual. Por todo esto, creo que efectivamente el principio del montaje puede constituir, como sugiere Krysinski, una forma del dialogismo bajtiniano.

2. 2. 2. Ante la imposibilidad de dar cuenta de todas las variantes de intertextualidad en las dos novelas que hemos venido comentando, señalaré para finalizar dos aspectos que me parecen otorgarles una fisonomía especial. Uno de ellos es la «intertextualidad interna» -auto-referencialidad-, la cual consiste en la presencia del texto dentro del mismo texto.

Ambas novelas remiten a sí mismas en varios lugares. En *Sabina*, ocurre al citar el título de la novela que se está escribiendo en francés primero (111), explícitamente más adelante (149) y al final de la novela al remitir a tales páginas que el lector ya ha leído (149), por si no hubiera captado a tiempo el mensaje. [154]

Con respecto a *Eurídice*, todo texto mantiene cierto tipo de relaciones con su título⁽⁸⁶⁾; en esta novela a la presencia del relato de Ovidio (*Metamorfosis*, libro X) se une a la reaparición de Eurídice en el título de un poema (16) y en la mención del mismo personaje emergiendo de las tinieblas del Hades ante Orfeo (122). Hay además reenvíos a otras obras de Julieta Campos: *Celina o los gatos*, *Muerte por agua*, *La imagen en el espejo* (en *Sabina*) y a *Sabina* en *Eurídice* (75).

El otro aspecto que me interesa destacar es el del diálogo que sostiene Julieta Campos con autores y obras escritas por hombres, especialmente en *Sabina*. En efecto, dentro de la reflexión sobre el proceso de la escritura de una novela hay varios momentos en que se contraponen el modo de escribir de un hombre -cómo habría escrito de haber sido él el autor de esa novela- y la manera en que lo hace ella, la autora. No es el momento para profundizar en este aspecto, pero quise dejarlo apuntado porque me parece señalar otra interesante vía para el estudio de la intertextualidad.

Las reflexiones aquí realizadas acerca de la intertextualidad muestran, ante todo, la vigencia de las ideas de M. Bajtín. Las reflexiones posteriores recogen lo esencial de su propuesta y se encaminan a efectuar los ajustes necesarios para adecuarla a las características de la novela posterior a Dostoievski. Es necesario todavía coordinar las variantes y las propuestas con el fin de llegar al establecimiento de un modelo más homogéneo para el análisis de la intertextualidad en el texto literario.

Por otra parte, el funcionamiento de esta teoría en las dos novelas de Julieta Campos ha puesto de relieve que no es indispensable enfocar la intertextualidad como un «problema»: es quizá más acertado considerarla como una parte positiva de la modalidad narrativa, como algo que enriquece el texto y lo pone en contacto con un entorno más amplio.

Finalmente, me parece que se confirma lo presupuesto en el título de este trabajo. La intertextualidad no puede considerarse como equivalente a la totalidad de los componentes de una novela. Es algo que el autor/la autora maneja como parte de las estrategias narrativas que manipula y pone en juego en su obra. [155]

Referencias bibliográficas

BAJTÍN, Mijail (1978). «Discours dans le roman». En *Esthétique et théorie du roman*. París: Gallimard.

_____ (1979). «Le problème du texte en linguistique, philologie et dans les autres sciences humaines». En *Esthétique de la création verbale*. Moscou. Trad. esp. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

_____ (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: F. C. E. (Breviarios, núm. 417).

BAL, Mieke (1992). *Murder and Difference*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

BERISTÁIN, Helena (1985). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.

CABANILLES, Antonia (1992). «Bajtín/Medvedev/Voloshinov. El espacio de la "metalingüística"». «En *Investigaciones Semióticas IV* (Actas del IV Simposio de la Asociación Española de Semiótica), I, 45-52. Madrid: Visor Libros.

COSTE, Didier (1988). «Débat, ébats et cours fatal: fonctions dialogiques et rhétorique narrative dans *Sylvie* de Jean Mairet». *Romanic Review* XXIX-. 4, 558-573.

DUREY, Jill Felicity (1991). «The State of Play and Interplay in Intertextuality». *Style* 25: 4, 616-635.

FRANK, Claudine (1991). «Tragic Relief: an Intertextual Reading of Galdós *Fortunata y Jacinta* and Zola's *La joie de vivre*». *Comparative Literature* 43/3, 209-229.

GAVALDÁ, J. V. (1992). «El principio de alteridad y la concepción bajtiniana del discurso». En *Investigaciones Semióticas IV* (Actas del IV Simposio de la Asociación Española de Semiótica), I, 95-100. Madrid: Visor Libros.

GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes*. París: Seuil.

_____ (1987). *Seuils*. París: Seuil.

GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, Raquel (1992). «"Las Hilanderas" de Velázquez: un enfoque intertextual». *Semiosis* 26. México: Universidad Veracruzana.

KRISTEVA, Julia (1969). *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. París: Seuil.

_____ (1974). *La révolution du langage poétique*. París: Seuil.

_____ (1984). *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen.

KRYSINSKI, Wladimir (1986). «Bajtín y las estructuras evolutivas de la novela post-dostoievskiana». *Morphé* 1: 1, 129-144.

PÉREZ FIRMAT, Gustavo (1978). «Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura». *Romanic Review* LXIX: 1-2, 1-14.

PICÓN GARFIELD, Evelyn (1980). Reseña de *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*. *Revista Iberoamericana* 46: 112-113, 680-683.

PULIDO, Genara (1992). «Un modelo de análisis: François Rabelais visto por Mijail Bajtín». En *Investigaciones Semióticas IV* (Actas del IV Simposio de la Asociación Española de Semiótica), I, 197-204. Madrid: Visor Libros.

QUINTANA DOCIO, Francisco (1992). «El signo intertextual ante el lector real (Jugando con fuego)». En *Investigaciones Semióticas IV* (Actas del IV Simposio de la Asociación Española de Semiótica), I, 205-214. Madrid: Visor Libros.

RIFFATERRE, Michael (1983). *Sémiotique de la poésie*. París: Seuil.

RIVERO POTTER, Alicia (1985). «La creación literaria en Julieta Campos: *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*». *Revista Iberoamericana* 51: 132-133, 899-907. [156]

SUÁREZ-LAFUENTE, María (1988). «A Presupposition of Intertextuality in Clarín's *La Regenta* an Chopin's *The Awakening*». *Romanic Review* LXXIX: 3, 492-501.

TODOROV, Tzvetan (1981). *Le principe dialogique*. París: Seuil.

Obras de Julieta Campos

Narrativa

CAMPOS, Julieta (1965a). *Muerte por agua*. México: F. C. E.

_____ (1968). *Celina o los gatos*. México: Siglo XXI.

_____ (1973a). *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*. México: Joaquín Mortiz (Premio Xavier Villaurrutia 1974).

_____ (1979). *El miedo de perder a Eurídice*. México: Joaquín Mortiz.

Crítica literaria

_____ (1965b). *La imagen en el espejo*. México: UNAM.

_____ (1971). *Oficio de leer*.

_____ (1973b). *Función de la novela*. México: Joaquín Mortiz.

_____ (1988a). *Un heroísmo secreto*. México: Vuelta.

Teatro

_____ (1988b). *Jardín de invierno*. México: Ediciones del Equilibrista.

Varios

_____ (1982). *La herencia obstinada. Análisis de cuentos nahuas*. México: F. C. E./Tabasco.

_____ (1988c). *El lujo del sol*. México: F. C. E./Tabasco.

_____ (1988d). *Bajo el signo de Ix Bolon*. F. C. E./Tabasco.

△

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario