

Edición: Rinaldo Acosta
Diseño y emplane: Jorge Chinique
Cubierta: Jorge Chinique y Rinaldo Acosta
Realización de cubierta: Jorge F. Torroella

© Sobre la traducción: Desiderio Navarro, 1996
© Sobre la presente edición:
Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC)
Casa de las Américas, 1997

CRITERIOS
Casa de las Américas, 3ra. y G, El Vedado
La Habana, 1996.
ISBN 959-04-0039-6

Intertextualité: treinta años después

A Julia Kristeva,
con la misma admiración
de entonces

París, abril de 1967. Corre el período de efervescencia revolucionaria que precedió y condujo a Mayo del 68 y en el que una joven y brillante teórica búlgara, recién establecida en Francia, Julia Kristeva, junto a otros escritores izquierdistas del círculo de Tel Quel, lucha, apelando al marxismo, el psicoanálisis y la lingüística, contra la ideología burguesa de la autonomía y la identidad del sujeto individual, de la clausura del texto y de su sentido, así como contra la expresión de esa ideología en la tradicional explication de textes académica y en el estructuralismo literario estático. Al igual que su compatriota Tzvetan Todorov, también recién llegado, es una gran conocedora de la cultura francesa que, al insertarse en la vanguardia teórica de ésta, no sólo sigue asimilándola críticamente en profundidad, sino que ahora también comienza a enriquecerla con sus obras y, también, con sus conocimientos de la ciencia literaria y la semiótica eslavas. La prestigiosa revista Critique, en su número 239, publica el artículo "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela", escrito por la Kristeva en 1966. Formalmente, se trata sólo de una reseña y comentario de dos libros, Problemas de la poética de Dostoievski y La obra de François Rabelais, del todavía entonces internacionalmente desconocido pensador soviético Mijail Bajtín, que habían sido publicados en ruso en Moscú, en 1963 y 1965 respectivamente; sin embargo, el artículo, además de llamar la atención francesa e internacional sobre la extraordinaria riqueza e importancia del pensamiento de Bajtín, inicia un muy personal aprovechamiento de la concepción bajtiniana de la dialoguichnost' (dialogicidad) —estrechándola, por una parte, y ampliándola, por otra, para hacer de ella una práctica crítica subversiva, políticamente transformadora, como bien ha señalado Manfred Pfister.¹ Su replanteamiento radical, entre otras cosas, hace desaparecer tras

¹ Véase "Von Bachtins 'Dialogizität' zu Kristevas 'Intertextualität'", primera unidad de su estudio "Konzepte der Intertextualität", en Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, ed. por U. Broich y M. Pfister, Tübingen, Max Niemeyer, 1985, pp. 1-11.

la relación intertextual lo fundamental para Bajtín: el diálogo entre personalidades, entre sujetos discursivos reales o potenciales. Y en su artículo ello se hace visible ya cuando apela a la acuñación y primera introducción explícita del término "intertextualité" precisamente para presentar lo que, según ella, es:

un descubrimiento que Bajtín es el primero en introducir en 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.²

Cierto es que, ya desde la Antigüedad, en todos los tiempos había habido términos y conceptos para determinadas formas de relaciones concretas entre un texto y otro(s) —parodia, centón, palinodia, paráfrasis, travesti, pastiche, alusión, plagio, collage, etc.—, pero el inmediato éxito del nuevo término generalizador demuestra que éste hizo posible la clara visualización de una nueva problemática teórica independiente, que interconecta desde el punto de vista semiótico no sólo las formas tradicionales y modernas de intertextualidad ya aisladamente descritas y bautizadas, sino también las que están siendo creadas por la praxis literaria viva —la postmodernista, por ejemplo, que ha hecho de la intertextualidad un verdadero objeto de culto, hasta convertirse con frecuencia, más que en la "cámara de ecos" del Texto barthesiano, en un "pla(y)gariasm", en un "canibalismo aleatorio de todos los estilos pasados", para utilizar sintéticas descripciones de Federman y Jameson.

