

Intertextualidades

Teoría y crítica en el arte y la literatura

Lydia Elizalde
(coordinadora)



EDITORIAL ITACA / UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

INTERTEXTUALIDADES

INTERTEXTUALIDADES

TEORÍA Y CRÍTICA EN EL ARTE Y LA LITERATURA

Lydia Elizalde
(coordinadora)

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

EDITORIAL ITACA

Esta publicación fue financiada con recursos del Programa Integral de Fortalecimiento Institucional (PIFI) 2013. Este programa es público ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa.

Intertextualidades: Teoría y crítica en el arte y literatura / Lydia Elizalde,
coordinadora. México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos: Itaca , 2026.

176 p. : il.

ISBN 978-607-2646-98-8 UAEM

1. Intertextualidad 2. Arte y literatura 3. Cine y literatura 4. Literatura – Crítica e interpretación

LCC PN98.I58

DC 809

Primera edición en formato impreso: 2014

Primera edición en formato digital (PDF): 2026

D. R. © 2026, Lydia Elizalde

D.R. © 2026, Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Av. Universidad 1001, Col. Chamilpa, C.P. 62210

Cuernavaca, Morelos

ISBN: 978-607-2646-98-8

D.R. © 2026 David Moreno Soto

Editorial Itaca

Piraña 16, Colonia del Mar

P. 13270, México, D.F. tel. 5840 5452

itaca00@hotmail.com

www.editorialitaca.com.mx

Imagen de portada: Alfredo Gisholt, Song of Giants 9 (fragmento),
gouache 12.5 x 15 cm, 2009.

Impreso y hecho en México

ÍNDICE

Prólogo	
<i>Lauro Zavala</i>	9

TEORÍAS INTERTEXTUALES

El placer de la intertextualidad	
<i>Elizabeth Valencia</i>	17
Interdiscursividad como crítica en las artes y la literatura	
<i>Angélica Tornero</i>	31
Aproximaciones a la crítica deconstructiva, más allá de la textualidad	
<i>Armando Villegas Contreras</i>	47

PRÁCTICAS INTERTEXTUALES

1 PLÁSTICAS Y AUDIOVISUALES

Transposición de imágenes de revistas en el arte contemporáneo	
<i>Lydia Elizalde</i>	65
Intersemióticas en la representación de la vida de los papas en la ficción televisiva	
<i>Alfredo Cid Jurado</i>	81
Paratextos en series de televisión	
<i>Sara Núñez</i>	101

PRÁCTICAS INTERTEXTUALES
2 FÍLMICAS Y LITERARIAS

<i>Distinto amanecer</i> de Julio Bracho, basada en una idea de Max Aub <i>Ángel Miquel</i>	117
Violencias literarias y fílmicas: Bret Easton Ellis en el cine <i>José Mariano Leyva</i>	133
Paratexto e intertexto en <i>El mundo alucinante</i> de Reinaldo Arenas <i>Dayna Díaz Uribe</i>	147
Correspondencias intratextuales en la poesía de Paz <i>Gabriel Pérez Miranda</i>	163
Notas curriculares	175

PRÓLOGO

LA INTERTEXTUALIDAD COMO DIÁLOGO CULTURAL

En este libro se han reunido varios ensayos sobre la teoría y la práctica de discursos intertextuales. En cada uno de ellos resulta evidente el lugar estratégico que tiene este concepto en la producción simbólica contemporánea, cuya presencia se ha manifestado cada vez con mayor intensidad a partir de la segunda mitad del siglo xx.

En los primeros trabajos del volumen se estudia la intertextualidad desde tres posturas teóricas distintas: el placer del intertexto, la interdiscursividad y la deconstrucción textual.

En el trabajo de Elizabeth Valencia se presenta un atractivo panorama general de la riqueza conceptual de la intertextualidad. Estas reflexiones están inspiradas en el ensayo seminal de Roland Barthes, *El placer del texto*, por lo que el título de este artículo muy bien podría ser, precisamente, “El placer del intertexto”. Para mostrar los alcances de este concepto, la autora muestra su naturaleza moderna, es decir, su pertenencia a la racionalidad crítica surgida en la Ilustración y que está al servicio del progreso universal, donde el sujeto es el centro del sentido. En este artículo se parte del supuesto de que el placer del intertexto es resultado de un dominio técnico que conforma la tecnología moderna de la escritura. A partir de este supuesto racionalista, se proponen tres nociones centrales: 1) así como la

economía sostiene que el mercado es el espacio de la circulación e intercambio de materias primas y productos, la intertextualidad sostiene que la escritura es el espacio de circulación e intercambio de ideas y conocimientos; 2) esta práctica intertextual permite la construcción de la subjetividad y la intersubjetividad, de tal manera que todos somos uno y distintos; a su vez, el texto publicado es propiedad privada mientras que el intertexto pertenece a todos, y 3) el placer intertextual es el placer del juego.

En su colaboración, Angélica Tornero propone utilizar el término *interdiscursividad* en lugar de *intertextualidad* —siguiendo al especialista español Tomás Albadalejo, como una práctica para recuperar el sentido dialógico del pensamiento bajtiniano que parece haberse perdido en la propuesta de Julia Kristeva (quien acuñó el término *intertextualidad* en 1970) ya que en ésta existe la intención de producir una taxonomía semiótica al servicio de una poética descriptiva. En este contexto, en la *interdiscursividad* se incorpora el estudio del contexto en los fenómenos de hibridación discursiva. Se podría observar que la propuesta de Tornero coincide, en su preocupación por la dimensión pragmática del interpretante, con lo que algunos teóricos han llamado la “intercontextualidad”, es decir, la yuxtaposición de los distintos contextos de interpretación que están presentes en todo fenómeno intertextual. La autora presenta los casos de la incorporación de fotografías de prensa (con una fuerte carga de denuncia moral) en el discurso plástico (Lawson) y la incorporación de notas de prensa (igualmente violentos) en el discurso literario (Bolaños), lo cual genera un extrañamiento ideológico (*ostrannenie*) en el receptor de estas formas de arte. La yuxtaposición de contextos en la hibridación genológica incorpora la dimensión pragmática en el proceso de interpretación, lo cual parece haber quedado de lado en algunos empleos puramente descriptivos del concepto de intertextualidad.

Por su parte, en el trabajo de Armando Villegas se señalan algunos de los elementos políticos y epistemológicos de la deconstrucción como un paso preliminar al estudio de su relación con la intertextualidad. Si consideramos esta práctica como una manera de deconstrucción de la unidad textual, entonces la deconstrucción podría ser considerada como una forma de intertextualidad. Después de todo, la deconstrucción sostiene que el texto es un concepto antidisciplinario (ver nota 65) y,

por lo tanto, la deconstrucción puede ser considerada también como una teoría (o antiteoría) del texto, cuyo sentido consiste en proponer una crítica radical a la lectura del texto como unidad autosuficiente.

En la segunda sección del libro se analizan diversos casos de relaciones intertextuales en los discursos de la plástica, la literatura, la televisión y el cine utilizando conceptos para el análisis intertextual tales como transposición (entre el paisaje mediático y el *collage* plástico), competencias intersemióticas (del receptor de series televisivas), paratextos literarios (en una reconstrucción biográfica), paratextos televisivos (en series de autor); adaptación teatral (del teatro al cine); adaptación literaria (de la novela al cine) y correspondencias intertextuales (entre poesía y ensayo).

Lydia Elizalde analiza la transposición de figuraciones de la cultura popular (en el caso del artista inglés Peter Blake) y el empleo de la ironía intertextual en la repetición del paisaje mediático (en el caso del artista estadounidense David Salle) como ejemplos del iconismo popular y del neoexpresionismo, respectivamente. En ambos casos, el idiolecto particular de estos notables artistas del Pop Art muestra la ironía plástica en el proceso de transición entre el arte moderno y el arte contemporáneo en consonancia con los cambios ocurridos en la posguerra, y con el empleo de la sátira, la alegoría y el juego en sus respectivos montajes figurativos. Estos casos son referentes imprescindibles en la discusión sobre el lugar de la publicidad en el arte y de la intertextualidad en el *collage* plástico del Pop más irónico y lúdico.

Alfredo Cid estudia un grupo de catorce materiales video-gráficos en cuatro formatos audiovisuales (telefilm, documental, serie televisiva y dibujos animados) en referencia a siete papas, desde los Borgia hasta Benedicto XVI. A partir del análisis de estos materiales, el autor señala las prácticas del proceso de traslado o transmutación del referente histórico y mediático al momento en que se ponen en juego las competencias intersemióticas del autor y el receptor lo mismo dentro que fuera del texto. De esta manera, el autor del material audiovisual establece estrategias de construcción del significado mientras que el receptor pone en práctica sus competencias pragmáticas y culturales. En síntesis, en este proceso se integran tanto las convenciones con

el mundo real (en el plano semántico) como los procesos inferenciales en el interior del texto (en el plano sintáctico) y las habilidades de reconocimiento (en el plano pragmático).

Sara Núñez explora el equivalente televisivo de lo que Gérard Genette ha llamado los paratextos literarios (prólogos, citas, notas al pie, epílogos). La autora encuentra esta equivalencia en los créditos iniciales y finales, los recordatorios de capítulos anteriores o los avances de capítulos futuros. Como ejemplo-por-contraste, se comentan 3 casos atípicos de paratextos de series televisivas: *Alfred Hitchcock Presents* (1955-1965), *Twin Peaks* (David Lynch) y *The Kingdom* (Lars von Trier). El caso más notable es el de la serie *Alfred Hitchcock Presents*, donde cada capítulo se abre con un paratexto completamente ajeno al capítulo correspondiente en el que el mismo Hitchcock sostiene un monólogo frente a la cámara con un tono coloquial e irónico. En este artículo se concluye señalando cómo las nuevas tecnologías propician distintos modos de acceso a las series, de tal manera que muchos de estos paratextos desaparecen porque han dejado de ser necesarios.

En el artículo de Ángel Miquel se documenta y reconstruye la discusión (personal, profesional, periodística y jurídica) que sostuvo el escritor español Max Aub (autor de la obra teatral *La vida conyugal*, estrenada en 1942) con Julio Bracho (director del melodrama urbano *Distinto amanecer*, de 1943). Max Aub solicitó sustituir el texto que aparecía al inicio de la película: “Basada en una idea de Max Aub”, por el texto “Basada en una obra de Max Aub”. Al concluir esta crónica se señala que la película ha perdido actualidad (a pesar de los méritos de la narración, la fotografía y la puesta en escena) precisamente por el hecho de estar basada más en los estereotipos del melodrama que en la obra teatral.

En su colaboración, José Mariano Leyva toma tres adaptaciones de novelas de Bret Easton Ellis para reflexionar sobre la imposibilidad de pasar íntegramente los elementos propios de la literatura al cine. En el caso de la primera de estas adaptaciones, *Less Than Zero* (Marek Kanevskaya, 1987), la película se aproxima a la estética de otras películas de la época como *St. Elmo's Fire* y *The Breakfast Club*, pero queda lejos de la virulencia de la novela. En la segunda adaptación, *American Psycho* (Mary Harron, 2000), la película se integra a la corriente de otras adapta-

ciones bien logradas como *Trainspotting* y *The Fight Club*. Y en la tercera, *The Rules of Attraction* (Roger Avary, 2002), producida quince años después de la publicación de la novela y dirigida por el guionista de Quentin Tarantino, ocurre algo inesperado, pues aquellos momentos de la historia que en la novela de Bret Easton Ellis se presentan con un tono dramático, en la película aparecen con cinismo y desenfado. En conclusión, dice el autor, nos encontramos con novelas con una intertextualidad *restringida*, cuya naturaleza literaria es imposible de ser plasmada en el cine pero que llega a ser *superada* por el cine.

En el artículo de Dayna Díaz Uribe se comentan los paratextos de la novela *El mundo alucinante*, del escritor cubano Reinaldo Arenas, es decir: título, dedicatoria, epígrafes y los tres prefacios que acompañan a la novela. De su estudio se concluye que en este caso el autor de la novela aprovecha la escritura biográfica como reconstrucción intertextual de las *Memorias* de Fray Servando Teresa de Mier para convertirla en una reescritura autobiográfica de su propia experiencia de exilio político bajo la dictadura cubana.

Por último, en el trabajo de Gabriel Pérez Miranda se examinan las correspondencias intratextuales entre el ensayo de Octavio Paz sobre el amor *La llama doble* (1993) y los poemas “Cuerpo a la vista” y “Maithuna”. En este ensayo se señalan los paralelismos que existen en estos textos con respecto a la visión sobre la naturaleza, la mujer, los sentidos, el tiempo y la eternidad del instante en el goce amoroso.

En conjunto, los diez artículos que conforman este libro permiten reconocer los alcances teóricos y metodológicos del concepto de intertextualidad así como su utilidad como herramienta analítica en el estudio de cualquier forma de producción simbólica.

En síntesis, en este libro se reconoce el lugar fundamental que las intertextualidades ocupan en la cultura moderna y contemporánea como la práctica por excelencia del diálogo cultural.

Lauro Zavala

UAM-X / NYU

TEORÍAS INTERTEXTUALES

EL PLACER DE LA INTERTEXTUALIDAD

Elizabeth Valencia

En este mundo complejo, las nociones de simplicidad, unidad, univocidad resultan insuficientes para fenómenos actuales como la globalización, lo virtual, la hipertextualidad, entre otros. La salida fácil es la renuncia a la comprensión de los acontecimientos en la época en que vivimos. Sin embargo, existe la posibilidad de elaborar otros conceptos capaces de satisfacer nuestro deseo de comprender y de disfrutar nuestro mundo. Pues bien, uno de esos conceptos dispuestos a demostrar su vigencia y pertinencia para abordar problemas contemporáneos en un universo discursivo en el que cuentan más las relaciones que las identidades, o donde éstas se construyen a través de aquéllas, es el de intertextualidad. Analicemos su consistencia.

Según el diccionario de literatura de Chassay:

En sentido estricto, se llama intertextualidad al proceso constante y quizá infinito de transferencia de materiales textuales en el interior del conjunto de discursos. Desde esta perspectiva todo texto puede leerse como si fuera la confluencia de otros enunciados, dando lugar a unas relaciones que la lectura y el análisis pueden construir o deconstruir a cual mejor. En un sentido más corriente,

intertextualidad designa los casos manifiestos de relación de un texto con otros textos.¹

Por su parte, Roland Barthes nos dice en su *Teoría del texto*:

El texto es un intertexto, otros textos están presentes en él, en niveles variables, bajo formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y los de la cultura contemporánea o del entorno, todo texto es un tejido nuevo de citas. Pasan al texto, redistribuidos en él trozos de códigos, de fórmulas, de modelos rítmicos, fragmentos de usos sociales, etcétera. Porque siempre hay lenguaje antes del texto y alrededor de él. La intertextualidad, condición de todo texto, sea el que sea, no se reduce evidentemente a un problema de fuentes o de influencias; el intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, en cuyo origen raramente se repara, de citas inconscientes o automáticas, dadas sin comillas.²

Y en *El placer del texto* leemos “El intertexto: la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito —no importa que ese texto sea Proust, o el diario, o la pantalla televisiva—: el libro hace el sentido, el sentido hace la vida”.³

Para Julia Kristeva, quien acuñó el término intertextualidad, siguiendo la deriva bajtiniana, “todo texto es absorción y transformación de otro texto”.⁴

Estas definiciones nos aproximan a la intertextualidad. Pero como nosotros queremos hablar del placer de la intertextualidad digamos ahora que por placer entendemos “la satisfacción de una tendencia, como el displacer y la pena lo son de la insatisfacción”.⁵

Casi estamos en condiciones de abordar lo que constituye la especificidad de este escrito: el placer de la intertextualidad.

¹ Citado en Jesús Camarero, *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, p. 25.

² Citado en Antonio Mendoza, *Textos entre textos. Las conexiones textuales en la formación del lector*, pp. 12-13.

³ Roland Barthes, *El placer del texto y lección inaugural*, p. 59.

⁴ Citado en A. Mendoza, *op. cit.*, p. 12.

⁵ Etienne Souriau, *Diccionario Akal de Estética*, p. 884.

Pero como no se trata de un placer cualquiera, sino de uno decididamente moderno, entonces detengámonos para saber qué significa modernidad:

En la génesis de la modernidad hallamos —frente al absolutismo monárquico y suntuoso representado por el reinado de Luis XIV en Francia— una crítica intelectual que va horadando el camino que culminará en la Revolución francesa de 1789: los “librepensadores” inauguran la perspectiva ilustrada de la libertad de conciencia como consecuencia de la instauración de libertades civiles; y *La Enciclopedia*, síntesis de la ciencia, las artes y los oficios, en treinta y cinco tomos, da forma al movimiento ilustrado. El proyecto iluminista, dice Blanca Muñoz, “se propone como primer objetivo político la difusión del saber como defensa frente al poder”.⁶ La batalla ilustrada contra la ignorancia y su pasión por difundir el conocimiento transformarán radicalmente el pensamiento social, político y cultural introduciendo los rasgos que caracterizarán a la modernidad hasta nuestros días. Estos son:

Su racionalidad y su rechazo al conocimiento dictado por la autoridad; los seres humanos debían atreverse a pensar guiados por la luz de la razón para salir del oscurantismo, los prejuicios y las supersticiones.

Su carácter crítico, entendido como cuestionamiento del pasado y, a la vez, como búsqueda de fundamentos para el futuro en todos los ámbitos del saber.

Su temporalidad, convertida en acontecimiento deja de ser cíclica y se convierte en una línea recta y ascendente que se resuelve y cifra en la noción de progreso. No olvidemos que para Condorcet ésta era el parámetro crítico del curso de la historia.

Su perspectiva histórica; para la modernidad, la historia es la verdadera naturaleza de la humanidad, la cual puede ser modificada voluntariamente por los individuos para mejorar las condiciones sociales de todos los ciudadanos.

Su interés y confianza en la educación como armonía entre facultades, aptitudes y actitudes humanas.

⁶ Blanca Muñoz, *Modelos culturales. Teoría sociopolítica de la cultura*, p. 30.

Su reivindicación del concepto de universalidad; la cultura conecta universalmente con la realidad, de modo que la igualdad, la libertad y la fraternidad serán las manifestaciones de una humanidad civilizada.

Su ascenso capitalista, a partir de la Revolución Industrial, abre las condiciones de posibilidad para el mejoramiento material de la vida de los seres humanos en el mundo.

Su análisis estético como fundamento teórico de la subjetividad. Lo sensible, lo emotivo, lo creativo, lo conmovedor o lo placentero serán explicados y valorados como, insoslayable e imprescindible, naturaleza humana en busca de la armonía de nuestras facultades.

Desarrollaremos sobre todo esta dimensión estética del placer de la intertextualidad como un placer decididamente moderno porque es dicha dimensión la que le da su forma y su sentido.

En primer lugar, el soporte material de la expresión gráfica de los signos en forma de textos (tejidos) es una conquista moderna debida a la invención o perfeccionamiento de la imprenta. La lectura y la escritura de textos nos ponen en contacto con superficies finamente elaboradas, como los diversos tipos de papel —hoy en día existe una extensa variedad de formas y tamaños seleccionados por su grosor, peso, textura, color y opacidad—, el cual fue fabricado por primera vez en Europa apenas en el siglo XII. También las herramientas y equipo para dar forma al texto: —tintas, bolígrafos, máquinas de escribir— son logros de las últimas centurias que ofrecen a nuestros sentidos una gama de sutiles sensaciones táctiles, visuales, auditivas y olfativas en armonía. Pero sucede que, distraídos por el hábito de tan elaboradas y finas sensaciones, olvidamos que el placer elemental del texto y de la intertextualidad es un placer sensible reivindicado exclusivamente por la modernidad.

Seguramente algunos pensarán que esto es nostalgia por el pasado, añoranza del uso del papel y de su desperdicio en el cesto de basura después de repetidos ensayos y errores en la elaboración de un texto. Se habla del olor y el color de tintas cuando ya existen haces de luz y píxeles; se habla de la época del *pushed* en la máquina de escribir y no de la del *touched* en la *laptop*, el *ipod* o la *tablet*. No obstante, el placer sensorial del texto vale tanto para el universo del texto en papel como

para el universo del texto electrónico e informático. El segundo, el hipertexto, es una intertextualidad multimedia e interactiva: estrategia arbórea que en su funcionamiento nos permite los enlaces y la interrelación en múltiples direcciones de los elementos textuales; también nos enfrenta con una ilimitada gama de sensaciones, en su virtualidad y en los soportes físicos que lo sustentan. En ambos casos el cuerpo participa. Una subjetividad nueva se construye, se hace y se deshace en el contacto y el trato con la materialidad que lo circunda. Incluso suscribiríamos las palabras de Walter Ong:

Los textos asimilan el enunciado al cuerpo humano. Introducen un concepto para “cabezas” en las acumulaciones del saber: “capítulo” se deriva de *caput* en latín, que significa cabeza (del cuerpo humano). Las páginas no sólo tienen “cabezas”, sino también “pies”, para las notas de pie de página.⁷

Además, pese a los presagios que anuncian el día aciago en el que los libros impresos desaparecerán, los textos impresos coexistirán en el mundo con los libros electrónicos y el hipertexto; lo harán a corto, mediano o largo plazo, no por razones tan elevadas como nos gustaría, pero sí por la mera constatación en cifras de que la producción de textos impresos sigue siendo una industria sustentable y rentable.

En segundo lugar, el tejido de ideas a través de enunciados contiguos, separados por signos de puntuación, organizados en esos bloques llamados párrafos, colocados en páginas con sus encabezados, sus pies de página, sus citas, etcétera, y repetidos en escritos extensos —entiéndase, la formación del texto—, es igualmente una conquista moderna. Ya Bajtín en “El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas”, apuntaba la existencia de dos polos en los textos, por un lado, “cada texto presupone un sistema de signos comprensible para todos (es decir, acordado por una colectividad dada), esto es, la lengua (aunque se trate de la lengua del arte)”.⁸ Por

⁷ Walter Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, p. 101.

⁸ Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal*, p. 293.

otro, “en cada texto, además, existe una serie de momentos que pueden llamarse técnicos (la técnica de la presentación gráfica, la pronunciación, etcétera)”.⁹ Así ocurrió que para la difusión del conocimiento fue necesario el perfeccionamiento de la tecnología de la escritura. El texto se ha convertido entonces en una compleja urdimbre de recursos con “instrucciones muy cuidadosas, para técnicos altamente calificados, especificando exactamente cómo deben utilizarse las herramientas”.¹⁰ Esto equivale a una disposición de tácticas y estrategias para las cuales el lector desarrollará su sensibilidad si desea desentrañar con precisión analítica relaciones intertextuales. De esta manera, la intertextualidad expresa algo intensamente humano que aspira a dar a la vida mayor riqueza y plenitud, es decir, a mejorarla.

Veamos el caso de la cita, forma emblemática de la intertextualidad por cuanto constituye la visualización de un texto insertado en otro mediante unos códigos tipográficos claros (cursiva, tipo reducido, comillas, sangrado, etcétera), que se convierten de algún modo en su código de identidad específica dentro del conjunto de los juegos intertextuales. Todo esto hace evidente la presencia de la cita en el texto, anunciando la inexistencia del plagio. Al mismo tiempo, la cita exige otro tipo de atención a quien la usa como apoyo a su propio discurso: su identificación, sus límites, su modo de inserción, su interpretación. La cita es la maniobra más o menos exitosa de integración-instalación de un texto por otro. En consecuencia, al lograr técnicamente la inserción de un texto en otro, la crítica, como cuestionamiento de la autoridad y/o búsqueda de fundamentos, se convierte en materia argumentativa genuinamente moderna.

Podemos afirmar entonces que el placer de la intertextualidad es el resultado de un dominio técnico que, aunado a la

⁹ *Idem.*

¹⁰ W. Ong, *op. cit.*, p. 85.

Lo mismo ha sucedido con la escritura musical en la modernidad. Sus partituras, por ejemplo una de Beethoven, “consiste en instrucciones muy cuidadosas para técnicos altamente calificados, que especifican exactamente cómo deben usarse sus herramientas. *Legato*: no quite el dedo de una tecla antes de hacer sonar la siguiente. *Staccato*: toque la nota y quite el dedo de inmediato. Y así sucesivamente” (*Idem.*).

materialidad del texto, conforma la tecnología moderna de la escritura. A este propósito Walter Ong escribe en *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*: “Los procesos de pensamiento de los seres humanos funcionalmente escolarizados no se originan en poderes meramente naturales sino en poderes estructurados directa o indirectamente por la tecnología de la escritura”.¹¹ No hay manera de escribir y/o leer naturalmente. El texto es un complejo y sutil artificio. Su dominio requiere años de práctica para lograr que haga lo que puede hacer. Aquí radica la inconmensurable satisfacción que nos produce la comprensión de una lectura o la redacción de un escrito.

En consecuencia, el valor del texto y de la intertextualidad no es el de un recurso externo al hombre, sino el de una transformación interior de la conciencia, estimulante para el desarrollo de aptitudes y actitudes humanas hasta su plena e intensa realización. El lector se preguntará: ¿qué es aquello intensamente humano capaz de realizar el texto, la intertextualidad? ¿Por qué su efecto es placentero y por qué se trata de un placer moderno? A continuación expondremos algo al respecto.

Primer punto, la intertextualidad es productora de la conciencia histórica moderna proyectada en tres tiempos: pasado, presente y futuro.

Así como la economía moderna ha sido el espacio de la circulación e intercambio de materias primas y productos entre los seres humanos alrededor del mundo, la intertextualidad, acorde con la economía moderna, ha sido el tiempo de la circulación e intercambio de ideas y conocimientos entre los seres humanos a través de la historia; en un primer momento, como viaje al pasado: la intertextualidad es texto y contexto. En ella encontramos signos con sabor a la historia del proceso de creación de significaciones del cual son fruto, proceso necesariamente remitido a otros textos, a otras asociaciones culturales, a otros discursos que le han precedido. El viaje histórico intertextual, a diferencia del viaje turístico, no promete ser siempre un viaje de placer. Aquél contendrá sabores amargos y agri dulces al encontrarse con los conflictos o las contradicciones abiertas en

¹¹ W. Ong, *op. cit.*, p. 81.

ese proceso de creación de significación. Cabe entonces la consideración no sólo del placer sino también del displacer de la intertextualidad, displacer implícito en la vocación dialógica y política del texto y de la intertextualidad, tan importante para Bajtín, Kristeva y para todos aquellos que quieran llamarse modernos.

El viaje intertextual al pasado incluye el placer de revivir a los muertos: estamos ante el potencial del texto para ser resucitado en contextos contemporáneos. Asimismo, es la satisfacción por el deber cumplido cuando, dialogando con textos pretéritos, se hace justicia de la única manera como, en clave benjaminiana, puede hacerse justicia al pasado: utilizándolo, aunque en esta dinámica intertextual los muertos a veces jalen los pies: placer macabro cuando el estilo del autor resucitado arrastra al escritor haciendo difícil distinguir dónde habla uno y dónde el otro. Exquisita confusión de voces y de lenguas, no recomendable, pero frecuente en la elaboración de tesis cuando la invocación del muerto es cosa prolongada.

De lo anterior, podemos concluir que la intertextualidad, al promover intensamente el juego o trasvase de textos a través del tiempo entre autores, obras, temas, problemas y sentidos, constituye un cimiento firme para provocar la dimensión histórica del sujeto que se ve a sí mismo modificado al regreso de su viaje. Porque ha sucedido una perturbación cultural y una reactivación del sentido, propicias para la transformación de un mundo que, con conocimiento de causa, ahora se sabe ha sido y puede ser de múltiples maneras. A través de la intertextualidad los seres humanos hacen de la historia el lugar para el ejercicio de su libertad.

Respecto a lo anterior, sin suscribir la distinción llevada a cabo por Roland Barthes entre placer y goce, aparece en su escritura en *El placer del texto* lo siguiente:

Cada vez que intento “analizar” un texto que me ha dado placer no es mi “subjetividad” la que reencuentro, es mi “individuo”, el dato básico que separa mi cuerpo de los otros cuerpos y hace suyo su propio sufrimiento, su propio placer: es mi cuerpo de goce el que reencuentro. Y ese cuerpo de goce es también mi sujeto histórico, pues es al término de una combinatoria muy fina de elementos

biográficos, históricos, sociológicos, neuróticos (educación, clase social, configuración infantil, etcétera) que regule el juego contradictorio del placer (cultural) y del goce (no cultural) y que me escribo como un sujeto actualmente mal ubicado, llegado demasiado tarde o demasiado temprano (este *demasiado* no designa una pena ni una falta ni una desgracia sino solamente convoca un lugar nulo): sujeto anacrónico, a la deriva.¹²

En un sentido, a través de la intertextualidad podemos reivindicar el placer de asumirnos como seres históricos, anacrónicos y, —¿por qué no?— retrógrados: una estrategia para volvernos escurridizos ante los placeres más superfluos prometidos por la moda. En otro sentido, con la intertextualidad se ha inventado en la modernidad una estrategia para acceder a un tesoro común de la humanidad por medio de la construcción de una memoria colectiva. No por curiosidad de anticuario, sino por el interés de construir un presente interviniendo el pasado. La prioridad es aquí y ahora. Por tal motivo, conviene recordar las palabras de Bajtín sobre el texto como acontecimiento nuevo e irrepetible:

Lo dado y lo creado en el enunciado. Un enunciado nunca es sólo reflejo o expresión de algo ya existente, dado y concluido. Un enunciado siempre crea algo que nunca había existido, algo absolutamente nuevo e irrepetible, algo que siempre tiene que ver con los valores (con la verdad, con el bien, con la belleza, etcétera).¹³

Así pues, en la intertextualidad el ser humano se recrea en el presente a través del pasado en una dimensión que rebasa su vida biológica, individual, razón por la cual se proyecta también un sentido hacia el futuro.

El segundo punto de eso intensamente humano capaz de efectuar la intertextualidad y de obtener con ello un inmenso efecto placentero, es la construcción de subjetividad e intersubjetividad.

¹² R. Barthes, *op. cit.*, p. 102.

¹³ M. Bajtín, *op. cit.*, p. 308.

Escribe Bajtín en el texto antes mencionado:

No preguntamos a la naturaleza, y la naturaleza no nos contesta. Nos preguntamos a nosotros mismos y organizamos de una manera determinada la observación o el experimento para obtener la respuesta. Estudiando al hombre, en todas partes buscamos y encontramos signos y tratamos de comprender su significado.¹⁴

Entiéndase con lo anterior: no se puede estudiar al hombre como cosa. El texto, sostenía el formalista ruso, “es la realidad primaria y el punto de partida para cualquier disciplina del campo de las ciencias humanas”.¹⁵ En las ciencias naturales se trata de fenómenos; mientras en las ciencias humanas, anota Bajtín, “se trata del pensamiento acerca del pensamiento, del discurso acerca del discurso, del texto acerca de los textos”.¹⁶ En este tenor, en *El nombre de la rosa* de Umberto Eco, Adso recuerda el placer que le produjo comprender que los libros no sólo hablaban de la naturaleza, sino que conversaban entre sí. Lo cual equivale al reconocimiento del carácter dialógico y dialéctico del texto, pues como conversación entre lenguas, dialectos, jergas, estilos, registrados como visiones del mundo y realizadas a través del discurso, es como el ser humano conforma su mundo. La actitud hacia la cosa es imposible como diálogo: no puede ser coloquio, debate, consentimiento, acuerdo. La actitud hacia el sentido, disposición exclusivamente humana y moderna, siempre es dialógica. Por consiguiente, lo importante de la intertextualidad no es sólo la mutua citación sino los individuos concretos dando sentido a su experiencia vital, construyéndose en su relación con los textos.

Por supuesto, el individuo construido entre textos es una identidad alterable e inestable, porque la intertextualidad lo pone en relación con las significaciones y apreciaciones ajenas. Es un sujeto polifónico habitado por una coexistencia de voces en conflicto. Esto también es parte del legado de la modernidad: la aceptación de ese discurso extranjero presente en el habla

¹⁴ *Ibid.*, p. 302.

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 291.

para desviar su sentido; la intertextualidad es, por ende, una práctica políticamente transformadora. Identidad y diversidad cultural se anudan en ella.

Al interesarse en ese discurso extraño, en esa otredad, los seres humanos modernos han hecho dos interesantes descubrimientos: somos uno y, a la vez, distintos. En actitud universalista, el hombre moderno se ha complacido del reconocimiento de lo humano en el otro. Jesús Camarero, en *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, sostiene al respecto:

El intertexto cultural es aquello en lo que uno se reconoce cuando no se halla situado en su propio espacio cultural, y por ende es lo que permite a los otros acceder a nuestro ámbito de expresión por mucho que, en principio, una determinada relación intercultural sea percibida como dificultosa [...] implicando de este modo, pues, la revalorización de “lo otro” junto al valor de “lo propio”.¹⁷

Esto significa que el reconocimiento de lo humano en lo propio y en lo ajeno supone igualmente el reconocimiento de la diversidad en tanto logro diferenciado de lo humano. Dar valor al otro, o sea, otorgar al otro lo que uno se otorga a sí mismo; considerar al otro digno, esto es, merecedor de lo que merezco yo, supone entonces el conocimiento a través de la intertextualidad de las lenguas, el acercamiento a las idiosincrasias, la apreciación de estructuras específicas de convivencia, el respeto de las tradiciones, el disfrute de las obras artísticas y literarias de cada cultura. Ocupación moderna, todavía pendiente, en las sociedades humanas —del presente y el futuro— multirraciales, multilingües y multiculturales. Un modo de enriquecimiento para todos porque mientras el texto publicado es propiedad privada, la intertextualidad pertenece a todos los que de ella quieran disfrutar.

El tercero y último punto relativo a lo intensamente humano implicado en la intertextualidad y en su efecto placentero es, en

¹⁷ J. Camarero, *op. cit.*, p. 20.

términos kantianos, el ejercicio —producto una vez más de la teoría y la práctica modernas— del libre juego de las facultades.

El placer de la intertextualidad es, en este caso, el efecto de la actuación de un sujeto autónomo y libre que decide involucrarse en los juegos intertextuales, donde cultiva la naturaleza de sus facultades humanas desde una conciencia creadora de su individualidad, del otro y del mundo. El entendimiento participa con su capacidad de reconocimiento y comprensión para enfrentar el desafío hermenéutico y dilucidar los entresijos de las relaciones intertextuales, mientras que la razón, naturalmente teleológica, pone al descubierto su sentido: la memoria, que es la facultad del recuerdo y del olvido en la mente, vuelve a representarse en las relaciones textuales admiradas o despreciadas que se constituirán en la creación de un nuevo texto, los elementos de otras lecturas futuras; a su vez, la sensibilidad está encargada, como ya vimos, de la recepción material del texto, pero también saca a relucir los sentimientos y afectos suscitados —por ejemplo, el apego y el entusiasmo— por la constatación de los juegos intertextuales. Por último, la libertad del juego de las facultades en la intertextualidad tiene algo de aleatorio e impredecible en sus resultados. Bajtín lo sabía al escribir: “Todo texto verdaderamente creativo es en cierta medida una revelación de la personalidad, libre y no predeterminada por la necesidad empírica”.¹⁸

En consecuencia, el placer de la intertextualidad es el placer del juego. Pero aquí no se trata del juego infantil sino del juego de “niños grandes”, de esos sujetos autónomos que han cumplido la mayoría de edad en el ejercicio libre de sus facultades, promovidas por la ilustración. Otra vez la afirmación moderna del placer, reivindicación estética de nuestra sensibilidad, confrontada con su prolongada y sufrida negación en la historia. Roland Barthes así lo había comprendido en *El placer del texto*:

Según parece un francés de cada dos no lee, la mitad de Francia está privada —se priva del placer del texto—. Generalmente se deplora esta desgracia nacional desde un punto de vista

¹⁸ M. Bajtín, *op. cit.*, p. 295.

humanista como si despreciando el libro los franceses renunciaran solamente a un bien moral, a un valor noble. Sería mejor hacer la sombría, estúpida y trágica historia de todos los placeres objetados y reprimidos, en las sociedades: hay un oscurantismo del placer.¹⁹

En síntesis y para terminar, diremos que el placer de la intertextualidad vertido en la tecnología de la escritura e implícito en la construcción de la conciencia histórica —de la subjetividad e intersubjetividad—, en la práctica del libre juego de las facultades, es el placer anhelado por el espíritu profundamente moderno del *Fausto* de Goethe, quien declara: “Quiero gozar lo que de toda la humanidad es patrimonio”.²⁰

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México, 2012.
- Barthes, Roland, *El placer del texto y lección inaugural*, Siglo XXI, México, 1987.
- Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI, México, 1989.
- Camarero, Jesús, *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Antropos, Barcelona, 2008.
- Mendoza, Antonio, *Textos entre textos. Las conexiones textuales en la formación del lector*, Horsori, Barcelona, 2008.
- Muñoz, Blanca, *Modelos culturales. Teoría sociopolítica de la cultura*, Antropos / UAM, Barcelona, 2005.
- Ong, Walter, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, FCE, México, 1987.
- Souriau, Etienne, *Diccionario Akal de Estética*, Akal, Madrid, 1998.

¹⁹ R. Barthes, *op. cit.*, p. 75.

²⁰ Citado en Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, p. 31.

INTERDISCURSIVIDAD COMO CRÍTICA EN LAS ARTES Y LA LITERATURA

Angélica Tornero

La reflexión que se presenta en este trabajo se enmarca en el periodo histórico que inicia en los años setenta del siglo xx y que llega hasta nuestros días, caracterizado por la movilidad, los desplazamientos y las hibridaciones culturales derivadas. Esta época se ha distinguido, en términos generales, por la resistencia, por una vocación de cambio que no solo cuestiona cualquier tentativa de aproximación metafísica, sino que imposibilita elaboraciones a partir del pensamiento de la identidad y vuelve sospechoso cualquier intento.

Algunos autores han denominado “posmoderna” a esta época, otros arguyen que la modernidad no ha concluido, y algunos más consideran adecuado, sobre todo al mirar hacia el ámbito latinoamericano y en general a los países eufemísticamente llamados de economía emergente, hablar de “transmodernidad”. Sea como fuere, me referiré a la época actual, y específicamente a un fenómeno que ha tenido un fuerte impacto en el arte y la literatura del mundo entero; a un fenómeno que ha marcado la manera de elaborar documentos de cultura. Me refiero a la estrategia que consiste en elaborar discursos a partir de otros discursos, es decir, de la interdiscursividad. Esta reflexión parte de que la interdiscursividad, como estrategia en el arte y la literatura, configura un distanciamiento en relación con aquello de que se habla, promoviendo en los receptores una actitud crítica. Es preciso señalar que en este trabajo se esbozan

apenas algunas posibilidades del análisis interdiscursivo en el sentido referido y que actualmente se realiza una investigación que pretende profundizar y abarcar de manera más amplia el complejo fenómeno de las interrelaciones, cuya manifestación en la época actual es innegable.

