

Intertextualidad: entre la imitación y la creación

Carolina Moreno Echeverry

La ficción toma como principal referente la realidad; empero, no la imita punto por punto; al contrario, crea una nueva desde la inventiva del autor. Por medio del lenguaje el hombre es demiurgo de su universo, inventa “mundos ficticios” dotados con seres y objetos que poseen una lógica, una topografía y una geografía propias, aunque se inspiren e incluso alteren las referencias reales. De tal forma que se puede hablar de “mundos posibles” ya que se instaura la opción de que tales creaciones sean producto de la imaginación.

La literatura como acto creador, además de suscitar la reflexión, el pensamiento, la emoción; relaciona las diversas manifestaciones del saber y de la experiencia del individuo. Se establece como un medio privilegiado para la expresión y la percepción así como para la creatividad y el conocimiento. La literatura le ofrece al hombre la posibilidad de conocer, apreciar e interpretar el mundo real y a sí mismo de una forma diferente.

Por esta razón leer un relato es siempre una invitación a dejarse atrapar y seducir por la narración, dejar que se manifiesten el miedo, el llanto, la risa, el deseo; es escuchar las múltiples voces allí presentes en el texto; es percibir la diversidad y tal vez aprender a ver el mundo de otra forma. Es, a final de cuentas, afrontar la posibilidad de cambio de la que no se tiene ni se obtendrá certeza alguna, tal como lo expresan los dos personajes de *Si una noche de invierno un viajero* de Ítalo Calvino:

Leer –dice– es siempre esto: hay una cosa que está ahí, una cosa hecha de escritura, un objeto sólido, material, que no se puede cambiar, y a través de esta cosa nos enfrentamos con alguna otra que no está presente, alguna otra que forma parte del mundo inmaterial, invisible, porque es sólo pensable, imaginable, o porque ha existido y ya no existe, ha pasado, perdida, inalcanzable, al país de los muertos...

— ... O que no está presente porque aún no existe, algo deseado, temido, posible o imposible –dice Ludmilla–, leer es ir al encuentro de algo que está a punto de ser y aún nadie sabe que será (Calvino, 1995: 85-86).

En este sentido se habla entonces de un lector con la capacidad de admitir que todo lo que se enuncia en la obra literaria es posible, de adaptarse a los diversos sucesos y circunstancias según sean los requerimientos de la lectura, de re-crear la realidad de una manera estética (sin olvidar por supuesto, que los “mundos ficticios” se construyen a partir de la imitación o alteración del mundo real), de aceptar el desafío de lectura por partida doble: por un lado debe involucrarse en el juego narrativo propuesto por el texto literario y aprehender los nuevos códigos que éste le propone; por otro, debe mantener sus parámetros cotidianos para construir un sentido.

El contenido de una obra literaria no aparece nunca totalmente explícito en su superficie significativa; por esto, el lector debe realizar un arduo trabajo de interpretación: establece las relaciones que el texto estimula, llena los espacios vacíos y conecta lo leído con lo que la misma obra ofrece. Debe interrogar al texto para “hacer que se vuelva abierto e inexpressable, pero rico en posibles significados” (Eco, 1990: 264). Al ver la necesidad de interpretar, el lector se encuentra entonces ante diversas opciones; tiene que elegir, relacionar, suprimir, reemplazar; en fin, debe participar en un juego de análisis/síntesis permanentemente, en el que tampoco hay una norma que indique cómo debe proceder para encontrar el sentido de una obra literaria.

Ahora bien, en este afán por interpretar el texto, el lector también posee la opción de crear uno nuevo como resultado de lo ya leído; la obra es producto de la presencia e influencia de los relatos precedentes. La intertextualidad es una forma de apropiación literaria, a partir de la incorporación de textos anteriores se posibilita la elaboración de otros recientes; es una práctica que más allá de la evocación y admiración, implica también una dinámica creativa que se legitima desde las infinitas posibilidades de elección y combinación de los diversos materiales preexistentes; es una acción que al mismo tiempo que reconoce el legado anterior, lo asume y lo transforma. Cualquier modificación de un relato anterior produce (o por lo menos debería) una mejora de la comprensión del mismo, ya que ésta actividad requiere de la observación y análisis del modelo.

Tradicionalmente se establecen dos tipos de estrategias para impulsar la creatividad. La primera se determina mediante el uso sistemático de un conjunto de técnicas y estrategias cuyo propósito es activar, impulsar y ejercitar el potencial creativo de las personas. La segunda se desarrolla a partir de la imitación de las obras de los otros, particularmente de los grandes maestros; imitación que ha permitido conocer de cerca los pormenores del trabajo creativo y se establece a su vez como una antesala del pensamiento original. Así como los estudiantes de arte reproducen cuadros y esculturas de otros para perfeccionar y depurar su estilo, los amantes de la literatura se adiestran en el uso de patrones, imitando y transformando las obras de los autores consagrados.

Mediante el uso de la intertextualidad como estrategia de creación, el escritor no pretende desmitificar el legado de sus antecesores; por el contrario percibe la tradición literaria como una obra abierta, ya que comprueba cómo puede transformarla, cómo darle otro tono, otro

registro; aspectos que están vinculados con la creación literaria. Siempre existirán diferencias entre el original y el texto resultante; diferencias que dan origen a un nuevo relato.

En busca de un modelo de análisis

Sin perder de vista la complejidad de los problemas que plantea la teoría de la intertextualidad, así como los cuestionamientos a que ha dado lugar, se observa que la gran mayoría de las discusiones se han centrado sobre todo en el problema de la definición¹, lo cual es un indicio de que los instrumentos teóricos para el estudio de la intertextualidad están aún en vías de perfeccionamiento². Aunque es necesario exponer con claridad y exactitud en qué consiste el término, también es importante reconocer que toda teoría se prueba en el momento de enfrentarse a su objeto de estudio. A pesar de la abundante bibliografía existente, son muy pocas las investigaciones en que la intertextualidad se aplica como una metodología para el estudio de las obras literarias. Entre las diferentes tendencias examinadas, he elaborado una propuesta basada en las reflexiones de Julia Kristeva porque ofrecen amplias posibilidades para establecer una forma concreta de abordar los textos.