Sin embargo, ya ese uso de "intertextualidad" en calidad de un "mero" supraconcepto "taxonómico" científicoliterario, de poética descriptiva, se aparta del propósito original de la Kristeva. Y es que teóricos como Genette, Riffaterre, Hempfer o Bloom, han restringido el concepto kristeviano en ese y otros sentidos, frente a los "panintertextualistas" postestructuralistas como el último Barthes, Derrida, Culler, Leitch o Grivel. No hace mucho, Hans-Peter Mai señalaba que "dos definiciones contradictorias prevalecen y están en guerra entre sí", refiriéndose a la controversia que ya Manfred Pfister había presentado como "intertexto universal vs. intertextualidad específica", esto es, la inter-

² J. Kristeva, "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", Critique, n° 239, abril de 1967, pp. 440-441. Sin embargo, en uno de los libros glosados por la Kristeva, Problemas de la poética de Dostoievski, Bajtín había subrayado repetidamente que "(las relaciones lógicas y de sentido objetual [predmetno-smyslovye] deben (...) devenir posiciones de diversos sujetos expresadas en la palabra, para que entre ellas puedan surgir relaciones dialógicas" (Moscú, Judozhestvennaia Literatura, 3ra. ed., 1972, pp. 312-313). Otro texto publicado en 1979, "El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanísticas. Ensayo de análisis filosófico", diríase que replica directamente a la Kristeva, si no hubiera sido escrito entre 1959 y 1961: "El acontecimiento de la vida del texto, es decir, su auténtica esencia, siempre se desarrolla en la frontera entre dos conciencias, entre dos sujetos." (M. M. Bajtín, Literaturno-kriticheskie stat'i, Moscú, Judozhestvennaia literatura, 1986, pp. 477, el subrayado es de Bajtín).

textualidad como propiedad ontológica de todo texto o como cualidad de ciertos textos particulares o ciertos tipos de textos. Y dedicaba todo un ensayo a argumentar que "una concepción restringida del término, como la que se ha desarrollado con la intención de hacer más aplicable el concepto, no sólo es contraria a la intención original de Julia Kristeva, quien propuso el término, sino que tampoco posee ninguna ventaja heurística importante sobre los enfoques más tradicionales".³

El aprovechamiento que, como la dialogicidad bajtiniana a manos de la Kristeva, sufrió, a su vez, la intertextualidad kristeviana, no siempre ha tenido un nivel científico respetable: no han faltado los que emplean como sinónimos "intertextualidad" y "dialogicidad" o "dialogismo", ni los que llaman análisis intertextuales a los más tradicionales trabajos de mera búsqueda de "fuentes" o "influencias". Hasta tal punto llegó el empleo abusivo y falaz del término, que ya en 1974 su propia creadora decidía abandonarlo y emplear otro en su lugar:

El término de intertextualidad designa esa transposición de uno (o de varios) sistema(s) de signos a otro; pero, puesto que ese término ha sido entendido a menudo en el sentido banal de "crítica de las fuentes" de un texto, preferimos el de transposición, 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.⁴

Transposición = Mutus Rex Falsitas

Sin duda, un efecto colateral de la entusiasta acogida mundial que ha tenido el neologismo es que —como antes, por ejemplo, el sufijo -ema— ha estimulado la creatividad y la receptividad terminológicas en las ciencias culturales. Por una parte, ha contribuido al surgimiento de otros términos que, encerrando el mismo prefijo inter-, designan relaciones análogas entre elementos o aspectos textuales más particulares o más generales: intertitularidad, interfiguralidad [interpersonajidad], interdiscursividad, intermedialidad, interautoridad, intersemanticidad, intersemioticidad, intercontextualidad... Por otra, ha propiciado la aparición y difusión —la moda, podríamos decir— de términos que, apelando a otros prefijos, designan otras relaciones entre textos: paratexto, metatexto, architexto, intexto, hipertexto, genotexto, autotexto, prototexto, antetexto, peritexto, cotexto, epitexto, postexto, hipotexto, macrotexto, transtextualidad...

Durante los últimos treinta años el término y concepto de intertextualidad, su desarrollo, su discusión, su aplicación analítica a obras concretas, han dado

³ Hans-Peter Mai, "Bypassing Intertextuality: Hermeneutics, Textual Practice, Hypertext", en: Intertextuality, ed. por Heinrich F. Plett, Berlin-Nueva York, Walter de Gruyter, 1991, pp. 30.

⁴ J. Kristeva, La Révolution du langage poétique, Paris, Seuil, 1974, p. 59-60.

origen a una muy abundante literatura en numerosas lenguas —del francés, el inglés y el alemán al croata, el finlandés y el hebreo—, de la cual sólo unos muy contados textos han sido vertidos a nuestro idioma, mientras que la gran mayoría de ellos —en su original o en su traducción al español— permanecen muy dispersos y difícilmente accesibles, por razones lingüísticas y/o económicas, en librerías y bibliotecas del extranjero. Entretanto, la bibliografía sobre la intertextualidad sigue creciendo ininterrumpida y aceleradamente, con complicaciones y eclosiones que un estudioso del tema, el alemán Heinrich Plett, resumió así hace apenas cinco años:

Actualmente, "intertextualidad" es un término de moda, pero casi todo el que lo usa lo entiende de una manera algo diferente. La multitud de publicaciones sobre el asunto no ha logrado cambiar esta situación. Al contrario: su número creciente no ha hecho más que aumentar la confusión. Un cuarto de siglo después de que el término fue acuñado de una manera más bien casual (Kristeva 1967), está empezando realmente a florecer.⁵

Además de libros monográficos enteros, como *Palimpsestos de Genette* o *Entre estilos de Stanislaw Balbus*, y de cientos de artículos sueltos, se vienen publicando números monográficos de revistas (*Poétique*, 1976; *New York Literary Forum*, 1978; *Σημειωτική*: Trudy po znakovym sistemam, 1981; *Littérature*, 1981, 1984, 1988; *Revue des Sciences Humaines*, 1983; *Texte*, 1983; *Canadian Review of Comparative Literature*, 1984; *American Journal of Semiotics*, 1985; *Poetica*, 1987; *Style*, 1989, etc.), recopilaciones de autores varios (*Intertextuality: New Perspectives in Criticism*, 1978; *Dialogizität*, 1982; *Dialog der Texte*, 1983; *Intertextualität*, 1985; *Intertextuality: Theories and Practices*, 1990; *Influence and Intertextuality in Literary History*, 1991; *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*, 1991; *Miedzy tekstami*, 1992; *Intertextuality in Literature and Film*, 1994, etc.) y bibliografías (las de Don Bruce, 1983; Udo J. Hebel, 1989; Hans-Peter Mai, 1991; Maureen Hawkins, 1993...).

Al mismo tiempo, el estudio de la intertextualidad, inicialmente centrado en la literatura, se ha ido extendiendo cada vez más a otras artes y fenómenos culturales: el cine (gracias a Metz, Iampolski...), las artes plásticas (por obra de Steiner, Calabrese, Weisstein, Bryson...), la música (con los trabajos de Karbusicky, Hatten...), el teatro, la televisión, etc. Por otra parte, las diversas pero estrechas relaciones del fenómeno de la intertextualidad con tendencias y problemas teóricos de la máxima actualidad, como el postmodernismo, el

⁵ Heinrich F. Plett, "Intertextualities", en *Intertextuality*, ed. por H. F. Plett, Berlín-Nueva York, Walter de Gruyter, 1991, p.3. Hay una traducción al español, por D. Navarro, en el número especial de *Criterios en salud* al VI Encuentro Internacional Mijail Bajtín (México, 5-9 julio 1993).

postestructuralismo, el desconstruccionismo, la cultura carnavalesca, la metaficción o el interculturalismo, pero también la intensa intertextualidad de mucha literatura y arte de nuestro fin de siglo, han sobredeterminado la popularidad del tema y se ven abordados por una considerable bibliografía. El interés por la intertextualidad se ha extendido también a las más recientes líneas investigativas como son los estudios feministas, postcoloniales, gay, lesbianos, raciales, y de la oralidad. Así, hoy podemos hallar trabajos titulados "Un mapa para la relectura: la intertextualidad desde la perspectiva de una ciencia literaria feminista", "La intertextualidad lesbiana", "Irrupción: Una introducción a raza e intertextualidad", "Intertextualidad e identidad cultural", y así sucesivamente.