En el primer apartado de este artículo, se expone un marco general en torno al de dialogismo, de Mijail Bajtín, y de la noción de intertextualidad, de Julia Kristeva, con la finalidad de ofrecer a los lectores un marco general a partir del cual surgen, en el contexto actual, propuestas de análisis de las interrelaciones en el ámbito del lenguaje literario y de otras expresiones artísticas. En el segundo inciso se describe el planteamiento del análisis interdiscursivo de Tomás Albaladejo, y finalmente se reflexiona sobre las posibilidades del análisis discursivo en propuestas concretas del arte y la literatura.

DEL DIALOGISMO A LA INTERTEXTUALIDAD

El término intertextualidad, acuñado por la teórica de la literatura Julia Kristeva,¹ describe la posibilidad del lenguaje poético de ser leído como “doble”; es decir, considerando el texto derivado del texto del cual deriva. Esta idea del lenguaje como “doble” fue retomada por Kristeva de los desarrollos de Mijail Bajtín, relativos al dialogismo, la carnavalización y la heteroglosia. El filósofo ruso observó que los estudios lingüísticos restringían las posibilidades de analizar el dialogismo, porque al circunscribirse al ámbito del análisis de las particularidades sintácticas y léxico-semánticas en el plano de la lengua, impedían el estudio de las “relaciones dialógicas entre réplicas”.² En contra de sus contemporáneos, los formalistas rusos, Bajtín consideraba que los estudios del lenguaje debían realizarse a partir del fenómeno del dialogismo y no de la abstracción del sistema, lo cual, afirmaba, implicaba el desarrollo de un méto-

¹ Véase Desiderio Navarro, “*Intertextualité: treinta años después*”, en Desiderio Navarro (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, p. vii.

² Véase Mijail Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 266.

do apropiado para ir más allá de consideraciones meramente lingüísticas; para ello propuso una “translingüística”, entendida como el estudio de los aspectos de la vida de las palabras,³ el cual nos permitiría analizar el lenguaje como una estructura en la que prevalece la relación yo/otro. Para Bajtín, la conciencia está hecha de lenguaje y por lo tanto de relaciones sociales, por lo que nuestras palabras las tomamos de otros. Es decir, el lenguaje no es propiedad individual, sino “heteroglosia del mundo”,⁴ diversidad de “hablas” sobre el mundo. Bajtín dice al respecto: “Todas las palabras tienen el ‘sabor’ de una profesión, de un género, de una tendencia, de un partido, de un trabajo en particular, de una persona en particular, de una generación, de un grupo de edad, de un día y una hora”.⁵ Los contextos son inevitables, dice el autor, porque las palabras están impregnadas de contexto.⁶ Así, el lenguaje, como “algo” vivo, como heteroglosia, en la conciencia individual, descansa entre uno y “otro”. El lenguaje no puede formar parte de una estructura abstracta, porque las palabras son siempre “parcialmente de los demás”, y porque provienen de “otras enunciaciones”; están configuradas con intenciones ajenas, con su acento, con su propia semántica, antes de que nosotros las usemos con nuestras intenciones; esto último no se logra fácilmente, porque el lenguaje no es una mediación neutral que pasa a ser sin más propiedad privada de la intención de un hablante: está impregnado de la intencionalidad de otros; de ahí su carácter “doble”. Para Bajtín, “el carácter semiótico de la cultura es resultado de procesos históricos concretos, dinámicos, procesos de tensión y conflicto inseparables de la base de vida social y económica”.⁷

En los Apuntes de 1970-1971, Bajtín afirma la peculiaridad del diálogo polifónico como diálogo literario. Los estudios sobre

³ *Ibid.*, p. 264.

⁴ Véase M. Bajtín, “Discourse In The Novel”, en Mijail Bajtín, *The Dialogic Imagination*, p. 292.

⁵ Traducción de la autora. En el original en inglés se lee: “All words have the ‘taste’ of a profession, a genre, a tendency, a party, a particular work, a particular person, a generation, an age group, the day an hour” (*Ibid.*, p. 293).

⁶ *Idem.*

⁷ Susan Stewart, “Gritos en la calle. La anti-lingüística de Bajtín”, en Gary Saul Morson (comp.), *Bajtín. Ensayos y diálogos sobre su obra*, p. 97.

la obra de Dostoievski, le permiten observar que la literatura realiza lo que fuera de ésta no es posible: los personajes son personalidades incompletas; su palabra presenta un “excedente desinteresado”.⁸ La escritura está al servicio de fines científicos, propagandísticos, políticos e informativos, entre otros; la literatura no se somete a las reglas del discurso funcional ni se estructura con la idea de que el yo tiene “la propiedad de la palabra”. La idea, en las novelas de Dostoievski,

no vive en una conciencia individual y aislada de un hombre [...] empieza a vivir [...] a generar nuevas ideas, tan sólo al establecer relaciones dialógicas esenciales con ideas ajenas. El pensamiento humano llega a ser pensamiento verdadero, es decir, una idea sólo en condiciones de un contacto vivo con el pensamiento ajeno encarnado en la voz ajena.⁹

Para Bajtín, en la novela dialógica se aprecia la lucha constante, el movimiento y dinamismo del lenguaje, porque se introducen las diferencias lingüísticas, los estilos, las jergas, los dialectos; los personajes no hablan solamente en la lengua del autor, como ocurre en las novelas monológicas y en otro tipo de discursos funcionales, sino que se expresan retomando la palabra ajena.

Para desarrollar la noción de intertextualidad, Kristeva retomó las ideas de Bajtín sobre el dialogismo, especialmente en el lenguaje literario; no obstante, excluyó aspectos fundamentales de la propuesta del filósofo ruso, sobre todo en lo que se refiere a considerar el lenguaje en el marco de sus hablantes, sujetos discursivos y escuchas, porque, de acuerdo con su argumentación, la novela de las primeras décadas del siglo xx plantea problemáticas distintas a las de la novela polifónica posterior. Mientras que Bajtín exploró novelas que “permanecían a un nivel representante fictivo”,¹⁰ la novela polifónica del momento al que ella se refiere se hace “ilegible” (Joyce). Es a

⁸ Véase Augusto Ponzio, *La revolución bajtiniana: el pensamiento de Bajtín y la ideología contemporánea*, p. 31.

⁹ M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 134.

¹⁰ Véase Julia Kristeva, *El texto de la novela*, p. 128.

partir de estas novelas que puede pensarse en el problema de la intertextualidad (diálogo intertextual).¹¹

En un artículo titulado “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”,¹² Kristeva destaca el descubrimiento del filósofo ruso y la intervención que ella misma hace:

[...] un descubrimiento que Bajtín es el primero en introducir a la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble.¹³

En *El texto de la novela*, expresa: “El término dialogismo, como complejo sémico francés, implicaría: el doble, el lenguaje, y una nueva lógica”.¹⁴ La propuesta de la estudiosa búlgara hace desaparecer lo fundamental para Bajtín: el diálogo entre personalidades, entre sujetos discursivos o reales y potenciales para centrar la reflexión en aspectos textuales, de los que son excluidas la dimensión comunicativa y las condiciones de producción y recepción.¹⁵

La elaboración que realiza Kristeva de ninguna manera simplifica el pensamiento de Bajtín, sino que lo inserta en otro ámbito de reflexión, la semiótica, que tiene su valor en sí misma. Kristeva conserva la riqueza del hallazgo bajtiniano, pero descarta la preocupación del filósofo ruso que, dicho por la autora, deriva de los problemas sociales de la Rusia revolucionaria.¹⁶ El dialogismo bajtiniano es lenguaje asumido por el sujeto y es escritura, donde puede leerse el otro; designa la escritura a la vez como subjetividad y como comunicatividad. Kristeva se alejará de los planteamientos orientados a comprender la propuesta en términos de intersubjetividad, pero

¹¹ *Idem.*

¹² Véase J. Kristeva, “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” (publicado originalmente en 1966) en Desiderio Navarro (ed.), *op. cit.*

¹³ *Ibid.*, p. vii.

¹⁴ J. Kristeva, *El texto de la novela*, p. 128.

¹⁵ Véase D. Navarro (ed.), *op. cit.*

¹⁶ Véase J. Kristeva, *op. cit.*, p. 124.

también abandonará aquellas orientaciones que desvirtuaron la idea de “intertextualidad”, al retomar la noción como mero “supraconcepto taxonómico para realizar estudios de poética descriptiva”.¹⁷ De acuerdo con Manfred Pfister, para Kristeva, la idea de intertextualidad está lejos de constituirse en búsqueda de “fuentes” o “influencias”.¹⁸ La propia autora fue consciente del uso que se hacía del concepto de intertextualidad y optó por alejarse de ideas que tenían ya un contenido distinto del que ella había pensado y se refirió ahora a la transposición:

El término intertextualidad designa esta transposición de uno (o de varios) sistemas(s) de signos a otro; pero, puesto que este término ha sido entendido en el sentido banal de “crítica de las fuentes” de un texto, preferimos el de transposición, que tiene la ventaja de precisar que el paso de un sistema signifiante a otro exige una nueva articulación de lo tético —de la posicionalidad enunciativa y denotativa—. ¹⁹

Para superar el esquema formalista “puro” de los estudios literarios, Kristeva propuso una semiótica que considerara el lenguaje literario como doble, lectura-escritura, y como red de conexiones, no de identidades (consideradas de manera sustancialista).

Sin pretender abandonar estas reflexiones, se ha optado aquí por utilizar el término interdiscursividad, ya que, nos parece, describe una estrategia de configuración de documentos de cultura, entre los que ubicamos a la literatura y al arte a los que queremos referirnos. Al optar por este término, no excluimos el análisis intertextual; el propósito es, más bien, incorporarlo y ampliar la reflexión hacia el ámbito de la comunicación. El interés por explorar la interdiscursividad radica en retomar consideraciones que introducen la pragmática y la recepción social en el marco del proceso histórico-discursivo e histórico-social, dimensiones que Bajtín incluyó de manera primordial, pero que, debido, sobre todo, a las interpretaciones que se hicieron

¹⁷ D. Navarro (ed.), *op. cit.*, p. vi.

¹⁸ Véase Manfred Pfister, citado en D. Navarro (ed.), *op. cit.*, p. vii.

¹⁹ J. Kristeva, citada en Desiderio Navarro (ed.), *op. cit.*, p. vi.

de la idea de intertextualidad de Kristeva, paulatinamente perdieron vigor y presencia en los estudios de la intertextualidad.

RETÓRICA E INTERDISCURSIVIDAD

Sin abandonar las reflexiones sobre dialogismo e intertextualidad, consideramos pertinente incorporar a estas nociones una perspectiva más, que enriquece el estudio de las expresiones literarias y artísticas actuales, caracterizadas por su gran complejidad. Nos referimos a la idea de interdiscursividad, desarrollada actualmente por el teórico de la literatura Tomás Albaladejo. Este autor considera que la literatura (y el arte) puede ser estudiada en su dimensión pragmática, más allá de aproximaciones sintácticas y semánticas comprendidas a partir de la abstracción del sistema; es decir, la literatura puede ser estudiada en cuanto discurso. Para desarrollar esta idea, Albaladejo retoma la retórica y la poética de Aristóteles en términos de pragmática y sostiene que no es posible soslayar esta dimensión porque los discursos están estructurados para ser recibidos por los escuchas o lectores. Sin abandonar el ámbito propiamente textual, propone una metodología para aproximarnos al estudio de la pragmática de los discursos, entre los que considera los artísticos en general.

Albaladejo exploró la oratoria y los discursos argumentativos, así como los discursos literarios. Al respecto, dice: “Son resultado de una modelización secundaria del lenguaje, que ve así potenciados rasgos y dispositivos comunicativos con una especial proyección pragmática”.²⁰ En relación con los discursos retóricos, afirma que “se desarrollan recursos lingüísticos que, sin dificultar la comprensión, resulten atractivos a los receptores y faciliten la influencia en las audiencias con vistas a la persuasión”.²¹ En el discurso literario:

²⁰ Tomás Albaladejo, “Retórica, comunicación, interdiscursividad”, en *Revista de Investigaciones Lingüísticas*, p. 10.

²¹ *Idem.*

el lenguaje se sitúa en un terreno en el que prácticamente no hay límites en una experimentación lingüístico-comunicativa que se orienta principalmente a un interés estético, es un ámbito en el que es posible desde un discurso que sea sobre todo denotativo [...] hasta un discurso que cree grandes obstáculos a la comunicación a causa de factores como la connotación.²²

Para Albaladejo, el lenguaje conecta el discurso retórico con el discurso literario, porque ambos “deben su existencia a un lenguaje de configuración expresiva y potenciadora de rasgos que están al servicio de los propósitos comunicativos de carácter perlocutivo e ilocutivo”.²³ La exploración de la retórica le da al autor los elementos para afirmar que comunicación y textualidad son inseparables, por lo que un estudio de los discursos debe incluir ambas perspectivas, las cuales están intrínsecamente vinculadas. Uno de los argumentos centrales es que la dimensión pragmática dinamiza los componentes lingüísticos, sintácticos y semánticos, y viceversa, lo que permite pensar que los discursos, entre ellos el literario, repercuten en la recepción, en términos de la valoración estética y también en cuanto a la influencia que los discursos pueden ejercer en el receptor en relación con su concepción del mundo.²⁴ La textualidad, la discursividad y la proyección pragmática están implícitas en la retórica de la comunicación, por lo que la comunicación puede ser de gran interés para una explicación de las construcciones de lenguaje centrada en el fenómeno de la retórica y llevada a cabo a partir del análisis de sus componentes y aspectos específicos.

La retórica de la comunicación, dice el autor, “puede contribuir a la explicación de la relación entre textos propiamente literarios y textos que, sin ser literarios, son resultado de una atención artística del lenguaje en su producción y también en su recepción”.²⁵ Esta reflexión fundamental orienta el análisis a partir de la observación de la relación entre discursos, no solamente desde el punto de vista textual, sino en el marco

²² *Idem.*

²³ *Ibid.*, p. 11.

²⁴ *Ibid.*, p. 17.

²⁵ *Ibid.*, p. 23.

del proceso comunicativo, cuya base está en los actos de habla perlocutivos.

Albaladejo plantea que los discursos no se presentan aislados, sino que forman parte “del hábitat comunicativo del ser humano, de tal modo que este es envuelto comunicativamente por un conjunto dinámico de discursos retóricos y literarios y de otras clases, en el cual participa como productor e intérprete”.²⁶ Así, la realidad discursiva no puede entenderse ni explicarse adecuadamente sin la interdiscursividad, sin tener en cuenta la constante relación entre los discursos concretos, entre las diversas clases de discursos, y entre estos discursos y sus condiciones de recepción. Sea cual fuere la estructura lingüística y retórica de la expresión, lo que resalta en la propuesta es la idea de que hay alguien que pronuncia o escribe un discurso y que incorpora estrategias para comunicar.

A partir de la interdiscursividad, Albaladejo propone el análisis interdiscursivo, el cual:

se basa en una observación, en una descripción y en una explicación de la realidad discursiva que no sólo no dejan al margen las relaciones entre los discursos, sino que les dan una gran relevancia; asimismo, se basa en los distintos instrumentales teórico-analíticos que se ocupan de los discursos, en un planteamiento pluridisciplinar.²⁷

En la reflexión sobre la interdiscursividad que presentamos en este trabajo, hemos retomado la idea principal de Albaladejo: estamos envueltos cotidianamente en discursos que se entrecruzan. Sin alejarnos del enfoque del autor, incorporamos a la descripción del fenómeno el “entrecruzamiento”, es decir, la dinamización de discursos verbales y no verbales que se modifican mutuamente a gran velocidad. Es difícil asir metodológicamente esta interrelación discursiva si se acude a métodos que sostienen la abstracción del sistema. Como se dijo párrafos arriba, Bajtín criticó a los formalistas por su enfoque

²⁶ *Ibid.*, p. 28.

²⁷ *Ibid.*, p. 30.

estático y ahistórico de los discursos; Kristeva se alejó también de aquellas perspectivas y se aproximó a la intertextualidad, considerando el dinamismo e historicidad de los discursos. El análisis interdiscursivo incorpora estos aspectos y hace énfasis en la pragmática, a partir de la teoría de los actos de habla. Esta condición, que determina nuestro modo de vida actualmente, ha sido advertida claramente por artistas y escritores, que han optado por utilizar estos recursos a la inversa y hacer un intento por promover una vez más la conciencia crítica a través de la estética. La hibridación de los géneros, estilos, y formas que estuvieron en boga en las décadas finales del siglo xx, ha propiciado un arte y una literatura que pretenden, con los mismos recursos, buscar un resquicio por el cual tamizar el pensamiento crítico.

CONFIGURACIONES INTERDISCURSIVAS EN EL ARTE Y LA LITERATURA

El análisis interdiscursivo de la literatura y el arte permite explorar no solo la manera en que estas propuestas se insertan en otras formas discursivas, sino además cómo se desestabiliza con ello la retórica de los discursos, rompiendo las expectativas del receptor, provocándole experiencias que, momentáneamente, lo vulneran. Estas inserciones de otros discursos provocan el extrañamiento del lector, pero no en el sentido en que lo propusieron los formalistas rusos en relación con el arte de vanguardia. Más que de romper el orden conservador y burgués por medio de la impertinencia tanto semántica como moral, se trata de poner en evidencia aquello que hemos dejado de mirar, obnubilados por la manera en que los medios de comunicación nos presentan la realidad. Esta estrategia de hibridación de discursos contrapone retóricas discursivas, lo que hace resaltar los discursos involucrados. Es decir, los fragmentos y la estrategia de hibridación de la que derivan, se organizan a partir de, digamos, trozos de discursos, y ya no de la fractura de la forma de las palabras o de las oraciones, o de las formas en la plástica, como ocurría con la vanguardia. Un discurso extraído de su contexto discursivo y puesto en otro contexto discursivo, resalta, cobra su relieve, se evidencia dialécticamente con el otro

discurso: ambos, o todos aquellos involucrados, son expuestos y, por lo tanto, descubiertos. Para ser descubierto, no obstante, no basta con que el lector signifique el texto; es preciso contar con un contexto, con un conocimiento que lleve al lector a advertir lo que se quiere decir. De ahí la importancia de la dimensión pragmática en este tipo de estudios.

Esta aproximación a la configuración discursiva en el arte y la literatura, nos parece, ha rendido frutos y debe seguir intentándolo. A continuación analizaremos dos ejemplos de esta estrategia de hibridación de discursos, uno relacionado con la plástica y otro con la literatura.

El teórico del arte y pintor escocés, Thomas Lawson, al reflexionar sobre la propuesta de Sherrie Levine, se preguntó: “¿Qué puede hacer un artista radical en la situación actual si desea evitar la asimilación instantánea o la inactividad forzosa?”²⁸ Y respondió: “Utilizar un vehículo libre de sospecha como camuflaje para manipular la fe de los espectadores y destruir sus convicciones”.²⁹ La fotografía, que había sido explorada de manera profusa durante la década de los setenta por autores como Longo, Kruger, y Prince, resultó ser una interesante aproximación crítica a los medios de comunicación, mediante la metodología de la apropiación;³⁰ no obstante, afirma Lawson, esta propuesta “adolesce de un carácter declarativo demasiado explícito”.³¹ Los alborotos provocados por estas expresiones ya no son efectivos, porque “resulta sencillo naturalizarlos”.³² El artista plástico de origen escocés considera que una opción para incidir de manera crítica es insertarse de manea “normal” en el circuito del arte, utilizando como camuflaje la propia pintura:

Pero si el artista radical recurre al subterfugio y utiliza un vehículo libre de sospecha como camuflaje, estará en condiciones de manipular la fe los espectadores y de destruir sus convicciones.

²⁸ Thomas Lawson, “Última salida: la pintura”, en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad*, p. 162.

²⁹ *Idem.*

³⁰ Véase Ana María Guash, *El arte último del siglo XX*, p. 345.

³¹ T. Lawson, *op. cit.*, p. 163.

³² *Ibid.*, p. 162.

La intención de este artista ha de trastocar el pensamiento convencional desde dentro y, así, poner en duda la percepción normalizada de lo natural mediante la desestabilización de los medios utilizados para representarlo.³³

La pintura es, para Lawson, el medio idóneo, porque se inserta fácilmente en el mercado como tal, es decir, como pintura, pero, a la vez, desestabiliza las imágenes ofrecidas por las cámaras, las cuales invaden constantemente nuestra cotidianidad. El propio Lawson realizó una serie sobre el abuso de los niños, a partir de fotos publicadas en periódicos. La crítica del artista consistía en destacar el anonimato; es decir: los niños maltratados, cuyas fotografías aparecen en los periódicos, son anónimos, no son nadie y no interesan a nadie. Llevar estas imágenes a la pintura, propone Lawson, desestabiliza el medio (la fotografía publicada en periódicos).

La propuesta de Lawson puede analizarse a partir de la retórica de la interdiscursividad, porque lo que se observará es la transposición de un discurso a otro; es decir, cómo un discurso interviene al otro y cómo ambos se desestabilizan. Diariamente se publican millones de fotografías en las que se evidencian el dolor, el sufrimiento, las vejaciones, las humillaciones de las que son víctimas las personas alrededor del mundo; sin embargo, la relación que establecemos como receptores con el medio, dadas sus características (fragmentario, contingente, desechable, fugaz), nos aliena. Aún más, para Lawson, las imágenes de la cámara, cualesquiera que estas sean, incluso las que pretenden ser críticas, nos introducen en un espectáculo que, en última instancia, acaba siendo alienante.³⁴ Lawson considera que “la naturaleza discursiva de la pintura es útil desde el punto de vista de la persuasión debido a que constituye una red de representaciones nunca conclusa”.³⁵ La pintura puede compartir el modo irónico que prevalece actualmente en el arte, pero también trascenderlo y representarlo, afirma Lawson, lo cual, agregamos, conduce a los receptores más allá

³³ *Idem.*

³⁴ *Ibid.*, p. 162.

³⁵ *Ibid.*, p. 164.

de la pura estrategia o forma, a la provocación y a la crítica. Es aquí en donde la perspectiva retórica del análisis interdiscursivo cobra pleno sentido. Como se observa en la propuesta de Lawson, el análisis no es intertextual solamente, sino también interdiscursivo, en el sentido que le da Albaladejo al término. Retomar las fotografías de estos niños y transmutarlas en retratos, las extrae de su discurso periodístico, desestabilizando dicho discurso porque la recepción necesariamente será distinta. El autor está retomando la retórica de la fotografía periodística y la está “disfrazando” de pintura, de retrato, con lo cual va más allá de la propuesta del discurso propiamente fotográfico/periodístico, creando así una relación interdiscursiva. No es lo mismo mirar fotografías de personas maltratadas en un medio que, desde el punto de vista fenomenológico, es contingente, efímero y desechable, debido a que el material se “consume” (el periódico se lee) y se tira o se reutiliza (no se almacena), que mirar estos mismos rostros del dolor de niños reales, en una serie de retratos pictóricos: rostros singulares y con manifestaciones propias de dolor. Los receptores de las fotografías del periódico se involucran en la pragmática que el propio medio propicia, a través de su forma y estructura; de ahí que sean “consumidas”, sin profundidad reflexiva, en un medio hecho para ser desechado al momento. Los receptores de la serie de Lawson miran estos retratos con detenimiento, porque se presentan con una temporalidad diferente, en el marco de una exposición, y porque exhiben la singularidad de cada rostro, ampliando y profundizando los rasgos del dolor. Esta forma de expresión de la problemática puede conducir a los receptores a reflexionar de manera crítica y a tomar conciencia de la situación.

Algo semejante ocurre con la novela *2666*,³⁶ del autor chileno Roberto Bolaño, en la que el autor intersecta discursos para crear, en el apartado titulado “La parte de los crímenes”,³⁷ la experiencia terrible de los asesinatos cometidos en contra de

³⁶ Véase Roberto Bolaño, *2666*.

³⁷ La novela *2666* consta de cinco partes, “La parte de los críticos”, “La parte de Amalfitano”, “La parte de Fate”, “La parte de los crímenes” y “La parte de Archimboldi”.

mujeres en Ciudad Juárez Chihuahua, México. En el siguiente fragmento se muestra la manera en que el autor echó mano de diferentes discursos:

La última muerta de mayo fue encontrada en las faldas del cerro Estrella, que da nombre a la colonia que lo rodea de forma irregular, como si allí nada pudiera crecer o expandirse sin aristas. Solo la cara este del cerro da a un paisaje más o menos no edificado. Allí la encontraron. Según el forense, había muerto acuchillada. Presentaba signos inequívocos de violación. Debía tener unos veinticinco o veintiséis años. La piel era blanca y el pelo claro. Llevaba puestos unos bluejeans, una camisa azul y zapatillas deportivas marca Nike. No tenía ningún papel que sirviera para identificarla. Quien la mató se tomó luego la molestia de vestirla, pues ni el pantalón ni la camisa presentaban desgarraduras. No había indicio de violación anal. En el rostro solo era apreciable un hematoma ligero en la parte superior de la mandíbula, cerca de la oreja derecha. En los días posteriores al hallazgo tanto el *Heraldo del Norte*, como *La Tribuna de Santa Teresa* y *La Voz de Sonora*, los tres periódicos de la ciudad, publicaron fotos de la desconocida del cerro Estrella, pero nadie acudió a identificarla.³⁸

En “La parte de los crímenes” la forma de exposición de los datos y hechos remite al lector a un discurso que aparenta ser la noticia policiaca-periodística. El escritor retomó la estructura de estos discursos judicial-policíaco y periodístico, y la intersectó con el discurso ficcional, lo que dio como resultado un híbrido que ubica al lector de manera distinta, entre la recepción del discurso judicial y la del ficcional. El lector tiene en mente un esquema cognitivo de memoria episódica en relación con las noticias periodísticas policiacas. Como dice Teun van Dijk: “Este modelo caracteriza a las acciones o acontecimientos dominantes, a los participantes, la hora y la situación, las circunstancias, los objetos relevantes o los instrumentos de la acción organizados en una estructura jerárquica”.³⁹ Al

³⁸ R. Bolaño, *op. cit.*, p. 451.

³⁹ Teun van Dijk, *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de información*, p. 162.

momento de leer la novela, los lectores evocan este esquema, pero no lo realizan completamente, porque no están leyendo el periódico o un informe judicial, sino un fragmento de una novela en el que se exponen más de cien casos de asesinatos, uno tras otro, sin tregua, utilizando este mismo esquema. El efecto que esto tiene en el lector es, desde luego, muy distinto del que le produce leer la nota roja. Como se observa en el fragmento citado, hay interdiscursividad, porque, además, del discurso judicial-periodístico, se incluye también la retórica propiamente literaria, con la cual los lectores están familiarizados. En el enunciado: “La última muerte de mayo fue encontrada en las faldas del cerro Estrella, que da nombre a la colonia que lo rodea de forma irregular, como si allí nada pudiera crecer o expandirse sin aristas”, la segunda parte no corresponde al discurso judicial; se trata de una interpretación del espacio a partir de la metáfora de la estrella que da nombre al lugar: en el cerro Estrella... nada crece sin aristas, lo cual es propio del esquema del discurso literario. La voz narrativa de “La parte de los crímenes” está configurada de tal manera que provoca ambigüedad: oscila entre la de un reportero que está en la comisaría, la de un investigador que va más allá, porque busca ampliar la información con testimonios, y la de un literato. Esto último resulta interesante porque podría decirse que la propia voz del escritor de literatura ocupa un espacio al lado de las otras, diferenciándose y a la vez relacionándose interdiscursivamente, lo que propicia la lectura productiva y, en otro sentido, crítica.

El análisis interdiscursivo constituye, nos parece, una propuesta útil para aproximarnos a la comprensión del complejo fenómeno de la pragmática de los discursos argumentativos y artísticos actuales. Este trabajo es apenas una reflexión inicial sobre las posibilidades que ofrece esta aproximación, la cual puede servir de guía en la actividad interpretativa de la lectura, al proporcionarle al lector una puerta de entrada a los discursos y claves para su desciframiento.

BIBLIOGRAFÍA

- Albaladejo, Tomás, “Retórica, comunicación, interdiscursividad”, en *Revista de Investigaciones Lingüísticas*, Universidad de Murcia, vol. VII, p. 10, 2005.
- Bajtín, Mijail, “Discourse In The Novel”, en Mijail Bajtín, *The Dialogic Imagination*, Universidad de Texas, Austin, 1992.
- , *Problemas de la poética de Dostoievski*, FCE, México, 2005.
- Bolaño, Roberto, *2666*, Anagrama, Barcelona, 2009.
- Guash, Ana María, *El arte último del siglo xx*, Alianza, Madrid, 2000.
- Kristeva, Julia, *El texto de la novela*, Lumen, Barcelona, 1974.
- , “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, en Desiderio Navarro (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (compilación, prólogo y traducción de Desiderio Navarro), Casa de las Américas / Uneac / Embajada de Francia, La Habana, 1997.
- Lawson, Thomas, “Última salida: la pintura”, en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad*, Akal, Madrid, 2001.
- Morson, Gary Saul (comp.), *Bajtín. Ensayos y diálogos sobre su obra*, FCE / UNAM, México, 1993.
- Navarro, Desiderio, “*Intertextualité*: treinta años después”, en Desiderio Navarro (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (compilación, prólogo y traducción de Desiderio Navarro), Casa de las Américas / Uneac / Embajada de Francia, La Habana, 1997.
- Stewart, Susan, “Gritos en la calle. La anti-lingüística de Bajtín”, en Gary Saul Morson (comp.), *Bajtín. Ensayos y diálogos sobre su obra*, FCE / UNAM, México, 1993.
- Ponzio, Augusto, *La revolución bajtiniana: el pensamiento de Bajtín y la ideología contemporánea*, Cátedra, Madrid, 1998.
- Van Dijk, Teun, *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de información*, Paidós, Barcelona, 1990.
- Wallis, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad*, Akal, Madrid, 2001.

APROXIMACIONES A LA CRÍTICA DECONSTRUCTIVA, MÁS ALLÁ DE LA TEXTUALIDAD

Armando Villegas Contreras

PROLEGÓMENOS A DISCUSIÓN

La deconstrucción, como estrategia de interpretación, ha sido cuestionada desde sus inicios de manera violenta e injusta. La anécdota, tan conocida, de que veinte filósofos de Estados Unidos firmaron una carta para pedir a Derrida, representante visible de la deconstrucción, que se adecuara a las “normas” de “rigor y claridad”, es muestra de esa violencia. Pero si se sitúa a la “deconstrucción” en el contexto teórico donde apareció, quizás esa violencia se reduzca, pues sabremos que en verdad los estudios de Derrida sobre la literatura, la filosofía y la historia emergen en un momento de discusión dominado por el estructuralismo francés. La deconstrucción sería, así, heredera pero también crítica de los inspiradores de la teoría literaria y de la textualidad (Saussure, Luckács, Bataille, Blanchot, Barthes, Kristeva). La vocación de una parte de los estructuralistas era hacer una “ciencia del relato” en términos formales, tal y como lo había propuesto Saussure con el lenguaje. Para este último, la lingüística como ciencia debía dejar de arrastrar las metáforas de la filología del siglo XIX, pero también las de la filosofía. Metáforas como “vida de las lenguas”, o como la consabida idea de Humboldt según la cual las “lenguas guardan el espíritu de un pueblo”, impedían el desarrollo de una ciencia de la lengua. Por ello Saussure comprendió que se necesitaba un estudio de

la lengua que hiciera distinciones conceptuales muy precisas que no dependiesen de otras disciplinas, como la filosofía, la sociología o incluso la psicología. Por ello emprendió el estudio de la lengua y previó el desarrollo de la semiología como ciencia. Los estructuralistas retomaron esa visión cientificista de Saussure para aplicarla a sus propias disciplinas (Levi-Strauss a la antropología, por ejemplo). De la misma manera como se estructuró la discusión sobre las ciencias del lenguaje y su utilidad (por ejemplo en Ducrot y Todorov), Derrida emprendió la tarea de “descentrar” y cuestionar la hiper abstracción a que dieron lugar los estudios estructuralistas. Ahora bien, de esa misma manera, como aquellos a quienes combatía, la deconstrucción debió arrastrar también su “abstracción” y sus problemáticas; por ello animó todo tipo de discusiones. Una de ellas fue sobre la textualidad. En Estados Unidos, la deconstrucción fue fácilmente considerada una metodología para leer textos literarios. Pero su particularidad en este caso estriba en el aislamiento de dichos textos respecto del contexto cultural en que eran producidos. En un primer momento, a la deconstrucción se le acusó de refugiarse en la textualidad, y de la misma manera que a los estructuralistas se les reprochó su aislamiento del mundo histórico, a Derrida se le increpó como un representante de una corriente sin compromiso político. Edward Said comenta sobre este punto:

La teoría literaria estadounidense de finales de la década de 1970 dejó de ser un atrevido movimiento intervencionista que atraviesa las fronteras de la especialización para replegarse en el laberinto de la “textualidad” arrastrando consigo a los más recientes apóstoles de la revolucionaria textualidad europea —Derrida y Foucault—, cuya canonización y domesticación transatlántica, parecían lamentablemente estar animando ellos mismos [...]. La textualidad es el objeto en cierto modo desinfectado y místico de la teoría literaria.¹

¹ Edward Said, *El mundo, el texto y el crítico*, p. 14.

Aun cuando buena parte del pensamiento de Derrida cuestionó la coherencia del texto, su cohesión y sus normas, se le asociaba con una metodología textual. Lo anterior se debía a que los enmarañados análisis de sus primeros trabajos nunca hacían referencia a nada exterior al “texto”. Así pues, la textualidad en términos de especialización fue el lugar donde la deconstrucción se refugió, o la hicieron refugiarse. Sin embargo, ella es mucho más amplia y ayuda a entender el problema de la literatura y de las disciplinas humanísticas en general. Hoy en día, la deconstrucción es tan citada como desconocida, tan censurada como puesta en circulación con el propósito de analizar todo tipo de objetos. Su historia, ligada al nihilismo epistemológico primero, y después al análisis de textos literarios en la academia estadounidense, ha llegado hasta nuestros días como una línea de investigación de la que se sirven distintos saberes y disciplinas del arte, las humanidades y las ciencias sociales. Más allá de los nombres propios de la academia con los que usualmente se le asocia, la deconstrucción forma parte ya de una historia intelectual crítica, cuya potencialidad conviene revisar. Es necesario saber en qué contexto teórico fue puesta en circulación como apuesta de interpretación. Desde luego, como toda estrategia de interpretación de largo alcance, ella apunta en distintas direcciones, no sólo hacia la textualidad.

Una primera aproximación a la deconstrucción se encuentra en Martin Heidegger. La palabra *Destruktion*, que se traduce como *destrucción* y que aparece en *El ser y el tiempo*,² refiere a un procedimiento de interpretación y a una actitud que deben ser tomadas en cuenta a la hora de repensar las categorías del pensamiento occidental. Es un procedimiento de lectura que posibilita la reflexión sobre el “ser” desde las fuentes del pensamiento griego, oscurecidas por la tradición. Sigamos rápidamente el argumento de Heidegger; ello nos ayudará a comprender el “origen” de la deconstrucción: “El ser ahí, en su modo de ser en todo caso, y según esto con la comprensión del ser que le es inherente, está envuelto en una interpretación

² Martin Heidegger, *El ser y el tiempo* (la traducción es de José Gaos y fue editada por el FCE).

tradicional de él y se desenvuelve dentro de ella”.³ Esta interpretación “tradicional” envuelve y, por lo mismo, “encubre” la investigación; de hecho, regula lo que conocemos del mundo:

La tradición, que así viene a imperar, hace inmediata y regularmente lo que “transmite” tan poco accesible que más bien lo encubre. Considera comprensible de suyo y obstruye el acceso a las “fuentes” originales de que se bebieron, por modo genuino en parte, los conceptos y categorías transmitidos. La tradición llega hacer olvidar totalmente tal origen. Desarrolla el sentimiento de que no ha menester ni siquiera de comprender la necesidad de semejante regreso.⁴

Según la interpretación de Heidegger, la tradición impide que veamos los conceptos fuente. Creemos que comprendemos la tradición, pero simplemente la repetimos, provocando así un estancamiento del pensamiento. Por ello se hace necesaria una “destrucción” que nos permita ver qué hay detrás de la “tradición”:

[...] es menester ablandar la tradición endurecida y disolver las capas encubridoras producidas por ella. Es el problema que comprendemos como destrucción de la ontología antigua, llevada a cabo siguiendo el hilo conductor de la pregunta que interroga por el ser, en busca de las experiencias originales en que se ganaron las primeras determinaciones del ser, directivas en adelante.⁵

Así pues, la destrucción de la filosofía debe darse en la búsqueda de una interpretación más original, que haga nuevamente visible lo que la tradición nos impide ver. Se trata pues de volver a los conceptos fundamentales con que los occidentales pensaron, en este caso, el ser, pero también, por derivación, la cultura y la vida en general. No se trata, por otro lado, de un sentido negativo; destrucción aquí quiere decir desmontar un edificio para saber cómo fue construido.

³ *Ibid.*, p.30.

⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁵ *Ibid.*, pp. 32-33.

La destrucción empezó siendo filosófica.⁶ Pero más tarde logró su autonomía respecto del análisis filosófico y se comprometió interdisciplinariamente con varios estudios de la segunda mitad del siglo xx: la antropología, el psicoanálisis, la historia y el marxismo. Sin duda, ella no hubiera sido posible sin las contribuciones de Heidegger y Nietzsche, pero tampoco sin la posterior reflexión sobre el lenguaje llevada a cabo por los estructuralistas. La deconstrucción era un gesto estructuralista, pero también un gesto antiestructuralista.