De acuerdo con Kristeva, “todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Kristeva, 2001: 190); con esta definición acuña el término de

¹ La presencia en un texto determinado de otro(s) texto(s) anterior(es) ha tenido diversas aproximaciones, que se las ha nombrado de diferentes maneras. Así, Mijail Bajtín la llama “dialogismo”, Julia Kristeva “intertextualidad”, Roland Barthes “muerte del autor” y Gérard Genette “transtextualidad”.

² Pierre-Marc de Biasi establece tres etapas en el desarrollo del concepto de intertextualidad: a) Génesis del término, b) Años setenta: las primeras aproximaciones, c) Años ochenta: la productividad y reformulación del concepto (Michel, 1997: 376).

intertextualidad y abre el camino a toda una tendencia que toma como objeto de estudio la capacidad de toda obra para establecer relaciones concretas con otras. La definición propuesta establece dos parámetros fundamentales de la intertextualidad: la absorción, entendida como la repetición que el autor hace de fragmentos o partes de textos anteriores (los cuales no suelen reproducirse en su totalidad, además no son independientes ni suficientes por sí mismos ya que se derivan de obras precedentes); y la transformación, establecida según la apropiación que realiza el autor de tales fragmentos o partes según sean sus intenciones e intereses.

Así, la absorción implica la repetición, la transformación involucra la variación; es decir, si un autor contemporáneo decide escribir un relato tomando como principal referente al Ulises, su personaje no podrá comportarse de igual forma que el Ulises de la *Ilíada* de Homero, debido a que la mera traslación de una época a otra conlleva cambios estructurales en la construcción del personaje; lo que determina entonces que tal asimilación lleva implícita un sentido diferente. La intertextualidad es una práctica que más allá de la evocación y admiración, implica también una dinámica creativa. Es una acción que al mismo tiempo que reconoce el legado anterior, lo asume y lo transforma.

Según los dos términos (absorción y transformación) propuestos por Kristeva, he podido establecer tres aspectos fundamentales de la intertextualidad para estudiar una obra literaria: reconocimiento, comparación y transformación.

a. **Reconocimiento**: Al tener en cuenta que la intertextualidad sólo se exterioriza parcialmente³ en la superficie de la obra, el lector debe percibir (o por lo menos aspira a identificar) la red intertextual, es decir, la presencia de otro(s) texto(s) anterior(es); presencia que no puede ser considerada como un elemento ajeno, dado que es factible suponer que el autor pretende que tales referencias sean identificadas. Aunque existan diversas menciones, el lector se debe limitar a aquellas que se presentan de forma explícita por medio de las citas. En algunos casos, las marcas tipográficas que caracterizan a las citas son bastante evidentes (comillas, cursivas, espaciamientos diferentes); asimismo se pueden exponer de forma parcial o completa y pueden presentar ciertas modificaciones. En otros, se cuenta con algunas reminiscencias a otros textos tales como frases, títulos, personajes, etcétera; su reconocimiento depende en gran medida de la competencia enciclopédica del lector.

Para ilustrar mejor la aplicación del método de análisis propuesto, se tomará como referencia *París no se acaba nunca* de Enrique Vila-Matas, obra que no oculta a nadie su relación intertextual con la figura y obra de Ernest Hemingway. Desde el propio título de la novela, el cual hace referencia al vigésimo y último capítulo de *París era una fiesta*, la presencia del autor norteamericano aparece y desaparece a lo largo del relato.

En *París no se acaba nunca* el uso de la cita es fundamental; basta con observar los tres primeros capítulos para determinar de qué manera se insertan los textos anteriores:

³ La intertextualidad hace explícita una de las características más notables de la literatura: no hay obra que nazca del vacío, siempre habrá textos precedentes a las obras actuales que las anteceden ya sea en forma o en contenido; de ahí que sea importante considerar que la presencia de un texto en otro se puede presentar voluntaria e involuntariamente.

<i>París no se acaba nunca</i> de Enrique Vila-Matas		Tipo de referencia			
Capítulo	Fragmento	Cita directa		Cita indirecta	
		Texto Fuente	Autor	Texto Fuente	Autor
1	Fui a Key West, Florida, y me inscribí en la edición de este año del tradicional concurso de dobles del escritor Ernest Hemingway. La competición tuvo lugar en el Sloppy Joe's, el bar favorito del escritor, en el extremo sur de Florida			Hemingway	Anthony Burgess
1	[...] a diferencia de Hemingway, que fue allí "muy pobre y muy feliz", yo fui muy pobre y muy infeliz	<i>París era una fiesta</i>	Ernest Hemingway		
2	"Es casi imposible fingir que se ama sin transformarse en amante"		Pascal		
2	Me gusta un tipo de ironía que yo llamo benévola, compasiva, como la que encontramos, por ejemplo, en el mejor Cervantes		Cervantes		
2	[...] y creía que había tenido bastante suerte de poder vivir en aquella cochambrosa buhardilla que le había alquilado Marguerite Duras al precio simbólico de cien francos al mes		Marguerite Duras		
2	[...] recuerdo habérselo comentado muy preocupado a Raúl Escari, que iba a ser mi mejor amigo en París		Raúl Escari		
2	¿Y qué hacía yo en la buhardilla de Duras? Pues básicamente tratar de llevar una vida de escritor como la que Hemingway relata en <i>París era una fiesta</i>	<i>París era una fiesta</i>	Ernest Hemingway Marguerite Duras		
2	[...] y decidí que sería cazador, pescador, reportero de guerra, bebedor, gran amante y boxeador, es decir, que sería como Hemingway			Hemingway	Anthony Burgess
3	Hacía frío y llovía esa mañana y, al tener que refugiarme en un bar del boulevard Saint-Michel, no tardé en darme cuenta de que por un curioso azar iba yo a repetir, a protagonizar la situación del comienzo del primer capítulo de <i>París era una fiesta</i> , cuando el narrador, en un día de lluvia y frío, entraba en un "café simpático, caliente, limpio y amable" del boulevard Saint Michel y colgaba su viaja gabardina a secar en el perchero y el sombrero en la rejilla de encima de la banqueta, y pedía un café con leche y comenzaba a escribir un cuento y se ponía caliente con una joven que se sentaba sola a una mesa del café, junto a una ventana. Aunque entré sin gabardina y sin sombrero, pedí un café con leche, un pequeño guiño a mi idolatrado Hemingway. Después, saqué del bolsillo de la chaqueta una libreta y un lápiz y me puse a escribir una historia que pasaba en Badalona. Y como el día en París era lluvioso y de mucho viento, comenzó hacer un día así en mi cuento.	<i>París era una fiesta</i>	Ernest Hemingway y		