Por último, la diversificación temática de los análisis intertextuales de obras y autores concretos va hoy día desde la Biblia, la *Iliada* y Aristófanes, pasando por las novelas medievales del ciclo del rey Arturo, Dante, *Don Quijote*, Shakespeare y el drama Noh, hasta llegar a Zola, Baudelaire, Wilde, Joyce, Eliot, Rilke, Proust, Babel, Maiakovski, Hemingway, Beauvoir, Nabokov, Celan, Handke, Gombrowicz, Grass, Claude Simon, Heiner Müller, Barth, Barthelme, Saramago, Mongo Beti y Césaire, entre muchos otros no menos diferentes entre sí. También han sido objeto de estudio intertextual importantes autores contemporáneos de lengua española, como nuestro Alejo Carpentier, Borges, Vargas Llosa, Juan Goytisolo y Gabriel García Márquez, a quien se han dedicado ya dos libros monográficos con ese enfoque: *La ficción de Gabriel García Márquez: repetición e intertextualidad* (1993), de Edward Waters Hood, y *La intertextualidad en García Márquez* (1994), de Arnold M. Penuel. Entre los primeros autores cubanos que han sido examinados desde el punto de vista de la intertextualidad, se hallan tres poetas de épocas y obras muy diferentes: Julián del Casal, Dulce María Loynaz y Luis Rogelio Nogueras. El artículo "Aspectos lógicos de la intertextualidad: para un enfoque semiótico de la poesía de Julián del Casal", de Hans-George Ruprecht, publicado en francés, en 1977, en la revista *Dispositio* (nº 2/4, pp. 1-27), parece ser el primer trabajo que abordó las relaciones intertextuales en la obra de un escritor cubano. Entretanto, el primer trabajo sobre intertextualidad que fue publicado por un investigador de origen cubano es, al parecer, el artículo teórico "Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura", de Gustavo Pérez Firmat, que apareció en 1978, en *Romanic Review* (nº 69, pp. 1-14). No somos categóricos en estas dos últimas afirmaciones, pues así lo impone la lamentable carencia de una bibliografía de los estudios intertextuales sobre/de autores cubanos, latinoamericanos o hispanófonos en general, cuya elaboración ya, más que deseable, es necesaria. Sólo en 1986 se publicaría por vez primera en Cuba, en la revista *Casa de las Américas* (nº 154, pp. 145-151), un estudio de un investigador cubano sobre la intertextualidad —sobre sus formas y funciones

en la obra de un escritor cubano—: el artículo “Intertextualidad, canon, juego y realidad histórica en la poesía de Luis Rogelio Nogueras”, presentado en el *Fórum de Poesía de la UNEAC* (octubre de 1985) por el autor de estas líneas. Sin embargo, no puede hablarse de una recepción cubana tardía de los textos de la Kristeva.