El “estructuralismo” dominaba por aquel entonces. “Desconstrucción” parecía ir en este sentido, ya que la palabra significaba una cierta atención a las estructuras (que, por su parte, no son simplemente ideas, ni formas, ni síntesis, ni sistemas). Desconstruir era asimismo un gesto estructuralista, en cualquier caso, era un gesto que asumía una cierta necesidad de la problemática estructuralista. Pero era también un gesto antiestructuralista; y su éxito se debe, en parte, a este equívoco. Se trataba de deshacer, de descomponer, de desedimentar estructuras (todo tipo de estructuras, lingüísticas, “logocéntricas”, “fonocéntricas” —pues el estructuralismo estaba, por entonces, dominado por los modelos lingüísticos de la llamada lingüística estructural que se denominaba también saussuriana—, socio-institucionales políticos, culturales y, ante todo y sobre todo, filosóficos).⁷

Es su carácter evidentemente “indisciplinado”⁸ lo que la compromete con todo tipo de tradiciones, de las que recupera

⁶ Escuchemos lo que dice Derrida al respecto: “Cuando elegí esta palabra, o cuando se me impuso —creo que fue en *De la gramatología*—, no pensaba yo que se le iba a reconocer un papel tan central en el discurso que por entonces me interesaba. Entre otras cosas, yo deseaba traducir y adaptar a mi propósito los términos heideggerianos de *Destruktion* y de *Abbau*. Ambos significaban, en ese contexto, una operación relativa a la estructura o arquitectura tradicional de los conceptos fundadores de la ontología o de la metafísica occidental” (Jacques Derrida, “Carta a un amigo japonés”, tomado de <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/carta_japones.htm>).

⁷ *Idem*.

⁸ “Carácter indisciplinado” tiene dos sentidos: en términos políticos, no se alinea a ninguna corriente de pensamiento, ni a ideología alguna. Pero tam-

su fuerza crítica pero a las que, como al estructuralismo, sin duda, no deja de cuestionar sin descanso. Resumiendo un poco, diremos que esta estrategia de interpretación tiene una historia académica ligada a la crítica de textos, pero también a la filosofía y el estructuralismo. Entonces ¿qué es lo que pasa con la deconstrucción? ¿Qué es la deconstrucción?⁹ ¿Hacia dónde va? Aquí algunas aproximaciones.

APROXIMACIONES

1) *La deconstrucción es posible gracias a la noción de “descentramiento”*. Dos de las principales disciplinas a las que recurrió el estructuralismo fueron la etnografía y su sucedánea, la antropología. Es cierto que el compromiso de la deconstrucción fue en primera instancia con la filosofía; sin embargo, lo fue en ciertas condiciones históricas de la etnia occidental y del “estado del saber”: esta estrategia aparece cuando la etnia occidental se plantea el análisis sistemático de culturas diferentes, a las que, con mayor o menor prejuicio, estudia como “lo otro” posible que la delimita. La noción de “estructura” hunde sus raíces en lo más profundo de la cultura occidental. Empero, la cuestión es que antes del siglo xx, esa estructura era referida a un “centro” que invariablemente denota una “presencia” (*eidos*, *arché*, *telos*, *energeia*, *ousia*, sujeto), un principio de inteligibilidad. El descentramiento tiene lugar por dos vías. Por un lado, cuando, en el siglo xix, Nietzsche sustituye los conceptos de “verdad” y “ser” por los de “juego”, “interpretación” y “sig-

poco, en términos de la organización del saber, se compromete con ninguna disciplina, con ningún objeto propio de estudio y con ninguna metodología de análisis.

⁹ Aunque, también, puede verse la deconstrucción como una interrogante sobre la forma de interrogar. “Apelo al derecho a la deconstrucción como derecho incondicional a plantear cuestiones críticas no sólo a la historia del concepto de hombre sino a la historia misma de la noción de crítica” (J. Derrida, *Universidad sin condición*, p. 12). Este gesto derridiano implica una hiper crítica, es decir, la incondicionalidad de cuestionar la autoridad de la crítica misma, de los sujetos que se dicen “críticos” y de los enunciados que hacen posible una “forma” de preguntar.

no". Para nadie es un misterio que una de las aportaciones de Nietzsche, a través de la metáfora de la perspectiva, era sustituir nociones como la de "objetividad". Pero la segunda vía es mucho más ilustrativa que la epistemología nietzscheana. Me refiero al acontecimiento que significaron las llamadas "ciencias humanas", en particular la etnología:

¿Qué pasa ahora con ese esquema formal, cuando nos volvemos a lo que se llama las "ciencias humanas"? Una entre ellas ocupa quizás aquí un lugar privilegiado. Es la etnología. Puede considerarse, efectivamente, que la etnología sólo ha podido nacer como ciencia en el momento en que ha podido efectuarse un descentramiento: en el momento en que la cultura europea —por consiguiente la historia de la metafísica y de sus conceptos— ha sido dislocada, expulsada de su lugar, teniendo entonces que dejar de considerarse como cultura de referencia. Ese momento, no es en primer lugar un momento del discurso filosófico o científico, es también un momento político, económico, técnico, etcétera.¹⁰

Esta cita es importantísima para refutar a aquellos que piensan que la deconstrucción no es sino una cuestión de lectura de textos en la academia; por el contrario, ella apuesta por una interpretación política, económica, cultural. La deconstrucción no sólo tiene que ver con una cuestión textual; podríamos decir que es también una etapa histórica: el momento de descentramiento teórico y cultural de Europa, que se erigía, epistémica y políticamente, como "centro". Uno de los estructuralistas más importantes aportó a Derrida la "noción" de "descentramiento", la cual se refería a dos hechos históricos paralelos: al mismo tiempo que se cuestionaba la jerarquía epistemológica de la filosofía como proyecto civilizatorio, también operaba en el mundo la visibilización de culturas que se resistían a ser estudiadas por las categorías de pensamiento occidental. Este descentramiento se refiere al agotamiento del primado de la cultura occidental, o de la "idea" de que la etnia

¹⁰ J. Derrida, "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas", en *La escritura y la diferencia*, pp. 387-388.

occidental es universal. Derrida intuye que la etnografía y la antropología son las ciencias que dan cuenta de ese descentramiento e intentan explicar otras culturas con categorías occidentales, pero sin buenos resultados.

Lévi-Strauss¹¹ hacía grandes esfuerzos para mantener en términos metodológicos la oposición entre “naturaleza y cultura”, la cual fue establecida por los antiguos griegos. Lévi-Strauss piensa que aunque no sea empíricamente verificable, esta distinción debe darse por supuesta. Se trata de una distinción vieja, muy vieja, que reactualiza los conceptos de *nomos* y *physis*: el mundo de la ley opuesto al mundo de la arbitrariedad. Pero esa oposición funciona en un terreno epistemológico en el que se “cree” en dichos conceptos. ¿Dónde empieza y dónde acaba la naturaleza, y dónde empieza y dónde acaba la cultura? Los dos conceptos no son sino pretensiones de describir con el lenguaje algo indescriptible, algo que en términos históricos no se puede verificar, pues no hay ninguna teoría clara sobre el “paso” de lo natural a lo cultural. A este problema lo podemos llamar “la cuestión del límite”. La solución de la antropología es sostener que dicha oposición, aunque no sea verificable, se debe “suponer”. Dice Lévi-Strauss, acerca de la cultura y la naturaleza: “Sostenemos, pues, que todo lo que es universal en el hombre, corresponde al orden de la naturaleza y se caracteriza por la espontaneidad, mientras que todo lo que está sujeto a una norma pertenece a la cultura y presenta los atributos de lo relativo”.¹² Lo natural es lo universal; lo cultural, lo particular. Pero se encuentra con un escándalo: el hecho de que en las culturas que estudia, el fenómeno del incesto es a la vez natural y cultural. Así que también nos dice: “Evidentemente sólo hay escándalo en el interior de un sistema de conceptos que preste crédito a la diferencia entre naturaleza y cultura”.¹³ Aquí hay un “descentramiento”, por cuanto la estructura de “explicación” da lugar a una contradicción que no alcanza a ser comprendida por la episteme occidental. Además, si seguimos con la distinción entre *nomos*-cultura y *physis*-naturaleza, podremos perfectamente destruir

¹¹ Claude Lévi-Strauss, *Las estructuras elementales del parentesco*, vol. I.

¹² *Ibid.*, p. 41.

¹³ J. Derrida, “La estructura...”, en *op. cit.*, p. 388.

el axioma de la siguiente manera: “Antes de la cultura, no hay incesto, pues no hay prohibición; después de la norma, no hay incesto, pues está prohibido”. Éste es un ejemplo clásico de cómo deconstruir un axioma. Así pues, el problema de la deconstrucción se inicia esencialmente con una reflexión radical sobre las distinciones, las categorías, los conceptos, las palabras; esto es: con una reflexión sobre el lenguaje en general y sobre el discurso en particular. Siendo así, debemos darnos cuenta de que Derrida no desempeñó ningún papel de etnógrafo; simplemente desarticula las premisas estructurales sobre las que se asienta la explicación de Lévi- Strauss.

2) *La deconstrucción opera en la cultura occidental como una denuncia de la oralidad en tanto que represora de la escritura.* Dentro de los mitos fundacionales de la cultura occidental se encuentra la idea de que la palabra hablada es superior a la escritura. Cuestión interesante para la literatura, pero aún más para todo lo que se llamó, en su momento, fonocentrismo, al que se fueron adhiriendo centrismos de todo tipo: antropocentrismo, logocentrismo, falocentrismo, carnocentrismo. La represión de la escritura produce en los textos fundacionales de la cultura occidental una aversión, reiterada en todas partes de modo mecánico, por el cliché de que la escritura es sólo la técnica, el instrumento, el suplemento del habla. La inscripción sería así el reino de la ausencia, de la orfandad, de la arbitrariedad de la interpretación y de la ruptura con la autoridad del *pater*, la cual se halla en los textos de Platón, pero asimismo en los textos canónicos y clásicos de toda la cultura occidental —en Condillac y Rousseau, en Saussure y Lévi Strauss—. Consecuencia inevitable de ello es la crítica de la presencia. Desde hace mucho Derrida había relacionado el problema de la huella y, por lo tanto, de la inscripción, con el de la presencia y el de la diferencia:

No puede pensarse la huella instituida sin pensar la retención de la diferencia en una estructura de referencia donde la diferencia aparece como tal y permite así una variación entre los términos plenos. La ausencia de otro aquí-ahora, de otro presente trascendental, de otro origen del mundo apareciendo como tal,

presentándose como ausencia irreductible en la presencia de la huella, no es una fórmula metafísica que sustituiría un concepto científico de la escritura [...]. La huella, donde se marca la relación con lo otro articula su posibilidad sobre todo el campo del ente, que la metafísica ha determinado como ente presente a partir del movimiento ocultado de la huella.¹⁴

La huella abre así el campo de la diferencia mediante una lógica que practica una incisión en la metafísica de la presencia. No es que sustituya el concepto metafísico de escritura por uno científico, sino que deconstruye la interpretación según la cual la escritura y la huella serían sólo suplementos, instrumentos y representantes del pensamiento. La huella abre la diferencia mediante algo otro que está ahí y que no es conocido ni dominado por la presencia, sino por lo inefable. Lo otro que no puede ser reducido, explicado con la jerga identitaria.

3) *La destrucción concibe el lenguaje como un sistema abierto de diferencias.* Un momento importante de descentramiento lo llevó a cabo Saussure, quien, repitiendo y a un tiempo alejándose de la tradición lingüística, entendió el lenguaje como un sistema de valores. Así, con la idea de que somos usuarios de la lengua y no necesariamente sus fundadores (crítica positiva del sujeto cartesiano), Saussure, al proponer un análisis en el que la lengua era a un tiempo sincrónica y diacrónica, supuso que, en realidad, sólo identificamos un significante cuando lo referimos a su opuesto. Si quiero saber qué es lo caliente, lo opongo a lo frío (el ejemplo es de Saussure). Sin embargo, esto aún suponía un análisis demasiado estructural en el que la noción de diferencia quedaba atrapada en la de identidad: oposición descriptiva, según Saussure; violenta y jerárquica, según Derrida. Si la lingüística postula una identidad y una diferencia en el sistema de clasificación que es la lengua, Derrida plantea que lo que hay es pura “diferencia”. Para ello, produce la “noción” de *différance*.

¹⁴ J. Derrida, *De la gramatología*, p. 61.

Por un lado, diferencia significa diferir (*differre* en latín), lo cual implica una connotación de temporalidad. Diferir significa dejar para después, postergar, aplazar. Pero por otro lado, diferencia quiere decir, también, alteridad, lo otro absolutamente otro irreducible e impensable con las propias categorías. Por ello, la diferencia partiría de una idea de “singularidad”. No hay una diferencia reducible a la identidad, no hay una diferencia que pueda ser pensada en términos de lo otro opuesto, sino simplemente un diferimiento temporal infinito a la hora de pensar. La diferencia, así, abre la temporalidad, pero también la alteridad:

La *différance* es lo que hace que el movimiento de la significación no sea posible más que si cada elemento llamado “presente”, que aparece en la escena de la presencia, se relaciona con otra cosa, guardando en sí la marca [*marque*] del elemento pasado y dejándose ya hundir por la marca [*marque*] de su relación con el elemento futuro, no relacionándose la marca [*trace*] menos con lo que se llama el futuro que con lo que se llama el pasado, y constituyendo lo que se llama el presente por esta misma relación con lo que no es él: no es absolutamente, es decir, ni siquiera un pasado o un futuro como presentes modificados.¹⁵

Este análisis es de tipo lingüístico. La *différance* es temporalidad y alteridad. Derrida piensa que el lenguaje es un sistema (abierto) de diferencias que no se puede clausurar, pues los significados siempre están produciendo más significados, es decir, están produciendo diferencias. ¿Pero cómo se producen las diferencias? ¿Cómo reconozco la diferencia? Derrida sostiene que mediante una fuerza que nunca se puede fijar o definir, ella está más allá de cualquier orden sintáctico u ontológico. “Ahora bien, la fuerza misma nunca está presente: no es más que un juego de diferencias y de cantidades. No habría fuerza en general, sin la diferencia por las fuerzas”.¹⁶ Así las cosas, hacemos bien en llamar a la deconstrucción “pensamiento de la diferencia”.

¹⁵ J. Derrida, “La Différance”, en J. Derrida, *Márgenes de la filosofía*, p. 48.

¹⁶ *Ibid.*, p. 52.

4) *La deconstrucción está comprometida con la figura, con la metáfora y con un análisis de todo texto como retórica y como pragmática.* Aunque en algunos textos de Derrida, la metáfora pertenece todavía a una oposición binaria entre sentido figurado y sentido literal, en otros el lenguaje parece ser retórico de cabo a rabo. Esto es mucho más claro en los trabajos de Paul de Man, el otro gran deconstructor de la teoría literaria, que no duda en sacar concreciones verbales de los conceptos filosóficos, y operaciones conceptuales de los textos literarios. Para De Man, todo el lenguaje es retórico, es decir, figurado. En ese sentido, la noción de frontera disciplinar ni siquiera es ámbito de discusión; dado que todo es texto, no hay en suma una frontera natural sino institucional de los saberes. De Man pensó, con toda su radicalidad, que la deconstrucción estaba ya implícita en el lenguaje mismo, dado que éste es retórico.

Toda filosofía está condenada, en la medida en que depende de la figuración, a ser literaria y, como depositaria de este problema, toda literatura es hasta cierto punto filosófica. La aparente simetría de estas afirmaciones no es tan tranquilizadora pues lo que reúne la literatura y la filosofía es [...] una falta de identidad o de especificidad compartida.¹⁷

Así, para De Man, todo en la filosofía y en la literatura estaría cubierto por modelos tropológicos que por medio de la figuración impiden el acceso inmediato, directo entre lenguaje y mundo. Toda filosofía es literaria y toda literatura es filosófica, aun cuando se debe entender que la especificidad de los discursos disciplinares no es natural sino institucional e histórica.

Este problema lo pensó Derrida también, ya muy tarde, en sus trabajos más ligados a la política y a la literatura. Nos referimos desde luego a los últimos seminarios que dictó en la Sorbona, y en particular a la manera como Derrida leyó la novela *Robinson Crusoe*, de la que extrajo consecuencias inmediatas para la teoría de la soberanía, sin dejar de pensar

¹⁷ Paul de Man, "La epistemología de la metáfora", en P. de Man, *La ideología estética*.

en la autorización deconstructiva de las transferencias entre un mundo de la ficción y un mundo de la realidad. Al respecto comenta:

No desconozco el abismo de las diferencias que separa a los dos. ¿Los dos qué? Pues bien, en primer lugar, un personaje, por un lado, y una persona real por otro lado [por una parte] el personaje ficticio de una novela inglesa del siglo XVIII, y por otra parte, la persona de un filósofo alemán del siglo XX que pretende justamente hablar con seriedad, en un seminario, de un modo que es completamente distinto al de la imaginación y a la ficción, de la cuestión más seria del mundo, a saber: ¿Qué es la filosofía? Y ¿qué es el mundo?¹⁸

Aquí Derrida se refiere a las similitudes que encuentra entre la novela *Robinson Crusoe* y el seminario de Heidegger *Los conceptos fundamentales de la metafísica: mundo Finitud y soledad*. Sin duda hay enormes diferencias, dice, pero la imaginación no está exenta de ser filosófica. Todo el seminario puede leerse como un libro metodológico en el que Derrida trata de pensar en cuestiones de teoría o de filosofía política, pero también piensa en la autorización epistemológica de las fuentes literarias para entender dichos asuntos. No es extraño, pues, que este problema de la relación entre figura y concepto, entre palabra y concepto, entre realidad y ficción, entre literatura y filosofía, fuese una preocupación tanto para De Man como para Derrida.

5) *La deconstrucción se presenta como una estrategia singular de análisis*. Cada texto es un acontecimiento y tiene sus propias “reglas de desciframiento”. Nunca se puede emprender la tarea de analizar un texto recurriendo a lo que podríamos llamar teoría literaria, método o hermenéutica, pues como sucede con todo acontecimiento singular e irrepetible, su propia posibilidad surge no de algo exterior a él, sino de sus engranajes retóricos, aporéticos y en todo caso racionales. Primero se

¹⁸ J. Derrida, *La bestia y el soberano*, vol. II, p. 63.

deben agotar las significaciones, las posibles interpretaciones de un texto, antes de pasar a una evaluación del mismo, a una determinación de su validez, de su pertinencia, de su contexto incluso. En su lectura de muchos textos de la tradición filosófica y literaria, Derrida volvía sobre problemas metodológicos de la deconstrucción. Por ejemplo, en la lectura que hizo del texto de *Para una crítica de la violencia*, de Benjamin, apunta que el texto requiere siempre una interpretación singular que agrupe una multiplicidad de conceptos y con los que uno debe enfrentarse de manera paciente. Por ello, la cuestión de la estrategia con la que se lee, no está exenta del contenido de lo que se lee, sino que lo determina:

Este texto me ha parecido ejemplar, hasta un cierto punto, en la medida en que, habida cuenta de la temática de nuestro coloquio, se presta a un ejercicio de lectura deconstructiva, como voy a intentar mostrar.

Pero no es que esta deconstrucción se aplique a ese texto. La deconstrucción, por otro lado, no se aplica jamás a nada exterior. Es, de alguna manera, la operación o más bien la experiencia misma que este texto —me parece— hace por lo pronto él mismo, de él mismo, sobre él mismo.

¿Qué quiere decir esto? ¿Es eso posible? ¿Qué queda entonces de tal acontecimiento? ¿Qué de su auto-hetero-deconstrucción? ¿Qué de su justo o injusto inacabamiento? ¿Qué es la ruina de un acontecimiento como ése o la herida abierta de una firma así? He aquí una de mis preguntas. Es una pregunta sobre la posibilidad de la deconstrucción.¹⁹

Así pues, la deconstrucción trataría a todo texto como acontecimiento, es decir, en su carácter singular e irrepetible. A cada texto se le deben extraer las reglas de su lectura. Además, en esta cita, la radicalidad de la deconstrucción estriba en el punto donde se señala abiertamente que la deconstrucción no se aplica jamás a nada exterior al texto. La deconstrucción no

¹⁹ Extraído de J. Derrida, “Nombre de pila de Benjamin” en <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/walter_benjamin.htm>.

es exterior al texto sino que éste mismo se deconstruye a sí mismo. No hay una metodología para explicar los textos; es decir: no existe una metodología susceptible de aplicarse a todos los textos, sino que de cada uno de ellos se han de extraer sus reglas de lectura. Por ello la deconstrucción es una estrategia singular, nunca una metodología general de análisis.

EPÍLOGO

Presento una breve reflexión sobre lo expuesto en este ensayo. En definitiva, la deconstrucción plantea a la lectura interrogantes metodológicos que afectarían seriamente la manera como se produce la significación. Estas aproximaciones deben, por otro lado, tomarse como tales. Existen muchas otras cuestiones que, por razones de espacio no se pueden exponer aquí, pero, a mi juicio, éstas serían importantes para comprender el tipo de estrategia que se utiliza en la deconstrucción. Los aportes de la deconstrucción a las relaciones entre la teoría literaria y la filosofía, a la historia de las palabras, a la lectura atenta y a la crítica de las instituciones occidentales, son imprescindibles para la comprensión de la contemporaneidad.

BIBLIOGRAFÍA

- De Man, Paul, “La epistemología de la metáfora”, en Paul De Man, *La ideología estética*, Cátedra, Madrid, 1996.
- Derrida, Jacques, “La Differance”, en Jacques Derrida, *Márgenes de la filosofía*, Cátedra, Madrid, 1989.
- , “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, en Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989.
- , *Universidad sin condición*, Trotta, Madrid, 2002.
- , *De la gramatología*, Siglo XXI, México, 2005.
- , *La bestia y el soberano*, vol. II, Manantial, Buenos Aires, 2011.
- Heidegger, Martin, *El ser y el tiempo*, Planeta Agostini, Barcelona, 1993.

Lévi-Strauss, Claude, *Las estructuras elementales del parentesco*, vol. I, Planeta-Agostini, Barcelona, 1985.

Said, Edward, *El mundo, el texto y el crítico*, Debate, Barcelona, 2004.

PÁGINAS WEB

Derrida, Jacques, “Carta a un amigo japonés”, en <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/carta_japones.htm>.

———, “Nombre de pila de Benjamin”, en <<http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/walterbenjamin.htm>>.

PRÁCTICAS INTERTEXTUALES
1 PLÁSTICAS Y AUDIOVISUALES

TRANSPOSICIÓN DE IMÁGENES DE REVISTAS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Lydia Elizalde

La expresión simbólica de la producción plástica de algunos creadores del arte contemporáneo puede relacionarse formalmente con imágenes de los *mass media*, aunque los artistas las representan con un sentido diferente. Éstos toman imágenes de las tendencias y técnicas visuales difundidas en medios impresos alterando las características compositivas, de manera que la significación de los sistemas del arte tiende a realzar los códigos estéticos en su composición particular.¹

Del sistema estético contemporáneo, retomo algunos conceptos de gusto que propone Omar Calabrese, y también las revisiones del Pop Art efectuadas por Arthur Danto y Hal Foster, ante la evidencia de que ciertos artistas construyen sus obras con gestos y tratamientos plásticos que nos remiten a estilos de otros periodos de la historia del arte y, en este ensayo, a imágenes difundidas en revistas comerciales a partir de los años cincuenta.

Reviso los criterios de pertinencia que legitiman las referencias intertextuales, y subrayo cómo se suscita la creatividad del artista a partir de su experiencia de vida y de su intención expresiva.

¹ Véase Umberto Eco, *La estructura ausente*, p. 144.

LA PUBLICIDAD EN EL ARTE

En las artes visuales contemporáneas, la fragmentación y la deformación de imágenes² provenientes de la realidad son consecuencia de la multiplicidad y complejidad de los recursos intertextuales en el montaje plástico, de manera que la expresividad suscita desconcierto o sorpresa y en el caso del Pop Art usualmente complace al espectador.

Desde los ochenta, algunos críticos han dado una importancia especial a la revisión del desarrollo del arte contemporáneo, desde su ruptura con el arte moderno, para develar las motivaciones de su expresión estética o con la finalidad de reconocer la actitud crítica que motivaron estas propuestas.

La estetización generalizada de la vida, por la influencia de los medios de comunicación masiva, influyó decisivamente en el arte; algunos críticos llegaron a considerar los montajes artísticos de las décadas de los cincuenta y sesenta como el fin del arte. En 1985, Gianni Vattimo compone el ensayo “Muerte o crepúsculo del arte” en el texto *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Esta idea del fin del arte también la habían interpretado Gilles Lipovetsky en *La era del vacío* (1983), y Arthur Danto en *El fin del arte* (1984); y ya con una distancia histórica, Hal Foster revisa la representación y producción en el arte contemporáneo en *El retorno de la real* (2001).³

En su reflexión, Danto asevera que el paso entre el arte moderno y arte contemporáneo fue dado en el Pop Art, expresión artística que surge en Inglaterra y que, al incluir un objeto común en la categoría de arte, cuestiona la diferencia entre arte y realidad. Los artistas iniciales del pop británico no incorporan el objeto real, sino la imagen que se tenía de algunos objetos de uso cotidiano difundidos en la cultura de masas, representándolos con una intención de ironía crítica.⁴ ¿Pero cuáles fueron

² Véase Omar Calabrese, *La era neobarroca*, p. 57.

³ Véase Arthur Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, p. 27.

⁴ *Ibid.*, p. 28.

los ingredientes que hicieron posible su desarrollo y cómo inició en el arte de la posguerra la llegada del nuevo fetichismo?⁵

Desde el inicio del pop hubo transformaciones en las técnicas y las temáticas, vigorizadas con las imágenes provenientes de los medios masivos, lo cual dio lugar a la creación de nuevas formas plásticas y gráficas. Este arte se presentaba en contraposición a las propuestas plásticas de las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo xx, que habían suscitado una serie de afirmaciones en manifiestos y rupturas.

El término Pop Art aparece por primera vez en Gran Bretaña durante la primera reunión, en 1952, de The Independent Group, formado por jóvenes pintores, escultores, críticos de arte y escritores que basaban su nuevo concepto del arte en la cultura popular y en la incorporación de imágenes tomadas de anuncios publicitarios, cómics, películas y de todo tipo de material gráfico; sacaban dichas imágenes de su contexto original para incorporarlas en collages figurativos de manera irónica, satírica, alegórica o lúdica.

El escultor Eduardo Paolozzi presentó un cartel que era un collage compuesto con recortes de periódicos y revistas; en uno de esos pedazos aparecía un revólver de cuyo cañón se desprendía una nube de humo en la que se había rotulado la palabra “pop”. El término sería acuñado después por el crítico de arte John McHale, en 1954, para referirse a estas expresiones plásticas, y apareció por primera vez en una publicación impresa en 1956, en un artículo redactado por Alison y Peter Smithson, miembros del grupo.⁶

The Independent Group tuvo su momento sobresaliente con la exposición *This is tomorrow*, presentada en la Whitechapel Art Gallery en Londres, en 1956, donde los artistas del grupo presentaron una serie de figuraciones fragmentadas en carteles, pinturas y esculturas que constituyen el germen del Pop Art británico. Richard Hamilton también incluyó el término *pop* en su obra “Just What Is It That Makes Today’s Homes So Different, So Appealing” (“¿Qué es lo que hace a los hogares de hoy día tan diferentes, tan atractivos?”), la cual se convirtió en

⁵ Véase Hal Foster, “On The First Pop Age”, en <<http://newleftreview.org/II/19/hal-foster-on-the-first-pop-age>>.

⁶ Véase <http://adventurgraphics.blogspot.mx/2012/05/la-influencia-del-arte-en-el-diseno_17.html>.

el ícono artístico más significativo de la exhibición. Esta obra es también un collage de recortes de revistas y exhibe un contenido publicitario ingenioso y lúdico de imágenes provenientes de la sociedad de consumo.

El Pop Art se relacionaba con la vida cotidiana de la década de los cincuenta.

Después de una década de estrecheces y cartillas de racionamiento, los británicos comenzaban a iniciarse en la vida “moderna”: compraban a crédito para decorar sus casas, tenían televisión, y viajaban a la costa en vacaciones. Este cambio histórico que se estaba operando en la sociedad influyó en la producción de las artes visuales y modificó también la manera de ver, interpretar y criticar el arte con la evidencia de que la producción artística de que ya no podía ser la misma.⁷

La variabilidad de las técnicas y de los espacios de representación, de los tipos de producción y de las temáticas, no permitía evaluar el arte de la misma manera como se había hecho con el arte moderno.

El arte pop se extiende a Estados Unidos en los años sesenta y se presenta como reacción artística ante el expresionismo abstracto; esta manifestación plástica fue caracterizada por representar la tecnología, el goce de la moda y el consumo y donde la producción en serie despoja a los objetos de su unicidad. Representaba lo que hasta entonces había sido considerado indigno de ser incorporado al arte: figuraciones y temáticas difundidas en carteles publicitarios de artículos de consumo cotidiano y de artefactos tecnológicos para el hogar; y desarrolló un estilo desnudo y mecanizado, de series reproducidas en *ready-mades* que enlazan directamente las formas plásticas con el mundo de la publicidad.

El giro que dio Duchamp al pop norteamericano se refleja en el tamaño cada vez más espectacular de las obras; se amplían los motivos y éstos pasan a primer plano o se multiplican a lo largo de la superficie pictórica; y al dramatizar el vacío del

⁷ Véase <<http://www.abc.es/20110913/cultura-arte/abci-muere-richard-hamilton-201109131706.html>>.

ícono de consumo, el pop retrata su contemporaneidad entre el ensueño de bienestar y la realidad social.⁸

Entre los postulados que amplió Arthur Danto sobre el fin del arte y la estetización de la vida, está la idea de que en el arte contemporáneo se expresa un mundo dominado por los medios de comunicación, y que su reproductibilidad técnica y la misma crítica es manejada por éstos.⁹

En 2011, en el texto *The First Pop Age: Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha*, Hal Foster reinterpreta este movimiento y presenta en primer lugar a Richard Hamilton, a partir de estos cuestionamientos: ¿qué ha cambiado en el aspecto de las imágenes proyectadas y escaneadas hoy? ¿Es nuestro entorno mediático cualitativamente diferente de la descrita por Hamilton y su grupo? ¿Hemos ido más allá de la edad Pop, o tenemos que vivir en sus consecuencias?¹⁰

Estas apropiaciones de imágenes de la historia del arte y de la publicidad, evidentes en los años ochenta, continuaron su representación en las tendencias del neoexpresionismo norteamericano, paralelamente a expresiones conceptuales que se fundamentan en los imaginarios mediáticos.

EL INTERTEXTO EN EL COLLAGE PLÁSTICO

La mezcla de estilos en el arte contemporáneo se relaciona con la extensión de los límites y se despliega en la intertextualidad. Calabrese detalla con precisión los enunciados que conforman el intertexto en la pintura mediante la descripción iconológica de las variaciones de una representación: imágenes y temas tomados de modelos precedentes, de la literatura y de diversos géneros y estilos, mismos que son transformados por el artista.¹¹

Sintetizo algunos párrafos de su reflexión:

⁸ Véase Thomas Crow, *El esplendor de los sesenta. Arte americano y europeo en la era de la rebeldía 1955-1969*, p. 87.

⁹ Véase A. Danto, *op. cit.*, p. 28.

¹⁰ Véase H. Foster, *op. cit.*

¹¹ Véase O. Calabrese, *Cómo se lee la obra de arte*, p. 35.

En la mecánica semiótica, el intertexto se define como un conjunto de propiedades más o menos genéricas de otros textos evocados en la obra. Al transferir el problema de la intertextualidad a la pintura, el historiador de arte examina la procedencia de los intertextos; indaga las relaciones con otras obras, las proximidades con otros textos del mismo artista o de la misma escuela; investiga lo que el artista ha tomado de otros movimientos o de otros artistas, sus vínculos con la historia, con otras artes o con las ciencias.¹² En el arte contemporáneo, el intertexto se relaciona en obras de artistas que repiten o se apropian de ciertos códigos estéticos de diferentes estilos visuales.

La forma de una representación no puede separarse de su finalidad, ni de las demandas de las tendencias en boga que definen un determinado lenguaje visual. Para definir la acción de la intertextualidad en el uso de diversos sistemas de signos de un género a otro, utilizo, a partir de Kristeva, el término *transposición*, que tiene la ventaja de precisar el paso de un sistema signifiante a otro —paso que exige una nueva articulación enunciativa y denotativa de lo tético (de los hechos)—.

Los estilos plásticos, como las lenguas, difieren por la secuencia de la articulación y por las soluciones de transposición que formula cada autor. La subjetividad de la visión y de la representación del autor da origen al modo o estilo particular, al estilo o idiolecto de un artista.¹³

El idiolecto estético se define en la manipulación plástica para producir una expresión distintiva. La originalidad de las obras plásticas se encuentra entrelazada con una realidad inventada, imaginada por su creador. Umberto Eco, refiriéndose a los códigos emotivos en relación con el mensaje estético, expone: “El mensaje estético instituye códigos personales, es decir, instituye un idiolecto estético”. Eco imprime a este último término el carácter enérgico indispensable para comprender la forma única, distintiva, de la propuesta artística.¹⁴

¹² *Ibid.*, p. 34.

¹³ Idiolecto (del griego *idios*, propio, particular, y *lexis*, lenguaje).

¹⁴ U. Eco, *op. cit.*, p. 127.

LA IRONÍA PLÁSTICA DEL POP

Para ejemplificar las variables estéticas de dos creadores que manifiestan su estilo a partir de imágenes procedentes de revistas, cómics, publicidad y de la historia del arte, presento al pintor y diseñador Peter Blake (1932), uno de los iniciadores del Pop Art inglés; y la continuidad del collage pictórico en la expresividad del artista plástico David Salle (1952), quien recrea su idiolecto a partir de la transposición de imágenes de diversos géneros y medios.

A mediados del siglo xx, la primacía de la alta cultura sobre la popular comenzaba a disolverse de manera irreversible. La vanguardia histórica estaba dando lugar a sonidos, palabras e imágenes que se originaban en la publicidad y en los *mass media*. Los movimientos contraculturales de los cincuenta y sesenta encontraron su cauce en el jazz y en el rock, en expresiones gráficas y en el cine, con ídolos de masas o en movimientos literarios como la Generación Beat (Beat Generation); en el ámbito de las artes plásticas, todo ello provocó el final del desarrollo lineal de las vanguardias históricas; y la nueva generación de jóvenes británicos y norteamericanos dio lugar al surgimiento del Pop Art, el cual recreaba las imágenes de la sociedad en que dichos jóvenes habían crecido.

Así, el arte contemporáneo aparece con una nueva representación de imágenes que no hubiesen sido comprensibles décadas atrás. La contemporaneidad, a diferencia de la modernidad, comenzó sin hacer un alegato contra el arte del pasado, ya que no buscaba liberarse de éste, aunque fuese absolutamente diferente del arte moderno en general.¹⁵

El eclecticismo del Pop Art británico y su continuación en el neoexpresionismo estadounidense, que se inicia a finales de los años setenta, son estilos que resaltan por su recuperación de dos instrumentos formales expresivos —la pintura y el collage— para representar la realidad. Los pintores emplean de nuevo las técnicas plásticas y otras técnicas de reproducción en serie, como la serigrafía, el grabado y la fotografía. Regresan a

¹⁵ Véase A. Danto, *op. cit.*, p. 28.

la representación figurativa para rescatar las motivaciones del yo; en el figurativismo, los lenguajes artísticos permiten sintetizar de manera unitaria la complejidad de lo real.¹⁶

Delimito las características plásticas de cada uno de estos autores, recreadas a partir de la intertextualidad con imágenes aparecidas en revistas, principalmente: Peter Blake en la repetición icónica de logotipos y marcas; y la continuación del pop en el neoexpresionismo norteamericano en el montaje apropiacionista de David Salle a partir de obras de diferentes periodos del arte y de la publicidad mediática impresa. Ambos tienen una formación en dos medios: en la gráfica y en la plástica; y los separan más de 20 años en su representación intertextual.

EL ICONISMO POPULAR EN BLAKE

Peter Blake (Dartford, Inglaterra, 1932) pertenece a la primera generación de artistas del pop británico. Estudió en el Gravesend Technical College, en la School of Art (1946-1951) y en el Royal College of Art de Londres (1953-1956). Despliega su expresión en las artes gráficas de la industria discográfica, y su obra plástica destaca por el uso de la transposición de obras de la pintura clásica en imágenes de la comunicación masiva.

En Gravesend, sus tutores le aconsejaron seguir cursos en diseño gráfico en lugar de estudios de pintura en el Royal College of Art, donde finalmente ingresó en 1953. Ese año comenzó a diseñar portadas de discos y destaca la renovación que hizo de los estilos clásicos de las fuentes Didone, cuando recreó la tipografía April Fat Face.¹⁷ También estaba interesado en la decoración arraigada en el gusto popular, cuyas técnicas renovó cuando tomó un curso con Enid Marx, destacado diseñador del

¹⁶ Véase Achille Bonito Oliva, en su blog: *Testa[Ferro]*, Revista Gaceta de Colcultura.

¹⁷ April Fat Face en particular se inspira en las fuentes pesadas utilizadas para la titulación de carteles publicitarios creados en Gran Bretaña y Francia en el siglo XIX.

Royal College of Art, quien había publicado, junto con Margaret Lambert, *English Popular and Traditional Art* en 1946.¹⁸

La obra de Blake refleja este interés por el arte popular y el folclore. Sus primeras pinturas, realizadas a mediados de los cincuenta, tenían el aspecto de los cartelones de feria que se podían encontrar en cualquier sitio; elaboradas sobre paneles de madera deteriorada, tal como retrata irónicamente a niños en *Children Reading Comics* (1954, Museo y Galería de Arte Carlisle), con un estilo deliberadamente *naive*.

La fascinación por el coleccionismo y la preocupación por lo efímero de la vida moderna, están presentes en su obra de finales de la década de 1950, en la que empezó a hacer collages y composiciones para reproducirlos como tarjetas postales, éste es el caso de la serie *Tarzan and his Family*; y de fotografías e ilustraciones de actores y artistas pop contemporáneos, que combina con formas geométricas y colores brillantes.¹⁹

Esa mezcla de modernidad y nostalgia es evidente en las superficies de superficies duras y brillantes del Pop Art con formas caprichosas provenientes de la cultura popular. En el autorretrato *Self Portrait with Badges on Back* (1961) se representa con chaqueta de mezclilla, jeans con grandes dobladillos, tenis y en la mano sujeta una revista dedicada a Elvis Presley; esta pintura es una recreación plástica de la obra *The Blue Boy* (1770) de Thomas Gainsborough.

Blake explica que al incorporar lo cotidiano a la pintura produce que sea accesible y divertida como la música pop. Esta representación de temas populares se aleja de la obra inicial del artista —de finales de 1950 y principios de 1960—, radical y tajante tanto en su elección del tema como en la sencillez gráfica de la forma.²⁰

Su práctica como diseñador gráfico la inició a mediados de la década de 1950. Blake creó gráficos e ilustraciones por en

¹⁸ En 1937, Enid Marx fue uno de los primeros diseñadores textiles comisionados para crear telas de asientos a medida para el metro de Londres. La idea era crear tejidos muy resistentes.