Producto de este reconocimiento inicial, se observa que en *París no se acaba nunca* las referencias son tan amplias que abarcan los siguientes libros, autores y películas:

Obras literarias ⁴
- Adler, Laura: <i>Marguerite Duras</i>. - Alighieri, Dante: <i>Vita Nuova, La divina comedia</i>. - Barthes, Roland: <i>L'empire de signes</i>. - Benjamin, Walter: <i>Le libre de Passages, Dirección única</i> - Borges, Jorge Luis: <i>El Aleph</i>. - Burgess, Anthony: <i>Hemingway</i>. - Capote, Truman: <i>Desayuno en Tiffany's</i>. - Céline, Louis Ferdinand: <i>Mort à crédit</i>. - Christie, Agatha: <i>El asesinato de Roger Ackroyd</i>. - Cortázar, Julio: <i>Rayuela</i>. - Cozarinsky, Edgardo: <i>Vudú urbano</i>. - Duras, Marguerite: <i>C'est tout, La tarde de M. Andesmas, Écrire, Le ravissement de Lol V. Stein</i>. - Fitzgerald, Scott: <i>El gran Gatsby, Un diamante tan grande como el Ritz</i>. - Flaubert, Gustave: <i>Bouvard y Pécuchet, La educación sentimental, Madame Bovary</i>. - Foucault, Michel: <i>El Antiedipo</i>. - Greene, Graham: <i>Viaje con mi tía</i>. - Graq, Julien: <i>Lettrines</i>. - Hemingway, Ernest: <i>Adiós a las armas, Al otro lado del río y entre los árboles, El gato bajo la lluvia, El viejo y el mar, Las nieves del Kilimanjaro, París era una fiesta, Un lugar limpio y bien iluminado</i>. - Joyce, James: <i>Ulises, Giacomo Joyce</i>. - Kafka, Franz: <i>Diarios, Preocupaciones de un padre de familia</i>. - Malraux, André: <i>L'espérance</i>. - Miller, Henry: <i>El tiempo de los asesinos</i>. - Monterroso, Augusto: <i>La cena</i>. - Platón: <i>El banquete</i>. - Perec, George: <i>Especies de espacios</i>. - Rilke, Reine María: <i>Cartas a un joven poeta, Réquiem para una amiga</i>. - Rodríguez, Claudio: <i>Canto del despertar</i>. - Roussel, Raymond: <i>Impresiones de África</i>. - Sartre, Jean-Paul: <i>La náusea</i>. - Stendhal: <i>La cartuja de Parma</i>. - Unamuno, Miguel: <i>Cómo se hace una novela, Niebla</i>. - Woolf, Virginia: <i>Una habitación propia</i>. - Walser, Robert: <i>Jacob von Gunten</i>. - Vila-Matas, Enrique: <i>La asesina ilustrada, Al sur de los párpados</i>.
Escritores
Alberti, Artaud, Baroja, Bataille, Beckett, Blanchot, Bryce Echenique, Burroughs, Calvino, Celan, Cernuda, Cervantes, Cioran, Coleridge, Debord, Dostoievski, Eder, García Lorca, García Márquez, Gide, Gil de Biedma, Gómez de la Serna, Greene, Guillén, Hölderlin, Jarry, Kristeva, Lacan, Larrea, Lautréamont, Machado, Magris, Mallarmé, Mann, Marsé, Mascolo, Montaigne, Montand, Morin, Nerval, Nabokov, Nietzsche, Pascal, Pessoa, Piglia, Pitol, Platón, Pleyner, Pound, Proust, Quenau, Quiroga, Rimbaud, Roussel, Sade, Sarduy, Savater, Sebald, Simenon, Sócrates, Sollers, Sontang, Stein, Thoreau, Tzara, Ullán, Valéry, Vaughan, Vian, Wilde.
Películas
Arrieta, Adolfo: <i>Tam Tam</i> ; Benoît, Jacquot: <i>L'assassin musicien</i> ; Bertolucci, Bernardo: <i>El conformista, El último tango en París</i> ; Cocteau, Jean: <i>La bella y la bestia</i> ; Delannoy, Jean: <i>Notre Dame de Paris</i> ; Duras, Marguerite: <i>India Song</i> ; Losey, Joseph: <i>Blade runner</i> ; Ray, Nicholas: <i>Jhony Guitar</i> ; Russel, Ken: <i>Tommy</i> ; Welles, Orson: <i>F for fake, Ciudadano Kane</i> ; Wenders, Win: <i>Tres long plays americanos</i> .
Directores de cine
Allen, Woody; Godard, Jean-Luc.
Músicos
Davis, Miles; Morrison, Van; Ray, Nicolas; Rolling Stones; The Beatles.
Pintores
Duchamp, Marcel; Modigliani, Amedeo; Picasso, Pablo.

⁴ Todas las referencias de este cuadro han sido presentadas en orden alfabético.

A pesar de las diversas referencias, existen obras y escritores que se mencionan frecuentemente y que interfieren en el curso de los acontecimientos, la caracterización de los personajes y la descripción del espacio en *París no se acaba nunca*. Así por ejemplo, *París era una fiesta* de Ernest Hemingway se señala en los capítulos 1, 3, 4, 11, 17, 19, 20, 32, 38, 45, 51, 89.