En efecto, ya en 1970 se hallaban en La Habana, traídos separada pero directamente de París por los críticos y poetas Basilia Papastamatíu y Roberto Fernández Retamar, entre muchas otras novedades teóricas francesas, dos ejemplares del primer libro publicado en Francia, el año anterior, por Julia Kristeva, *Σημειωτική: Recherches pour une sémanalyse*, que recogía el mencionado artículo de 1967 sobre Bajtín, así como un ejemplar de *Théorie d'ensemble* (1968), volumen colectivo del grupo *Tel Quel* que incluía otro artículo de la Kristeva concerniente, entre otras cosas, a la intertextualidad: “Problemas de la estructuración del texto”. Y poco después venía a sumarse un ejemplar de la edición en francés de *La poética de Dostoievski* (1970), de Mijaíl Bajtín, con prólogo de la propia Kristeva. El autor de estas líneas fue uno de los que tuvo generoso acceso a esos materiales, así como a otros del grupo *Tel Quel*, Todorov, Greimas, Genette, Derrida, Foucault... De inmediato comencé, paralelamente a mi trabajo de investigador y crítico, una labor de traducción y divulgación que vendría a convertirse en una constante de mi vida hasta la fecha. Primero fueron, ya en 1971, en *La Gaceta de Cuba y Unión*, tres textos tomados precisamente de *Tel Quel* (Todorov, Baudry y un documento colectivo del grupo). Y ya estaba en imprenta, en galeras que aún conservo, “La expansión de la semiótica”, de Julia Kristeva, cuando la radicalización, recién oficializada en el Primer Congreso de Educación y Cultura (1971), del viraje político-cultural iniciado en 1968, determinó su exclusión de las páginas de *La Gaceta de Cuba* e hizo de la Kristeva de entonces uno más de aquellos teóricos occidentales enemigos, pseudoizquierdistas, colonizantes, diversionistas, que no se debía publicar. Como oportuna y típica legitimación para esa exclusión, ya el narrador César Leante, hoy emigrante contrarrevolucionario, se había personado ante la dirección de la UNEAC para denunciar a los escritores de *Tel Quel* como “agentes de la CIA” y condenar su publicación en *Unión*. Felizmente, todavía en el número de la revista *Casa de las Américas* correspondiente a marzo-abril de 1972, Roberto Fernández Retamar había podido publicar, bajo la protectora rúbrica de “Semiótica y marxismo” y junto a textos de Rossilandí y tres teóricos estructuralistas de la Europa socialista (Lotman, Uspenski y Mukarovský), el que quedaría como el único texto de la Kristeva dado a conocer en Cuba: “La semiótica, ciencia crítica y/o crítica de la ciencia”. Así, los trabajos suyos más particulares que abordaban la intertextualidad quedarían inéditos entre nosotros.

En adelante, y hasta el fin del período en 1983 —con el fracaso del último intento de convertir la más dogmática versión soviética del realismo socialista

en política oficial—, las nuevas ideas y paradigmas teóricos sólo pudieron ser ofrecidos al lector cubano en boca de teóricos de la Europa socialista, objetos, no obstante, de mayor o menor recelo ideológico —mayor si no eran soviéticos, búlgaros o alemanes. Pero en esta Europa la producción teórica sobre la intertextualidad, aunque contaba con algunos textos precursores o tempranos (polacos y eslovacos), sólo se desarrollaría en la segunda mitad de los 80. Y sólo a fines de la década de los 80 volvería la intertextualidad a la agenda de *Criterios* en retroalimentadora respuesta al creciente interés local por el pastiche, la parodia, el remake, la cita y otras formas de intertextualidad, determinado sobre todo por la orientación creadora de la joven plástica de esa década, así como por el encuentro de un público nuevo con la edición cubana de Borges (1988), El nombre de la rosa y muchas otras muestras del arte postmodernista. En 1989, como invitado al II Encuentro Internacional de Criterios, Manfred Pfister dicta en la Casa de las Américas, durante una semana, un ciclo de conferencias sobre la intertextualidad. Con la publicación de una de las conferencias leídas por Pfister, “¿Cuán postmoderna es la intertextualidad” (nº 29), *Criterios* comienza a ofrecer en todas sus entregas trabajos recientes sobre la intertextualidad de teóricos de toda Europa y Norteamérica: “Dialogicidad y lenguaje poético” de Renate Lachmann (nº especial de homenaje a Bajtín), “Intertextualidades” de Heinrich Plett (ibídem), “La intertextualidad y sus esferas: textos, géneros y mundos” de Ryszard Nycz (ibídem), “La política de la parodia postmoderna” de Linda Hutcheon (ibídem), “La intertextualidad moderna y la postmoderna” de Pavao Pavlicic (ibídem y nº 30), “Concepciones de la intertextualidad” de Manfred Pfister (nº 31), “Acerca de la intertextualidad” de Michal Glowinski (nº 32) y “El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales” de Robert S. Hatten (ibídem).