¹⁹ Véase Arianna Drumond, *Sir Peter Blake: una mirada a la hibridación y el Pop Art*.

²⁰ *Idem*.



Tarzan and his Family at the Roxy Cinema, New York,
13 x 10.5 cm, 1964 (obra reproducida como postal firmada).²¹

cargo —para clientes comerciales de la industria editorial y para negocios de música—. Su aporte al diseño gráfico nunca se ha considerado o evaluado críticamente,²² pero sí valorado comercialmente, como lo prueba el éxito que tuvieron algunas de sus portadas para discos, las cuales se convirtieron en íconos gráficos; un ejemplo de ello es la cubierta del álbum de los Beatles *Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band*, creada en 1967 y actualizada por el propio Blake en 2012.²³

²¹ Véase <<http://www.popartheaven.com/perl/search.pl?CO=0063>>.

²² Véase Rick Poyner, *The celebrated Mr. B.*

²³ La obra es una pieza emblemática del Pop Art. Blake la realizó junto con Jann Haworth. En la portada del álbum aparecen retratos de íconos de la cultura pop, como Fred Astaire y Bob Dylan, al lado de figuras históricas,

Las obras plásticas del artista son una muestra de la hibridación de géneros de los *mass media* y la pintura tradicional. Algunas de sus piezas se refieren a las obras maestras de la tradición artística flamenca en su forma, mientras que temáticamente reflejan la cultura popular moderna.²⁴ La relación entre el arte y el consumismo es evidente en su obra plástica.²⁵

Durante años, Blake fue un coleccionista de pinturas Sunday, de libros antiguos y de publicaciones populares y consumidor de objetos de los mercados de viejo y de antigüedades. En su estudio, en el oeste de Londres, continúa combinando su carrera artística con la profesional.

Este impulso al arte popular generado desde Inglaterra, continuó y detonó en Estados Unidos en los años setenta, con los trabajos de Andy Warhol y Roy Lichtenstein, protagonistas de uno de los movimientos más sobresalientes de las neovanguardias.

La esencia conceptual del Pop Art a partir de las figuraciones tomadas de medios impresos, es evidente en obras del neoexpresionismo de los años ochenta. Los autores son varios y en este ensayo vinculo el collage plástico de David Salle con los inicios del pop británico.

EL NEOEXPRESIONISMO EN SALLE

Al pintor estadounidense David Salle (Norman, Oklahoma, 1952) se le ha vinculado con diversas tendencias del arte posmoderno estadounidense, como el neoexpresionismo, el simulacionismo, el Bad Painting o la New Image Painting.

Salle estudió en el California Institute of the Arts, donde fue alumno de John Baldessari; allí empezó a utilizar en su pintura técnicas cinematográficas como el montaje y la pantalla dividida.

religiosas y políticas; el escritor William S. Burroughs; el filósofo político Karl Marx, el gurú hindú Sri Yukteswar Giri, entre otras celebridades que aparecen en la portada del álbum.

²⁴ Véase A. Drumond, *op. cit.*

²⁵ Véase R. Poynor, *op. cit.*

El pintor formó parte del reducido grupo de artistas que a finales de los años setenta, a contracorriente de las tendencias en boga, optó por la vuelta a la pintura tradicional y a las imágenes figurativas; estos creadores fueron los exponentes de la fuerza y originalidad americana frente a la energía de los artistas europeos, sobre todo de los neoexpresionistas alemanes y de los artistas de la transvanguardia italiana.

La característica principal del estilo de Salle es la yuxtaposición de imágenes, desorganizada e incoherente, provenientes tanto de representaciones de la historia del arte como del diseño, de la publicidad y los medios de comunicación, del cómic y la cultura popular. En su obra suele insertar elementos tipográficos de variada procedencia: de revistas, marcas corporativas y de expresiones de grafiti. Sus imágenes tienen un cierto aire ingenuo, torpe, y algunas están abiertamente inacabadas, reflejo de un estilo artístico irónico y lúdico.

Los enormes lienzos de David Salle, frecuentemente formados por dípticos y trípticos, son el resultado de una amalgama de imágenes procedentes de revistas pornográficas que reproduce en acuarelas eróticas intimistas, o de imágenes impresas a partir de repertorios de diversos movimientos plásticos.

El artista combina motivos e imaginaria de un modo audaz; lo mismo, superpone objetos sobre un fondo de color, que yuxtapone dibujos de cómics junto a detalles de obras de autores ilustres del arte clásico —del manierismo de Bernini, del barroco de Velázquez, de románticos como Gericault, de postimpresionistas como Cézanne, de expresionistas como Gutiérrez Solana, y de surrealistas como Magritte y Giacometti—. Asimismo, muchos aspectos compositivos de Salle remiten a soluciones que Francis Picabia desarrolló en los años cuarenta.

La iconografía de Salle emana de la experiencia típicamente americana, propiamente neoyorkina, en el empleo de la imagen, el video, el cine, la cultura Pop Art, el diseño y la moda; cercano a las soluciones plásticas de Jasper Johns y Robert Rauschenberg; también se acerca a la obra de Sigmar Polke, pintor del pop alemán.

Con su forma particular de crear, David Salle recupera e la autonomía de la pintura, en contraposición con el arte conceptual

en apogeo en las últimas dos décadas del siglo xx.²⁶ El amplio repertorio de combinaciones en sus pinturas, sutiles y atrayentes, refleja paisajes mediáticos complejos e imprevistos.²⁷

Salle utiliza un método pictórico depurado que resalta por la mezcla de fragmentos aparentemente opuestos. En este, alterna el lenguaje realista y figurativo con el expresivo, para generar variantes en el mismo cuadro, que repite continuamente para llevar al espectador de un tiempo a otro y de una historia a otra.

Los curadores de su obra, en diversas exposiciones, han comentado que su plástica continúa siendo polémica en la actualidad, por cuanto sigue rodeada de prejuicios sobre su trivialidad y por una cierta tendencia a modas estilísticas.

En el año 2000, el Museo Guggenheim Bilbao presentó una visión de la trayectoria de David Salle de los últimos años. La muestra estuvo compuesta por unas cincuenta obras, entre pinturas y collages.²⁸ En una entrevista para la prensa hispana, Salle declaró lo siguiente: “Yo no pienso en las imágenes de mis pinturas como referencias o citas, sólo me interesa la imagen. No las veo como palabras articuladas en una frase”, afirma. “No tienen que ser reconocidas necesariamente. Yo no le pido nada al espectador; si las reconocen, las reconocen; si no, no importa. No es un juego de ocultamientos y guiños eruditos [...], la forma en que están compuestas mis pinturas es, en gran parte, intuitiva”.²⁹

Pero Salle sí hace referencia a los modos de representación y a motivos ya hechos en otros periodos del arte, en la publicidad, en revistas, desafiando cualquier narración legible.

²⁶ Particularmente Salle, junto a Schnabel, fue protagonista del pujante ambiente neoyorkino de los años ochenta.

²⁷ Paisaje mediático es una referencia utilizada por Jean Braudillar en *Marcha Fiz*.

²⁸ Véase Alicia Fernández, Guggenheim Bilbao en <<http://servicios.elcorreo.com/guggenheim/davidsalle.html>>.

²⁹ Su obra es reconocida y se ha exhibido en más de 100 museos y galerías, incluyendo la Bienal del Museo Whitney, Documenta, la Bienal de Venecia, el Carnegie International, la Bienal de París, en el Museo Metropolitano de Arte. Salle es un colaborador de Karole Armitage en el diseño de escenografía y vestuario para ballets y óperas. Véase A. Fernández, *op cit*.

Con el empleo de representaciones aludidas, citadas, copiadas, plagiadas, transforma la visualización de imágenes en estilos dispares, y tiende a reducir todo a signos equivalentes; así, las pinturas de Salle funcionan como fragmentos de la inquietante cultura mediática.

A manera de conclusión, se precisa que los estilos, como las lenguas, difieren por la secuencia de la articulación y por la intención del artista. Esto se debe a la subjetividad de la visión y a la riqueza selectiva de elementos de la realidad que hace el artista, en este caso de la realidad tamizada por los medios de comunicación.

La subjetividad de las figuraciones de la plástica de estos artistas, y la semejanza de dichas figuraciones con imágenes actuales difundidas por los medios de comunicación de masas, reflejan la deformación de la realidad y la extensión de los límites de lo cognoscible, para producir la metamorfosis de lo real; ello puede leerse en su recepción estética desde una plasticidad fuertemente expresiva.

La plástica de Blake sobresale por la representación lúdica del arte tradicional con insignias y revistas populares; y la de Salle se destaca por la hibridación de los géneros, y en su contenido por las variaciones del gusto en la fragmentación, la deformación y la yuxtaposición de las imágenes.³⁰

Las figuraciones de las obras de Blake y Salle representan dialécticas de los imaginarios de la vida cotidiana y de la difusión masiva; obras plásticas que se relacionan con los conceptos de collage, cultura popular y subjetividad.

Las teorías estéticas del arte actual pueden relacionarse con la expresión y el contenido de algunas tendencias estilísticas evidentes en la obra de los dos artistas presentados en este ensayo que revelan, entre otras variables: en Blake la *transposición* de figuraciones de la cultura popular, y en Salle *la ironía en la repetición* del paisaje mediático.

³⁰ Categorías desarrolladas ampliamente por Calabrese en su tratado sobre la estética sobre diversas expresiones visuales contemporáneas.

BIBLIOGRAFÍA

- Calabrese, Omar, *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1999.
- , *Cómo se lee la obra de arte*, Cátedra, Madrid, 2001.
- Crow, Thomas, *El esplendor de los sesenta. Arte americano y europeo en la era de la rebeldía 1955-1969*, Akal, Madrid, 1996.
- Danto, Arthur C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999.
- Eco, Umberto, *La estructura ausente*, Lumen, Barcelona, 1999.
- Foster, Hal, *El retorno de la real*, Akal, Madrid, 2009.
- , *The First Pop Age: Painting and Subjectivity in the Art of Hamilton, Lichtenstein, Warhol, Richter, and Ruscha*, Universidad de Princeton, Princeton, 2011.
- Vattimo, Gianni, “Muerte o crepúsculo del arte”, en *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Gedisa, Barcelona, 1987.

PÁGINAS WEB

- Bonito Oliva, Achille, *testa/ferro*, Revista GACETA de Colcultura/edición 1, marzo-abril, 1989.
- Borja, Bergareche, *Muere el artista Richard Hamilton*, ABC.es Cultura, en <<http://www.abc.es/20110913/cultura-arte/abci-muere-richard-hamilton-201109131706.html>>.
- Drumond, Arianna, *Sir Peter Blake: una mirada a la hibridación y el Pop Art*. CCTP725: Cultural Hybridity: Remix and Dialogic Culture, en <<https://blogs.commons.georgetown.edu/cctp-725-fall2013/author/acd79/>> (consultado febrero 2014).
- Fernández, Alicia, El Correo. Guggenheim Bilbao, Salle en el Guggenheim (18 de enero al 7 de mayo de 2000), en <<http://servicios.elcorreo.com/guggenheim/davidsalle.html>>.
- Foster, Hal, “On The First Pop Age”, *New Left Review*, número 19, Enero-Febrero, 2003, en <<http://newleftreview.org/II/19/hal-foster-on-the-first-pop-age>>.
- La Influencia del Arte en el Diseño Moderno: Arte Pop, en <http://adventurgraphics.blogspot.mx/2012/05/la-influencia-del-arte-en-el-diseno_17.html>.

Poynor, Rick, *The Eye Magazine*, núm. 35, Portfolio/Peter Blake, “The celebrated Mr B.”, 2000, en <<http://www.eyemagazine.com/feature/article/the-celebrated-mr-b>> (consultado febrero 2014).

ICONOGRAFÍA EN INTERNET

Blake, Peter, *Self-Portrait with Badges on Back*, óleo sobre madera, 174.7 × 121.9 cm, 1961, en <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-self-portrait-with-badges-t02406>>.

———, *Tarzan and his Family at the Roxy Cinema*, signed artcard, 1964. Offset lithograph Tate Gallery 100, 13cm x 10.5cm. Royal Academy of Arts, London, en <<http://www.popartheaven.com/perl/search.pl?CO=0063>>.

Salle, David, *Old Bottles*, óleo y acrílico sobre tela, 245 x 325 cm, 1995, en <http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/salle_david_old_bottles.htm>.

INTERSEMIÓTICAS EN LA REPRESENTACIÓN DE LA VIDA DE LOS PAPAS EN LA FICCIÓN TELEVISIVA

Alfredo Cid Jurado

La circularidad de los relatos es un fenómeno frecuente y tiene su origen en la necesidad del ser humano de conservar la memoria colectiva gracias al recurso de la narratividad. Los relatos conforman la parte visible de la capacidad humana de convertir sus múltiples experiencias en narración, para de esa manera transformarlas en unidades de transmisión y de conservación de dicha memoria. Existen variados tipos de relatos, pero la similitud en su estructura ha permitido su estudio ordenado y sistemático sin importar el origen en el tiempo, en el lugar o la cultura de partida. La evidente variación en los tipos es el resultado fundamental de las funciones que cada relato está llamado a cumplir, y gracias a esa variedad podemos distinguir sus principales características. La ficción es uno de los modos de organización de la narración y desempeña un doble papel en cada proceso: se identifican elementos ficcionales de corte sintagmático y macro-unidades semánticas de corte paradigmático. Se trata de una especie de ficción operante en la conjunción de unidades significativas y una ficción total del relato. Lo anterior es posible, según Anthony Wall, gracias al hecho de que: *“Fiction is the first and foremost a meaning phenomenon that*

operates at the level of the whole discursive unit rather than at that of the single sign".¹

LOS RELATOS Y LA FICCIÓN TELEVISIVA

Una de las principales tareas asignadas por la semiótica, al estudio de la ficción, radica principalmente en establecer criterios capaces de permitir la distinción entre la verdad y su discurso referencial.² En la capacidad de organizar un mundo gracias a la articulación de una serie de descripciones, su dependencia a modelos culturales resulta evidente y por lo mismo analizable. Por una parte, responde

la ficción a un efecto de sentido producido por la disposición intratextual del discurso. La ficción depende del desembrague enuncivo que, en un discurso, circunscribe varios segmentos dispuestos en planos enuncivos de tal manera que pueden mantener relaciones veridictorias entre ellos.³

En la dimensión holística de un texto, la ficción describe un mundo no natural cuyo rasgo principal radica en estar cerrado a otras descripciones, pero además resulta de "una articulación descriptiva única, singular, sólo pertinente para la determinación del contenido de ese mundo".⁴

Surge entonces la necesidad de observar el modo de trascendencia con el cual la ficción participa de manera cerrada en la orquestación de los relatos de carácter histórico. Del mismo modo, el dialogismo intertextual adquiere formas expresivas provenientes del paso de las narraciones por lenguajes de materialidad plástica, como sucede con los objetos, la arquitectu-

¹ "La ficción es antes que nada un fenómeno de significado que opera al nivel de toda la unidad discursiva y no en el nivel de un signo aislado" [traducción del autor] (Anthony Wall, "'Fiction' In Paul Bouissac", en *Encyclopedia of Semiotics*, p. 239).

² Véase Greimas y Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, p. 110.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

ra, la pintura, la fotografía, el cine, la música, la televisión, etcétera. La circularidad entre relatos supone préstamos, transiciones, interpretaciones definidas por cronotopos, perspectivas ideológicas transformadas en competencias, pero admite también, transmutaciones, transposiciones, migraciones de sentido y focalizaciones de efectos.

La pregunta a responder en este trabajo centra su atención en una de las formas de la circularidad de los relatos definida como intersemiótica. Se trata de establecer si la forma específica de acción entre las formas textuales, es el resultado de establecer, cotejar si un contenido similar manifestado es acorde con las necesidades expresivas de cada lenguaje, y si su riqueza expresiva ha permitido un amplio desarrollo conceptual, hasta constituir una herramienta altamente eficaz para el estudio de la narratividad.

LA INTERSEMIÓTICA COMO PROCESO Y COMO MODELO DE ANÁLISIS

La intersemiótica nace como un concepto teórico en el seno de la lingüística para explicar una de las formas de la traducción tomando como centro de observación a la lengua natural en su capacidad de transmitir cualquier lenguaje. Tal perspectiva define a la lengua como el “sistema semiótico por excelencia” y punto de abordaje para cualquier problema semiótico. Los trabajos pioneros dan cuenta de la relación estrecha entre tres tipos de traducción:

*1) Intralingual translation or rewording is an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language. 2) Interlingual translation or translation proper is an interpretation of verbal signs by means of some other language. 3) Intersemiotic translation or transmutation is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign system.*⁵

⁵ Roman Jakobson, “On Linguistic Aspects of Translation”, en *Language in Literature*, p. 429. “1) La traducción intralingüística o reformulación es una interpretación de los signos verbales mediante otros signos de la misma

Ahora bien, si se entiende la interpretación como un proceso de semiosis gracias al cual la circulación del significado debe sostener una serie de adecuaciones estructurales, somáticas y formales dirigidas a preservar un contenido semántico en el interior de un texto, dicho movimiento se observa mediante el traslado de un sistema semiótico a otro. Una semiosis del traslado opera gracias al proceso de enlace, donde un signo se conecta con otro “reenviando” un significado a través de una conexión de tipo lógico. El proceso de traslado o transmutación, requiere de estrategias capaces de garantizar efectos análogos a los de un texto de partida en uno de llegada a nivel sintáctico, semántico y pragmático.⁶ Tal reflexión permite comprender el proceso de traslado bajo la siguiente característica: es totalmente de tipo teórico, ya que las personas que lo realizan no conciben su trabajo como un proceso de traducción y mucho menos de intersemiosis. El músico que sigue las indicaciones de un director en una sinfonía; el adaptador de un relato televisivo basado en un cómic; la elección de los actores en una puesta en escena de una obra de teatro y un coreógrafo de una pieza clásica de ballet es poco probable que coincidan en aceptar la idea de un trabajo similar entre ellos o que desarrollan un proceso semiótico de carácter lógico al reducir, ampliar, compactar o expandir algún significado. Sin embargo, la aparentemente escasa semejanza del trabajo realizado se encuentra inscrito en un mismo proceso: la intersemiosis. De este modo, la migración del significado entre la partitura, el guión, el grado de dificultad de un paso de danza de carácter y la operación creativa que ponen en marcha cada uno de tales esfuerzos, es el resultado de un proceso creativo similar.

El paso del tiempo permite observar también los procesos de transmutación del significado como distantes y lejanos de la perspectiva que los encasilla dentro de la traducción lingüística. La visión logocentrista de Jakobson es pionera pero des-

lengua. 2) La traducción interlingüística o traducción propiamente dicha es una interpretación de los signos verbales mediante cualquier otra lengua. 3) La traducción intersemiótica o transmutación es una interpretación de los signos verbales mediante los signos de un sistema no verbal” (R. Jakobson, *Ensayos de lingüística general* [traducción de Josep M. Pujol] p. 69).

⁶ Véase Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, pp. 315-326.

conoce nuevas formas de articulación del significado presentes en las culturas mediáticas contemporáneas. Sin embargo, la nueva condición se manifiesta ya en procesos comunes de traslado de estructuras narrativas en las series televisivas y en la cinematografía, aunque pertenecen al viejo orden de los medios masivos. El fenómeno se muestra en todo su esplendor en otros sistemas o subsistemas semióticos, lo cual acrecienta su vitalidad e incrementa las formas de creatividad expresiva. La proveniencia puede ser variada: comics, videojuegos, literatura en su versión escrita u oral, *fanfiction*, etcétera.

Existe entonces el reto creativo de impulsar la estrategia con la cual los recursos materiales deben emplearse de acuerdo con el concepto original de partida, pero siguiendo las posibilidades ofrecidas por el sistema semiótico principal en el cual es acogida la unidad semántica. El traslado debe suponer el amplio conocimiento de los sistemas semióticos puestos en relación, en este caso, la literatura, la imagen histórica y el discurso histórico, los cuales actúan como punto de inicio o de partida para sustentar la imagen televisiva y en su caso la cinematográfica, y sobre ellas se deben trabajar las adecuaciones. Como sucede en todo proceso creativo, la conexión semiótica entre una unidad de significado (ya sea como texto, como signo o como marca semántica) debe adecuarse a otra presente en el sistema semiótico receptor y es susceptible de desarrollar nuevos significados. Cada intento de traslado es un motor generador de nuevos problemas para la transmigración del significado, pues las adecuaciones son materiales y conceptuales en todas las posibles combinaciones entre ambas. La intersemiótica no puede verse entonces limitada en su práctica creativa a las condiciones dictadas por un sistema de partida y mucho menos por uno de llegada. Este fenómeno ha sido observado al detalle por algunos teóricos de la semiótica al describir el carácter creativo del proceso de traslado semántico.⁷ El resultado observado a nivel teórico muestra que una adecuación de carácter lingüístico representa un proceso poco similar al intersemiótico y lleva a

⁷ Véase Julio Plaza, *Tradução Intersemiótica*; Dinda L. Górlée, *Semiotics and the Problem of Translation, with Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce*.

cuestionar el empleo de parámetros que provienen directamente de los modelos en uso para el ejercicio de traducción lingüística. La conceptualización del trabajo de traducción debe ser pensada a partir de las sistémicas emergentes; por ejemplo, algunos principios de la narratividad de un videojuego no se presentan de manera similar a los presentes en la literatura basada en la versión escrita y publicada en una novela.⁸ Las posibles combinatorias entre narrativas son la huella evidente de la circularidad de los relatos.

En el caso de la historia el proceso tiende a complicarse, pues la intersemiótica en uso debe centrar su acción en el ejercicio de formas específicas de comunicación y en la red social determinante para el uso adecuado del sistema semiótico en cuestión, el cual está subordinado a los niveles ontológicos, éticos, cognitivos. La historia es un espacio depositario de una memoria colectiva sometida a un riguroso control, incluso ideológico, sobre la cual se ejercen continuas reinterpretaciones. El traslado del significado no trata entonces de describir un proceso creativo de producción textual, ni de los recursos o estrategias empleadas para lograrlo, sino de reformular un significado amplio, un relato e incluso una narratividad. El concepto de pérdidas y ganancias del proceso de traducción lingüística ilustra la situación, pues tal y como observa Umberto Eco: *“Infiniti sono i casi in cui, se una traduzione adeguata risulta impossibile, l'autore autorizza il traduttore a saltare la parola o l'intera frase, se si rende conto che, nell'economia generale dell'opera, la perdita è irrelevante”*.⁹

Al momento de utilizar los relatos para narrar la historia, una serie de problemas conviven al momento cuando son tras-

⁸ Peeter Torop observa uno de los problemas surgidos en la coexistencia de los lenguajes de una cultura en donde “La migración, la traducción y la transformación de los significados muestran que la cultura, como sistema dinámico, se encuentra en permanente estado de traducción total” (P. Torop, “Semiótica de la traducción, traducción de la semiótica”, en *Signa. Revista de Asociación Española de Semiotica*, núm. 4).

⁹ “Son infinitos los casos en los que, si una traducción adecuada resulta imposible, el autor permite al traductor omitir la palabra o la frase entera, si se da cuenta de que, en la economía general de la obra, la pérdida es irrelevante” [traducción del autor] (U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, p. 100).

ladados y adecuados a los requerimientos de los sistemas semióticos. Al respecto, el filósofo Frederic Jameson observa que

la “materialidad” no es ni de cerca un modo más útil de pensar acerca de la crítica cinematográfica que el concepto de traducción o transcodificación, ya que ellos no permiten medir la relativa diferencia entre volver a contar la historia de una novela y escribir la secuencia de una película.¹⁰

La tarea principal de la semiótica cognitiva consiste entonces en abordar uno de los problemas resultantes: las denominadas *competencias intersemióticas*, a través de las cuales todo sujeto es capaz de ejercer el proceso hermenéutico adecuado como miembro inscrito en una cultura. La circulación del significado a través de los interpretantes garantiza la comprensión del significado sin importar la materialización exigida por los distintos sistemas semióticos. La esencia de un relato, la fábula, la historia, son reconocibles a pesar de los cambios estructurales operados a causa de la transposición del significado. Se generan efectos de sentido en la adecuación obligada de los contenidos para insertarse en el plano expresivo del sistema semiótico de recepción, y tales efectos pueden ser, en sus consecuencias, intrínsecos a la historia, extrínsecos al texto e incluso determinantes contextuales para fijar su comprensión en un momento específico de la recepción. Para poder ser interpretados de manera ideal se requieren competencias específicas de decodificación por parte de los receptores, tal y como se explicará más adelante.

En el caso de la ficción, existe un comportamiento interpretativo por parte del receptor de todo tipo de relatos, cuyo carácter cerrado los vuelve altamente intratextuales y obliga al individuo-intérprete a seguir una serie de reglas, una serie de comportamientos inferenciales, una especie de caridad interpretativa.¹¹ Cada relato construye los propios saberes requeridos para su comprensión, y el ficcional debe prestar cuidadosa

¹⁰ Frederic Jameson, *Signaturas de lo visible*, p. 100.

¹¹ Descrito en los conceptos de Lector Modelo y Lector Ideal por U. Eco, véase para este propósito *Seis paseos por los bosques narrativos*, pp. 15-16.

atención a cada proceso individual pero debe cuidar los nexos evidentes con los textos anteriores y con los cuales dialoga un relato específico. La intersemiótica se conecta de este modo con signos provenientes del contexto, de la memoria colectiva, de los imaginarios.

La competencia intersemiótica¹² hace posible la comprensión de fenómenos complejos no sólo en el consumo mediático sino en el universo circular de los relatos que dan sustento a una cultura determinada. Si bien dicha competencia se observa en el individuo como una forma de funcionar a través de respuestas y conexiones lógicas, su acción orquestada dentro de una sociedad permite observar su manifestación en la colectividad. Por tal motivo, al momento de convertirse en estrategia, la tarea intersemiótica parte de la necesidad de plantear hipótesis sobre el comportamiento de los intérpretes, sobre las conexiones lógicas que cada espectador debe establecer, sobre las redes de los textos externos colocados en relación semiótica dentro del relato específico. El sujeto-intérprete actúa gracias a la implantación de hábitos interpretativos operantes por medio de una semiosis, construida con base en la necesidad de una lectura ideal de cada texto-relato, y en la mayoría de los casos tales hábitos son previos al texto en cuestión. En su continua transmigración, el relato atraviesa entonces por los productos mediáticos y circula a través de las formas en las cambiantes tecnologías de la comunicación y en la continua inserción de nuevos recursos presentes en el plano de la expresión. Las relaciones de carácter lógico (causa-efecto, antecedente-consecuente, expansión-reducción) se transforman en competencia intersemiótica colectiva y pueden incluso ser descritas a partir de respuestas cuantificables, las cuales hacen posible el uso de datos duros en apoyo al trabajo de contrastación de las hipótesis de origen semiótico como resultado de la valoración de los resultados obtenidos mediante el análisis.

¹² Véase Alfredo T. Cid Jurado, "La competencia intersemiótica y la tradición guillenista: influencias negristas en la música de Juan Luis Guerra", en *Memorias del Congreso Internacional Homenaje a Nicolás Guillén* y "De la traducción intersemiótica a la competencia intersemiótica", en *Revista Versión*, núm. 18.

LA VIDA DE LOS PAPAS Y LA IMAGEN HISTÓRICA

La última década ha visto una serie de cambios en la vida interna del Vaticano y en su relación con el universo de creyentes, en los rituales y en los procesos para la construcción del sentido religioso que caracteriza esa estrategia semántica. Los relatos sobre la vida de los papas cubren distintas funciones en el imaginario religioso: son necesarios para mantener viva una cadena de periodos históricos, y responden a los valores ético-morales requeridos para ser refrendados continuamente. Los cambios han llevado además al uso de los formatos televisivos, con miras a ofrecer una versión propia de los hechos ante posiciones encontradas o en definitiva, polémicas. La televisión proporciona en sus formatos de ficción una posibilidad de mostrar hechos desde perspectivas bien definidas, o bien ofrece imágenes de hechos históricos carentes de visualidad en el imaginario colectivo. La disputa por las imágenes que van a poblar la memoria colectiva obedece a las diferentes posiciones que valoran las actividades del Vaticano.

El corpus de base incluye distintos tipos de formatos televisivos e incluso fílmicos. Se han observado películas, dibujos animados, documentales, docu-dramas y series televisivas, tomados como muestras de observación y no de análisis.

Las muestras pueden ser agrupadas en distintas categorías: papas actuales y papas del pasado (Renacimiento, medioevo). Otro criterio de clasificación es el de los papas “incómodos”, como la controversial dinastía de los Borgia, el Papa Pío XII, por el problema hebreo y la persecución nazi; y el Papa Juan Pablo I, por su repentina muerte tras un brevísimo papado. Y otro criterio es el de los papas buenos: Juan XXIII y Juan Pablo II. Es posible plantear un esquema que reúna a los papas cuya vida o pontificado haya sido motivo de una o más ficciones televisivas.

Tabla 1
Clasificación de los relatos de acuerdo
con la vida del Papa en cuestión

<i>Tipo de Papa</i>	<i>Nombre</i>	<i>Relevancia histórica</i>	<i>Rasgo cultural</i>	<i>Texto televisivo</i>
Incómodo	Calixto III	Inicio de la dinastía	Corrupción	Telefilm (90 minutos)*
	Alejandro VI	Control del Vaticano	Corrupción política, económica y moral	Serie dramática. (Temporada de 13 capítulos)
	Pio XII	Papa durante la Segunda Guerra Mundial	Sospecha de complicidad con los nazis	Miniserie (2-4 capítulos)
	Juan Pablo I	Continúa con los cambios de Juan XXIII	Sospecha de muerte por asesinato	Serie (2-4 capítulos)
Legado negativo	Juan XXIII	El Papa de los cambios y el Cónclave	El Papa bueno	Serie (2-4 capítulos)
	Juan Pablo II	Fin de la Guerra Fría. Problemas internos en el Vaticano	El Papa políglota y viajero	Serie corta/ Documental/ Dibujos animados
	Benedicto XVI	Graves conflictos internos en el Vaticano	El Papa que renuncia al papado	Documental Telefilm

* Los tipos de programas televisivos se toman de la propuesta del guionista y dramaturgo Jesús Calzada a partir de sus cursos de guionismo especializado para televisión. En Jesús Calzada, *Tipos básicos de programas televisivos de ficción*.



Primera temporada de *The Borgias*. *The original crime family*.
 Director Neil Jordan, Hungría / Canadá / Irlanda, 2013.

De los programas que forman parte del corpus de análisis han sido elegidos los siguientes relatos específicos, ya que pertenecen al género televisivo de la serie: *El Papa bueno Juan XXIII* (2003); *Conspiración en el Vaticano* (2007); *The Conclave* (2006); *Papa Luciani. La sonrisa de Dios* (2006); *Pío XII. El Papa que desafió a Hitler* (2009); *Juan Pablo II* (2012); *Benedicto XVI. La aventura de la verdad* (2009); *The Borgias. The Original Crime Family. Part I* (2011); *The Borgias. The Original Crime Family. Part II* (2013). Al visionar cada uno de los relatos e identificar las unidades semánticas que destacan en la vida de los papas elegidos para ser relatados en una ficción televisiva, el criterio de la adaptación al discurso televisivo ha sido el principal en la selección de las obras.

Cada papa posee un rasgo semántico definitorio, registrado por los medios y por los documentos históricos, con la capacidad de generar pequeños relatos; y cada uno de los relatos tiene la posibilidad de insertarse en un macro-relato e incluso puede comprender toda una historia; al final, la estructura derivada de ese rasgo se convierte en un meta-relato de la vida de un papa. La ficción televisiva ofrecerá los recursos necesarios para su presentación idónea como producto televisivo sin importar el formato de partida: telefilm, documental, serie, dibujos animados.

LA INTERSEMIÓTICA Y LA FICCIÓN TELEVISIVA

La intersemiótica ha sido estudiada, junto con la traducción, ahí donde manifiesta sus principales rasgos definitorios, aunque en realidad la traducción sólo muestra una de las capacidades de adecuación del significado al sistema de signos que lo hospeda y también los efectos producidos en el sujeto interpretante. La intersemiótica es fundamentalmente el resultado de una competencia¹³ en la interpretación con la capacidad de mostrar los nexos lógicos que se encuentran en la base incipiente de cualquier cultura, y en la ficción televisiva dicha competencia se manifiesta a partir de una misma historia representada en distintas materialidades semióticas. Sin embargo, es también la respuesta esperada al momento de construir un texto específico con comportamientos señalados para el receptor. Desde esta perspectiva, no se trata únicamente de una estrategia textual, sino de una serie de indicaciones al receptor como parte de una pragmática textual para relacionar por medio de una historia común dos versiones. Al mismo tiempo se trata de la aplicación de un conocimiento depositado en el lector para su adecuada interpretación.

La intersemiótica es una competencia cognitiva de reconocimiento semántico y opera gracias a la circulación del significado por distintos sistemas de signos conformados en variadas formas textuales. Los procesos sistematizados y regidos por normas susceptibles de ser transmitidas y conservadas en la memoria colectiva, garantizan la vida de una cultura a través de sus textos y de la interpretación de los mismos.

La ficción es un requisito necesario de todo relato, pues actúa como un pegamento que mantiene unidas sus fases y garantiza sus niveles de verosimilitud, de cognición y de transmisión de los valores éticos. La ficción televisiva opera de maneras específicas y constituye uno de los elementos que distinguen sus relatos de otros tipos de ficción, aunque las variaciones en

¹³ Véase A. T. Cid Jurado, "De la traducción intersemiótica a la competencia intersemiótica", en *Revista Versión*, núm. 18.

su interior responden directamente a los distintos formatos y géneros.¹⁴

El caso del presente trabajo observa un tipo de ficción peculiar y se centra en el relato histórico. La ficción debe garantizar el éxito total del relato, pero debe conectar con elementos contruidos en relación con los hechos narrados por otros sistemas semióticos, por los medios de comunicación social, o bien por los registros de la memoria colectiva y comunicativa, a los que debe responder con fidelidad. El problema de la fidelidad se acerca a las observaciones hechas por Umberto Eco (2003) donde pequeños cambios obedecen a la lógica de la historia del relato aun traicionando el significado referencial original de la obra: *“Dunque, per essere fedele al senso profondo di un testo, una traduzione può cambiare il riferimento”*.¹⁵

Se trata entonces de observar el comportamiento del relato a través de la trama, tomando como base una historia coincidente que se “traduce” a una versión televisiva. Los elementos metodológicos disponibles facilitan la tarea de comprensión del traslado, de la transmigración del sentido desde un sistema fragmentado o multi-mediático (fotografías, periódicos, documentales fílmicos, cuadros, grabados, relatos de diversa índole) para conformar una historia reunida en un solo relato. La unidad visual permite la aproximación necesaria, ya que las unidades visuales de significado se comportan como pequeños relatos con rasgos de representación a los cuales se pueden adecuar el discurso televisivo en su conjunto a través de las escenografías, los objetos, el vestuario, el maquillaje, el *casting*, la musicalización.

La unidad se comporta de manera maleable y se adapta a los recursos de cada producción, tal y como lo sugiere Peeter Torop.¹⁶ La unidad desempeña un papel fundamental porque

¹⁴ Véase Charo Lacalle, “Educar a través de la televisión: la representación del enfermo de Sida en los formatos de ficción”, en *deSignis*, núms. 7-8, pp. 31-40.

¹⁵ “Entonces, para ser fiel al sentido profundo de un texto, una traducción puede cambiar la referencia” [traducción del autor] (U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, p. 155).

¹⁶ Véase P. Torop, “Intersemiosis y traducción intersemiótica”, en *Revista Cuicuilco*, vol. 9, núm. 25, pp. 13-42.

permite el proceso de conceptualización, de ideación, de maleabilidad plástica hasta su reconocimiento gracias a una representación visual de ese concepto que potencia otro tipo de unidades como la lingüística. La capacidad de sintetizar un contenido semántico permite una posible expansión posterior gracias a su integración en forma de relato potencial e incluso virtual.

Las unidades visuales obtenidas de los relatos históricos obligan a tomar decisiones al momento de la producción y sus efectos son capaces de generar verosimilitud, porque dichos relatos deben ser reconocidos y reconocibles por los espectadores. Se trata de una doble operación: si se tiene el conocimiento previo del hecho, la versión televisiva debe corresponder a aquella almacenada en la memoria, sobre todo la que deriva de los medios. Cuando éste no es el caso, se debe intentar en el espectador la caridad interpretativa, entendida como el hecho de creer verosímil el producto semiótico puesto a disposición, y en este caso, aceptarlo como una nueva versión del hecho histórico representado.

Es posible clasificar la intersemiótica presente en el corpus elegido en tres tipos: I) la *intersemiótica* como estrategia en la construcción del significado; II) la *intersemiótica* como competencia pragmática en el interior del texto; III) la *intersemiótica* como competencia cultural de reconocimiento. Cada una de ellas se manifiesta de manera diversa en un texto y permite reconocer los nexos establecidos con otros textos, con la cultura de la cual se desprende el relato y con la cultura de recepción, aun cuando éstas no coincidan. El siguiente cuadro tiene la finalidad de identificar la acción de cada tipo intersemiótico en su comportamiento, dentro y fuera del texto de ficción televisiva.

Gracias a las variaciones categóricas es posible distinguir los tipos de intersemióticas activas en los textos previos a la ficción televisiva en el juego estratégico de la construcción de la verosimilitud en la ficción televisiva. Cada una de ellas presenta un comportamiento dentro y fuera del texto.

Tabla 2
Tipos de intersemiótica en función dentro
y fuera del texto narrativo de ficción

	<i>Dentro del texto</i>	<i>Fuera del texto</i>
Estrategia en la construcción del significado	El autor elige las relaciones lógicas que conectan las fases de un relato específico con las cuales la ficción puede ser reconocida como verosímil	El autor identifica las relaciones presentes en otros textos, las abstrae y las repropone como estrategia de construcción del significado
Competencia pragmática del receptor en el texto	El lector o receptor identifica relaciones dentro del texto y las pone en marcha para garantizar la coherencia y la cohesión del relato que está decodificando	El lector o receptor distingue relaciones semejantes presentes en textos y las utiliza como hipótesis interpretativas
Competencia cultural	El individuo distingue las relaciones internas del texto con los marcos referenciales que construyen la coherencia y la cohesión interna en un relato	El individuo puede realizar las conexiones con los marcos referenciales de la propia cultura previamente identificados en otros relatos

LAS COMPETENCIAS DE LA INTERPRETACIÓN

La interpretación es la fase conclusiva en un proceso sígnico, donde una cosa se encuentra en lugar de otra bajo un cierto aspecto o circunstancia. En el caso de la ficción televisiva, el aspecto y la circunstancia están definidos por el contexto que determina al sistema semiótico de recepción de una unidad semántica.