La identificación de las menciones puede resultar compleja debido a que en una obra se mezclan, comentan, sustituyen, resumen, contradicen las diferentes referencias; adicionalmente no todas las citas cumplen las mismas funciones —unas se utilizan para indicar una autoridad cuya valía resulta indiscutible, otras son ornamentales ya que son simples añadiduras e incluso algunas pueden resultar apócrifas—; sin embargo, es importante que el lector reconozca que los elementos de la obra literaria aparecen como derivados respecto a la intertextualidad, como particularizaciones de ella.

b. **Comparación:** la comparación es una operación lógica inherente al pensamiento, en la medida que al comparar un objeto de conocimiento —sus particularidades, sus aspectos, sus partes— con otro, se establecen las semejanzas y diferencias entre ellos. La comparación es fundamental para la intertextualidad, debido a que la presencia de fragmentos o partes de textos anteriores sólo es posible identificarla mediante el cotejo entre obras.

Mediante la comparación se determina qué tan semejante, qué tan diferente y cuáles son las modificaciones efectuadas al libro que se está leyendo en relación a los textos precedentes. De esta forma, al hacer la lectura simultánea de *París era una fiesta* en relación a *París no se acaba nunca*, se busca las correspondencias o posibles correspondencias intertextuales:

<i>París era una fiesta de Ernest Hemingway</i>	<i>París no se acaba nunca de Enrique Vila-Matas</i>
	[...] no tardé en darme cuenta de que por un curioso azar iba yo a repetir, a protagonizar la situación del comienzo del primer capítulo de <i>París era una fiesta</i> , cuando el narrador, en un día de lluvia y frío, entraba en
<u>Era un café simpático, caliente y limpio y amable, y colqué mi vieja gabardina a secar en la percha y puse el fatigado sombrero en la rejilla de encima de la banqueta, y pedí un café con leche. El camarero me lo trajo, me saqué del bolsillo de la chaqueta una libreta y un lápiz</u>	<u>"un café simpático, caliente, limpio y amable" del boulevard Saint-Michel y colgaba su vieja gabardina a secar en el perchero y el sombrero en la rejilla de encima de la banqueta, y pedía un café con leche</u>
<u>y me puse a escribir.</u>	<u>y comenzaba a escribir un cuento y se ponía caliente con una joven que se sentaba sola a mesa del café, junto a una ventana.</u>
<u>Estaba escribiendo un cuento que pasaba allá en Michigan,</u>	<u>Aunque entré sin gabardina y sin sombrero, pedí un café con leche, un pequeño guiño a mi idolatrado Hemingway. Después, saqué del bolsillo de la chaqueta una libreta y un lápiz y me puse a escribir una historia que pasa en Badalona.</u>
<u>y como el día era crudo y frío y resoplañte, un día hizo así en mi cuento.</u>	<u>Y como el día en París era lluvioso y de mucho viento, comenzó hacer un día así en mi cuento.</u>
<u>[...] Una chica entró en el café y se sentó sola a una mesa junto a la ventana.</u>	<u>De pronto, en una nueva y fantástica coincidencia, entró una chica en el café y se sentó sola a una mesa junto a una ventana cercana a la mía y se puso a leer un libro.</u>
<u>Era muy linda, de cara fresca como una moneda recién acuñada si vamos a suponer que se acuñan monedas en carne suave de cutis fresco de lluvia, y el pelo era negro y le daba en la mejilla un limpio corte en diagonal.</u>	<u>La muchacha era guapa, "de cara fresca como una moneda recién acuñada si vamos a suponer que se acuñan monedas en carne suave de cutis fresco de lluvia".</u>
<u>La miré y me turbó y me puse muy caliente.</u>	<u>[...] Volví a mirarla y esta vez me turbó y me puse caliente. Y me dije que a ella también, al igual que había hecho con el día crudo,</u>
<u>Ojalá pudiera meterla en mi cuento, o meterla en alguna parte, pero se había situado como para vigilar la calle y la puerta, o sea que esperaba a alguien. De modo que seguí escribiendo (Hemingway, 1981: 15-16).</u>	<u>la metería en mi cuento, la haría pasearse por Badalona.</u>
	Salí de aquel café convertido en un nuevo Hemingway (Vila-Matas, 2003: 136-137).

A partir de la comparación se estipula hasta qué punto o en qué medida se absorben y transforman los textos anteriores, adaptados en la mayoría de los casos a unos códigos sociales, culturales e históricos específicos; dicho en otras palabras, mediante la comparación se muestra qué tanto de los textos anteriores se reitera y al mismo tiempo qué tanto varían los modelos reiterados.

Ahora bien, además de la comparación textual, resulta conveniente analizar también las correspondencias entre elementos narrativos, tales como el narrador, los personajes, el espacio y las reflexiones literarias.

- El narrador: En *París era una fiesta*, Ernest Hemingway —autor del libro, quien se identifica además como narrador protagonista— dejando a un lado las aventuras y hazañas que siempre lo habían caracterizado, se inclina hacia el final de su vida sobre su pasado. El relato es un tributo a la memoria por medio del cual el autor norteamericano trata de restituir a partir de sus recuerdos el sentido esencial de cuanto le ocurrió en su época de juventud; evocación nostálgica de aquellos años en los que en el París de los años veinte fue capaz de escribir en muy poco tiempo cuentos y novelas, a la vez que boxeaba, apostaba en las carreras de caballos, pescaba; rememora la imagen de un joven talentoso y feliz, creativo y vital cuya única obsesión era escribir aunque sin dejar de lado la bohemia, pues se justifica afirmando que no tomaba jamás ni antes de escribir, ni mientras estaba escribiendo.

Aunque en *París no se acaba nunca*, el narrador protagonista —quien engañosa y veladamente se confunde con Enrique Vila-Matas— evoca su época de juventud en la capital francesa al igual que Hemingway; no obstante, se avergüenza del “pobre joven, guapo e idiota” que fue, y víctima de su pasado, prefiere deslindarse de ese otro que hace tiempo ha dejado de ser acudiendo al tópico “¡Éste no soy yo!”, con el que no sólo se excusa sino que además se muestra perplejo ya que desaprueba la angustia de aquel principiante; no encuentra vínculo alguno con aquel hombre al que la escritura, más que un placer, era una terrible agonía. El narrador protagonista más que rememorar el

pasado con añoranza e ilusión tal como lo hace Hemingway; sustituye el tono nostálgico por uno crítico ya que prefiere distanciarse de quién fue, de lo que pensó e incluso de cómo actuó.