Sin embargo, quedaba en pie —en Cuba, pero, por asombroso que parezca, también en el resto del mundo— la necesidad de una edición o serie de ellas que pusiera a disposición del lector de manera sistemática y orgánica lo mejor del corpus internacional de la teoría de la intertextualidad. Eso es lo que pretende ser la *Summa* intertextual que he concebido, serie de cinco volúmenes antológicos que dedicará cuatro tomos a la producción teórica de lengua francesa, polaca, alemana e inglesa respectivamente, y un quinto tomo a la de otras lenguas del mundo (eslovaco, croata, rumano, holandés, etc.). El libro que tiene el lector en sus manos, aunque publicado como un título autónomo dentro de la colección *Criterios*, no es más que el primer volumen de esa *Summa*, entregado a *Criterios* en este aniversario a fin de saldar una vieja deuda con Julia Kristeva, la cultura francesa y el público lector cubano.

Indiscutiblemente, tal *Summa* intertextual sólo podía comenzar con un volumen dedicado a Francia o, para ser más precisos, a la producción teórica francófona o de expresión francesa (enriquecida también por autores no franceses, como el canadiense Angenot o la brasileña Perrone-Moisés). Y ello no

sólo por el papel desempeñado por los artículos y libros de la Kristeva en el origen y difusión del término y concepto, sino también porque en francés, y casi siempre en Francia, se publicaron muchos otros importantes textos hoy "clásicos" sobre el tema, como los de Jenny, Riffaterre, Dällenbach, Grivel y, muy especialmente, Genette, cuyo libro *Palimpsestos* (1982) fue el primer ambicioso intento de realizar una taxonomía sistemática de las numerosas formas de la intertextualidad, ilustrada con abundantes ejemplos literarios que van de la Antigüedad a nuestros días.

Hasta el principio de los años 80 la mayor y mejor parte de la literatura científica sobre la intertextualidad se escribió en francés. En la segunda mitad de los años 70 ya aparecieron textos aislados en inglés (Culler, Ben-Porat, Perri, Schaar, el propio Riffaterre), eslovaco (Popovic), polaco (Glowinski), rumano (Vultur) y alemán (Zima). Y a partir del inicio de los años 80 se produjo una verdadera avalancha internacional de literatura teórica que incluye textos en holandés (Claes), croata (Pavlicic, Oraic, Biti), italiano (Segre, D'Ippolito), ruso (Torop), finés (Tammi, Pesonen), eslovaco (de nuevo Popovic), pero sobre todo en alemán (Lachmann, Stierle, Stempel, Broich, Pfister, Plett, Schmid, el propio Grivel), inglés (Leitch, Frow, O. Miller, Hutcheon, de nuevo el propio Riffaterre) y polaco (Nycz, Balbus, Glowinski, Bartoszynski, Bolecki, Markiewicz, Cieslikowska). Entretanto, los estudios intertextuales de expresión francesa fueron derivando de la teoría hacia los análisis de textos concretos, sin dejar de dar valiosos artículos teóricos, como los de Angenot, Arrivé, Grivel, Kibédi-Varga, Krysinski, Riffaterre, Roventa, Ruprecht y Zumthor.

Si un reproche puede hacerse a la gran mayoría de los teóricos de la intertextualidad francófonos es su ahistoricismo, su desinterés en la dimensión histórico-social de la intertextualidad, su exclusiva atención a la ontología de la intertextualidad, a la descripción y taxonomía de sus formas. Esto se hace particularmente evidente cuando se los confronta con los de lengua alemana, en su mayoría atentos a las funciones, la pragmática y la recepción social real de esas formas en el marco del proceso histórico-literario e histórico-social. Ese desinterés por la vida de la intertextualidad en la historia y la sociedad contrasta vivamente con la actitud que la Kristeva, ya en su artículo de 1967, percibía y celebraba en Bajtín ("Bajtín sitúa el texto en la historia y en la sociedad, consideradas a su vez como textos que el escritor lee y en los cuales se inserta reescribiéndolos")⁶ y que en otra parte ella describió así: "Para el sujeto cognoscente, la intertextualidad es una noción que será el índice del modo como un texto lee la historia y se inserta en ella". Esa unilateralidad predominante no dejará de reflejarse en el contenido de nuestra recopilación.