Dicha unidad se encuentra a su vez en conexión con otras unidades mediante procesos lógicos de conexión a partir de unir por la interpretación dos signos de un mismo significado. En un proceso establecido por la intersemiótica en la ficción televisiva, una unidad se encuentra en lugar de un contenido semántico determinado dentro de una forma textual, generalmente estructurado como micro-relato y procede de otro sistema semiótico el cual responde a su peculiar manera de organizar las tramas del relato. Ese orden estructural debe sujetarse a las normas y reglas que determinan la materialización del sistema semiótico de llegada. La conexión es necesaria para la vida del signo en cuestión y gracias a ese principio es posible trasladar un significado de un lenguaje a otro. Los resultados obtenidos al identificar las unidades semánticas más características en los relatos de ficción, nos llevan a la siguiente clasificación. El siguiente cuadro resume el comportamiento de la adecuación semiótica al relato y a la ficción televisiva de acuerdo con tres manifestaciones intersemióticas: I) la estratégica por parte del guionista y/o del equipo de producción de la serie; II) la pragmática al momento de conectar los elementos internos del texto televisivo y de ubicarlos en relación significativa con los relatos internos presentes en la trama; y III) la cultural, gracias a la cual el espectador podrá reconocer elementos narrativos depositados en la memoria colectiva y referidos en relatos provenientes de otros medios: cine, radio, televisión, prensa, fotografías históricas. Como ejemplo se han elegido tres casos tomados de series dramáticas y de miniseries que muestran la vida de los papas:

Los casos presentes revelan las competencias intersemióticas previstas dentro y fuera del texto como estrategias de reconocimiento, como procesos inferenciales en el interior del relato y de conexiones con el mundo real (Tabla 3). Esta última estrategia determina las decisiones más importantes de la producción, pues ponen en relación las imágenes procedentes de las memorias histórica y comunicativa contenidas en los medios, a través de las cuales los espectadores han visualizado y visualizarán la imagen concreta de cada papa retratado en la ficción televisiva propuesta en la serie o en la miniserie.

Tabla 3
Tres casos representativos según
su comportamiento intersemiótico

<i>Nombre</i>	<i>Tipo de Papa</i>	<i>Intersemiótica de la estrategia</i>	<i>Intersemiótica pragmática</i>	<i>Intersemiótica cultural</i>
César Borgia	Incómodo	Unidades narrativas que muestran la degradación de los valores morales trascendentales	Unidades narrativas de incesto, infidelidad, violación de la castidad	Corrupción del Vaticano de la época
Juan Pablo I	Legado negativo	Explicación narrativa del proceso de degradación que lleva a una muerte natural por enfermedad	Reconocimiento de las fallas de salud que llevan a la muerte por enfermedades cardíacas	Contradicción con la buena salud de la que habla la familia y el extra-texto. Se refuerza la sospecha
Juan XXIII	Legado positivo	Características específicas de la construcción de un héroe que logra el cambio de su entorno a pesar de su muerte anticipada	Axiología que muestra las unidades narrativas en el comportamiento de los grupos de poder internos en el Vaticano	Reconocimiento de la bondad mediante la visita a hospitales, cárceles. Grandes cambios en los ritos de la Iglesia para mejorar

La competencia intersemiótica es un recurso que no opera únicamente en una traducción entre dos sistemas sino igualmente en todas las conexiones lógicas, textuales y culturales con las cuales se construyen las redes de significado, internas y externas, en un relato de ficción. La vida de cada uno de los papas es rica en ejemplos de los tres tipos pues obedecen en principio a un relato preexistente, es decir; la bonhomía del Vicario de Cristo. A este relato se deben agregar infinidad de otros relatos derivados del anecdotario de la vida del hombre convertido en papa. Por otro lado, sus vidas se encuentran rodeadas de imágenes mediáticas: desde pinturas, esculturas, retratos, medallas y grabados, hasta filmes, fotografías, videos,

grabaciones de voz, etcétera. Todos textos y narraciones con los cuales han sido visualizados anteriormente y activan procesos de reconocimiento al ser colocados en un nuevo relato. La creatividad del traslado o trasposición entre sistemas radica en saber accionar cada una de las competencias a través de los recursos a disposición y saber mostrar, en el caso analizado, la vida de un papa en un contexto y en una circunstancia específica, y facilitar al espectador el trabajo inferencial para poder actualizar sus contenidos semánticos.

BIBLIOGRAFÍA

- Calzada, Jesús, *Tipos básicos de programas televisivos de ficción*, Mimeoógrafo, México, 2000.
- Cid Jurado, Alfredo T., “La competencia intersemiótica y la tradición guillenista: influencias negristas en la música de Juan Luis Guerra”, en *Memorias del Congreso Internacional Homenaje a Nicolás Guillén*, Universidad Veracruzana, 2002.
- , “De la traducción intersemiótica a la competencia intersemiótica”, en *Revista Versión*, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, diciembre, núm. 18, 2007.
- Eco, Umberto, “Il pensiero semiotico di Jakobson”, en Roman Jakobson, *Lo sviluppo della semiotica*, Bompiani, Milán, 1978.
- , *Seis paseos por los bosques narrativos*, Lumen, Barcelona, 1996.
- , *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milán, 2003.
- Gorlée, Dinda L., *Semiotics and the Problem of Translation, with Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce*, Rodopi, Amsterdam / Atlanta, 1994.
- Greimas, A. J., y Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, tomo II, Gredos, Madrid, 1991.
- Jakobson, Roman, *Lo sviluppo della semiotica*, Bompiani, Milán, 1978.
- , “On Linguistic Aspects of Translation”, en *Language in Literature*, Universidad de Harvard, Boston, 1987.
- , *Ensayos de lingüística general*, traducción de Josep M. Pujol, Planeta De Agostini, México, 1986.
- Jameson, Frederic, *Signaturas de lo visible*, Prometeo Libros, Buenos Aires, 2012.

- Lacalle, Charo, “Educar a través de la televisión: la representación del enfermo de Sida en los formatos de ficción”, en *deSignis, Los formatos de la televisión*, núms. 7-8, pp. 31-40, Gedisa, Barcelona, 2005.
- Plaza, Julio, *Tradução Intersemiótica*, Perspectiva, San Pablo, 1987.
- Torop, Peeter, “Semiótica de la traducción, traducción de la semiótica”, en *Signa. Revista de Asociación Española de Semiotica*, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), núm. 4, Madrid, 1995.
- , “Intersemiosis y traducción intersemiótica”, en *Revista Cui-cuilco*, Nueva Época, vol. 9, núm. 25, pp. 13-42, 2002.
- Wall, Anthony, “‘Fiction’ In Paul Bouissac”, *Encyclopedia of Semiotics*, Universidad de Oxford, Nueva York / Oxford, 1998.

VIDEOGRAFÍA

- 2003: *El Papa bueno Juan XXIII* (Riccardo Tognazzi).
- 2005: *Francesco y el Papa* (Ciro Capelari).
- 2006: *La sonrisa de Dios (Papa Luciani. Il sorriso di Dio*, Giorgio Capitani).
- 2007: *Conspiración en el Vaticano (The Conclave*, Christoph Schrewe).
- 2009: *El Papa que desafió a Hitler (Pio XII. Il papa che sfidò Hitler*, Christian Duguay).
- 2009: *Benedicto XVI. La aventura de la verdad* (Vatican Reports).
- 2009: *Manzanas podridas. La Iglesia ante los abusos sexuales* (Vatican Reports).
- 2011: *Biografía: Papa Benedicto XVI (Biography: Pope Benedict XVI)*.
- 2011: *Habemus Papam* (Nanni Moretti).
- 2011: *Los Borgia. La primera familia del crimen (The Borgias. The Original Crime Family*, Neil Jordan), temporada 1.
- 2011: *Juan Pablo II. El amigo de toda la Humanidad* (dibujos animados) (José Luis López-Guardia).
- 2012: *Juan Pablo II. Juan Pablo el Grande* (Vatican Reports).
- 2012: *Pío XII. El holocausto* (Vatican Reports).
- 2013: *Los Borgia. La primera familia del crimen (The Borgias. The Original Crime Family*, Neil Jordan), temporada 2.

PARATEXTOS EN SERIES DE TELEVISIÓN

Sara Núñez

La preocupación por el mensaje, por lo que la obra “quiere decir”, ha llevado a distintas estrategias de interpretación. El peso otorgado a la biografía y a la psicología del autor disminuye a medida que el papel del lector como intérprete y sitio privilegiado del significado de la obra aumenta. Esta desaparición del autor de la que habla Barthes¹ abre la obra y aumenta el número posible de interpretaciones. La obra puede significar muchas cosas pero, ¿cualquier cosa? Los límites a la libertad de interpretación del lector están sugeridos por las pistas provenientes tanto del autor como de la relación con otras obras.

La teoría literaria estudia algunas de estas pistas a partir de conceptos como “intertextualidad” e “hipertextualidad”. Entre las múltiples formas de la hipertextualidad enlistadas en *Palimpsestos*,² el paratexto es el grupo de señales accesorias que brindan un entorno al texto a la vez que funcionan como un comentario “oficial u oficioso”³ al servicio del lector. El paratexto, dice Genette,⁴ constituye un espacio privilegiado de la dimensión pragmática de la obra, es decir, de su acción en el

¹ Véase Roland Barthes, “La muerte del autor”, en Roland Barthes, *El susurro del lenguaje*.

² Véase Gerard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*.

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ *Idem*.

lector. Entre las formas de paratexto se incluyen el título, los subtítulos, el prefacio, el prólogo, el epílogo, la nota al margen, los epígrafes y las sobrecubiertas, además de otros elementos que circundan el texto.

La televisión tiene una relación particularmente estrecha con el público. La intimidad creada por la presencia del aparato en cada casa es frecuentemente citada por productores y conductores. Los formatos televisivos están adecuados a esta presencia constante: el televidente recibe frecuentes recordatorios de los nombres y relaciones de los personajes principales de una telenovela, por ejemplo; o se transmiten cortos promocionales de la programación del mismo canal en los que se avisa, durante una semana, lo que pasará en el capítulo siguiente.

Además de estas formas de relacionarse con el público, en los programas televisivos hay mecanismos “internos” mediante los cuales se sugiere una dirección de lectura, de manera similar a los paratextos literarios. Los títulos principales, las cortinillas, los avances de capítulos futuros y los recordatorios de capítulos anteriores, así como los comentarios de presentadores y autores, funcionan para afectar la interpretación del espectador.

La incursión de cineastas en series de televisión permite observar el funcionamiento de estos mecanismos como intentos de dirigir —o de complicar— la interpretación del espectador. *Alfred Hitchcock presenta*,⁵ de Alfred Hitchcock; *Twin Peaks*,⁶ de David Lynch y *El Reino*,⁷ de Lars von Trier, son ejemplos de la presencia de directores de cine en la producción televisiva. Hitchcock y von Trier participan personalmente como presentadores: de introducciones, en el caso del primero, y de epílogos en el del segundo. En cuanto a Lynch, además de un papel esporádico en *Twin Peaks*, introduce en la serie una sección en la que la dama del tronco orienta al público sobre el episodio del día.

En ninguno de los casos la participación de los autores aclara particularmente el significado del episodio; al contrario, dificulta su interpretación. Sin embargo, colocar dichas partici-

⁵ Universal Studios (1955).

⁶ Lynch / Frost Productions (1990).

⁷ Arte / Denmark's Radio / Coproduction Office (1994).



David Lynch y Mark Frost, *Twin Peaks*, Estados Unidos, 1990.

paciones en contexto permite estudiar la forma en que estos recursos funcionan normalmente.

Las transformaciones en la forma de producir televisión afectan a los mecanismos por los cuales la serie se relaciona con el público. En los últimos años, el giro hacia la transmisión por internet, tanto en páginas gratuitas como en las dedicadas específicamente a la distribución de contenido de distintas televisoras —y más tarde de contenidos producidos pensando desde un inicio en los usuarios de internet— refuerza el papel de una forma de paratexto: el comentario, que regresa el poder de la interpretación al público.

Explorar el uso de paratextos en televisión permite —además de estudiar el cambio en los papeles del autor y el receptor (junto con otros participantes, como los productores)— descubrir la forma en que las categorías propuestas por Genette pueden ser aplicadas para estudiar artes distintas a la literatura.

La figura del autor como máxima autoridad, centro y punto de partida de la interpretación de la obra de arte se ve disminuida frente a la posibilidad de la reproducción masiva de la misma.

Junto a la disminución del papel del autor se da un incremento en el del receptor (lector/espectador/fruidor) como “lugar privilegiado de entrecruzamiento de sentido”, en pala-

bras de Barthes.⁸ El espectador no es sólo el intérprete final de la obra, emprendiendo el descubrimiento de lo que el autor o la obra “quieren decir”, de lo que significa; es, al mismo tiempo, la fuente del significado.

Esto es especialmente importante en la televisión, debido a la relación que desde su nacimiento mantiene con los patrocinadores. El formato de los programas está diseñado para que la experiencia del espectador sea lo más relajada posible, con miras a captar nuevos espectadores y para permitir modificaciones de acuerdo con los gustos e intereses del público.⁹

Muchas de las formas en que los productores, directores y guionistas —y, por supuesto, los patrocinadores— se comunican con el público, corresponden a las formas de hipertextualidad descritas por Genette. Hay muchos ejemplos de intertextualidad, especialmente como parodias, pero también como insertos —por ejemplo, los noticieros incluidos en series de televisión, o en los momentos en que se entrecruzan dos programas—, y de transtextualidad, como en los *spin offs* (series surgidas a partir de otras, siguiendo la historia de uno de los personajes de la primera). Estos elementos contribuyen a delimitar el campo de las posibles interpretaciones de la obra al señalar sus relaciones.¹⁰

Entre las formas de delimitación más directas están aquellas equivalentes a la paratextualidad. Esta, definida por Genette como las señales accesorias que proporcionan al texto un entorno y una especie de comentario oficial,¹¹ toma en literatura la forma de prólogos, citas, comentarios, notas al pie, epílogos y, en general, de aquellos elementos que se encuentran en los alrededores más literales del texto.¹² Estas formas tienen

⁸ R. Barthes, “La muerte...”, en *op. cit.*

⁹ Muchas series y telenovelas cambian, por ejemplo, a las parejas protagónicas si el público encuentra poco verosímil su relación, o dan más peso a uno u otro personaje de acuerdo con la aceptación del mismo, sobre todo cuando se trata de series sin un final predeterminado.

¹⁰ Y exigiendo del espectador una nueva forma de erudición.

¹¹ Véase G. Genette, *op. cit.*, pp. 11-12.

¹² Entre los usos de estos paratextos está el dirigir la lectura o recordar la presencia del autor, pero sirven igualmente para construir el universo a partir del cual puede hacerse la interpretación. Ejemplo claro de ello son las extensas

sus equivalentes televisivos en las cortinillas, los títulos de entrada y los títulos finales, los recordatorios de los capítulos anteriores, los avances de los capítulos venideros y las introducciones, además de la música en la entrada o la incluida en las transmisiones.

Así, los 30 segundos que anteceden a cada capítulo de *Dexter*¹³ nos hablan de la violencia escondida en los actos cotidianos más simples y refieren inmediatamente al sector de la población —hombres solteros, trabajadores sin más responsabilidades que las laborales— al que el programa se dirige. La entrada de *Mad Men*¹⁴ no sólo anticipa la caída del protagonista y la discusión sobre la masculinidad y la feminidad; además de referirnos al ambiente de la publicidad y el diseño. Los títulos de *Cowboy Bebop*¹⁵ relacionan la serie con aquellas de los sesenta (especialmente con *The Wild Wild West*)¹⁶ al mismo tiempo que introduce a los personajes y muestra el ritmo que seguirá el *anime*. Los pocos segundos introductorios del *Mentalista* señalan tanto el tono de la serie como la personalidad del protagonista. Esto es más evidente en los casos en que no funciona: tanto en *Medium*¹⁷ como en *Ghost Whisperer*¹⁸ utilizan manchas Rorschach a pesar de tratarse de series centradas en los poderes psíquicos de las protagonistas. Si bien la inclusión de las manchas puede sugerir más de una posibilidad de lectura de los acontecimientos, esta ambigüedad no está presente en la serie.

Los temas musicales (en la frontera con la transmedialidad), así como el tipo de letra usado en los títulos, son otros

citadas de Susana Clarke en *Jonathan Strange y el Sr. Norrell*. La inclusión de referencias históricas y su mezcla con los elementos fantásticos y con los personajes creados por la autora, dotan a la obra de una “realidad” muy difícil de conseguir de otra manera.

¹³ Showtime Records (2006).

¹⁴ AMC (2007).

¹⁵ Toyo Laboratories (1998).

¹⁶ CBS (1965).

¹⁷ Paramount (2007).

¹⁸ CBS (2005).

elementos que señalan también, desde el momento en que tropiezan con la serie,¹⁹ su significado.

Los temas musicales pueden ser usados también, como en los musicales y en el cine, para marcar el ambiente y la entrada, o ciertas acciones de los personajes. Hasta en casos particulares, como *Twin Peaks*, son utilizados para resquebrajar la frontera entre lo diagético y lo exegético.²⁰ Incluso un par de notas —como en *La ley y el orden*—²¹ señalan el cambio de escena y se convierten en una marca reconocible del programa tanto en sus distintas versiones en Estados Unidos (*Law and Order*, *Law and Order Special Victims Unit*, *Law and Order Criminal Intent*, la breve *Law and Order Trial by Jury*, *Law and Order Los Angeles*) como en su adaptación británica, *Law and Order UK*. Además, su aparición en otros programas remite inmediatamente a la franquicia.

Entre las distintas formas de paratextualidad en televisión, una de las más interesantes, por cuanto habla de manera más directa al público, es el recordatorio de lo ocurrido en capítulos anteriores así como el avance de lo que vendrá en los que siguen. Este recurso es muy común en las series donde existe una línea argumental continua, sobre todo cuando se trata de episodios semanales (aunque recientemente se ve cada vez más en las telenovelas), y no sólo permite al espectador frecuente refrescar su memoria respecto a la semana pasada sino también ponerse al tanto de lo ocurrido si se perdió el capítulo. Además, un espectador que se encuentre por primera vez con el programa estará más o menos enterado de la historia general.²² Estos mecanismos favorecen a un público cuya atención

¹⁹ Siendo el propósito de la mayoría de las series la captación de público nuevo, particularmente del que tiene más poder adquisitivo.

²⁰ Dos ocasiones marcadas en el capítulo piloto: Audrey Horne baila en el estudio de su padre con lo que parece ser música ambiental que sigue de la escena anterior hasta que llega el papá y apaga el radio. Otra, aún más peculiar: cuando se da el anuncio de la muerte de Laura en la preparatoria, un estudiante cierra su casillero y se aleja, probablemente bailando al ritmo de la música ambiental.

²¹ NBC (1990).

²² Algo similar ocurre en las telenovelas donde frecuentemente, como parte del diálogo, se recuerda al público el nombre completo, la historia y las

está disminuida o dispersa, por ejemplo al que realiza labores domésticas al mismo tiempo que ve televisión.

Cuando se trata de series con distintas líneas argumentales, es cada vez más frecuente que los recordatorios incluyan segmentos de varios capítulos anteriores en los que se incluye a los personajes, sitios o situaciones que se verán en el episodio. El “en el capítulo anterior” se transforma en “anteriormente” y el televidente puede saber con anticipación qué sucesos pasados debe tener presentes para entender la acción que está a punto de ocurrir. Series en las cuales la multiplicidad de tiempos y personajes puede conducir a la confusión, como ocurre en *Lost*, usan este método para señalar a sus seguidores el camino a seguir. En otros casos, como en *Juego de tronos*, el mismo propósito se cumple con las imágenes usadas en los títulos de entrada, correspondientes a los lugares en que se desarrollará la acción.

Los avances de capítulos futuros funcionan para mantener el suspenso y asegurar la lealtad del televidente de una semana a la otra. En ese sentido funcionan de manera muy parecida a los *trailers* o avances de cine. Durante algunos años —en la década de los ochenta— los programas, particularmente los de historias de detectives o de misterio, incluyeron avances del capítulo a punto de ser presentado, antes de irse al corte comercial.

Además de los avances y recordatorios algunas series, especialmente en géneros como la ciencia ficción, el terror y la fantasía incluyen introducciones ya sea a través de los títulos de entrada o bien mediante la intervención de un narrador o de alguno de los personajes. Ejemplos de ello son *El fugitivo*,²³ *El hombre increíble*,²⁴ *Viajeros en el tiempo*,²⁵ *Calabozos y dragones*²⁶ y en general las series en las que, aunque hay una línea continua, cada capítulo se cierra en sí mismo. Por otro lado, series como *La dimensión desconocida*,²⁷ *Un paso al más allá*²⁸ o

relaciones personales de un personaje. Esto ayuda también al que sólo escucha la telenovela.

²³ Quinn Martin Productions (1963).

²⁴ Universal Television (1977).

²⁵ Universal Television (1989).

²⁶ CBS (1983).

²⁷ MGM (1959).

²⁸ ABC (1959).

*Misterios sin resolver*²⁹ cuentan con introducciones hechas por un presentador que aclara la naturaleza extraña de los episodios, siendo la única relación entre ellos estos criterios de selección que organiza la antología.

Tres ejemplos permiten explorar el funcionamiento de tales introducciones, recordatorios y avances precisamente porque no lo obedecen. Se trata de incursiones de directores de cine en el medio televisivo: *Alfred Hitchcock presenta*, de Alfred Hitchcock; *Twin Peaks*, de David Lynch y *El reino*, de Lars von Trier.

Mientras que en general el propósito de los elementos paratextuales en televisión es el de facilitar lo más posible la experiencia del espectador —la facilidad de la TV lleva a muchos a suponer que su público es acrítico—, en el caso de estos tres directores la intención principal parece ser la de asegurar una determinada interpretación, o el recordar su propia presencia en la obra.

LA PRESENCIA DEL AUTOR

Alfred Hitchcock presenta se transmitió originalmente entre 1955 y 1965, y siguió teniendo una gran aceptación entre el público en las constantes retransmisiones así como en la versión de 1985. Al igual que en otras series de antología, cada episodio cuenta con una introducción, en este caso realizada por el director. Sin embargo, aunque la introducción se utiliza normalmente para recordar la naturaleza de la antología y presentar una suerte de antecedente del episodio —ya sea aquello que no puede contarse debido a la brevedad del formato o a su naturaleza excesivamente literaria, difícil de ser traducida a términos visuales, o bien una línea de interpretación cuando las motivaciones o los personajes resultan confusos—, el caso de Hitchcock es distinto.

Las introducciones a los capítulos de *Alfred Hitchcock presenta* rara vez aclaraban algo de lo que estaba a punto de verse; de hecho, por lo general no se referían al episodio en absoluto:

²⁹ NBC (1987); CBS (1997).

normalmente se trataba de chistes, escritos por James B. Allderice.³⁰ Independientemente de quien escribiera el episodio, del que existían varias versiones, para el público americano los chistes solían tener relación con alguno de los productos comerciales a punto de ser anunciados, usualmente de manera paródica. Para el mercado inglés, los chistes se relacionaban con la vida en Estados Unidos y con los americanos. Con frecuencia, se trata de pequeños *sketches* sin sentido aparente que suelen terminar en la promesa de continuar y ser resueltos: la línea final del chiste que nunca es entregada.

Si bien estas introducciones no ofrecen ningún tipo de clarificación, sí recuerdan continuamente al televidente la participación del director, tanto como la caricatura de los títulos de entrada y el uso de la *Marcha fúnebre para una marioneta* de Gounod convirtiendo al director en el verdadero autor de la serie, incluso a pesar de que Hitchcock dirigiera únicamente 17 de los 268 episodios filmados de *Alfred Hitchcock presenta* y uno de *La hora de Alfred Hitchcock*. El cambio de nombre de la serie se debió a su ampliación a 50 minutos (antes de 25 minutos) gracias a la aceptación del público.

En contraste, los cierres de cada episodio, narrados por el mismo Hitchcock, raramente son chistes. Funcionan en general para atar cabos sueltos, solucionar el misterio y despejar la duda que pudiese dejar cualquier ambigüedad. A pesar de que los finales abiertos constituyen uno de los principales atractivos de cada episodio, la preocupación de los patrocinadores orilló al director a aclarar la forma en que los culpables merecían su castigo.³¹

POSIBILIDADES DE INTERPRETACIÓN

Twin Peaks, de David Lynch, sirve como referencia para muchas series futuras. Una versión sofisticada de las series de

³⁰ Especialmente conocido por escribir junto con su colaborador usual, Tom Adair, capítulos de *The Munsters*, *Gomer Pyle* y *Hogan's Heroes*, entre otras series.

³¹ Lo que recuerda el final de *Psicosis*, en que se da una larga explicación “experta” de la naturaleza de la enfermedad.

televisión, repleta de los tópicos de las telenovelas, *Twin Peaks* recurre al tratamiento visual para mostrar la oscuridad oculta tras la aparente vida idílica en un pueblo perfecto, tal como lo hiciera antes en *Blue Velvet*.³² Mantener la ambigüedad es el interés principal de Lynch a lo largo de la serie, para lo cual utiliza un conjunto de elementos como claves: sueños que transmiten mensajes encriptados, personajes incluidos a partir de la intuición y la referencia a una naturaleza del bien y el mal que va más allá de lo evidente.

A pesar de la aceptación inicial con que contó el estreno de la serie, los números de audiencia fueron bajando, debido sobre todo a cambios de horario y del día de transmisión y a la competencia con series más populares, como *Cheers*.³³ La presión de la productora por convertir a la serie en más accesible al gran público, orillaron a la revelación del asesino de Laura Palmer antes de lo deseado por los productores, Lynch y Frost (Lynch, de hecho, pretendía que el asesinato no se resolviera nunca),³⁴ y a la inclusión de recordatorios de los capítulos anteriores en los que se sugería la dirección del episodio.

Además de los recordatorios, se grabaron explicaciones adicionales, a manera de avances, protagonizadas por la Dama del Tronco, uno de los personajes más peculiares de la serie. Al igual que la Dama misma —uno de los personajes diseñados para mantener el ambiente dual y la atmósfera surrealista de la serie—, estas explicaciones aclaran poco sobre lo que acontecerá en el episodio, ordenando la interpretación a partir no de los acontecimientos evidentes sino de la lucha de las fuerzas invisibles.

Tan sólo cinco de los 30 episodios fueron dirigidos por Lynch³⁵ y sólo cuatro fueron escritos por él en compañía de Frost; sin embargo, su presencia en la serie es considerada innegable, debido

³² De Laurentis Entertainment Group (1986).

³³ Charles Burrows Productions (1982).

³⁴ El asesinato de Laura constituía para Lynch una especie de “McGuffin”, el mecanismo por Hitchcock, donde el motivo aparente que guía una obra no tiene, en realidad, nada que ver con aquello de que la obra “trata” o con los motivos y desarrollos reales de los protagonistas.

³⁵ Incluido el episodio piloto, el cual es considerado uno de los mejores capítulos de televisión hechos y lanzados al mercado europeo como una película independiente con un final ex profeso.

sobre todo a la musicalización y al uso de elementos visuales, así como a la preocupación por el aspecto siniestro en la belleza del sueño americano. Esta presencia se ve reforzada en la segunda temporada por la aparición de Lynch como uno de los superiores del agente Cooper en varios episodios.

A diferencia de la mayoría de las series, las intervenciones de Lynch en cada episodio —sobre todo en los avances de la Dama del Tronco— no funcionan para aclarar ni para facilitar la experiencia del espectador. Al contrario, la hacen más compleja y contrastan con aquellos elementos introducidos por la cadena de televisión, como los recordatorios de programas pasados que indican qué personajes participarán en el episodio y qué sucesos debemos tener presentes. La intención de los autores, evidente desde el guión, no es la de fomentar al espectador relajado. El ritmo de la serie, la suspensión de la acción de un episodio a otro, la inclusión continua de nuevos personajes y líneas argumentales, señalan la intención de formar un espectador atento, dispuesto a realizar el esfuerzo de la interpretación a partir de las claves que le son brindadas en lugar de ser alimentado con ella.

SEÑALAR EL SIGNIFICADO

El trabajo de Lars von Trier en *El reino* es usualmente asociado con *Twin Peaks*. Sin embargo, esta asociación se da más por la percibida “rareza”³⁶ de ambas series y por un interés común en temas que van más allá de lo físico, como la existencia del Mal, dado que los recursos utilizados por ambos directores son muy distintos. En *El reino*, los títulos de entrada son precedidos por una introducción en la que se narra la historia pasada del hospital, el punto de origen de la historia y el universo de referencia desde el cual puede darse la interpretación. Advier-te, desde el inicio, sobre el elemento sobrenatural de la historia

³⁶ La adaptación norteamericana hecha por Stephen King que “normaliza” la serie de von Trier no hace muchas modificaciones a la historia; transforma el aspecto visual pero hace muy pocos cambios a la historia.

y contrasta con los títulos de entrada, que recuerdan más el ritmo de las series de salas de urgencias.

Además de la introducción, von Trier interviene en cada episodio brindando un cierre en el que recapitula lo ocurrido y adelanta, en términos intencionalmente ambiguos, lo que vendrá en capítulos posteriores. En primer lugar, su intervención refiere inmediatamente a la aparición de James Whale en *Frankenstein*:³⁷ el creador explicando a su creatura. Además, en sus resúmenes procura aclarar no las acciones evidentes de los personajes sino sus motivaciones, siempre referidas al tema de la lucha del bien contra el mal.³⁸

La participación de von Trier en cada episodio no sólo refuerza en el espectador la noción de estar viendo una serie “de autor”, sino que permite al director recordar a los espectadores el significado del programa: más allá de los eventos particulares existe una lucha más antigua y más profunda.

Una serie de eventos ajenos a la historia³⁹ impidieron a la serie continuar y resolver muchas de las propuestas argumentales planteadas, lo que ha contribuido a su categorización como serie de culto.

La relación creciente entre televisión e internet está modificando las formas en que la programación es recibida y experimentada por el público. Los sitios que permiten la visualización y descarga de series originalmente transmitidas por televisión (a veces de manera simultánea a las cadenas productoras) cuentan con archivos que permiten al espectador, ya no precisamente “televidente”, ver cuantos capítulos desee sin necesidad de esperar días ni de ser interrumpido por los cortes comerciales. El recordatorio de capítulos anteriores no funciona, entonces, para poner al tanto de lo que uno se ha perdido, —sobre todo debido a que en este formato es posible regresar a voluntad a cualquier capítulo pasado—, sino para señalar a los protagonistas y las situaciones de cada episodio.

Además, los videos son acompañados por comentarios de otros espectadores, lo que constituye una forma de paratex-

³⁷ Universal Pictures (1931).

³⁸ En este caso, una similitud real con *Twin Peaks*.

³⁹ Como la muerte de los actores principales

tualidad difícil de experimentar en la televisión tradicional. Si bien la opinión del espectador, a menudo traducida en preferencias de compra,⁴⁰ o medida a través de encuestas y puntos de audiencia, siempre ha tenido peso en la escritura y transformación de contenidos televisivos, en los espacios para televisión de internet el público se convierte en el principal crítico favoreciendo, con sus comentarios, determinadas direcciones de interpretación. Si bien la obra en sí no se ve tan afectada como en el medio tradicional, debido a la presión comercial, sí lo hace la experiencia de otros espectadores, sobre todo la de aquellos que participan en los foros de opinión.⁴¹

La experiencia del espectador se transforma con el uso de nuevas tecnologías, medios y formatos: la búsqueda del significado de la obra encuentra nuevos caminos; sin embargo, a pesar de alejarse de la preocupación por la psicología y la biografía del autor y de orientarse a la experiencia del receptor, la figura del primero no desaparece completamente. Quedan de él pistas de interpretación, direcciones, sugerencias: nuevas exigencias tanto para el espectador como para el estudioso. Las categorías propuestas por Gerard Genette resultan especialmente útiles al tratar de comprender estos fenómenos y de adentrarnos en el camino que la experiencia estética contemporánea, en sus distintas formas, nos propone.

BIBLIOGRAFÍA

- Bal, Mieke, *Conceptos viajeros*, Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo (Cendeac), Murcia, 2009.
- Barthes, Roland, "La muerte del autor", en Roland Barthes, *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona, 1994.
- Benjamin, Walter, *El autor como productor*, Taurus, Madrid, 1974.

⁴⁰ Esto lleva a la identificación del espectador con el consumidor señalada por algunos autores como Henry Jenkins en *Confronting the Challenges of Participatory Culture*.

⁴¹ Un caso interesante: los guionistas presionados a escribir finales espectaculares, por cuanto en los foros de opinión se dan alternativas más creativas que las pensadas originalmente.

- , *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Taurus, Madrid, 1998.
- Brecht, Bertolt, *Escritos sobre teatro*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1976.
- Eco, Umberto, *Obra abierta*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1992.
- Foucault, Michel, “Crítica y Aufklärung [“Quést-ce que la Critique?”]”, en *Revista de Filosofía-ULA*, núm. 8, 1995.
- Genette, Gerard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989.
- Jenkins, Henry, *Confronting the Challenges of Participatory Culture. Media Education in the 21st Century*, Instituto Tecnológico de Massachusetts, Massachusetts, 2009.

PÁGINAS WEB

- Alfred Hitchcock, *Alfred Hitchcock presenta*, Estados Unidos, 1955-1962, serie completa, <https://www.youtube.com/watch?v=RZzbrN UjQn0&list=PLNGnyJ_9o6-Xnxvdz3ePb-xNK0D1HeSYG>.
- , *La hora de Alfred Hitchcock*, Estados Unidos, 1962-1965, serie completa, <https://www.youtube.com/watch?v=ua5-Sml5qoE&list=PL0YPveqZkqpQEucMkvpXeRAzPBnRsWB_Z>.
- David Lynch y Mark Frost, *Twin Peaks*, Estados Unidos, 1990, 1ª temporada completa <<https://www.youtube.com/user/twinpeaksfull>>.
- Lars von Trier, *El reino*, Dinamarca, 1994, 1ª temporada completa, <<https://www.youtube.com/watch?v=vtE8IqV5coc&list=PLKQZer doYd6kEDFWRGD2bWGpMz1ctztwF>>.
- , *El reino 2*, Dinamarca, 1997, 2ª temporada completa, <<https://www.youtube.com/watch?v=2s8Lg2JfVJo&list=PLKQZer doYd6lS8GmVXNHeALweydd3HUg9>>.

IMAGEN

- “La Dama del Tronco”, en <<http://lostinbako.blogspot.mx/2011/09/no-peaks.html>>.

PRÁCTICAS INTERTEXTUALES

2 FÍLMICAS Y LITERARIAS

***DISTINTO AMANECER*, DE JULIO BRACHO, BASADA EN “UNA IDEA” DE MAX AUB**

Ángel Miquel

AUB EN EL CINE MEXICANO

Cuando hacia 1938 el incremento de la producción de películas volvió rentable la industria del cine mexicano sonoro, una de las consecuencias inmediatas fue que las compañías productoras requirieran el trabajo constante de escritores. Hasta entonces sólo unos pocos, como Federico Gamboa y Rafael F. Muñoz, habían sido beneficiados económicamente por la adaptación al cine de sus novelas, mientras que otros, como Xavier Villaurrutia y Salvador Novo, habían participado fugazmente en la elaboración de guiones o diálogos para cintas como *Vámonos con Pancho Villa* (1935), *La Zandunga* (1937) y *El signo de la muerte* (1937). Pero el descubrimiento de los géneros que hicieron popular al cine mexicano, junto con la simultánea construcción de un sistema de estrellas, llevaron, hacia el fin de la década, a la necesidad de contratar profesionales que elaboraran de manera permanente historias y argumentos para la pantalla.

Así, cuando a principios de los años cuarenta el escritor español Max Aub llegó a México, se encontró con la atractiva posibilidad de emplearse, como muchos otros compatriotas suyos, en la industria del cine.¹ Luego de la derrota de la causa

¹ Sobre este tema, véase Román Gubern, *El cine español en el exilio*.

republicana en la Guerra Civil, Aub había pasado sus últimos años en campos de concentración de Francia y el norte de África, por lo que el exilio significó para él, además del reencuentro con la libertad, la apertura de un campo donde continuar su carrera literaria, interrumpida por las vicisitudes del periodo previo. En efecto, desde 1924 Aub había publicado en España un apreciable conjunto de obras constituido por un libro de poemas, cuatro piezas de teatro y la novela *Luis Álvarez Petreña*, conjunto que se ampliaría, a partir de su llegada a México en 1943 y a lo largo de muchos años, con la escritura de una gran cantidad de obras de teatro, novelas, ensayos y artículos periodísticos.² Pero gracias a que el cine mexicano había dejado de ser una actividad de aficionados para convertirse en una pujante industria, la llegada a su nuevo país de residencia también significó para Aub la posibilidad de extender su experiencia en esta área artística, experiencia iniciada en España cuando participó en la adaptación de la novela *L'Espoir*, del escritor francés André Malraux, para la película *Sierra de Teruel* (1939).³

De esta forma, a mediados de los años cuarenta Aub comenzó a escribir para diversas productoras mexicanas. Continuaría haciéndolo durante 12 años, hasta sumar 27 participaciones como argumentista o adaptador (cuatro en 1944, cinco en 1945, tres en 1946, dos en 1947, una en 1948, tres en 1949, cinco en 1950, una en 1951, dos en 1952 y una en 1954), además de escribir una buena cantidad de textos cinematográficos que no llegaron al celuloide.⁴ Incorporado a una industria cada vez más grande y compleja, Aub también dio clases de actuación y técnica, participó en comisiones gremiales, tradujo el guión de la película *El silencio es oro* de René Clair y escribió un dic-

² Sus textos para periódicos y revistas se reúnen en Eugenia Meyer (edición y estudio preliminar), *Los tiempos mexicanos de Max Aub. Legado periodístico, 1943-1972*.

³ El guión de esta obra fue publicado, con prólogo de Max Aub, en André Malraux, *Sierra de Teruel*.