- Los personajes: Mientras que en *París era una fiesta* la caracterización de los personajes se establece según la evocación de conductas, actitudes o comportamientos de personas de carne y hueso; en *París no se acaba nunca*, la descripción de los personajes se establece según la referencia de criaturas ficcionales. Así por ejemplo, mientras que en *París era una fiesta*, Gertrude Stein —escritora estadounidense que vivía en la capital francesa desde 1903 y cuyo chalet frecuentaban artistas como Pablo Picasso y Juan Gris— se presenta como la tutora de Hemingway, dada sus enseñanzas sobre la importancia del ritmo y la repetición, y la permanente crítica de la redacción de textos; en *París no se acaba nunca* es reemplazada por Marguerite Duras —autora francesa cuyo domicilio era centro de reunión de intelectuales tales como Jorge Semprún y André Ulmann— y es descrita como una de las preceptoras del personaje de la obra de Vila-Matas; además de ofrecerle un espacio para vivir y escribir al alquilarle una buhardilla, también lo orienta sobre cómo escribir una novela. Si bien es cierto que Marguerite Duras es una persona real; la mayoría de los rasgos atribuidos por el narrador protagonista de *París no se acaba nunca* corresponden más a la imitación del personaje de la obra de Hemingway que a las referencias directas de los mismos; la imitación se posibilita según la selección y combinación de cierta información biográfica con otros datos inventados. Al efectuar la comparación de ambos personajes se observa lo siguiente:

París era una fiesta		París no se acaba nunca	
Gertrude Stein		Marguerite Duras	
Apariencia externa	Voluminosa	Apariencia externa	Retuerce las manos cargadas de anillos
	No alta		Juega con las gafas
	Arquitectura maciza como una labriega		Coqueta
	Ojos hermosos		De risa maliciosa, infantil y burlona
	Facciones rudas como de judía alemana		
	Campesina del norte		
	Cara expresiva		
	De fascinador, copioso y vívido cabello de inmigrante		
Rasgos positivos	Mujer célèbre	Rasgos positivos	Violentemente libre y audaz
	Excelente anfitriona		Inteligente
	Cordial		Desinteresada
	Amistosa		Franca
	Simpática		Cómica
	Buena conversadora		
Rasgos negativos	Buena mujer	Rasgos negativos	
	Intolerante		Frágil
	Egoísta		Desamparada
	Perezosa		Desconsolada
	Dominante		Desolada
Lenguaje	Habla de forma autoritaria, generalmente se dirige a los demás para dar órdenes y consejos o para reprochar sus faltas y defectos		Contradictoria
	Califica a Hemingway como un ser primitivo, ignorante, borracho y que vive en medio de delincuentes y de perversos		Se expone literalmente en sus escritos
	Se refiere a los demás como viciosos, corruptores, charlatanes. A Huxley lo califica de cadáver y a D.H. Lawrence lo trata de sentimental, insensato y risible		Preguntona
	Sus temas de conversación se establecen en función de las personas, la pintura y la lectura		Metía cizaña y persuasión, melodrama y comicidad
			Autoritaria
Acciones	Le enseña a Hemingway la importancia del ritmo y la repetición, así como la permanente crítica de la redacción de los textos, los cuales le aconsejó reelaborar muchas veces		Insegura
	Le presenta a Hemingway grandes artistas como Pablo Picasso, Guillaume Apollinaire y Juan Gris.	Acciones	Habla un "francés superior": generalmente el protagonista no le entiende nada de lo que dice
	Cuestiona a Hemingway sobre sus gustos literarios y le recomienda libros por leer		Sus temas de conversación predilectos son el suicidio y la muerte
			Funge como protectora del protagonista al facilitarle una buhardilla en donde vivir y al ofrecerle una cuartilla con los elementos necesarios para escribir una novela
			Le presenta al protagonista grandes escritores como Roland Barthes, Julia Kristeva, entre otros
			Cuestiona al protagonista sobre sus gustos literarios

Desde una mirada sensible, la descripción por medio del lenguaje crea la imagen de algo o de alguien al referir sus partes, cualidades o propiedades; convoca a la palabra como el espejo de los espacios, objetos, personajes y aspira a re-presentar y re-crear lo real ausente. Desde la dimensión analítica, la descripción se constituye en un fenómeno de expansión textual que pone en equivalencia un nombre y una serie predicativa; es decir, a partir del inventario o catálogo se manifiestan las particularidades del objeto; describir un personaje por ejemplo, es enumerar con mayor o menor detalle sus rasgos físicos o morales, es establecer un retrato (Pimentel, 2001: 19-21).

Según esta última perspectiva, destacan en las descripciones de Gertrude Stein y Marguerite Duras la coincidencia y reiteración de determinados rasgos, bien sea mediante el uso de términos repetidos o de palabras con un contenido semántico similar. De tal forma que tales vocablos se podrían agrupar en varios ejes semánticos que representarían los diversos aspectos que componen los retratos de ambas escritoras. En el caso de *París era una fiesta*, adjetivos como voluminosa, ruda, no alta (baja) implican un repudio por parte de Hemingway de la apariencia física de la mujer; desprecio al que se le suman calificativos relacionados con la personalidad tales como autoritaria, dominante, descalificadora, egoísta (no en vano en el momento de la ruptura de la relación entre ambos, Hemingway se refiere a Stein como un “emperador romano”). Estos términos se pueden reunir en un único eje que representaría las cualidades negativas del personaje. Lo mismo ocurre con los demás vocablos que sugieren atributos como por ejemplo maciza, cordial, amistosa, simpática, célebre, buena. Sin embargo, al analizar lo que el personaje dice y cómo lo dice se reitera el carácter autoritario de Stein, dado que se refiere a los demás con adjetivos tales como primitivo, ignorante,

borracho, delincuente, insensato; lo cual sugiere que el campo semántico dominante del retrato desarrollado es de tipo ofensivo: Hemingway describe a Stein de forma negativa al mismo tiempo que ella descalifica a los otros. Aunque el escritor norteamericano reconoce que la novelista fue en algún momento su tutora, con desdén afirma que el alumno superó inevitablemente a la maestra.