⁶ J. Kristeva, "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", *Critique*, n° 239, abril de 1967, pp. 439.

⁷ J. Kristeva, "Problèmes de la structuration du texte", *Théorie d'ensemble*, París, Seuil, 1968, pp. 312.

Tal vez se pueda hablar de un "gran ausente" de esta antología: Roland Barthes. Pero su "grandeza" estaría dada, en ese caso, por la celebridad y relevancia de su larga trayectoria como ensayista, crítico y teórico, y no por el volumen e importancia de su contribución concreta a la teoría de la intertextualidad. En realidad, tres de sus artículos, "La muerte del autor" (1968), "De la obra al texto" (1971) y "Texto (Teoría del)" (1973), retoman muy brevemente, sin mayores desarrollos teóricos, la idea de la intertextualidad de todo texto, mientras que sus libros *El placer del texto* (1973) y *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), en vez de una teoría de la intertextualidad, proponen, también brevisísimamente y en polisémica prosa literaria, una erótica de la lectura panintertextual aleatoria que le quita toda utilidad analítica al concepto. He aquí una de sus poéticas definiciones del intertexto:

el intertexto no es forzosamente un campo de influencias; es más bien una música de figuras, de metáforas, de pensamientos-palabras; es el significante como sirena⁸

Y he aquí, íntegro, el único fragmento de *El placer del texto* que aborda el intertexto, un fragmento del que sólo se suele citar la primera parte de la última oración, y cuya no inclusión en el cuerpo mismo de la antología, junto a textos como los escogidos, el lector pronto comprenderá:

Leyendo un texto referido por Stendhal (pero que no es suyo), hallo en él a Proust por un detalle minúsculo. El obispo de Lescars designa la sobrina de su vicario general mediante una serie de apóstrofes preciosos (mi pequeña sobrina, mi pequeña amiga, mi bonita morena, ¡ah, pequeña golosa!) que resucitan en mí los dirigidos por las dos mensajeras del Grand Hotel de Balbec, Marie Geneste y Céleste Albaret, al narrador (¡Oh! Pequeño diablo de cabellos de grajo, ¡oh, profunda malicia! ¡Ah, juventud! ¡Ah, bonita piel!). En otra parte, pero de la misma manera, en Flaubert, son los manzanos normandos en flor los que leo a partir de Proust. Saboreo el reino de las fórmulas, la inversión de los orígenes, la desenvoltura que hace venir el texto anterior del texto ulterior. Comprendo que la obra de Proust es, al menos para mí, la obra de referencia, la mathesis general, el mandala de toda la cosmogonía literaria —como lo eran las Cartas de Madame de Sévigné para la abuela del narrador, las novelas de caballería para Don Quijote, etc.; eso no quiere decir en absoluto que soy un "especialista" de Proust: Proust es lo que me viene, no lo que yo llamo; no es una "autoridad"; es simplemente un recuerdo circular. Y eso precisamente es el inter-texto: la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito —sea Proust, o el periódico, o la pantalla de televisión: el libro hace el sentido, el sentido hace la vida.⁹

⁸ Roland Barthes par Roland Barthes, París, 1975, p. 51

⁹ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, París, Seuil 1973, pp. 58-59.

Mientras que en esta antología incluyo a Barthes sólo paratextualmente, con gusto añadiría a una segunda edición de la misma, ya dentro de la Summa intertextual, un trabajo como "La huella del intertexto" de Michael Riffaterre, que llegó a mis manos después de emplanado el libro. Por último, debo señalar que, de los catorce textos recopilados, dos (los de la Kristeva y Genette) ya han sido traducidos y publicados en español. Sin embargo, he considerado conveniente que aparezcan en una nueva traducción.