⁴ En el Archivo Max Aub (AMA) de Segorbe, España, se encuentran los manuscritos de unos treinta guiones suyos que no fueron filmados. Por otro lado, Francisco Caudet informa que Aub recibió el encargo de hacer documentales como *México es así*, *La tierra es la patria* y *México hacia el futuro*. Véase "Max Aub y México", en <www.uv.es/entresiglos/max/franciscocaudet.pdf>, p. 224.

cionario en el que propuso una terminología cinematográfica unificada que hasta esa fecha no existía en castellano.⁵

De las cintas filmadas en las que Aub colaboró, seis fueron dirigidas por Adolfo Fernández Bustamante, cinco por Emilio Gómez Muriel, y tres por Celestino Gorostiza, Jaime Salvador y Fernando Cortés, respectivamente. En otras palabras, el escritor español trabajó por lo general para creadores secundarios de la llamada “época de oro”, y además en películas que pocas veces tuvieron exhibición exitosa o buena recepción crítica. Hay que decir, sin embargo, que también participó sin crédito en el guión de *Los olvidados* (1950), la célebre obra de Luis Buñuel, y que hubo actores de primera línea que interpretaron los parlamentos o diálogos que escribió: entre las mujeres están Mapy Cortés (*El globo de Cantolla*, 1943, y *El sexo fuerte*, 1945), María Félix (*La monja alférez* y *Amok*, ambas de 1944), Sara Montiel (*Cárcel de mujeres*, 1951) y Amanda Ledesma (seis cintas); y entre los hombres, Tito Guízar (*Marina*, 1944), Emilio Tuero (*Ave de paso*, 1945, y *Otoño y primavera*, 1947), Pedro Armendáriz (*Al caer la tarde*, 1948 y *El charro y la dama*, 1949), Domingo Soler (*Para que la cuña apriete*, 1950) y Carlos López Moctezuma (*Pata de palo*, 1950).

Álvaro Romero-Marco resume así la trayectoria de Aub en el cine mexicano: “Trabajó en películas decididamente comerciales. Sobre todo será coadaptador de argumentos y, significativamente, nunca escribirá un guión que fuera llevado a las pantallas [sic]”.⁶ Más aún, Aub quedó insatisfecho de las adaptaciones al cine que se hicieron de dos piezas de teatro suyas: *La vida conyugal* en la película de Julio Bracho *Distinto amanecer* (1943), y *Deseada* en la de Alejandro Galindo *Triángulo* (1971). Sobre la primera tratan las siguientes reflexiones.

⁵ *El silencio es oro* fue publicado por la Comisión Nacional de Cinematografía en 1949. El diccionario quedó inédito; su manuscrito, de 169 páginas, se encuentra en AMA, caja 32, carpeta 16.

⁶ Álvaro Romero-Marco, “Max Aub en el cine mexicano (1943-1956)”, en *El Correo de Euclides*, núm. 1, p. 538. Aub fue coadaptador con Mauricio Magdaleno en seis películas, y con María Gesa en cinco (por cierto todas las de la carrera de ésta).

PROBLEMAS DE UNA ADAPTACIÓN

La vida conyugal fue escrita por Aub en 1939. Con urgencia de dinero a su llegada a México, a principios de 1943 consiguió vender a Bracho los derechos de adaptación de la obra para la película *Distinto amanecer*. Luego de trabajar en el guión —en el que Xavier Villaurrutia colaboró supervisando los diálogos—, el director comenzó a filmar el 14 de junio en los estudios CLASA (Cinematografía Latino Americanas, S. A.). La cinta marcaba el regreso a la actuación como primera figura de Andrea Palma (hermana de Bracho), acompañada en los otros papeles principales por Pedro Armendáriz y Alberto Galán. *Distinto amanecer* se estrenó el 18 de noviembre en el Cine Palacio, donde permaneció tres semanas consecutivas, lo que significaba un considerable éxito de público.⁷ Muy poco después del estreno, la obra de teatro se publicó en *El Hijo Pródigo* (número de diciembre de 1943), seguramente encaminada por Villaurrutia, quien era redactor de esa revista dirigida por Octavio G. Barreda. En 1944 la pieza apareció como libro, y Aub logró que también se pusiera en escena: se estrenó el 2 de septiembre en el Teatro Fábregas de la ciudad de México, bajo la dirección de Celestino Gorostiza, con Clementina Otero, Pituka de Foronda, Carlos López Moctezuma y Francisco Jambrina en los primeros papeles. Como todas las piezas del escritor español que llegaron a ponerse en el país, la representación no tuvo mayor éxito.⁸

Para los propósitos de este ensayo, lo que debe saberse de la trama de las dos obras es que un perseguido político acude a la casa de un viejo amigo a solicitar ayuda. Los dos creyeron en sus

⁷ Véase Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, t. 3, pp. 52-55.

⁸ Escribe F. Caudet (*op. cit.*, p. 225) que en México Aub “probó suerte —sin que la tuviera— como autor teatral. En 1944 estrenó *La vida conyugal* en el Teatro Fábregas; en 1947, *A la deriva*, en la colonia penitenciaria de las Islas Marías; en 1948, *Los guerrilleros*, en el Teatro de los Electricistas; y ese mismo año, *La vuelta: 1947*, en el Teatro del Sindicato de Telefonistas”. Sobre esto véase también Manuel Aznar Soler, “Max Aub: teatro, historia y política”, en *Los laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*, p. 198ss.

tiempos de estudiantes que contribuirían a la transformación política de la sociedad. Uno ha logrado conservar esos ideales como líder de una organización obrera —y por eso es perseguido por la policía—, mientras que el otro ha renunciado a sus creencias de juventud sintiéndose además un fracasado en su vida profesional como escritor. Un policía disfrazado de civil ha seguido al líder político hasta la casa de su amigo, y ahí se dan una serie de circunstancias que llevan a la esposa del escritor a matar al policía.

Cuando apareció la noticia de que la filmación de *Distinto amanecer* estaba por concluir, Aub se enteró de que se asentaría en los créditos que estaba basada en una “idea” suya. Solicitó a Bracho que se pusiera en lugar de eso una “obra” suya, pero éste no accedió. Aub acudió entonces al productor de la película, Agustín Fink, con el que sostuvo el siguiente diálogo:

YO.—Dice el Sr. Bracho que tomó de mi obra únicamente la idea del hombre perseguido.

PRODUCTOR.—Es cierto [...]

YO.—[...] ¿Por casualidad este hombre perseguido es un político que va a dar a casa de un antiguo compañero suyo, cuyos ingresos no son suficientes para el mantenimiento de su casa?

PRODUCTOR.—Sí.

YO.—Y, para mayor casualidad la mujer de este amigo ¿mata un hombre?

PRODUCTOR.—Sí.

YO.—¿Y el drama se anuda con el no saber qué hacer con la caja donde depositan el cadáver?

PRODUCTOR.—Sí.

YO.—¿Traía el luego muerto unos pasteles que después juegan su papel?

PRODUCTOR.—Sí.

YO.—¿Por casualidad el marido debe ir a recoger una carta a Correos?

PRODUCTOR.—Sí.

YO.—Para más casualidades, ¿la esposa del muerto aparece luego en casa de la matadora?

PRODUCTOR.—Sí.

YO (en broma).—Renuncio a que el Sr. Bracho ponga la palabra “obra” siempre que la sustituya por “basada en seis o siete ideas de Max Aub”.⁹

Aub tenía razón en que la “idea” tomada por Bracho para la película no se reducía a la de un hombre perseguido que aparece en la casa de un viejo amigo para pedir refugio. En realidad, podía haber mencionado aún más semejanzas entre la pieza teatral y el argumento cinematográfico. Una importante es que el escritor, que se llama Ignacio en ambas obras, tiene una amante, lo que provoca un profundo malestar en su esposa — obligada a hacer todas las pesadas tareas domésticas a las que se refiere el irónico título *La vida conyugal*—. Y otra es que la relación entre Ignacio y su mujer es sacudida profundamente por la irrupción de ese perseguido político que aparece de pronto y sin aviso en su rutinario universo cotidiano.

La apelación al productor Fink tampoco dio el resultado que Aub esperaba, por lo que como último recurso éste solicitó la intermediación de la Comisión de Honor y Justicia del Sindicato de Argumentistas y Adaptadores Cinematográficos a la que pertenecía (sección 45 del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica), con la solicitud de que un tercero imparcial comparara la pieza con el guión para determinar “si debe pedirse a la casa productora la sustitución de la palabra ‘idea’ por ‘obra’, ya que no alcanza a más mi deseo”.¹⁰

Evidentemente, Bracho recelaba de una intromisión que pudiera disputarle su crédito como autor completo de la cinta, y sintiendo que había fuerzas externas en movimiento, tomó sus propias medidas. Por un lado, diseñó una publicidad para diarios y revistas que mostraba fotografías y créditos de los participantes en la cinta, y que en ningún caso aludía a la pieza de Aub (que además nadie conocía, ya que aún no se publicaba ni se representaba). Por otro lado, el *Diario Fílmico Mexicano* publicó, aparentemente por influencia de Bracho, una nota anónima en que se leía lo siguiente:

⁹ Carta de M. Aub a la Comisión de Honor y Justicia del SAAC del 21 de septiembre de 1943, AMA, caja 38, expediente 2.2, documento 2.

¹⁰ *Idem*.

El escritor judío español Max Aub, ha presentado una queja ante la Asociación de Autores en el sentido de que no se le reconocen sus créditos en la película *Distinto amanecer* que dirigió Julio Bracho y cuyo argumento aparece como del propio Bracho.

Bracho ha aceptado en principio que la idea original de la cinta pertenece a Max Aub pero alega que él la ha modificado de tal modo que el argumento según el cual se hizo la película es completamente diferente [...].

[...]. Con motivo de estas reclamaciones se armó una verdadera trapatiesta en días pasados en la Sociedad de Autores que en último resultado es la responsable de todos los conflictos que constantemente se están presentando [...] ya que [...] prevalece en todo, una casi total desorganización.¹¹

La nota zanjaba el asunto estableciendo que el argumento era “completamente diferente” a la “idea original”; pero además había en ella un ataque al Sindicato. Su secretario general, Adolfo Fernández Bustamante, supuso que Aub era el responsable indirecto de la publicación y envió a aquél una carta en la que decía:

Estimado compañero:

Rogamos a usted encarecidamente no se vuelva a repetir el caso lamentable de hacer declaraciones públicas a la prensa sobre conflictos que se estén ventilando dentro de esta Agrupación.

[...] queremos advertirle que una declaración en esta forma perjudica no sólo a usted, sino también al prestigio y al buen nombre del SAAC.¹²

La nota apareció el 28 de septiembre. Por los registros en los *Diarios* de Aub sabemos que estaba entonces en Veracruz, adonde había ido a intercambiar libros con un paisano y a cu-

¹¹ “Max Aub reclama derechos a Bracho y a Solares”, en *Diario Fílmico Mexicano*, 28 de septiembre de 1943, pp. 1 y 6; el recorte está en AMA, caja 45, documento 3.

¹² Carta de Adolfo Fernández Bustamante a Max Aub del 1 de octubre de 1943, AMA, caja 38, expediente 2.2, documento 3.

rarse de una dolencia física. Tomaba café en La Parroquia, charlaba con amigos, se bañaba en la playa de Mocambo. Sobre todo, reflexionaba sobre su suerte a un año de haber llegado a México lamentándose de estar en un periodo en el que por las múltiples actividades a que lo obligaba la búsqueda de sustento, no podía escribir la literatura que le interesaba.¹³ A su regreso a México, recibió en su casa la carta de Fernández Bustamante, acompañada por un recorte con la nota periodística. Escribió entonces para sí mismo:

Br. ha publicado en un periodiquillo del gremio una carta soez insultándome. No siento las menores ganas de contestar. Los ataques son tan absurdos que no veo la manera de defenderme como no sea con vanagloria [...]. No pienso rectificar. En su rabia recurre al antisemitismo, curioso. Y señal de nuestro tiempo.¹⁴

A continuación, escribió una respuesta al secretario de su Sindicato, en la que decía:

Al volver ayer de Veracruz me encuentro, a mi gran sorpresa, su carta [...].

No habiendo hecho, ni antes ni después, declaración alguna tengo que suponer que equivocó Ud. el destinatario, ya que al mismo tiempo, me encuentro con las soeces y falsísimas del compañero Bracho. Teniendo, como tengo, el mayor respeto por nuestra organización [...] me he abstenido de contestar hasta que Ud. tenga a bien autorizarme a hacerlo, para rectificar en muy pocas palabras las aseveraciones del antecitado compañero.¹⁵

La situación se apaciguó de algún modo y se llegó a un arreglo de compromiso en el que prevaleció la postura de Bracho, pues en los créditos de la cinta se consigna lo siguiente: “Algunas ideas de la obra cinematográfica *Distinto amanecer* fueron adaptadas a la pantalla de la pieza teatral inédita intitulada *La vida*

¹³ M. Aub, *Diarios (1939-1972)*, pp. 101-102.

¹⁴ *Ibid.*, p. 107.

¹⁵ Carta de Max Aub a Adolfo Fernández Bustamante del 7 de octubre de 1943, AMA, caja 38, expediente 2.2, documento 3.

conyugal del Sr. Max Aub”. Puede advertirse que se evita en estas frases la mención de la palabra “obra”, excepto para referirse a la película. Esta lejana relación con la pieza de la que partía permitió de hecho a algunos de los primeros que vieron la cinta atribuir el argumento al director. Alfonso de Icaza, por ejemplo, escribió en el semanario *El Redondel*: “Julio Bracho es autor de tan magnífico tema, dialogado impecablemente por Xavier Villaurrutia”,¹⁶ y *Pepe Grillo* (José Arenas) dijo en su columna de la revista *Así* que ya podía estar tranquilo y contento Bracho,

[...] quien una vez nos confió que en *Distinto amanecer* se la “estaba jugando”... Porque no era el hecho de dirigir a Andrea [Palma] después de haberse ella alejado de las cámaras durante varios años, sino de presentarla nuevamente en el cine con un argumento del cual es el autor, lo cual implica que se hacía cargo de la película en sí.¹⁷

Resulta claro que Bracho alejó eficientemente el peligro que suponía el reclamo de Aub antes de lanzar una cinta en la que tenía puestas tantas expectativas. Pero el fundamento para lograr esto fue mostrar convincentemente que, como se había afirmado en la nota para el *Diario Fílmico Mexicano*, la “idea” original se había modificado “de tal modo que el argumento según el cual se hizo la película es completamente diferente”.

Algunas de las diferencias entre las dos obras tenían que ver con la naturaleza de los medios de representación propios del teatro y el cine. Gracias a los emplazamientos variables de la cámara de Gabriel Figueroa, el espacio fílmico podía ser presentado desde distintas perspectivas, lo que daba profundidad a la escena, diversidad al punto de vista narrativo y verosimilitud a la acción —además, claro, de crear atractivas composiciones visuales—. Vale la pena destacar, además, los cambios que resultaron de la transformación de los espacios en que actúan los personajes. En la pieza de teatro éstos se reducen al interior de dos modestas casas: la de Ignacio, Rafaela y sus hijos, en los actos primero y tercero, y la de Lisa, la amante de Ignacio, en el segundo (en la primera,

¹⁶ Citado en *ibid.*, p. 191

¹⁷ Citado en *ibid.*, p. 44.

por cierto, hay además de algunos muebles una panoplia, es decir, una tabla de la que cuelgan espadas y lanzas con fines decorativos). En la película también hay dos casas donde Ignacio tiene mujer y amante, una de ellas en una vecindad del centro de la capital; pero además aparecen interiores de la tienda de un anticuario, de un cabaret y un cine, y una serie de emplazamientos exteriores, como la oficina de Correos y la estación de tren. En tales espacios, resueltos de distintas formas por el escenógrafo Jorge Fernández, se mostraban muchos más elementos que en la despojada representación teatral, y constituían en conjunto una compleja y realista imagen urbana que la publicidad de la cinta aprovechaba para afirmar que

es la película de la ciudad de México, con sus calles, sus hoteles, sus cabarets, sus tranvías, sus salones de cine, sus cafés de chino, sus camiones, sus periódicos, sus servicios públicos [...]. En cada uno de los escenarios se respira verdad, autenticidad [...] [la] veracidad con que han sido retratadas Nueva York o París en las películas norteamericanas y francesas.¹⁸

Estas transformaciones espaciales de la obra original hacia un realismo fotográfico y escenográfico, reclamaban la inclusión de tipos que pasaran creíblemente por mexicanos, y con ellos de un lenguaje, una música, un medio ambiente y unas acciones afines a sus caracteres y formas de ser. Por lo mismo, los conflictos políticos representados tuvieron que modificarse; si en *La vida conyugal*, situada en “un puerto español, 1927”,¹⁹ se alude al control policiaco de la dictadura de Miguel Primo de Rivera (y en otro nivel también al de la de Francisco Franco en diciembre de 1939, cuando la obra fue escrita), en *Distinto amanecer* el trasfondo es el de una política local encabezada

¹⁸ “Próximo estreno de Julio Bracho”, en *Cinegráfico. Semanario Ilustrado*, 26 de septiembre de 1943, p. 13. Después de ver la cinta, Alfonso de Icaza escribió que en ella se lograba captar el espíritu de la vida metropolitana y que “Más, mucho más, se conoce a la ciudad de México a través de *Distinto amanecer* que mediante el resto de las películas mexicanas”, en *El Redondel*, 21 de noviembre de 1943, cit. en E. García Riera, *Julio Bracho (1909-1978)*, p. 191.

¹⁹ M. Aub, *La vida conyugal. Cara y cruz*, p. 9.

por autoridades corruptas, prepotentes y asesinas, contra las que luchan un tanto quijotescamente individuos como el protagonista Octavio (Pedro Armendáriz).

De hecho, la denuncia de la situación de la política mexicana de los años cuarenta fue considerada por algunos como una valiente toma de posición de Bracho. En una editorial de la revista *México Cinema* se afirmó que *Distinto amanecer* tenía una enorme importancia, pues reclamaba para el cine la libertad de expresión de que ya gozaban algunas ramas del periodismo. Bracho había renunciado a la representación del México pintoresco y folklórico al que recurrían otros realizadores, movidos por el temor de que “si intentaban realizar una obra de crítica, tropezarían con obstáculos que impedirían la filmación”. *Distinto amanecer* mostraba que los miedos de esos realizadores eran infundados, o que había llegado una época en la que podían expresarse abiertamente todas las opiniones. Por eso, concluía el articulista, debían surgir en adelante nuevas obras que aportaran “su cooperación en una labor orientadora, de crítica constructiva” a la realidad contemporánea.²⁰ Esto, junto con la descripción de la ciudad y la caracterización de los personajes, daba a *Distinto amanecer* una dimensión mucho más concreta que la de la pieza de teatro en el contexto de su recepción en el país. Por eso, después de verla, Efraín Huerta escribió que era una cinta “positivamente extraordinaria, esencialmente mexicana de pies a cabeza”.²¹

Sin embargo, las diferencias entre las dos obras que resultaron más útiles para la defensa del punto de Bracho, tenían que ver con las transformaciones de la trama. Entre éstas, la más importante se refiere al conflicto moral presente en el personaje femenino. En la pieza teatral Rafaela es una mujer de “treinta y cinco años, belleza pasada, bata de andar por casa”,²² que ante la inutilidad del marido se encarga de criar a cuatro niños y de atender los asuntos domésticos. Exhausta y triste, no encuentra el modo de escapar de tal destino (y aquí debe

²⁰ Editorial de *México Cinema*, diciembre de 1943, cit. en E. García Riera, *Julio Bracho (1909-1978)*, p. 46.

²¹ Citado en *ibid.*, p. 44. *Esto*, 7 de enero de 1944.

²² M. Aub, *La vida conyugal*, p. 9.

recordarse que en la España de 1927 no existía el divorcio). Sin embargo, un acontecimiento fortuito va a permitir su liberación. En su casa se encuentran casualmente el perseguido Samuel y el policía Rubio, los dos apuntándose con sendas pistolas. Entonces (y aquí cito una acotación escénica):

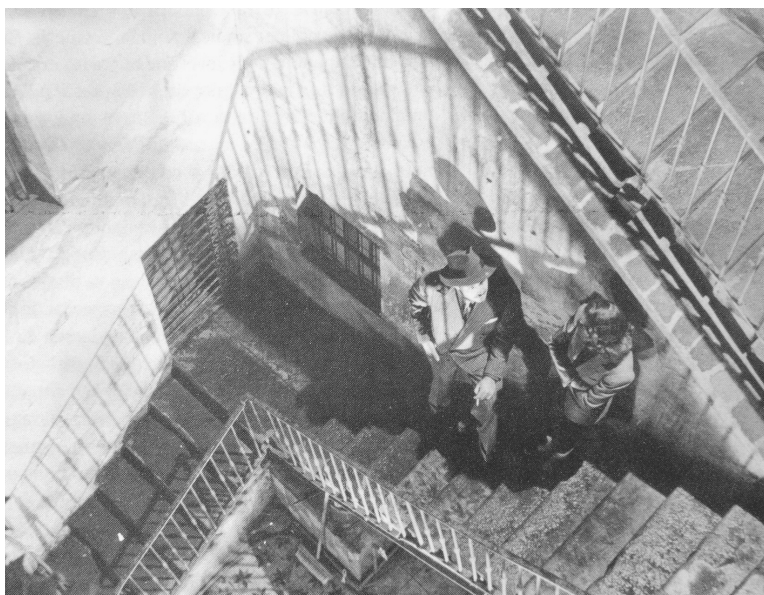
Rafaela mira angustiada a todas partes, luego, como movida por un resorte, coge una lanza de la panoplia y la hunde en la espalda de Rubio. Grita éste, Samuel se le echa encima y le aporrea la cabeza con la culata del revólver. Rafaela se desmaya en un sillón. Samuel carga con el cadáver y se lo lleva por la puerta de la derecha.²³

Samuel huye y más adelante se presentan en casa de Rafaela e Ignacio otros policías, quienes les informan que han matado al perseguido y que ahora están tratando de averiguar cómo murió su compañero Rubio. Aunque puede fácilmente responsabilizar del homicidio a Samuel, Rafaela decide inculparse. Y no sólo porque la atormenta el remordimiento de haber participado en la muerte de un hombre al que ni siquiera conocía, sino también porque ésa es la única salida que encuentra para liberarse del peso de su insoportable vida conyugal. Por eso, al final de su confesión a los policías, mira a su marido y lanza la exclamación que cierra la obra y que es pronunciada “en son de desafío, venganza y triunfo”: “¡Qué descanso!”²⁴

Una actitud muy distinta es la de Julieta, el personaje que interpreta Andrea Palma en *Distinto amanecer*. En la escena correspondiente del crimen, ella está sola, pues el perseguido Octavio ha salido a hacer una llamada telefónica. Vigila al agente Ruiz, a quien Octavio ha sometido, atado y amordazado poco antes. Pero el prisionero ha logrado liberarse, y cogiendo un hacha de la despensa donde estaba, avanza hacia Julieta, quien le apunta con la pistola que Octavio le dejó para defenderse. Entonces se da este diálogo:

²³ *Ibid.*, p. 27.

²⁴ *Ibid.*, p. 69.



Distinto Amanecer (1943) / Actores: Andrea Palma
y Pedro Armendáriz, Colección Filmoteca UNAM.

JULIETA.—Si se mueve, disparo.

RUIZ.—No. Usted no es de las que disparan a sangre fría.
Usted es incapaz de matar a una mosca.

JULIETA.—Pero no a un ser inmundito como usted.

RUIZ (acercándose amenazadoramente con el hacha).—Es
mejor que me dé esa pistola. Démela o la mato.

Sigue un primer plano de la pistola acompañado por el sonido de un tiro, y después aparece el hermano menor de Julieta, Juanito (Narciso Busquets), quien antes de irse a dormir, porque tiene que levantarse temprano para ir a la escuela, se queda viendo sin ninguna emoción aparente el cadáver del hombre al que ha matado su hermana. Por su parte, Julieta tampoco presenta emociones visibles ni ningún asomo de culpa por haber cometido un homicidio de tan fácil realización. Lo único que parece preocuparla es que algún vecino haya escuchado el balazo y se descubra el crimen.

Cuando Aub vio la película, fue esta transformación de su obra lo único que comentó en una entrada de sus *Diarios*:

[...] fui a ver anoche *Distinto amanecer*: la película es mala, con fallas técnicas de primerizo [...]. La historia está mal contada, lenta, lenta, lenta. ¡Y esa mujer que mata a un hombre y no se le ocurre decírselo a su marido, o ese amigo que tampoco se lo dice!²⁵

Por su parte, el periodista Alfonso de Icaza también destacó esta peculiaridad del argumento:

Sólo un detalle objetable hallamos en tan soberbia trama: el que la heroína no dé muestras de mayor abatimiento después de haber matado. Una mujer que no es perversa, tiene forzosamente que sentirse anonadada ante un suceso de la magnitud de aquél de que resulta protagonista.²⁶

A este desplazamiento del contenido emocional del crimen que en la obra de teatro permite a Rafaela encontrar una salida a su insatisfacción, corresponde en la película el agregado de una línea argumental completamente nueva que lleva a Julieta a padecer otro conflicto moral. Y es que de pronto ella, que está insatisfecha con su matrimonio, se encuentra con la posibilidad de irse con Octavio, el hombre del que estuvo y del que aún cree estar enamorada. Pero para esto tendría que abandonar a su familia, constituida por su hermano menor Juanito y por el débil pero a fin de cuentas buen hombre Ignacio (Alberto Galán). A lo largo de toda la cinta se muestra el papel central que Julieta tiene en ese núcleo como proveedora económica y de seguridad emocional. El dilema, como ella misma resume en las últimas frases de la película, radica en si va a tener que llorar porque deja ir al hombre al que quiere, o si va a tener que llorar porque deja a los dos hombres que dependen de ella. A fin de cuentas decide hacer un nuevo intento de continuar al

²⁵ M. Aub, *Diarios*, p. 110. Entrada del 21 de noviembre de 1943.

²⁶ Cit. en E. García Riera, *Julio Bracho (1909-1978)*, p. 191.

lado de su familia, perdonándole a Ignacio su inutilidad y su infidelidad.

Hemos visto que Aub tenía parte de razón al reclamar cierta autoría en el argumento de la cinta; ahora vemos que Bracho también la tenía al alegar que la película era una obra nueva, fundamentalmente por las transformaciones ya mencionadas de su historia, las cuales, junto con otros añadidos (por ejemplo, que Julieta se gane la vida fichando en un cabaret), la convertían en un melodrama. Esta derivación, que garantizó el éxito comercial de la cinta, sacrificó sin embargo una recepción crítica favorable a más largo plazo. Cuando años después escribió sobre *Distinto amanecer*, García Riera opinó, por ejemplo, que una vez pasado el deslumbramiento que causó entre los periodistas que comentaron su estreno, emergían los claros defectos de la película, entre los cuales sobresalía “la vena melodramática”.²⁷ En efecto, para un espectador contemporáneo la falta de verosimilitud propia de este género debilita los otros valores de la obra: el realismo fotográfico, la sutil y compleja ambientación, la convincente interpretación de los actores principales y la exposición de problemas morales y políticos que no han dejado de tener vigencia. Aunque es justo decir, en descargo de Bracho, que nadie podía predecir que la ambición —propia del cine mexicano de la “época de oro”— de satisfacer las necesidades de entretenimiento a través de melodramas, iba a dejar de tener defensores entre los críticos de cine y de otros sectores de las clases cultas.

BIBLIOGRAFÍA

Archivo Max Aub (AMA), Segorbe, España.

Aub, Max, *La vida conyugal. Cara y cruz*, Joaquín Mortiz, México, 1966.

———, *Diarios (1939-1972)*, edición de Manuel Aznar Soler, Alba, Barcelona, 1998.

²⁷ E. García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, t. 3, p. 54.

- Aznar Soler, Manuel (ed.), *Los laberintos del exilio. Diecisiete estudios sobre la obra literaria de Max Aub*, Renacimiento, Sevilla, 2003.
- Cinegráfico. *Semanario Ilustrado*, “Próximo estreno de Julio Bracho”, 26 de septiembre, p. 13, 1943.
- Clair, René, *El silencio es oro*, traducción de Max Aub, Comisión Nacional de Cinematografía, México, 1949.
- García Riera, Emilio, *Julio Bracho (1909-1978)*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1986.
- , *Historia documental del cine mexicano*, t. III, Universidad de Guadalajara, Gobierno del Estado de Jalisco / Imcine / Conaculta, Guadalajara, 1993.
- Gubern, Román, *El cine español en el exilio*, Lumen, Barcelona, 1976.
- Malraux, André, *Sierra de Teruel*, prólogo de Max Aub, Era, México, 1968.
- Meyer, Eugenia (edición y estudio preliminar), *Los tiempos mexicanos de Max Aub. Legado periodístico, 1943-1972*, Fondo de Cultura Económica / Fundación Max Aub, Madrid, 2007.
- Romero-Marco, Álvaro, “Max Aub en el cine mexicano (1943-1956)”, en *El Correo de Euclides*, núm. 1, p. 538, 2006.

PÁGINAS WEB

- Caudet, Francisco, “Max Aub y México”, en <www.uv.es/entresiglos/max/franciscocaudet.pdf>.

VIOLENCIAS LITERARIAS Y FÍLMICAS: BRET EASTON ELLIS EN EL CINE

José Mariano Leyva

Ciertamente, una de las dudas que ronda como fantasma las discusiones sobre relaciones intertextuales entre cine y literatura, es si el lenguaje fílmico es capaz o no de trasladar de la palabra escrita a la pantalla algunos elementos inherentes a la narrativa. Yo, por supuesto, no vengo a disipar ese fantasma. Peor aún: con toda probabilidad vendré a agregar otros espectros a los ya creados, para deleite de los amantes del cine *gore* o de los libros de Stephen King.

Creo que un ejemplo ilustrativo a la hora de establecer semejanzas y diferencias, simpatías y resentimientos entre los recursos fílmicos y los literarios, es el caso del escritor norteamericano Bret Easton Ellis. Va brevísima semblanza: en los años ochenta, cuando varios estábamos mirando con azoro las primeras transmisiones de MTV, Bret Easton Ellis comenzó a escribir una serie de libros que, según la opinión de varios críticos —no sólo en Estados Unidos— motivaron y cambiaron a ricos segmentos de la literatura occidental. Seguro que Ellis también veía MTV, porque desde el primero hasta el último de sus libros publicados, la cultura mediática aparece en ellos —en su forma y en su fondo—. La imagen es parte ineludible de su ficción, lo mismo que la música. Y es que este autor quebró algunos moldes: la violencia fue otro ingrediente recurrente, o bien tener como meta el hartazgo o el enojo de sus lectores, más que el deleite. Desde su primer libro se construía una constante

crítica: la construcción de personajes marginales en medio de un mundo —la clase privilegiada estadounidense— que se imaginaba estupendo, insuperable. Así, Bret Easton Ellis lanzó a sus 19 años su libro debut: *Menos que cero*.¹ Avanzó después con *Las leyes de la atracción*, después vinieron *Psicópata americano*, *Los confidentes*, *Glamorama*, *Lunar Park* y, finalmente, *Suites imperiales*.² Casi todas estas historias fueron traídas hasta tu librería más cercana por la editorial Anagrama y su ímpetu de traducción ibérica. Como fuera, en pocos años Bret Easton Ellis se convirtió en el pionero de un género literario que después se identificaría con el mote de Generación X.³ No debe sorprender entonces que varias de sus novelas se convirtieran en iconos, y que muchas fueran lanzadas al cine.

La primera fue *Menos que cero*. El libro había salido en 1985, y la película se estrenó dos años después, en 1987. Se trataba del tercer filme realizado por el director inglés Marek Kanievsky. El libro era producto de un taller literario; el único consejo que el maestro le dio a Ellis —y que éste siguió en todos sus libros— fue que narrara siempre desde la primera persona del singular. Lo mandó a un par de editoriales, y el resto lo narra el propio autor:

Un miembro del consejo editorial dijo “si hay una audiencia para historias de zombies chupa pitos que inhalan coca, entonces por todos los medios, publiquemos el condenado libro”. Y entonces observé con una mezcla de fascinación y exaltación la transformación de una tarea de taller en un volumen de tapa dura que se convirtió en un gran *best seller*, que fue traducido a 25 idiomas, y que se convirtió en una película de alto presupuesto, todo en el espacio de 16 meses.⁴

¹ Véase Bret Easton Ellis, *Menos que cero*.

² Véase de B. E. Ellis *Las leyes de la atracción*; *Psicópata americano*; *Los confidentes*; *Glamorama*; *Lunar Park*; *Suites imperiales*.

³ Referencia utilizada a partir de la novela de Douglas Coupland, *Generation X: Tales for an Accelerate Culture*. Coupland es, por cierto, uno de los herederos de la literatura del propio Bret Easton Ellis.

⁴ B. E. Ellis, *Lunar Park*, p. 5.

Buena parte del éxito provenía del escándalo. Los protagonistas de su libro son muchachos ricos y apáticos para quienes drogarse, fornicar con hombres o mujeres de manera indistinta, e incluso violar, se vuelven actividades que apenas los sacan de su eterno aburrimiento, de un tedio creado por el solo hecho de tenerlo todo. La historia de Ellis no es lineal. En realidad no pasa demasiado porque se trata de un fresco cargado de crítica. Una historia muy breve, hiperviolenta y en muchos casos tediosa a propósito. Un manifiesto. Ahora bien, lo que Ellis no nos cuenta —y no lo hará sino hasta mucho tiempo después—, es que la película basada en su libro fue un rotundo fracaso.

Cada vez que veo la película, actuada por Robert Downy Jr. y James Spader cuando éstos eran todavía muy jóvenes,⁵ recuerdo que aquéllos eran tiempos muy inocentes, al menos en lo que respecta a las películas comerciales. Propuestas que se convirtieron en mitos durante mucho tiempo, como *St. Elmos Fire* (traducida, con la elegancia que da la sencillez, como *El primer año del resto de nuestras vidas*) o *The Breakfast Club* (*El club de los cinco*),⁶ ambas en cartelera el mismo año en que nuestro autor publicaba su libro, comenzaban a tocar temas como la bisexualidad, un nuevo encono entre las clases sociales, o la pesadilla de las pretensiones juveniles norteamericanas de aquella década. Pero ninguna tenía el salvajismo de la literatura de Bret Easton Ellis. Así, una vez que se tradujo a *film*, la historia ideada por el narrador fue otra por completo. La bisexualidad de sus personajes fue eliminada —por más rebeldes que fuéramos, ese tipo de cine conservaba aún varios tabúes—; y también se prescindió de ciertas actitudes constantes en todos los personajes, actitudes que los productores consideraron demasiado “pasivas”. De hecho, los mismos productores estimaron que a la historia le faltaba coherencia, y por ello la rehicieron.⁷ ¿De qué se trató? Bastante simple: un drogadicto que va cayendo en una espiral de autodestrucción. Un ser oscuro al que intenta rescatar una pareja de amigos que están

⁵ *Golpe al sueño americano* (*Less Than Zero*, Marek Kanevskaya, 1987).

⁶ *El primer año del resto de nuestras vidas* (*St Elmo's Fire*, Joel Schumacher, 1985); *El club de los cinco* (*The Breakfast Club*, John Hughes, 1985).

⁷ B. E. Ellis, *Suites imperiales*, p. 16.

perdidamente enamorados el uno del otro, pero que fracasan. Una historia con una lección clara: las drogas son malas, el amor lo puede todo.

La película se convirtió en un producto anodino porque se transformó en una historia lineal, simplificada y sosa con personajes que todo lo tenían claro. Justo lo contrario al libro, en donde la vida lineal, simplificada y sosa de sus personajes lo convirtieron en una brutal diatriba. La violencia que apareció sin problema en la literatura fue vetada en el cine. Sin embargo, más que la violencia por sí misma, tal vez lo que causaba resquemor era la crítica que iba implícita. La propuesta cinematográfica no comulgó con la desesperanza de Ellis. Era como si los productores tuvieran claro que el alcance de los libros —aunque se tratara de un *best seller*— era diferente al de las películas. Era una época en la que el cine comercial apostaba por tramas lineales, sencillas, con finales contundentes y personajes rotundos. Y el asunto es que lo que los productores veían como problema era probablemente la mayor virtud en la literatura de Bret Easton Ellis: historias abúlicas de seres que lo han tenido todo y que por ello son incapaces de tomar alguna decisión, de definirse en algo. La bisexualidad de los personajes resulta un buen parámetro: nada es definitivo, en este caso no se trata de un activismo a favor de los derechos homosexuales, nada de eso: todo lo contrario. La carencia de inclinación política, ideológica, cultural, afectiva, sexual, es el único sello rotundo que llevan los personajes del autor norteamericano. Ese cinismo como elemento crítico que una década después —en los noventa— sería tan frecuentado, en buena medida gracias al impulso que le dio el propio Ellis, en los ochenta aún estaba sojuzgado por algo parecido a las buenas conciencias, incluidas las progresistas: determinar el desencanto como condición juvenil enervó tanto a conservadores como a activistas de izquierda. Así pues, la película editorializó los acontecimientos tomando partido. Tal vez así de joven era todavía el cine comercial.

En su momento, el *New York Times*, en la pluma de Michiko Kakutani, señaló sobre la novela: “Uno de los libros más terribles que he leído durante mucho tiempo. Nos da un irrespira-

ble aire de documental sobre la realidad”.⁸ Era esa violencia, acendrada en la apatía y cercana a lo real, la que se perdía por completo en la versión del celuloide. Así, la representación de un mundo con vigorosa queja incluida que significó el libro *Menos que cero*, por lo cual se convirtió en icono y en mito de la cultura norteamericana, en el cine se tornó una película débil, plagada de clichés: hay buenos y hay malos. Las drogas son malas. El amor es bueno. La amistad es buena. El crimen malo. La juventud es buena. La juventud corrompida, mala. Bret Easton Ellis como escritor es bueno, su adaptación al cine es mala. Muy mala.

Si, como nos dice Julia Kristeva, en varias modalidades de la intertextualidad, los textos —literarios o fílmicos en este caso— resultan ser sólo la absorción o transformación de otro texto, en el caso de *Less Than Zero* ocurre una polémica interesante: ¿sigue siendo la película una alusión a la novela? ¿Lo sigue siendo cuando se ha eliminado, sobre todo, la intención crítica del autor, la cual es, sin duda, la parte más fundamental de su obra? El título es el mismo, los personajes llevan los mismos nombres, pero el traslado de la obra al cine, por mucho que copie anécdotas y situaciones, cambia por completo el contenido en su tono, que es justo donde radica la postura no sólo estética sino también ética del escritor. Y la ética en Ellis importa porque es el ingrediente fundamental de su obra. Más todavía si atendemos al concepto de lenguaje que tenía Mijaíl Bajtín. Al respecto, José Alejos García nos dice: “Para Bajtín, el lenguaje humano es por su propia naturaleza un fenómeno social, es el medio primordial de la interacción y la comunicación entre personas en sociedad, y por lo tanto, debe verse como una actividad esencialmente ideológica, política”.⁹

Ahondando en la información sobre el estilo literario de Bret Easton Ellis, consulté una fuente seria y académica: la Wikipedia. Ahí se dice que “sus novelas están escritas en un lenguaje

⁸ Véase Michiko Kakutani, “The young and Ugly”, en *The New York Times*, p. 32.