En *París no se acaba nunca* sobresalen también en la descripción de Duras las cualidades negativas. Así el protagonista se refiere a su preceptora como una mujer contradictoria, insegura, frágil, desamparada, desconsolada, desolada, autoritaria, preguntona; además menciona que sus temas de conversación predilectos son el suicidio y la muerte. Con respecto a los aspectos positivos la observa como una persona libre, audaz, inteligente, franca, cómica. Empero, al igual que en el relato de Hemingway, el personaje de la obra de Vila-Matas se inclina más por destacar los elementos perniciosos por encima de los favorables, aunque reconozca que la escritora fue su protectora durante su estancia en la capital francesa: el rechazo sobresale por encima de la admiración.

Al comparar los rasgos distintivos de Gertrude Stein en *París era una fiesta* con respecto a los de Marguerite Duras en *París no se acaba nunca*, las coincidencias se establecen en función del tipo de descripción que realizan los narradores respecto a sus maestras: destacan más las cualidades negativas que las positivas; adicionalmente, el rol de ambas en los relatos es el de protectoras, las dos fungen como preceptoras de los escritores jóvenes. No obstante, las divergencias se establecen en cuanto al tipo de retrato presentado: mientras que Hemingway hace más énfasis en los aspectos relacionados con la apariencia externa y el lenguaje de Stein; el protagonista de *París no se acaba nunca*, por el contrario, se enfoca

más en los elementos asociados a la personalidad de Duras, reprobando principalmente su postura ante la vida. Adicionalmente, como ya se mencionó antes, mientras que Hemingway toma como principal referente para la creación de sus personajes a individuos del mundo real; el personaje de la obra de Vila-Matas los recrea según los rasgos definidos en el relato de ficción.

- El espacio: En *París era una fiesta*, la capital francesa es el lugar adecuado para la creación literaria dado que sus cafés, restaurantes y museos posibilitan un escenario de lenguajes, de evocaciones, de fantasías, de variadas escrituras. Para Hemingway, la gran recompensa de un joven que aspira a ser escritor es vivir en el París festivo y bohemio; la unión del talento con la miseria puede obrar milagros, el infortunio somete las ilusiones de dedicarse a la literatura a prueba y el sentimiento de desamparo es circunstancial dado que si se escribe buenos cuentos la recompensa del dinero llega.

A diferencia de Hemingway quien recrea la ciudad para construir un referente del cual enorgullecerse, en *París no se acaba nunca* el recuerdo de la capital francesa evoca una urbe gris y opaca en donde el infortunio no es tan prometedor y el desconsuelo de la soledad cincela las esperanzas de éxito y reconocimiento. El protagonista de *París no se acaba nunca* se queja del aburrimiento, de la miseria que padeció y de su oficio como novelista, ya que la escritura más que un gozo era una pesadilla. El infeliz joven de letras sometió sus ilusiones a prueba, dado que París —como tierra prometida— impone la rigurosa ley de la selección; no todo artista que llega a la ciudad con el ideal de triunfar lo consigue; el infortunio y el desconsuelo son por lo tanto los resultados obtenidos.

- Reflexiones literarias: Hemingway al conceder un espacio en *París era una fiesta* para hablar sobre el proceso creativo, establece que el escritor debe tener la capacidad de acumular vivencias, de observar con detenimiento los hechos cotidianos, de escuchar con atención lo que otras personas dicen; debe escribir de forma sencilla, haciendo más énfasis en la narración que en la descripción, en las sensaciones más que en los pensamientos; para que un relato “suene a verdadero” no hay más remedio que emplear las palabras que los personajes utilizarían cotidianamente, de forma tal que se obtenga una asombrosa inmediatez, la exaltación del momento.

En el caso del protagonista de *París no se acaba nunca* la escritura es producto de la lectura, a partir de ésta se determinan los mecanismos que consiguen dar vida a un relato; así, *La asesina ilustrada* se crea a manera de *collage*: la historia la obtiene de *Cómo se hace una novela* de Unamuno, la estructura de *Pálido Fuego* de Nabokov, los personajes secundarios los recrea a partir de las imágenes de Mallarmé y Rimbaud, los escenarios de *Cartas a un joven poeta* de Rilke, la verosimilitud de *Giacomo Joyce* de Joyce. A partir de las diferentes referencias a otros textos, el protagonista de *París no se acaba nunca* descubre que los aspectos de la novela definidos en la cuartilla proporcionada por Marguerite Duras, más que incentivar al escritor a componer un relato, obstaculizan la creación; aunque reflexiona sobre algunos aspectos de la teoría de la novela al interior de la ficción, establece que la composición de obras literarias se derivan, sobre todo, de la lectura y de la “imaginación creadora”.

c. **Transformación:** la intertextualidad no sólo permite identificar la presencia de otro(s) textos(s) anterior(es), mediante la comparación con otros libros se evidencia también en qué medida las distintas referencias transforman el contenido de la obra literaria y producen significados adicionales. El autor usa los fragmentos o partes de otro(s) textos(s) anterior(es) con una intención determinada, las menciones se presentan como un llamado de atención al lector; si éste no percibe la intertextualidad parte del significado se omite, dado que no se logra establecer una relación entre el libro que está leyendo y las obras precedentes.

El sentido de la obra literaria no es de carácter literal —no puede encontrarse en un diccionario o en código alguno—; es un elemento capaz de producir diversas valencias colmadas de todo tipo de alusiones; valencias que a su vez están relacionadas con el ámbito del mundo conceptual y, por lo tanto, comprenden la totalidad de la cultura (la ciencia, el arte, la antropología, la historia, etcétera). El lector debe asumir una “actitud semántica” tal como lo establece Umberto Eco; es decir, al estar dispuesto a interpretar la obra literaria está obligado a salir del interior del texto en dirección al mundo conceptual.

Después de la exploración, el análisis y la comprensión de la obra se pretende establecer *por qué* fue escrito un texto así y *cuál* es la opinión del lector al respecto; para lograr tal propósito, se requiere, en el caso que me ocupa, analizar más detenidamente la totalidad de citas y comparaciones entre *París era una fiesta* de Ernest Hemingway con respecto a *París no se acaba nunca* de Enrique Vila-Matas, ya que cuando se interpreta un texto se alcanza el nivel más alto de lectura; se desentraña el sentido del mismo.