⁹ José Alejos García, “Etnografía y filosofía del lenguaje”, en Ramón Alvarado y Lauro Zavala (comps.), *Voces en el umbral. M. Bajtín y el diálogo a través de las culturas*, p. 167.

claro, sintáctica y semánticamente fácil de seguir, con frases cortas, diálogos eficaces y rápidos”. No sé si alguien lo hizo a propósito, pero esto es exactamente lo opuesto al estilo de Ellis. El lenguaje de sus personajes tiene una especie de mística de la apatía. No es eficaz: sus protagonistas, empachados con el exceso de información, rara vez son claros y por lo mismo resultan confusos y difíciles de seguir. Pero lo interesante es que el autor otorga estas características deliberadamente: diálogos truncados, jóvenes que salen del cine y son incapaces de explicarle a un amigo, quince minutos después, de qué se trató el *film*. Consumo de drogas que sólo aumentan la desidia y la confusión. La abulia como eterna crítica. Personajes que todo lo viven en demasía, a tal punto que no pueden distinguir entre el bien y el mal.

Seis años después de su primer libro, Ellis publicó *Psicópata americano*. Si con *Menos que cero* la polémica había sido abundante, con su nueva ficción se desbordó todavía más. El libro salió en 1991, y el *film* apareció hasta nueve años después, en el año 2000, dirigido por Mary Harron.¹⁰ Algunas de las brechas morales que antes había entre literatura y cine comercial, para ese momento ya se habían acortado notablemente. La violencia sin reservas, propuesta por Quentin Tarantino, ya había sido expuesta y con notable éxito.¹¹ La directora francesa Virginie Despentes —sólo tres años menor que Ellis— y su salvaje película *Viólame*¹² compartía salas de cine con la nueva propuesta filmica basada en el otro libro del escritor. Más aún, la cartelera ya había visto pasar *Trainspotting*,¹³ basada en la obra homónima de Irvine Welsh, autor que tuvo mucha mejor suerte con sus adaptaciones filmicas; y también *El club de la pelea*,¹⁴ basada en el libro de Chuck Palahniuk, magistral propuesta que utilizó —e inventó— recursos filmicos no sólo para

¹⁰ *Sicópata americano* (en la pág. que sigue está escrito así: Psicópata, lo que nos parece más correcto) (*American Psycho*, Mary Harron, 2000).

¹¹ Véase Q. Tarantino, *Pulp Fiction*. *Tres historias sobre una misma historia*...

¹² *Viólame* (*Baise-moi*, Virginie Despentes y Coralie Trinh Thi, 2000).

¹³ *Trainspotting: sin límites* (*Trainspotting*, Danny Boyle, 1996).

¹⁴ *El club de la pelea* (*Fight Club*, David Fincher, 1999).

exponer la historia literaria, sino para sacarle el mejor de los partidos y a la par ser una propuesta autónoma. Lo interesante es que tanto Welsh como Palahniuk aceptaron en su momento que una de sus mayores influencias había sido el propio Bret Easton Ellis, el pionero del género literario al que luego ellos se acogieron. Tal vez sea sólo un asunto de suerte, tal vez sea que *Trainspotting* o *El club de la pelea* son novelas más sencillas en su adaptación, o que, por ser más tardías, lograron sortear varios tabúes; pero quizá también sea que la sutileza de Bret Easton Ellis —mucho más ácida— resulta muy difícil de representar en el lenguaje fílmico. Es parte de las desventajas que implica ser pionero, lo que incluye quebrar preceptos. Además, y en esto coinciden varios críticos literarios, Ellis es muy hábil al utilizar los recursos propios de la literatura —recursos tan congénitos de ésta que al cine se le dificulta reproducirlos, por lo que generalmente se ve obligado a crear sus propios lenguajes para crear efectos similares, perdiendo así, de manera inevitable, la originalidad de la propuesta literaria.

Psicópata americano. La película no es mala ni mucho menos. Sin embargo, también es una propuesta alterna a la idea da por el escritor. El libro tiene dos constantes de principio a fin: la violencia gráfica, real, que puede ser llevada al cine sin mayor problema, y una narración que todo el tiempo hace énfasis en las marcas comerciales. No sé si el lector lo recuerde, pero en la segunda mitad de los ochenta y la primera de los noventa hubo una especie de furor por las marcas. Los tenis dejaron de llamarse así: en ese momento se llamaron Kaepa o Converse o Reebok. Los relojes también abandonaron su nombre, ahora se les llamaba Citizen o Swacht. Los pantalones eran Levi's o Bennetton. La novela de Ellis se sirvió de esto para hacer mala propaganda. El personaje principal, Patrick Bateman, es un exitoso *yuppie* que además de guapo, es implacable. Bateman entonces, teniéndolo todo como los personajes previos de Ellis, se decide ya no por la abulia sino por todo lo contrario: comienza a aniquilar a prostitutas y mendigos, un poco después a conocidos y compañeros, y más tarde es el turno también de sus amigos.

Un nuevo manifiesto aparece: cada acto violento perpetrado por Bateman es narrado con todas y cada una de las marcas: el

saco del asesino es Ermenegildo Zegna; los zapatos son Gucci; la motosierra con la que le abre el cráneo a una prostituta es Black & Decker, la sala está cubierta de páginas del *Vanity Fair* para no manchar los sillones Ikea. En la versión de editorial Diana, hay páginas en las que se leen hasta 40 marcas. La idea —lo dijo el propio autor— era enervar, restregarnos en la cara que vivimos en un mundo donde las marcas son más importantes que los seres humanos, y sobre la imposibilidad de vivir sin asquearnos en un sitio en donde es prácticamente imposible que la vista no se tope con esas marcas comerciales: en la tele, en los espectaculares, por el radio, en el cielo, en el metro, en la playa.

La novela de Ellis pone de cabeza una máxima del mundo de la publicidad: si en general vemos a hombres públicos de probado e indudable éxito, anunciando jabones y autos en medio de situaciones agradables, lujosas y apetecibles, ¿qué sucede cuando los mismos hombres con los mismos objetos, realizan acciones execrables? La respuesta: mala propaganda. Y varias compañías lo entendieron así: *Psicópata americano* enfrentó varias demandas entabladas por casas comerciales, por American Express, aunque también por algunas ligas feministas.¹⁵ La violencia era mala propaganda. La realidad descrita era tan brutal que enervaba hasta al más pintado. La metáfora no es sencilla. La crítica de Ellis es compleja. Quizá por ello, toda esta danza tan reiterativa de las marcas desapareció en la propuesta fílmica de Mary Harron. ¿Cómo plasmar en cine esta reiterativa obsesión? ¿Sometiendo al espectador a primeros planos de zapatos, corbatas y relojes? ¿Haciendo 40 acercamientos cada 15 minutos? Lo que en narrativa fue un hallazgo y forjó un estilo arriesgado, en el cine resultaba imposible. Pero quizá también ello se debía a que los manifiestos son más vendibles en libros que en el cine.

Volviendo a aquella película de la misma época, confieso que algo raro me sucedió con *Viólame*. Hacia la mitad de la historia me aburrí. Ya habían sucedido varias escenas cruentas, muchas terribles y explícitas, y me quedaba claro, como le que-

¹⁵ B. E. Ellis, *Lunar Park*, p. 21.

dó a la crítica, que Virginie Despentes conquistaba un espacio en el cine y que lo deseado era romper tabúes: la eterna contraposición ética, que como siempre provocó lo mismo aplausos que polémicas y abucheos. Para hablar de casos concretos: la película fue prohibida en Irlanda y en Ontario, además de ser censurada con vigor en muchos sitios, incluido su país de origen, Francia, en donde el Movimiento Nacional Republicano organizó una cruzada en su contra. Pero pocos hablaron de un filme aburrido. Ese adjetivo muchas veces parece prohibido si hablamos de cine de *arte* o de violencia. Es un caso parecido al del traje nuevo del emperador: nadie quiere parecer ignorante o insensible. Pero creo que *Viólame* se torna monótona porque la crítica que suele acompañar a la violencia en las mejores producciones artísticas —de cualquier género— es breve y por lo mismo reiterativa.

Hay una suerte de “feminismo extremo” llevado al grado de delirante fantasía. Una actriz porno y una prostituta, después de ser violadas, la emprenden contra el mundo masculino, como sirenas hipermodernas: seduciendo primero para luego destrozarse. Dos ingredientes se cumplen: asustar con la violencia y realizar una declaración de principios políticos. La literatura de Ellis no es tan contundente. Jamás tan ideológica. Arremete contra muchos otros sitios. En la falta de contundencia se encuentra su crítica más sutil y más terrible. A todos nos resulta bastante más sencillo entender que la violencia sea usada para criticar un mundo machista que no tener claro a qué enemigo se está embistiendo con tanta brutalidad. Por ello las demandas tanto de American Express como de ligas feministas contra el libro de Ellis, ambas levantadas a causa de la misma escena: Patrick Bateman hace unas líneas de coca con la mencionada tarjeta, para luego cercenarle los pechos a una prostituta. Es una violencia que revienta morales, pero no sólo las esperadas como las de la derecha francesa; también las que se inclinan hacia la izquierda pero que, paradójicamente, resultan ser conservadoras el día de hoy. La violencia literaria de Ellis pone de cabeza al mundo, hace dudar de lo que parece inamovible: las nuevas correcciones políticas. En todo caso, la polémica que el libro suscitó no se produjo con su versión fílmica.

La propia violencia del libro resulta más terrible. Si cualquier director hubiera querido lograr el mismo tono, la película habría tenido dificultades para salir a las salas comerciales. Peor aún, si esto hubiera sucedido, tal vez se habría convertido sólo en material de pervertidos sádicos, porque la crítica inherente a la literatura de Ellis es muy difícil de reproducir en cualquier pantalla. Y la sangrienta cereza del putrefacto pastel: cada acto violento de *Psicópata americano* es narrado con algún detalle, pero nunca tendremos la imagen completa. La pesadilla descrita se magnifica en la cabeza del lector. Es el diálogo pausado que ofrece la lectura. La buena literatura que siempre le exige al lector colaborar para su deleite o angustia. La acción de perderse en el bosque narrativo, como señala Umberto Eco.¹⁶

Una película más, realizada a partir de un libro de Ellis, fue *Las reglas de la atracción*.¹⁷ El año del libro: 1987; el del *film*, 2002.¹⁸ Quince años median entre uno y otro. El lapso más amplio de los tres ejemplos. El director es Roger Avary, guionista de algunas películas de Tarantino, como *Perros de reserva* o *Pulp Fiction*. El tema central del libro: el desamor. Un homosexual enamorado de un hombre que está enamorado de una mujer que está enamorada de un supuesto novio que está de viaje por Europa. Los desencuentros amorosos son un nuevo ángulo de la misma crítica: gente incapaz de traspasar los intereses particulares para querer al otro. Idealismos rotundos como propaganda en una realidad infranqueable. La mujer en cuestión es virgen. Terrible estigma en un campus universitario norteamericano. Está esperando a que el novio regrese de Europa. Ha esperado mucho. Debe esperar más y más. Debe esperar tanto como el que espera a que un ideal prístino y perfecto se convierta en realidad. En algún momento se atreve a ir a una fiesta universitaria. Se atreve a beber, a emborracharse. Cae dormida y despierta en medio de la noche mientras siente que un hombre la está penetrando. La virginidad se pierde de

¹⁶ Umberto Eco, *Seis paseos por los bosques narrativos*, p. 14.

¹⁷ B. E. Ellis, *Las leyes de la atracción*.

¹⁸ *Las reglas del juego* (*The Rules of Attraction*, Roger Avary, 2002).

la peor manera. El ideal nunca llega. No se hace realidad. No es la realidad.

Al igual que con *Psicópata americano*, la propuesta fílmica no es mala. Pero algo curioso sucede: los sitios que en la novela parecen desesperanzadores, en el *film* tienen un auténtico tono divertido. Avary como Ellis no le teme a la violencia. ¿Quién puede temerle después de haber trabajado con Tarantino? Pero más aún: puede convertir lo terrible en divertido. Curiosamente, en este último caso, el que parece timorato, dramático, es Bret Easton Ellis. Donde él ve un auténtico drama, Roger Avary pide la tranquilidad y el cinismo necesarios para hacer una broma de la desgracia. La escena de la virginidad es repasada varias veces. Avary la hace retroceder y luego avanzar en cámara rápida, después la detiene. La violencia pierde su terrible potencial, como cuando Uma Thurman inhala heroína y debe ser inyectada en el pecho con adrenalina. Juego, no drama. Ellis nuevamente es interpretado de manera poco fiel, pero en este caso su violencia parece superada. No olvidemos que la película fue estrenada 15 años después de la aparición del libro. El pionero de un estilo literario que sin duda influyó en diversas producciones fílmicas, el que logró quebrar preceptos y elaborar nuevas críticas, ya no provoca el terror de antes.

La historia es implacable, lo mismo que el paso del tiempo; pero a mi juicio, ello no significa sino una sola cosa: a pesar de todos los pesimismos, las propuestas artísticas —literarias, fílmicas— tienen el impulso necesario para prevalecer y reinventarse. Y son tan obstinadas que incluso hacen de algo tan aborrecible como la violencia un vehículo de crítica y luego de sorna. Así pues, tal vez no sea exagerado afirmar que si frente a una obra artística sentimos malestar, quizá ello se deba a que el artista está haciendo algo bien.

Así, en Bret Easton Ellis presenciamos una *intertextualidad restringida*, según la entiende Lucien Dällenbach; es decir: existe una estrecha relación entre todas sus obras. La violencia está presente a lo largo de cada uno de sus textos y tiene un propósito que parece concreto: elaborar una crítica de la sociedad inmediata al autor. El interés principal de principio a fin es retratar, de una forma hiperrealista, su entorno inmediato —ni siquiera histórico— para prolongar su invectiva.

Lo anterior significa que cualquier tentativa de intertextualidad por parte del cine, debería plasmar justamente ese elemento —la crítica— como parte fundamental de la alusión. Sin embargo, al parecer ésta es la parte que al cine le cuesta más trabajo plasmar, sobre todo porque Ellis finca ese elemento en recursos propios de la escritura y no en expresiones estéticas más amplias de las que otras disciplinas puedan servirse. Ese elemento de diatriba —el hecho de que se trate de una obra tan sujeta a su entorno inmediato, a la crítica violenta de éste— resulta tan central en la obra de Bret Easton Ellis, que conforme el entorno va progresando —en el sentido histórico— las alusiones fílmicas que de él se hacen lo van superando en el sentido ético. Las versiones fílmicas siguen siendo incapaces de plasmar la parte “más literaria” de nuestro autor, pero ahora —y esto se ve sobre todo en el caso de Roger Avary— porque lo han superado. En realidad no es culpa de nadie; simplemente las transiciones de un formato a otro son imposibles de lograr.

BIBLIOGRAFÍA

- Alejos García, José, “Etnografía y filosofía del lenguaje”, en Alvarado, Ramón, y Lauro Zavala (comps.), *Voces en el umbral. M. Bajtín y el diálogo a través de las culturas*, UAM-Xochimilco, México, 1997.
- Beristáin, Helena, *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, UNAM, México, 1996.
- Coupland, Douglas, *Generation X: Tales for an Accelerate Culture*, Saint Martin Press, Washington, 1991.
- Eco, Umberto, *Seis paseos por los bosques narrativos*, Lumen, Barcelona, 1996.
- Ellis, Bret Easton, *Las leyes de la atracción*, Anagrama, Barcelona, 1990.
- , *Los confidentes*, B, Barcelona, 1994.
- , *Psicópata americano*, Diana, México, 1995.
- , *Glamourama*, B, Barcelona, 1998.
- , *Menos que cero*, Anagrama, Barcelona, 2002.
- , *Lunar Park*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 2005.
- , *Suites imperiales*, Mondadori, México, 2010.

- Kakutani, Michiko, "The young and Ugly", en *The New York Times*, Junio 8, p. 32, 1985.
- Palahniuk, Chuck, *Fight Club*, Vintage / Random House, Londres, 2003.
- Tarantino, Quentin, *Pulp Fiction. Tres historias sobre una misma historia...*, Mondadori, Barcelona, 1995.
- Welsh, Irvine, *Trainspotting*, Anagrama, Barcelona, 1999.

FILMOGRAFÍA

- 1985: *El club de los cinco* (*The Breakfast Club*, John Hughes).
- 1985: *El primer año del resto de nuestras vidas* (*St. Elmo's Fire*, Joel Schumacher).
- 1987: *Golpe al sueño americano* (*Less Than Zero*, Marek Kanevskaya).
- 1996: *Trainspotting: sin límites* (*Trainspotting*, Danny Boyle).
- 1999: *El club de la pelea* (*Fight Club*, David Fincher).
- 2000: *Psicópata americano* (*American Psycho*, Mary Harron).
- 2000: *Viólame* (*Baise-moi*, Virginie Despentes y Coralie Trinh Thi).
- 2002: *Las reglas del juego* (*The Rules of Attraction*, Avary Roger).

PARATEXTO E INTERTEXTO EN *EL MUNDO ALUCINANTE* DE REINALDO ARENAS

Dayna Díaz Uribe

A pesar de que Reinaldo Arenas fue un autor bastante prolífico, los estudios de su obra se reducen acaso a su segunda novela, *El mundo alucinante*.¹ A 46 años de su publicación, los análisis de este texto se restringen al uso de la hipérbole como recurso estilístico neobarroco, a los tres diferentes narradores que tiene la historia y al tema de la intertextualidad. Me parece que respecto de éste último, pese al esfuerzo de algunos estudiosos de la obra del cubano, se ha perdido de vista que la intertextualidad entre *EMA* y *Memorias*, de Fray Servando Teresa de Mier, inicia desde el paratexto.

Para hacer el análisis del paratexto y el intertexto de *EMA*, utilizaré la metodología planteada por Gérard Genette en *Umbrables* y en *Palimpsestos*, respectivamente. En cuanto a la novela, aunque existen dos ediciones importantes —la de Diógenes (1969), que se publicó cuando Arenas aún vivía en Cuba, y la de Monte Ávila (1982), editada luego de que el autor abandonó la isla—, utilizaré sólo esta última, porque considero que es la más completa, ya que fue revisada por el autor.² Haré un pequeño esbozo de la génesis de *EMA* con el fin de aportar información que posteriormente se complementará con la revisión

¹ En adelante me referiré a *El mundo alucinante* como *EMA*.

² Como sólo utilizaré la edición de Monte Ávila, en adelante las citas correspondientes a *EMA* señalarán sólo el número de página entre paréntesis.

del paratexto, y por último, señalaré las relaciones paratextuales entre *EMA* y *Memorias*.

EMA fue escrito por Reinaldo Arenas en 1965 en La Habana. El texto fue presentado por primera vez en 1966 en el concurso Cirilo Villaverde de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (Uneac). En ese año el certamen fue declarado desierto, por lo que Arenas sólo obtiene una mención. Según las reglas de la Uneac, “un premio conllevaba publicación mientras que con una mención la publicación es opcional”.³ En ese momento se aprueba la edición del libro; pero pasan algunos años y no se publica, según el autor, a causa de algunos pasajes homoeróticos.⁴ Tras la polémica y las negativas de publicación por parte de la Uneac, el cubano saca clandestinamente el texto de la isla con la ayuda de Margarita y Jorge Camacho. Es hasta 1968 que aparece la primera edición, pero no fue publicada en español sino en francés, *Le monde hallucinat*. Este acontecimiento provocó la desconfianza del régimen castrista hacia Reinaldo Arenas. A partir de ese momento el autor empieza a sufrir acoso por parte del gobierno, lo que provoca que *EMA* nunca fuera publicado en su país natal.⁵ Al año siguiente, 1969, la novela se publica por primera vez en México en su idioma original.⁶ Sin embargo, no fue hasta 1982

³ Enrico Mario Santí, “Entrevista con Reinaldo Arenas”, en *Vuelta*, núm. 47, p. 20.

⁴ *Idem*.

⁵ Según Gerardo Arreola, no fue sino hasta 2007, en la Feria del Libro de La Habana, que “el poeta César López mencionó en un discurso a Reinaldo Arenas como parte del activo literario del país, y rompió así el silencio público que había sobre el escritor”. Este acontecimiento dio pie a que en 2010 el ensayista Tomás Fernández Robaina publicara en Cuba una novela testimonial que habla sobre Arenas y su obra: *Misa para un ángel* (G. Arreola, “Se publica en Cuba el primer libro sobre la obra de Reinaldo Arenas”, en <<http://www.jornada.unam.mx/2010/09/20/cultura/a11n2cul>>).

⁶ La primera edición en México: *El mundo alucinante* (*Una novela de aventuras*), Diógenes, 1969, publicada gracias a que Reinaldo Arenas conoce en Cuba a Emmanuel Carballo. Diógenes tiene otras dos ediciones de *EMA*, 1973 y 1978.

cuando Reinaldo Arenas, recién exiliado de Cuba, hace algunas correcciones al texto y lo publica en la editorial Monte Ávila.⁷

PARATEXTO

Según Gérard Genette, el paratexto es todo “aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores y, más generalmente, al público”.⁸ Es decir, es todo lo que acompaña, lo que le da forma y también contenido a la historia. Inevitablemente todos los textos contienen un paratexto, ya que un libro “raramente se presenta desnudo, sin el refuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones”.⁹ El paratexto se compone a su vez de dos elementos: el peritexto y el epitexto. Estos “comparten exhaustivamente el campo espacial del paratexto: dicho de otro modo [...], *paratexto*= *peritexto* + *epitexto*”.¹⁰ El peritexto es

toda esa zona [...] que se encuentra bajo la responsabilidad directa y principal (pero no exclusiva) del editor, o quizás, de una manera más abstracta pero más exacta, de la *edición*, es decir, del hecho de que un libro sea editado y eventualmente reeditado, y propuesto al público bajo una o varias ediciones.¹¹

O sea, el peritexto está constituido por todos los elementos materiales que conforman el libro y que varían en cada una de las ediciones. Por su parte, el epitexto es “todo elemento paratextual que no se encuentra materialmente anexado al texto en el mismo volumen, sino que circula en cierto modo al aire libre, en un espacio físico y social virtualmente ilimitado”.¹² Es todo

⁷ La primera edición revisada por el autor fuera de Cuba: *El mundo alucinante (Una novela de aventuras)*, Monte Ávila, Caracas, 1982.

⁸ Gérard Genette, *Umbrales*, p. 7.

⁹ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰ *Ibid.*, p. 10.

¹¹ *Ibid.*, p. 19.

¹² *Ibid.*, p. 295.

aquello que no está junto con la obra sino que nace como consecuencia de ella: entrevistas, críticas, diarios, cartas, etcétera.

En *EMA* encontramos no uno sino varios elementos paratextuales que no sólo acompañan la obra, sino que también le aportan un significado. En la novela de Reinaldo Arenas estos componentes fueron aumentando en cada una de sus publicaciones. En una entrevista que el cubano sostuvo con Ottmar Ette, declaró respecto al paratexto:

En el mundo comercial [...] hay que dar una batalla enorme para que se separe un capítulo de otro, es decir, para que te pongan un capítulo en una página diferente a la otra porque para ahorrar espacio son capaces de dejarte dos renglones y empezar otro capítulo, como lo han hecho con *El mundo alucinante*. Estamos devorados por una especie de furor mercantil en el cual ya prácticamente la obra es una cosa secundaria.¹³

La cita demuestra que el autor se interesó por cuidar las publicaciones de sus libros. La edición de *EMA* a la que se refiere Arenas en la entrevista, es a la realizada en México por Diógenes. Dicha edición carece de algunos elementos tanto formales como estéticos que el autor posteriormente integró a la edición de 1982.

A) TÍTULO

EMA posee dos de los aspectos que destaca Genette: el título, *El mundo alucinante*, y el subtítulo, *Una novela de aventuras*, que funciona como “término de definición genérica”.¹⁴ Además de que ambos son descriptivos de las características del relato —“alucinante” y “aventuras”—, también sugieren el género y el contenido de la obra. Respecto al subtítulo, Reinaldo Arenas declaró:

¹³ Ottmar Ette, “Los colores de la libertad. Nueva York, 14 de enero”, en Ottmar Ette (ed.), *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, p. 82.

¹⁴ G. Genette, *op. cit.*, p. 52.

El mundo alucinante puede ser leído simplemente como una “novela de aventuras”. Yo mismo irónicamente le puse esa nota al libro, no sé si el editor la haya respetado. Porque esa es otra tragedia, uno pone muchas cosas y después los editores hacen lo que quieren. Para mí era algo irónico llamarla una novela de aventuras, pero su lectura en Cuba fue tal que la prohibieron y dijeron que era un disidente, y que atacaba al sistema. En otros lugares han dicho que es religiosa o lo contrario, que es completamente atea.¹⁵

Este fragmento señala que Arenas se preocupó por imprimir en el paratexto de *EMA* rasgos autobiográficos y lúdicos que dotaran al texto de más significado. Ottmar Ette dice que el autor “pensó en cambiarle el título [...], lo que finalmente no hizo. De hecho, evitó el nombre de su protagonista para darle a la novela un título más abarcador”.¹⁶

B) DEDICATORIAS

El autor de *Umbrales* apunta que las dedicatorias originalmente se utilizaron para homenajear o agradecer a un mecenas o protector. En el caso de *EMA*, la dedicatoria es para agradecer a Camila Henríquez Ureña y a Virgilio Piñera,¹⁷ “por la honradez intelectual de ambos”. Aunque no está firmada, se asume que fue escrita por Reinaldo Arenas porque el contenido tiene relación directa con una vivencia del autor: tanto Henríquez Ureña

¹⁵ Reinaldo Arenas en Jesús J. Barquet, “Del gato Félix al sentimiento trágico de la vida. Nueva Orleans, 1983”, en Ottmar Ette (ed.), *op. cit.*, p. 67.

¹⁶ O. Ette, “La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto”, en Ottmar Ette (ed.), *op. cit.*, p. 99.

¹⁷ Por *Antes que anochezca* se sabe que dedica *EMA* a ambos como muestra de agradecimiento: “En la entrega del premio conocí a Virgilio Piñera y me dijo textualmente: ‘Te quitaron el premio; la culpa la tuvieron Portuondo y Carpentier. Yo voté por que [*sic*] tu libro fuera premiado. Toma mi teléfono y llámame; tenemos que trabajar en esa novela; parece como si la hubieras mecanografiado en una sola noche’”. “Camila Henríquez Ureña [...] era una mujer excepcional” (Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*, p. 101).

como Piñera fueron dos veces consecutivas parte del jurado¹⁸ de la Uneac cuando no se le quiso otorgar el premio a Reinaldo Arenas, en un principio por *Celestino antes del alba* y más tarde por *El mundo alucinante*. El primero, porque según algunos miembros del jurado, no tenía como tema la Revolución Cubana, y el segundo, por su contenido homosexual.

Una dedicatoria de obra “exhibe una relación privada, real o simbólica, y esta exhibición está siempre al servicio de la obra como argumento de valorización o tema de comentario”.¹⁹ En *EMA*, los dedicatarios son personas conocidas en el ambiente literario, existe una relación directa con el dedicador por la experiencia antes mencionada; por lo tanto, ésta se presta a que haya una interpretación del hecho. En este caso, el peritexto da más significación al paratexto.

c) EPÍGRAFES

Genette define los epígrafes como “una cita ubicada en exergo, [...] generalmente cerca del texto, después de las dedicatorias”.²⁰ *EMA* tiene dos. El primero, tomado de *Los Mártires*, Libro x, reza: “Y yo también he sido desgarrado por las espinas de ese desierto, y he dejado cada día algo de mis despojos” (p. 9). Según Enrico Mario Santí,²¹ la cita original en francés dice: “*Et moi aussi, j’ai été déchirée par les épines de ce désert, et j’y laissé chaque jour quelque partie de ma dépouille*”. Originalmente el género del participio de la cita se encuentra en femenino: “Déchirée”, pero Arenas lo cambia a masculino, “desgarrado”, lo que sugiere una

¹⁸ El jurado de 1966 estaba integrado por Alejo Carpentier, Félix Pita Rodríguez, Virgilio Piñera y Juan García Hortelano. No aparece Camila Henríquez Ureña porque, según Enrico Mario Santí en la edición crítica de *El mundo alucinante* (2008), Reinaldo Arenas “confunde los miembros del jurado en los dos concursos Uneac” y Camila Henríquez Ureña se encuentra en el jurado de 1965, donde *Celestino antes alba* gana la mención especial (Enrico Mario Santí, “Introducción”, en Reinaldo Arenas, *El mundo alucinante*, 2008, p. 19).

¹⁹ G. Genette, *op. cit.*, p. 116.

²⁰ *Ibid.*, p. 123.

²¹ Véase E. M. Santí, “Introducción”, en Reinaldo Arenas, *op. cit.*, p. 38.

identificación entre el autor/narrador y el personaje. El segundo epígrafe es de *Fragmentos de la obra general sobre historia de los mexicanos*, de Cristóbal del Castillo:

La primera cosa que os adornará será la cualidad de águila, la cualidad de tigre, la Guerra Sagrada, flecha y escudo; esto es lo que comeréis. Lo que iréis necesitando, de modo que andaréis atemorizados; en pago de vuestro valor andaréis venciendo y andaréis destruyendo (p. 9).

Este fragmento puede relacionarse con algunas características del personaje de Fray Servando en la novela. Es decir, los epígrafes son un antecedente de los infortunios que se presentarán en la historia. René Jara menciona que las citas “añaden un indicio inaugural a la situación de discurso cuyo tono se anuncia como desgarrado, temeroso, contradictorio y sufriente”.²²

Ambos epígrafes son verídicos, sí pertenecen a *Los Mártires*, Libro X, y a *Fragmentos de la obra general sobre historia de los mexicanos*. O sea, son auténticos porque se especifica la referencia de donde fueron tomados. La función del epígrafe en *EMA* es “sin duda la más canónica: consiste en un comentario del texto, que precisa o subraya indirectamente su significación”.²³

D) PREFACIOS

EMA está precedido por una nota, una carta-prólogo y un prólogo firmado. Cada uno de estos textos funciona a manera de prefacio, poseen características propias y un objetivo específico. Gérard Genette define el prefacio como “toda especie de texto liminar (preliminar o posliminar) autoral o alógrafo, que constituye un discurso producido a propósito de lo que sigue o precede”.²⁴ En este caso, la nota y la carta serán consideradas

²² René Jara, “Aspectos de la intertextualidad en *El mundo alucinante*”, p. 230.

²³ G. Genette, *op. cit.*, p. 134.

²⁴ *Ibid.*, p. 137.

prefacios preliminares; el prólogo firmado, como posfacio, ya que es posliminar al texto. La función de esta parte paratextual repercute en el lector ya que el prefacio pretende guiar la lectura y conseguir una mejor interpretación. En otras palabras, este elemento paratextual pone al lector “en posesión de una información que el autor juzga necesaria para una buena lectura”.²⁵

1) Nota

La nota es un prefacio autoral asertivo original porque su paternidad se puede atribuir al autor: “Ésta es la vida de Fray Servando Teresa de Mier, tal como fue, tal como pudo haber sido, tal como a mí me hubiera gustado que hubiera sido. Más que una novela histórica o biográfica, pretende ser, simplemente, una novela” (p. 11). Esta nota, además de ser lo que Genette llama una declaración de intención, es lo que introduce al lector en la práctica intertextual que habita en *EMA*.

2) Carta-prólogo

El segundo prefacio, una carta-prólogo²⁶ dirigida a Fray Servando, es ulterior y tiene como función hablar de la génesis de *EMA*. Por su contenido se puede identificar al autor como el destinatador: “Desde que te descubrí, en un renglón de una pésima historia de la literatura mexicana, como ‘el fraile que había recorrido a pie toda Europa realizando aventuras inverosímiles’, comencé a tratar de localizarte por todos los sitios” (p. 19). En este apartado el autor dialoga con el fraile, le quita su carácter histórico para personificarlo y hacerlo más humano: “No aparecerás en este libro mío (y tuyo) como un hombre inmaculado, con los estandartes característicos de la pureza evangélica, ni como el héroe intachable que sería incapaz de equivocarse, o de

²⁵ *Ibid.*, p. 179.

²⁶ Según E. M. Santí, “La ‘carta-prólogo’ debe haberse redactado entre octubre de 1968 y mayo de 1969, cuando Arenas le entrega [*EMA*] a Jorge y Margarita Camacho y a Emmanuel Carballo en La Habana” (E. M. Santí, “Introducción”, en Reinaldo Arenas, *op. cit.*, p. 19).

sentir alguna vez deseos de morirse” (p. 20). Es evidente que en esta epístola hay una identificación del autor/narrador con el autor/Fray Servando, especialmente cuando Arenas le dice al fraile: “Lo más útil fue descubrir que tú y yo somos la misma persona” (p. 19).

3) Prólogo firmado

“Fray Servando, víctima infatigable”²⁷ es el prólogo firmado que se añadió a la edición revisada por Reinaldo Arenas. Según el teórico francés, las funciones del prefacio están determinadas “por consideraciones de lugar, de momento y de la naturaleza del destinatario”.²⁸ En este prólogo existirá una clara evolución determinada por el tiempo que tardó en ser añadido a la novela. Fue redactado por el autor en Caracas el 13 de julio de 1980, pero no fue publicado sino hasta 1982 por la editorial Monte Ávila. La fecha de su redacción coincide con la salida del autor de Cuba, y es por eso que este prólogo sugiere otro punto de vista y otra lectura que Reinaldo Arenas hace de *EMA*, ya que “después de un intervalo de desapego y separación [se] transforma al autor en un lector (casi) común y (casi) imparcial”.²⁹ De 1965, fecha en que escribió *EMA*, a 1980, cuando escribió este prólogo, Reinaldo Arenas pasó por diferentes situaciones que le permitieron ver el texto de distinta manera. Quince años después dejó de ser autor de *EMA* para convertirse en lector de su obra. Es decir, “el ‘último prefacio’, o presumido como tal, es el que el autor siente como la última vez que se dirige al lector —su última ocasión de comunicarse con su público—”.³⁰ En este último agregado se percibe una empatía más fuerte de Reinaldo Arenas hacia el fraile mexicano. En su autobiografía, el autor habla respecto a por qué esta identificación se fue remarcando:

²⁷ Según O. Ette, el prólogo “Fray Servando, víctima infatigable”, primero se publicó en el *Diario Las Américas* de Miami el 21 de noviembre de 1981. Véase O. Ette (ed.), *op. cit.*, p. 188.

²⁸ G. Genette, *op. cit.*, p. 167.

²⁹ *Ibid.*, p. 215.

³⁰ *Ibid.*, p. 221.

En *El mundo alucinante* yo hablaba de un fraile que había pasado por varias prisiones sórdidas (incluyendo el Morro). Yo, al entrar allí, decidí que en lo adelante tendría más cuidado con lo que escribiera, porque parecía estar condenado a vivir en mi propio cuerpo lo que escribía.³¹

Con el tiempo, según el autor, se vio condenado a vivir desdichas parecidas a las que Fray Servando vive en la novela. Durante esos 15 años transcurridos entre la escritura de la obra y la publicación de este prólogo, Reinaldo Arenas padeció la censura, la represión y la persecución, mismas que lo hicieron identificarse todavía más con su personaje. En este último prefacio hay una alegoría del desconuelo del fraile por el destierro, misma que revela la nostalgia de Arenas por la isla. Pues en esos momentos (1980) el autor de *Antes que anochezca* ya era un exiliado:

Muchos años hacía que Fray Servando se encontraba huyéndole a la Inquisición española por toda Europa, acompañado por las humillaciones y vicisitudes que el destierro impone, cuando, un atardecer, en el jardín botánico de Italia, se encuentra con el objeto de su absoluto desconuelo: un ágave [*sic*] mexicano (o planta de maguey), enjaulado en un pequeño cubículo, con una suerte de cartel identificador (p. 13).

Esta imagen es de orden autobiográfico, pues de algún modo revela igualmente cómo se siente Reinaldo Arenas en el destierro: como ese agave sacado de su hábitat natural. Él también es un exiliado con una etiqueta que lo identifica como una persona indeseada para el régimen castrista, como un disidente. Reinaldo Arenas consideró que fuera de Cuba carecía de identidad. Él se sentía como “la mínima planta, arrancada y trasplantada a una tierra y a un cielo extraño” (p. 13). En el texto, el cubano presenta de manera paralela a dos exiliados: Fray Servando y José María Heredia. Hace una comparación de lo que les hace sentir nostalgia por su pueblo: el agave y el palmar. Estas dos

³¹ R. Arenas, *Antes que anochezca*, p. 222.

plantas son lo que a ambos les permitió, cuando estaban lejos, sentir nostalgia por “el regreso” a su origen. Al presentar de manera similar a ambos personajes, Arenas retoma lo que sucede en el capítulo xxxiv de *EMA*, donde Fray Servando y José María Heredia conviven en El Palacio Nacional de México.

La intención de Reinaldo Arenas al dotar al texto de estos elementos paratextuales, es dirigir al receptor hacia una lectura más comprensiva y “asegurarle una suerte conforme al propósito del autor”.³² Elegí la edición de 1982 como *corpus* para este trabajo, porque es la más fiel a lo que el caribeño quería transmitir. Revisar nuevamente el texto lejos de su patria, le dio a Reinaldo Arenas no sólo la libertad física sino también la libertad para decidir lo que más convenía estéticamente a su novela. Esas libertades las podemos constatar en las imágenes que adornaron la edición de Monte Ávila, las cuales son obra de su amigo Jorge Camacho. Cada elemento paratextual en *EMA* va imprimiendo rasgos autobiográficos que dotan de nuevo sentido a la obra.

INTERTEXTO

La intertextualidad es la presencia de uno o varios textos extranjeros en otro; es, según Genette, “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, idénticamente y frecuentemente, como presencia efectiva de un texto en otro”.³³ Aunque considero que *EMA* tiene intertextualidad con *Fray Servando*, de Artemio de Valle Arizpe; *La expresión americana*, de José Lezama Lima; *Orlando*, de Virginia Wolf; “Pierre Menard”, de Jorge Luis Borges, y *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier, me interesa revisar la intertextualidad que hay entre *Memorias*, de Fray Servando Teresa de Mier con algunos elementos paratextuales de *EMA*.

La relación de la segunda novela del cubano con el texto del fraile se percibe desde la nota donde Arenas declara: “Ésta

³² G. Genette, *op. cit.*, p. 352.