El presupuesto de interpretación de las obras literarias se instaura desde el intento de explicación de una composición⁵, en la que el autor ha puesto en marcha diversos y variados materiales que sólo pueden ser aprehendidos desde la pluralidad analítica. Se determina por lo tanto una nueva dimensión, en la que “el lector focaliza el artefacto que tiene ante los ojos sensibles de su inteligencia de una manera determinada y esta focalización irradia sobre la totalidad de su lectura”. No es una determinada perspectiva crítica la que lleva a elegir un cierto enfoque metodológico de análisis, es la particularidad de los textos la que obliga a definir la mirada y sintetizar en ella todos los elementos críticos que la favorecen.

La intertextualidad se desarrolla a partir de la imitación —emulación explícitamente declarada— de un texto modelo; la obra resultante no es copia o plagio, sino producción; práctica en la que el autor, al mismo tiempo que asume y transforma el texto imitado según sean sus necesidades e intereses, no prescinde de la capacidad de sugerencia, ni oculta la relación de dependencia de su obra con otro(s) textos(s) anterior(es). Así, la intertextualidad implica el enriquecimiento y mejoramiento de lo propio a partir de lo ajeno, es una práctica que motiva nuevas creaciones.

Ahora bien, teniendo en cuenta que la intertextualidad se caracteriza por la repetición y la variación, y con el objetivo de sintetizar qué tanto de *París era una fiesta* se repite y qué tanto se modifica en *París no se acaba nunca* (según la “adición”, “eliminación”, “inversión” y “sustitución” de elementos), se presenta un cuadro resumen para facilitar la comprensión de las transformaciones intertextuales:

⁵ Javier del Prado Biezma propone el concepto de *composición*, entendido en literatura como el proceso de “componer unidades (literarias) de significado y de efecto a partir de elementos diversos”. (del Prado Biezma, 1999: 20).

	Narrador	Personajes	Espacio	Reflexiones literarias
Repetición	Perspectiva Punto de vista	Descripción personajes secundarios	Descripción de la ciudad	Reflexión teórica sobre la escritura de un relato
Adición		Aparición de personajes literarios		
Eliminación				
Inversión	Cambio de tono		Cambio de la representación del espacio	
Sustitución		Adaptación de personajes secundarios		Reemplazo de las reflexiones teóricas

El principal referente de *París no se acaba nunca* de Enrique Vila-Matas es *París era una fiesta* de Ernest Hemingway; empero, vale la pena recordar que la historia de los años de aprendizaje de un joven provinciano en la capital francesa se desarrolla también en *Las ilusiones perdidas* de Honoré de Balzac, obra que su vez se relaciona con *Ernest, ou, Le travers du siècle* de Gustave Drouineau. Ningún texto puede considerarse una invención absolutamente original; todo libro remite a un libro precedente y éste a su vez a otro y así sucesivamente. La originalidad de una obra literaria no se puede definir por la ausencia de alusiones a otros relatos anteriores; tal como lo establece Bernardo Atxaga, los escritores no crean nada nuevo, sólo se limitan a escribir las mismas historias que otros autores ya han creado:

Como se suele decir, todas las historias buenas ya están escritas, y si no están escritas es señal de que son malas. El mundo ahora no es sino una enorme Alejandría, y los que vivimos en ella nos dedicamos a hacer comentarios acerca de lo que ha sido creado, y nada más. Hace mucho tiempo se disipó el sueño romántico.

-¿Para qué escribir entonces? Si todas las historias buenas ya están escritas...

-Porque, como dice alguien que recuerdo, a la gente se le olvidan. Y nosotros, los escritores nuevos, se las recordamos. Y eso es todo (Atxaga, 1997: 399).

Consideraciones finales

Aunque se puede poner en tela de juicio la necesidad o no de estudiar un texto de ficción a partir de otro u otros; en el caso de *París no se acaba nunca* de Enrique Vila-Matas, el análisis intertextual permitió reconocer, comparar e interpretar los elementos de la obra literaria, que posiblemente se hubieran omitido al realizar una lectura común y corriente. A final de cuentas, el objetivo de un estudio de esta naturaleza es investigar las transformaciones y modificaciones con el fin de enriquecer y profundizar el significado de la obra resultante.

El hecho de que se haya demostrado la intertextualidad de *París no se acaba nunca*, no significa que se niegue la autonomía que toda obra literaria posee como valor intrínseco: la obra literaria es un objeto autónomo, sujeto a sus propias reglas del juego. A partir de la intertextualidad se determina qué tanto de los textos anteriores se reitera y al mismo tiempo qué tanto varían los modelos reiterados; mediante la evocación e incorporación de un texto precedente, el escritor no pretende desmitificar el legado de sus antecesores; por el contrario percibe la tradición literaria como una obra abierta, ya que comprueba cómo puede transformarla.

Las razones que encubren la “atracción hacia el modelo” pueden ser muy diversas. En ocasiones, la producción intertextual surge por el placer estético de experimentar el oficio de escritor a partir del discurso ajeno (ejemplo de ello son los famosos *pastiches* de Proust); a veces se

origina por el éxito, las obras surgen como continuaciones de relatos que han tenido gran acogida entre el público (el *Quijote* de Avellaneda con respecto a la novela de Cervantes); en otras, se vuelve a los textos anteriores con una clara intención irónica; la intertextualidad funciona como generadora de un sentido ambivalente —afirma y niega, identifica y diferencia—; el autor retoma y examina la tradición literaria para incorporarse a ella bajo un principio crítico, tal como ocurre con *París no se acaba nunca*.

El fin último de la acción creativa de Ernest Hemingway —desde la perspectiva de *París no se acaba nunca*— es la aprehensión del instante vivido. Uno de los rasgos más importantes de la obra del escritor norteamericano y de su creciente popularidad lo constituye, sin duda alguna, la coherencia entre palabra y acción. Hemingway pretendía por un lado, comunicar los acontecimientos verídicos por la autoridad que otorga la propia experiencia; por otro, establecer una cercanía con el lector; empero, el pretender incluir en el relato la totalidad de las experiencias es también una locura, ya que al fin y al cabo, la vida es siempre cambiante y lo único que se preserva son los recuerdos. Si el escritor decide vivir para escribir, es probable que la escritura acabe siendo su destino y su trampa.

A partir del uso de la intertextualidad, Vila-Matas se permite establecer un diálogo con el proceso de cambio en los principios estéticos; al reconocer la ambición de Hemingway de contener en sus textos la totalidad de la experiencia humana, prueba también la imposibilidad de acercarse a la realidad, ya que el escritor en este afán de imitar, sólo puede encontrarse con la elusión del signo; la realidad se escapa del artificio artístico así como el agua se dispersa por las aberturas de la red verbal que pretende incluir el océano de la vida. En la construcción de sentido de *París no se acaba nunca* está implícito

por lo tanto, una relación con *El Quijote*; la novela cervantina no responde tan sólo a las extravagancias del género caballeresco, el *corpus* literario de la época se combina y amalgama en nombre de la nueva realidad literaria que crea. La lectura de la tradición a la que invita Cervantes, enfrenta el legado literario de una forma libre y productiva, sin ese falso “respeto” que impide que se conciba la lectura como un tipo de creación continua; no hay obras sacralizadas de una vez y para siempre, el tiempo y los textos posteriores inevitablemente las transforman. A diferencia de *París era una fiesta*, la experiencia de escritura en *París no se acaba nunca* más que provenir de la aventura se deriva de la propia lectura; el autor es ante todo un lector que escribe y que literaturiza los acontecimientos vividos. La influencia y la relación entre textos de diferentes épocas no se establecen de forma unilateral sino que es recíproca, debido a que el texto posterior puede darle a su vez un nuevo impulso a las obras que le preceden.

Sin embargo, la crítica ejercida a la obra de Hemingway en *París no se acaba nunca* no se percibe como un aspecto negativo; a partir de la ironía se determina una doble perspectiva: la de los relatos que la tradición ha determinado como modelos y la del texto que se inserta a su vez en esa tradición. La novela de Vila-Matas recurre a la intertextualidad como elemento que le permite no sólo establecer una relación con el legado de sus antecesores, sino valerse de ella para determinar el significado de su propia configuración artística; la tradición es origen y principio de nuevas ideas. Lo importante, entonces, es reconocer a la intertextualidad como una propuesta que justifica el reconocimiento y utilización de las obras de la tradición literaria para crear nuevos textos.

La teoría de la intertextualidad determina la noción de que en cada texto se establece un conjunto de relaciones —voluntarias o involuntarias, explícitas o implícitas— con otros textos. Para comprender el carácter específico de una obra es preciso tener en cuenta que ésta se manifiesta y origina sobre el telón de fondo de las demás obras que la precedieron. Dicho en otras palabras, ningún texto surge de la nada; todos se relacionan con obras que le anteceden, cuyos vestigios llevan; de ahí que sea un trabajo obligado del análisis literario reconocer, explorar e interpretar tales huellas.

Además del estudio de *París no se acaba nunca*, mediante este texto creo haber contribuido al diseño de un método de análisis intertextual (con la ayuda de Bajtín, Kristeva, Barthes y Genette) de las obras literarias. El método propuesto parte del:

- reconocimiento de la presencia de otro(s) texto(s) anterior(es),
- seguido de la comparación para evidenciar qué tanto se repiten y qué tanto varían los modelos evocados, de acuerdo a la “adición”, “eliminación”, “inversión” y “sustitución” de elementos,
- y del posterior escrutinio de las transformaciones de las partes o fragmentos de referencia.

Mediante este procedimiento aspiro a que se comprenda la obra analizada de forma sistemática; es decir, de acuerdo al *reconocimiento, comparación y transformación* de la red intertextual, pretendo que se acceda de manera más concreta al “mundo ficticio” de Vila-Matas. La literatura se manifiesta como una creación artística, lo cual establece que hay que estudiarla a partir de sus cualidades y características propias; *según esta propuesta espero haber definido un camino*

específico que facilite el análisis e interpretación de las obras literarias desde la perspectiva intertextual.

Bibliografía

Burgess, Anthony (1985), *Hemingway*, Barcelona: Salvat.

Fresán, Rodrigo, "La casa de la escritura: conversación con Enrique Vila-Matas", en *Letras Libres*, febrero de 2004, México. Disponible en: <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/la-casa-de-la-escritura-conversacion-con-enrique-vila-matas>> [15 de junio de 2012].

Hemingway, Ernest (1981), *París era una fiesta*, 3ª edición, Barcelona: Seix Barral.

Knigge, Jobst C. (2011), *Hemingway's Venetian Muse Adriana Ivancich. A Contribution to the Biography of Ernest Hemingway*, Berlin: Humboldt University.

Kristeva, Julia (2001), "La palabra, el diálogo y la novela", *Semiótica 1*, 4ª edición, Madrid: Espiral.

Paz Gago, José María (1995), *Semiótica del Quijote, teoría y práctica de la ficción narrativa*, Ámsterdam: Rodopi.

Petit, Marc (2000), *Elogio de la ficción*, Madrid: Siruela.

Plimpton, George (1968), *En otro país, una entrevista con Ernest Hemingway*, Buenos Aires: Estuario.

Pozuelo, José María (2004), "Enrique Vila-Matas en su red literaria", *Ventanas de ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Barcelona: Península.

Straumann, Heinrich (1961), *La literatura norteamericana en el siglo XX*, México: Fondo de Cultura Económica.

Carolina Moreno Echeverry. *Intertextualidad: De la imitación a la creación*

Vila-Matas, Enrique (2003), *París no se acaba nunca*, Barcelona: Anagrama.

Carolina Moreno Echeverry: Ingeniero civil, especialista en hermenéutica literaria de la Universidad EAFIT (Medellín, Colombia) y maestra en literatura del Centro de Investigación y Docencia en humanidades del Estado de Morelos CIDHEM. Sus líneas de investigación comprenden la hermenéutica literaria, la intertextualidad y la crítica de la literatura contemporánea hispanoamericana.