³³ G. Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, p. 10.

es la vida de Fray Servando Teresa de Mier. Tal como fue, tal como pudo haber sido, tal como a mí me hubiera gustado que hubiera sido” (p. 11). Como ya lo mencioné, este texto es una declaración explícita del ejercicio de reescritura que llevará a cabo Reinaldo Arenas en su novela. Esta empatía del autor hacia el personaje mexicano se hará más evidente en la carta-prólogo:

[...] desde que te descubrí, en un renglón de una pésima historia de la literatura mexicana [...]. Revolví bibliotecas infernales [...], me comuniqué con personas que te conocían con la distancia característica y el rasgo deshumanizado que suponen las erudiciones adquiridas en los textos de historia. También fui a embajadas, a casas de cultura, a museos, que, desde luego, nada sabían de tu existencia. No obstante la acumulación de datos sobre tu vida ha sido bastante voluminosa (p. 19).

Esta parte paratextual complementa la información que proporciona el autor en la nota, es decir, por la carta-prólogo sabemos que el escritor cubano se documentó y por eso dice “tal como fue”. En cuanto a la identificación entre el autor y el protagonista, hay un fragmento que elimina todas las dudas de que la intertextualidad surgió cuando Reinaldo Arenas se encontró parecido a Fray Servando Teresa de Mier:

[...] pero lo que más útil me ha resultado para llegar a conocerte y amarte, no fueron las abrumadoras enciclopedias, siempre demasiado exactas, ni los terribles libros de ensayos, siempre demasiados inexactos. Lo más útil fue descubrir que tú y yo somos la misma persona (p. 19).

Al decir que ambos son la misma persona, Arenas ya no deja duda de que en *EMA* también existe una intertextualidad de tipo ideológico, un espacio literario donde el fraile mexicano y el autor cubano se mimetizan. Según Emir Rodríguez Monegal, *EMA*:

Sólo en un sentido superficial puede ser vista como tal. Es cierto que presenta los datos más conocidos de la biografía de Fray Servando, pero esa misma biografía ya está altamente novelizada

en el original. Más importante aún: en la selección de los episodios y en la manera de narrarlos, Arenas demuestra que los textos de Fray Servando son para él, real y literalmente, pre-textos. Es decir: textos sobre los que él escribe y re-escribe, borra y oblitera, agrega y distorsiona, hasta lograr una destrucción paródica del original.³⁴

Reescribir la vida del fraile también funciona como un pre-texto para que Reinaldo Arenas introduzca su ideología, que en cierta medida también era semejante a la del fraile. Es decir, la intertextualidad en *EMA* se manifiesta en dos niveles: el ideológico y el estructural.

Genette se refirió a la hipertextualidad como “toda relación que une un texto B [...] (hipertexto) a un texto anterior A [...] (hipotexto)”.³⁵ En el caso de la novela de Reinaldo Arenas, *EMA* es el texto B (el hipertexto), y *Memorias*, de Fray Servando Teresa de Mier, el texto A (hipotexto). Por lo tanto, la obra del autor caribeño tendrá como referente inmediato el texto del fraile, tanto de manera estructural como ideológica. En una entrevista el autor explicó:

Era como el reflejo de mi propia situación en Cuba. Era el personaje tratando de combatir una ideología misma. Todo sistema que esté dominado por una única ideología es un sistema teológico. En el caso de Fray Servando está la iglesia con sus dogmas impuestos desde arriba y todo el mundo tiene que asumirlos. En el caso de Cuba está Carlos Marx con su biblia y todo el mundo tiene que acatar aquellas ideas sin poder rebatirlas. Pero lo interesante es que Fray Servando rebatía todo aquello precisamente dentro de la propia concepción filosófica y reducía a polvo lo que justificaba todo aquello. Era como rebatir el sistema marxista desde la misma ideología de Carlos Marx. Y eso lo había hecho Fray Servando con inteligencia y con astucia desde los mismos conventos, entre la misma gente que se supone que era la que amparaba filosóficamente

³⁴ Emir Rodríguez Monegal, “El mundo laberíntico de Reinaldo Arenas”, en *Vuelta*, núm. 101, p. 23.

³⁵ G. Genette, *op. cit.*, p. 14.

aquella ideología. Lo que más me fascinaba era que ese personaje hubiera tenido la valentía de hacer todo aquello.³⁶

Reinaldo Arenas se identifica con la forma de pensar de Fray Servando, se apropia del personaje y lo toma como pretexto para poner de fondo rasgos autobiográficos. Cuando el autor escribe *EMA* ya existía un ambiente de tensión en Cuba debido a la censura establecida por el régimen. Fidel Castro en “Palabras a los intelectuales”, había declarado, después de definir arbitrariamente la revolución como socialista, que existía una diferencia entre la libertad formal y la libertad de contenido.³⁷ La primera no tiene problemas con la experimentación; la segunda sólo se debe de remitir a un tema: la Revolución Cubana. Como Arenas estaba fuera de los parámetros del sistema, fue considerado un transgresor, igual que Fray Servando Teresa de Mier. Por esas similitudes, reescribir la vida del fraile mexicano fue el mejor pretexto para esconder un discurso personal en *EMA*.

Por último, en “Fray Servando, víctima infatigable” hay una correspondencia intertextual con la parte paratextual que inaugura *Memorias*: un prólogo llamado “Poderosos y pecadores...”. Ambos textos son similares porque cada uno explica la postura de sus autores ante las adversidades e infortunios. El prólogo escrito por el fraile claramente es reconstruido por Arenas en *EMA*. “Fray Servando, víctima infatigable” fue escrito y añadido varios años después de la primera edición de la novela del cubano porque, tras el acoso y el destierro, éste se identificó con “Poderosos y pecadores...”, que tiene como finalidad la defensa del fraile mexicano ante las acusaciones que lo señalaron

³⁶ E. M. Santí y Mónica Morley, “Reinaldo Arenas y su mundo alucinante”, en *Hispania*, vol. 66, p. 115.

³⁷ “Dentro de la revolución, todo; contra la revolución, nada. Contra la revolución nada, porque la revolución tiene también sus derechos y el primer derecho de la revolución es el derecho de existir y frente al derecho de la revolución de ser y de existir, nadie. Por cuanto la revolución comprende los intereses del pueblo, por cuanto la revolución significa los intereses de la nación entera, nadie puede alegar con razón un derecho contra ella” (Fidel Castro, “Palabras a los intelectuales”, en Virgilio López Lemus (ed.), *Revolución, letras, arte*, p. 11).

como un disiente. Este prólogo en *EMA* oculta debajo de la defensa del personaje, la defensa del autor.

EMA no sólo tiene como hipotexto las *Memorias* de Fray Servando Teresa de Mier, sino que en éste también habitan otros textos, pues “no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque a otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales”.³⁸ En otras palabras, la práctica de la reescritura es tan antigua como la misma escritura; siempre habitarán textos dentro de otros textos. Seguramente, las que señalo aquí como posibles reminiscencias en *EMA* no son las únicas; con el tiempo se descubrirán otros textos extranjeros que habitan en las entrañas de una de las novelas más bellas de la literatura cubana.

BIBLIOGRAFÍA

- Arenas, Reinaldo, *Antes que anochezca*, Tusquets, Barcelona, 2001.
- , *Le monde hallucinant* (trad. Didier Coste), Du Seuil, París, 1968.
- , *El mundo alucinante, una novela de aventuras*, Diógenes, México, 1969.
- , *El mundo alucinante, una novela de aventuras*, Monte Ávila, Caracas, 1982.
- , *El mundo alucinante, una novela de aventuras*, Enrico Mario Santí (ed.), Cátedra, Madrid, 2008.
- Arreola, Gerardo, “Se publica en Cuba el primer libro sobre la obra de Reinaldo Arenas”, en <<http://www.jornada.unam.mx/2010/09/20/cultura/a11n2cul>> (consultado en febrero de 2012).
- Barquet, Jesús J., “Del gato Félix al sentimiento trágico de la vida. Nueva Orleans, 1983”, en Ette, Ottmar (ed.), *La escritura de la memoria, Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, Verveurt, Fráncfort, 1992.
- Castro, Fidel, “Palabras a los intelectuales”, en Virgilio López Lemus (ed.), *Revolución, letras, arte*, Letras Cubanas, La Habana, 1961.
- Ette, Ottmar, “Los colores de la libertad. Nueva York, 14 de enero”, en

³⁸ G. Genette, *op. cit.*, p. 19.

- Ottmar Ette (ed.), *La escritura de la memoria, Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, Verveurt, Fráncfort, 1992.
- , “La obra de Reinaldo Arenas: una visión de conjunto”, en Ottmar Ette (ed.), *La escritura de la memoria, Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, Verveurt, Fráncfort, 1992.
- Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (trad. Celia Fernández Prieto), Taurus, Madrid, 1989.
- , *Umbrales* (trad. Susana Lage), Siglo XXI, México, 2001.
- Jara, René, “Aspectos de la intertextualidad en *El mundo alucinante*”, en <http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/id/49284823.html> (consultado en junio de 2010).
- Rodríguez Monegal, Emir, “El mundo laberíntico de Reinaldo Arenas”, en *Vuelta*, núm. 101, pp. 22-25, 1985.
- Santí, Enrico Mario, “Entrevista con Reinaldo Arenas”, en *Vuelta*, núm. 47, pp. 18-25, 1980.
- , y Mónica Morley, “*Reinaldo Arenas y su mundo alucinante*”, en *Hispania*, vol. 66, pp. 114-118, 1983.
- Teresa de Mier, Fray Servando, *Memorias*, Antonio Castro Leal (ed.), Porrúa, México, 1946.
- , *Memorias*, Conaculta, México, 2008.

CORRESPONDENCIAS INTRATEXTUALES EN LA POESÍA DE OCTAVIO PAZ

Gabriel Pérez Miranda

Es probable que Octavio Paz haya sido el intelectual más admirado y criticado en México en el siglo xx. Como figura pública fue una influencia determinante en la política cultural: “Prácticamente no hay debate en México en que Paz no haya tomado postura, y sus polémicas abarcan desde las querellas entre nacionalismo y cosmopolitismo de los años treinta y cuarenta hasta las discusiones sobre la guerrilla zapatista en los noventa”.¹

Sus declaraciones y reacciones ante las críticas contra su obra y su persona motivaban defensas arrebatadas. Figura polémica, como suele suceder con intelectuales influyentes, la personalidad de Paz generaba simpatías y antipatías (Krauze). Sin embargo, al margen de la polémica sobre sus ocasionales incoherencias entre discurso y praxis, es indudable que la escritura de Paz se sostiene por sí misma como una de las más lúcidas y poéticas de su tiempo. El propósito de este ensayo es analizar las correspondencias intratextuales de su ensayo sobre el amor *La llama doble* y los poemas “Cuerpo a la vista” y “Maithuna”, siguiendo como eje temático el amor: tema constante en la obra del Nobel mexicano.

¹ Armando González Torres, “Octavio Paz en 1984: La querella del diálogo y el ruido”, en *Letras Libres*, pp. 26-31.

Publicado en 1993, *La llama doble* es un libro de ensayos en donde Octavio Paz analiza, a través de la producción literaria de la humanidad, un tema recurrente en el arte: la dualidad amor-erotismo. Sin abandonar la lucidez y la coherencia que caracterizan su obra literaria, Paz examina, ensaya, teoriza sobre el amor y el erotismo en este libro de prosa clara en sus argumentos en el que, a menudo, la palabra poética ilumina y muestra, como complemento perfecto, la reflexión intelectual sistemática que el poeta imprime a sus ensayos. Creo firmemente que el estilo poético de su prosa es, en la mayoría de sus ensayos, parte esencial de la riqueza verbal que, acorde con los temas desarrollados, configura una prosa rica en significaciones y evocaciones. Este libro sintetiza sus ideas vertidas en su propio *corpus* literario, tanto de ensayos como de poemas, sobre el tema del amor. Así, no es sorprendente encontrar las correspondencias intratextuales que la poesía de Paz tiene con su teoría sobre el amor, desplegada en diversos ensayos, especialmente en *El laberinto de la soledad* y *La llama doble*. En el prólogo a esta última obra, el mismo autor reconoce y recomienda tal ejercicio de lectura:

Seguí escribiendo poemas que, con frecuencia, eran poemas de amor. En ellos aparecían, como frases musicales recurrentes — también como obsesiones —, imágenes que eran cristalización de mis reflexiones. No le será difícil a un lector que haya leído un poco mis poemas, encontrar puentes y correspondencias entre ellos y estas páginas. Para mí la poesía y el pensamiento son un sistema de vasos comunicantes.²

Los vasos comunicantes son claros en la prosa ensayística de *La llama doble*, obra en la que Paz demuestra la importancia del amor y el erotismo en el ser humano, mientras que su poesía muestra, crea y recrea ritmo, imágenes, aromas, cuerpos que se pierden y se encuentran en la unión de los amantes. Ejercicio que también resulta interesante cuando analizamos

² Octavio Paz, “La llama doble”, en *Obras completas 10. Ideas y costumbres II. Usos y Símbolos*, p. 211.

las correspondencias que hay entre sus ensayos sobre obra plástica y algunos poemas que recrean imágenes coloridas, específicamente los dedicados a la obra de Chagall.

Simplificando las ideas de Octavio Paz, diremos que en *La llama doble* el escritor escudriña los conceptos amorosos a lo largo de culturas, periodos, estilos, obras y autores. Para Paz, el amor y el erotismo son expresados en obras artísticas que continúan algunas líneas del pensamiento universal: en la contemplación de la belleza, Platón busca el sentimiento sublime, espiritual, de la “Idea” del amor. Algunas líneas de la poesía árabe desarrollan afinidades con la esencia amorosa platónica; especialmente en la mística sufí, el amor sigue una escala ascendente:

A la tendencia ortodoxa pertenecía Muahammad Ibn Dawud, jurista y poeta de Bagdad. Su caso es singular porque Ibn Dawud, fue también el autor de un libro, *Kitab-al-Zahra (El libro de la flor)*, que es un tratado sobre el amor en el que es claramente perceptible la influencia del Banquete y el Fedro: el amor nace de la vista de un cuerpo hermoso, los grados del amor van de lo físico a lo espiritual, la belleza del amado como vía a la contemplación de las formas eternas.³

Percepciones del amor que parecen dicotómicas: el platonismo y ciertas tradiciones poéticas árabes coinciden en la idea esencial del amor como vía de acceso a lo eterno, pero no a lo divino. En el poema “Cuerpo a la vista”, el poeta recrea esta escala ascendente del amor, la cual inicia con la contemplación del cuerpo amado:

Y las sombras se abrieron otra vez y mostraron un cuerpo:
tu pelo, otoño espeso, caída de agua solar;
tu boca y la blanca disciplina de tus dientes caníbales, prisioneros
en llamas,
tu piel de pan apenas dorado y tus ojos de azúcar quemada,
sitios en donde el tiempo no transcurre [...].⁴

³ *Ibid.*, p. 260.

⁴ O. Paz, “Libertad bajo palabra”, en *Obras completas 11. Obra poética 1 (1935-1970)*, pp. 116-117.

El cuerpo es comparado con elementos de la naturaleza, la belleza irradia su esplendor y se hace visible entre las sombras; las imágenes poéticas recrean tonos dorados: otoño, agua solar, llamas, pan dorado, azúcar quemada: el cuerpo adquiere luminosidad, captado por la mirada, y anuncia, apenas, la relatividad del tiempo. Amor y erotismo se complementan en el conocimiento y exploración del cuerpo amado, inicia el ascenso:

valles que sólo mis labios conocen,
desfiladero de la luna que asciende a tu garganta entre tus senos,
cascada petrificada de la nuca,
alta meseta de tu vientre,
playa sin fin de tu costado.

La vista, los labios recorren la belleza corporal y a través de ésta la naturaleza adquiere significado; no hay contrarios (los contrarios sólo tienen la posibilidad de unirse y anularse en la fase biológica: el sexo, que desprovisto de amor anula el erotismo): en el cuerpo se unen, en una fusión deleitable, los complementos: sol-luna, alta meseta-playa sin fin, fuego-agua, otoño-verano. Tranquilidad y movimiento:

Tu espalda fluye tranquila bajo mis ojos
como la espalda del río a la luz del incendio.
aguas dormidas golpean día y noche tu cintura de arcilla
y en tus costas, inmensas como los arenales de la luna,
el viento sopla por mi boca y su largo quejido cubre con sus dos
alas
grises
la noche de los cuerpos
como la sombra del águila la soledad del páramo.

Si bien la comparación de la belleza corporal con elementos de la naturaleza es parte de la tradición poética universal, en el poema de Octavio Paz éste recrea su propia teoría animista:

Reinventar el amor es reinventar a la pareja original, a los
desterrados del Edén, creadores de este mundo y de la historia.

El amor no vence a la muerte: es una apuesta contra el tiempo y sus accidentes [...]. Al nacer fuimos arrancados de la totalidad; en el amor todos nos hemos sentido regresar a la totalidad original. Por esto las imágenes poéticas transforman a la persona amada en naturaleza —montaña, agua, nube, estrella, selva, mar, ola— y, a su vez, la naturaleza habla como si fuese mujer. Reconciliación con la totalidad que es el mundo.⁵

Las correspondencias mujer-naturaleza son variadas y aparecen constantemente en la poesía de Paz. Correspondencias que el autor traza en sus poemas y en su análisis de las relaciones entre el mundo árabe y la tradición poética occidental. La poesía árabe de la región hispánica introduce la imagen de la mujer como elemento fundamental para el surgimiento de la poesía provenzal y su concepto de “amor cortés”. En la poesía del medievo europeo la amada se torna diosa y señora del poeta (siervo). El amor cortés es contemplación de la belleza, estética de los sentidos, culto y éxtasis, pero no vía para acceder a Dios: el amor recupera su naturaleza humana. La poesía occidental desde la Edad Media hasta el siglo xx, recrea el tema del amor cortés. Continuidad y ruptura: el arte, según Paz en *La llama doble*, sigue la esencia, en cuanto al tema amoroso se refiere, de los poetas del amor cortés:

Algunas ideas y convenciones han desaparecido, como la de ser casada la dama y pertenecer a la nobleza o la de ser de sexo distinto los enamorados. El resto permanece, ese conjunto de condiciones y cualidades antitéticas que distinguen al amor de las otras pasiones: atracción/elección, libertad/sumisión, fidelidad/traición, alma/cuerpo.⁶

Así, el tema amoroso recorre las páginas de la literatura occidental desarrollando ampliamente estas ideas antitéticas, que al mismo tiempo representan la historia del pensamiento universal, es decir, la historia del mismo ser humano en su

⁵ O. Paz, “La llama doble”, en *Obras completas 10*, pp. 351-352.

⁶ *Ibid.*, p. 173.

búsqueda de trascendencia. Pues el amor, al igual que la poesía, restituye al hombre a su ser original.

Sin embargo, el amor también es ruptura, transgresión; los amantes, a contracorriente, se aman uniendo los contrarios cuerpo-alma:

Al ver en el cuerpo los atributos del alma, los enamorados incurrir en una herejía que reprueban por igual los cristianos y los platónicos. Así, no es extraño que haya sido considerado como un extravío e incluso como una locura: el loco amor de los poetas medievales. El amor es loco porque encierra a los amantes en una contradicción insoluble. Para la tradición platónica, el alma vive prisionera en el cuerpo; para el cristianismo, venimos a este mundo sólo una vez y sólo para salvar nuestra alma. En uno y otro caso hay oposición entre alma y cuerpo, aunque el cristianismo la haya atenuado con la gloria de la resurrección de la carne y la doctrina de los cuerpos gloriosos. Pero el amor es una transgresión tanto de la tradición platónica como de la cristiana. El amante ama al cuerpo como si fuese alma y al alma como si fuese cuerpo. El amor mezcla la tierra con el cielo; es la gran subversión.⁷

Los sentidos participan de este descubrimiento. El amor libera las pasiones y se opone a la moral social, a las tradiciones y principios filosóficos. Pero el amor persiste en vivir el eterno presente, transgrediendo normas. El poema “Cuerpo a la vista” sigue estos principios: de la contemplación del cuerpo amado y la percepción de la naturaleza, el poema avanza hasta hacer explotar los sentidos en el éxtasis profano:

Entre tus piernas hay un pozo de agua dormida,
bahía donde el mar de noche se aquieta, negro caballo de espuma.
cueva al pie de la montaña que esconde un tesoro,
boca del horno donde nacen las hostias,
sonrientes labios entreabiertos y atroces,
nupcias de la luz y la sombra, de lo visible y lo invisible
(allí espera la carne la resurrección y el día de la vida perdurable).

⁷ *Ibid.*, p. 292.

El juego verbal es claro, los versos parafrasean la letanía cristiana invirtiendo lo sagrado: el sexo de la amada es la boca del horno donde nacen las hostias; por él, en él, se alcanza el conocimiento y la salvación. El alma y el cuerpo se funden en la intimidad del cuerpo amado; se invierte el sentido: el alma espera en el cuerpo la vida perdurable; la dicotomía luz-sombra, visible-invisible, cuerpo-alma, se anula en el acto amoroso. El amor, como la poesía, es una de las tentativas que el ser humano experimenta como salvación de la muerte. En el último párrafo de *La llama doble*, el poeta nos dice:

Pero el amor es una de las respuestas que el hombre ha inventado para mirar de frente a la muerte. Por el amor le robamos al tiempo que nos mata unas cuantas horas que transformamos a veces en paraíso y otras en infierno. De ambas maneras el tiempo se distiende y deja de ser una medida. Más allá de la felicidad e infelicidad, aunque sea las dos cosas, el amor es intensidad, no nos regala la eternidad sino la vivacidad, ese minuto en que se entreabren las puertas del tiempo y del espacio: aquí es allá y ahora es siempre. En el amor todo es dos y todo tiende a ser uno.⁸

El minuto del goce amoroso encierra un grado de eternidad que los amantes roban al tiempo y a la decadencia corporal. La conciencia de la muerte, como la destrucción del cuerpo, permea el pensamiento y el sufrimiento del ser humano. Sólo el amor restaura, por un instante, el paraíso perdido; el éxtasis amoroso, misteriosamente, repite una y otra vez el recuerdo de la pareja original. Amor y erotismo se complementan, en una extraña herrejería, para salvar al ser de la sensación atroz del tiempo; la llama doble del amor trasciende el tiempo y el espacio; trasciende la percepción de separatividad y por un instante de eternidad “todo es dos y todo tiende a ser uno”. Finalmente, los últimos versos del poema culminan con la afirmación de las ideas anteriores:

Patria de sangre,
única tierra que conozco y me conoce,

⁸ *Ibid.*, p. 293.

única patria en la que creo,
única puerta al infinito.

Así, la amada se torna revelación: por ella, en ella, se vislumbra el infinito, misterio que engendra lo sagrado y, al mismo tiempo, lo profano, o mejor, se funde las antítesis en una dialéctica perfecta que estalla en la metáfora erótica: “Entre tus piernas hay un pozo de agua dormida, [...] boca del horno donde se hacen las hostias / sonrientes labios entreabiertos y atroces, / nupcias de la luz y la sombra, de lo visible y lo invisible...”

Por un instante la pasión amorosa reintegra al ser al movimiento cósmico (no en vano se establecen las correspondencias del cuerpo con la naturaleza: sol, tierra, luna, agua, mar...). Armonía de los cuerpos que se unen y se anulan, cuerpos que buscan al otro, que se pierden y se encuentran en el otro. Geometría perfecta del amor que suma, anula y multiplica al ser. La unión amorosa establece el lugar: la patria; el origen: la patria de sangre, y se transforma en la puerta, la “única”, al infinito.

Amor y erotismo, dualidad indisoluble que en la poesía de Paz, se enriquece, a mi juicio, con el contacto directo que el poeta experimentó con el budismo y el hinduismo, durante su estancia, como diplomático, en la India. En *La llama doble*, el tantrismo es analizado como la práctica del amor erótico que busca, en sus múltiples posturas y caricias, la anulación del ser (estado espiritual en que, para el budismo, la nada y el ser son idénticos), ya, en el hinduismo, encontrarse con el ser pleno. Como el platonismo, el tantrismo ve en el cuerpo sólo un medio para llegar a un estado superior. Es obvio que Paz no comparte estas posturas; para el gran poeta mexicano, la práctica erótica no es una escala para llegar a la nada, al todo o a la Idea. El otro no es objeto sino que, por libre elección, el amante lo vuelve sujeto: no hay separación cuerpo/alma; en el amor, como hemos visto, hay unión y el cuerpo amado se convierte en principio y fin; objeto y sujeto. La mirada, el tacto, el deseo, el éxtasis amoroso es muerte y resurrección; llama doble que enciende el fuego del erotismo y el amor; placer y dolor que vivifican la experiencia del ser.

Evidencia de la influencia tántrica (y, por supuesto, de la evolución del pensamiento y de la obra literaria del poeta) en

la poesía de Paz es el poema “Maithuna”.⁹ Como hemos visto, la contemplación, la mirada, inicia el ascenso, el amor aparece: “Mis ojos te descubren / desnuda / y te cubren / con una lluvia cálida de miradas”. La mirada enciende la llama del amor, el juego de palabras: descubren-cubren, anuncia la dialéctica amorosa. La metáfora de la mirada como lluvia cálida, expresa el erotismo del juego de seducción: se recorre el cuerpo como la lluvia cálida cayendo, escurriendo, por la piel. A lo largo del poema aparecen los cinco sentidos que recorren y dan vida al otro; deseo de encuentro que llega al delirio erótico al final del poema:

Y nubemente sube
 savia
 salvia te llamo
 (llama)
 El tallo
 estalla
 (Llueve
 nieve ardiente)
 Mi lengua está
 allá
 (En la nieve se quema
 tu rosa)
 Está
 ya
 (sello tu sexo)
 el alba
 salva

Erotismo verbal, éxtasis y goce en la riqueza de las paronomasias: Salvia te llamo / llama. El tallo / estalla / Mi lengua está allá; el éxtasis amoroso se colma de erotismo y los versos y metáforas son espejo del acto amoroso. No hay atisbos de trascendencia, hay encuentro en el placer de los cuerpos que se aman:

⁹ O. Paz, *Obras completas 11...*, pp. 403-405.

Abro
 los labios de tu noche
 humedades oquedades
 ecos
 desnacimientos:
 blancor
 súbito de agua desencadenada

Encuentro y desencuentro, la disposición tipográfica y la ausencia de puntuación son los cambios que podemos encontrar en la evolución de la poesía de Octavio paz. Es evidente la riqueza expresiva y visual que se logra con la disposición en los extremos de los versos: Abro, ecos y blancor. También, en este poema, las alusiones a la transgresión de lo sagrado aparece: jarra de vino caliente / derramado / sobre las tablas de la ley; sí como la anulación y encuentro, paradójicamente, con el otro:

Lluvias de manos de hojas de dedos de viento
 Sobre tu cuerpo
 Sobre mi cuerpo sobre tu cuerpo
 Cabellera
 Follaje del árbol de huesos
 El árbol de raíces aéreas que beben noche en el sol
 El árbol carnal El árbol mortal

Los cuerpos se encuentran y en el acto amoroso se vislumbra el árbol del conocimiento, el árbol edénico, carnal, mortal, que recuerda el paraíso perdido. Fusión con el otro, el verso se incendia con metáforas eróticas. El amor une cuerpos, y en este acto se accede al conocimiento, al despertar y habitar en la memoria, del otro, de uno mismo, anulando la separación e individualidad. Se trasciende la soledad y el vacío existencial cede lugar al espacio amoroso en la conciencia de ser y estar en el otro:

Dormir dormir en ti
 o mejor despertar
 abrir los ojos
 en tu centro
 negro blanco negro

blanco
ser sol insomne
que tu memoria quema
(y
la memoria de mí en tu memoria)

Hay un aquí y un ahora que es, también, instante eterno.

Entre los dos poemas citados (“Cuerpo a la vista” y “Maithu-na”) median 20 años; sin embargo, podemos ver en ellos la continuidad de la estética de Paz y, además, la perfección que alcanzó el poeta en la creación de poemas de un erotismo de calidad incomparable. Lo mismo podemos afirmar de su producción ensayística; entre *El laberinto de la soledad* (1955) y *La llama doble* (1993), a pesar del tiempo transcurrido entre las dos obras, la calidad, unidad y coherencia de las ideas sobre el amor se mantienen con uniformidad. En palabras de José Emilio Pacheco, pocos escritores logran tal calidad y correspondencia entre poesía y ensayo:

Suele creerse que la capacidad poética es un don natural y en cambio el ejercicio de la prosa un largo aprendizaje y una larga paciencia. Algunos de nuestros grandes escritores como Manuel Gutiérrez Nájera, Xavier Villaurrutia y Octavio Paz, contradicen esa creencia. Sus versos de juventud trazan el camino que los llevó a escribir sus mejores poemas; su prosa, en cambio, muestra seguridad y maestría desde el principio.¹⁰

Ahora que la poesía erótica se reduce a una enumeración de los órganos sexuales, o a descripciones simples del acto sexual (sexo, no erotismo, diría el mismo Paz), es saludable leer, releer, la poesía y la prosa de Octavio Paz. ¿Qué es, finalmente, la escritura y la lectura, sino un encuentro con el otro? Un conjuro para que no se apague la llama doble del amor y el erotismo. La palabra poética, en verso o en prosa, pretende “liberar y cuestionar a las palabras, practicar una crítica del lenguaje, insistir

¹⁰ José Emilio Pacheco, “Prólogo”, en Xavier Villaurrutia, *Textos y pretextos*, p. 11.

en la unidad de lo existente, creer en los poderes liberadores del erotismo y en los dones transfiguradores del amor”.¹¹ En un mundo escindido que encuentra su centro en dos cuerpos que sufren, se pierden y se encuentran en el vaivén oceánico de la vida; un mundo que, en suma, recobra su sentido original en la unión de dos cuerpos que se tocan, que se desean, que se aman: la llama doble del amor es una apuesta contra el tiempo y la destrucción corporal; una apuesta momentánea contra la sensación de muerte y soledad; un reencuentro con el paraíso perdido, una reconciliación con la vida en la que poema, autor y lector dialogan y cada lectura es una creación y recreación de correspondencias, a través de las ideas, en la prosa ensayística y en la percepción de lo secreto que se revela en la palabra poética de la obra literaria de Octavio Paz.

BIBLIOGRAFÍA

- González Torres, Armando, “Octavio Paz en 1984: La querella del diálogo y el ruido”, en *Letras Libres*, núm. 154, pp. 26-31, 2011.
- Krauze, Enrique, “La herejía de Octavio Paz”, en *Letras Libres*, núm. 154, pp. 18-25, 2011.
- Pacheco, José Emilio, “Prólogo”, en Xavier Villaurrutia, *Textos y pre-textos*, UNAM-Universidad de Colima, México, 1988.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, FCE, México, 2006.
- , *El laberinto de la soledad*, FCE, México, 2008.
- , *Obras completas 10. Ideas y costumbres II. Usos y símbolos*, FCE, México, 2013.
- , *Obras completas 11. Obra poética 1 (1935-1970)*, FCE, México, 2013.

¹¹ O. Paz, *El arco y la lira*, p. 17.

NOTAS CURRICULARES

ELIZABETH VALENCIA es doctora en filosofía por la UNAM. Con orientación estético-política en el pensamiento moderno y contemporáneo. Ha impartido clases en la UNAM desde 2004 y en la UAEM desde 1999; dando diversos cursos entre ellos Estética, Teoría del Conocimiento, Filosofía de la Cultura, Kant y la Ilustración. Últimamente publicó “¿Es moderno el urbanismo latinoamericano?”, en la revista *Andamios* de la UACM y se encuentra en prensa su libro *Viaje por la experiencia moderna*.

ANGÉLICA TORNERO es doctora en literatura iberoamericana por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), maestra en filosofía por Universidad Iberoamericana y el de Maestría en Literatura Iberoamericana por la UNAM. Es profesora-investigadora de tiempo completo, y profesora de tiempo parcial en el Posgrado de Letras, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Perteneció al Sistema Nacional de Investigadores, Nivel II. Ha desarrollado investigación sobre hermenéutica y fenomenología de la literatura y teorías del arte y la literatura. Ha publicado los libros *El mal en la narrativa de Inés Arredondo*, Juan Pablos / UAEM, 2008; *La letra rota*, México, Instituto Mexiquense de Cultura, 2002; *Las maneras del delirio. Las poéticas de David Huerta y Francisco Hernández*, Coordinación de Humanidades, México, UNAM, 2000. Ha coordinado el libro *Dis-*

cursare. Reflexiones sobre el discurso, el texto y la teoría de la literatura en Juan Pablos / UAEM, 2007.

ARMANDO VILLEGAS CONTRERAS es profesor investigador de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM). Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México. Sus intereses de investigación son la teoría y la crítica de las humanidades, así como el análisis del discurso, y la neo retórica. Partiendo de diversas problemáticas entre la filosofía y la teoría literaria (en los textos de Paul de Man, Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Rancière y Jacques Derrida), ha escrito diversos artículos en libros y revistas especializadas sobre el uso del discurso y sus efectos políticos. Su más reciente publicación es *La propiedad de las palabras. Ensayos de retórica, filosofía y política* (2014), Universidad Autónoma del Estado de Morelos / Juan Pablos.

LYDIA ELIZALDE es doctora en historia del arte, especializada en semiótica visual. Perteneció al Sistema Nacional de Investigadores y al cuerpo académico Teorías y Crítica del Arte y la Literatura. Es autora de artículos en revistas arbitradas y capítulos de libros sobre semiótica del arte, semióticas gráficas, teorías y crítica del arte contemporáneo y sobre la investigación histórica del desarrollo editorial en México. Es autora del libro *Diseño en la Revista de la Universidad de México*, UAEM / UNAM / Bonilla Artigas, 2009. Ha coordinado y editado las publicaciones: *Revistas culturales latinoamericanas 1920-1960*, UAEM / Conaculta / UNAM, 2007 y *Revistas culturales latinoamericanas 1960-2008*, UAEM / Juan Pablos, 2009, *Imaginarios del grotesco, teoría y crítica* UAEM / Juan Pablos / UIA, 2011 y el núm. 21 de la colección *deSignis, Semióticas Gráficas*, La Crujía, Buenos Aires, 2013.

ALFREDO CID JURADO es doctor en semiótica por la Universidad de Bolonia, donde cursó además el posgrado en semiótica del arte. Es licenciado en ciencias de la comunicación por la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, donde actualmente es profesor-investigador titular C. Ha publicado más de 50 ensayos en Italia, Argentina, Canadá, España, Francia,

Austria. Turquía, Finlandia, Venezuela, Corea y México. Ha sido profesor y conferencista invitado en distintas las Universidades de Europa, Sudamérica y México, y ha realizado estancias de investigación en el Musée de l'Homme en París, en la Universidad de Viena, en la Universidad de Texas en Austin y en el Archivo General de Indias.

SARA NÚÑEZ RODRÍGUEZ es licenciada en filosofía por la UAEM y maestra en estudios de arte y literatura por la misma institución. Ha colaborado en la revista *Inventio* y participado en algunos congresos internacionales, entre otros: "Arte y silencio", Universidad Autónoma de Querétaro; Asociación Mexicana de Semiótica Visual y del Espacio. Además se desempeña como asesora y ayudante de proyectos de investigación.

ÁNGEL MIQUEL es historiador del arte, especializado en el estudio de la cultura mexicana de la primera mitad del siglo xx. Es profesor de tiempo completo en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Entre sus libros se encuentran los ensayos *Por las pantallas de la ciudad de México: periodistas del cine mudo*, Salvador Toscano, *Mimí Derba*, *Acercamientos al cine silente mexicano*, *Disolvencias: literatura, cine y radio en México* y *En tiempos de revolución. El cine en la ciudad de México 1910-1916*. Es coeditor, con Pablo Mora, de *Barco en tierra: España en México y Españoles en el periodismo mexicano, siglos XIX y XX*, y con Angélica Tornero de *Cine, literatura, teoría: aproximaciones transdisciplinarias*. También es compilador de *Los exaltados. Antología de escritos sobre cine en periódicos y revistas de la ciudad de México 1896-1929*, *Los poetas van al cine*, *El juego placentero I y II (crítica cinematográfica de Emilio García Riera)* y *Cine y literatura: veinte narraciones mexicanas*.

JOSÉ MARIANO LEYVA es ensayista, narrador y maestro en historia por la UNAM. Autor, entre otros, de los ensayos *El complejo Fitzgerald: la realidad y los jóvenes escritores a finales del siglo XX*, FETA, 2008, *El ocaso de los espíritus. El espiritismo en México en el siglo XIX*, Cal y Arena, 2005, considerado mejor libro de ensayo histórico del año según el diario *Reforma*. *Perversos*

y pesimistas: los escritores decadentes en el nacimiento de la modernidad, Tusquets, 2013, considerado uno de los mejores libros de 2013 por el diario *Milenio*. También es autor de la novela *Imbéciles anónimos*, Mondadori, 2011, la cual ganó el premio nacional de novela José Rubén Romero en 2009. Es investigador de la Dirección de Estudios Históricos del INAH, y forma parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

DAYNA DÍAZ URIBE es licenciada en letras por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos y maestra en literatura hispanoamericana por El Colegio de San Luis. Actualmente es estudiante del doctorado en Literatura Hispánica en la misma institución. Su investigación se centra en el área de literatura cubana y en prensa y literatura mexicana del siglo xx. En colaboración con otros autores publica *Los Raros*, de Rubén Darío (2013). Asimismo, ha colaborado para la revista *Librinsula* de la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí. Realizó una estancia de investigación en la Universidad de Texas en Austin, ha participado en diversos congresos nacionales e internacionales y forma parte del Grupo de Investigación sobre Historia de la Literatura Mexicana.

GABRIEL PÉREZ MIRANDA es licenciado en letras hispánicas, por la Universidad Autónoma Metropolitana. Profesor de tiempo completo en el Instituto de Ciencias de la Educación / UAEM. Ha diseñado programas e impartido clases de Literatura, Análisis literario, Lectura crítica, entre otras, en esta institución de 2003 a la fecha. También imparte cursos semestrales de: Cine y Literatura y Redacción creativa. Actualmente cursa la maestría en Estudios de Arte y Literatura, en la Facultad de Artes-UAEM, con una investigación sobre lo grotesco en la literatura de José Revueltas y en la plástica de José Clemente Orozco.

Intertextualidades. Teoría y crítica en el arte y la literatura, coordinado por Lydia Elizalde, se terminó en noviembre de 2014. La edición estuvo al cuidado de David Morelo Soto. Formación de originales: Karina Atayde.