Sin la generosa ayuda de los autores de los textos aquí incluidos, así como de las Éditions du Seuil y la editorial Taurus, sin sus autorizaciones, envíos o aclaraciones, la presente antología habría sido del todo imposible; y sin la amable cooperación de los profesores Jacques Fontanille, André Collinot, Keith Ellis y Jacques Leenhardt en diversas gestiones, su preparación hubiera sido mucho más accidentada y demorada. Llegue, ante todo, a ellos mi más profunda gratitud.

Un agradecimiento especial merecen el estímulo y la ayuda financiera del Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia —en especial, la atención del Subdirector de Política del Libro, Yves Mabin— y de la Embajada de Francia en Cuba —en particular, la amistosa colaboración de quienes fueron su Embajador, Jean-Raphael Dufour, su Consejero Cultural y de Cooperación Científica y Técnica, Jean-Louis Pandelon, y su Agregado Lingüístico y Director del BAL, Jean-Luc Bertolino, y de quien es actualmente su Consejero Cultural, Charles Coste, quienes, con su comprensión de la situación cubana actual, facilitaron numerosas gestiones relativas a esta edición.

Una vez más expresamos nuestro reconocimiento al Fondo para el Desarrollo de la Cultura por su ayuda financiera a Criterios, que ha permitido su parcial autofinanciamiento ulterior; y a Carlos Martí, viceministro de Cultura, por su asistencia institucional, ambas fundamentales para el éxito de esta ambiciosa empresa divulgativa.

Ejemplo de apoyo diplomático a las iniciativas culturales de su país fueron las gestiones y fraternas atenciones de Anselmo López y Josefina Vidal, primer y tercer Secretarios, respectivamente, de la Embajada de Cuba en Francia. Y en la toma de decisiones ante algunas oscuridades idiomáticas fue de gran ayuda la consulta realizada con la traductora Giselle Bulwa, del Servicio Cultural de la Embajada de Francia en Cuba.

A todos ellos se deberá en la mayor medida el provecho que a los estudiosos cubanos y de lengua española en general pueda traerles este nuevo momento de lo que no es más que, para decirlo con una palabra grata a Julia Kristeva, el largo polílogo internacional de Criterios.

Desiderio Navarro

Los Naranjos, febrero de 1997

Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela*

JULIA KRISTEVA

МИХАИЛ БАЙТІН **

Проблемы поэтики Достоевского
(Problemas de la poética de Dostoievski)

Moscú, 1963

Творчество Франсуа Рабле
(La obra de François Rabelais)

Moscú, 1965

Si siempre se ha cuestionado la eficacia del proceder científico en el dominio de las ciencias humanas, resulta sorprendente que por primera vez ese cuestionamiento tenga lugar al nivel mismo de las estructuras estudiadas que serían del dominio de una lógica *otra* que la lógica científica. Se trataría de la lógica del lenguaje (y *a fortiori* del lenguaje poético) que "la escritura" (me refiero a esa literatura que hace palpable la elaboración del sentido poético como *grama dinámico*) tiene el mérito de haber puesto en evidencia. Dos posibilidades se ofrecen, entonces, a la semiología literaria: el silencio y la abstención, o la prosecución del esfuerzo para elaborar un modelo isomorfo a esa lógica *otra*, es decir, a la construcción del sentido poético que se encuentra hoy día en el centro del interés de la semiología.

El formalismo ruso que es invocado hoy día por el análisis estructural, se hallaba ante una alternativa idéntica cuando razones extraliterarias y extracientíficas pusieron fin a sus estudios. No obstante, se continuaron las investigaciones, para ver la luz hace muy poco en los análisis de Mijaíl Bajtín, que representan uno de los más notables acontecimientos de esa escuela y una de las más enérgicas tentativas de superarla. Lejos del rigor técnico de los lingüistas, manejando una escritura impulsiva, y hasta por momentos profética, Bajtín aborda problemas fundamentales que enfrenta hoy el estudio estructural del relato, y que vuelven actual la lectura de textos que él esbozó hace alrededor

* "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", en: *Critique*, París, Éditions de Minuit, n° 239, abril de 1967, pp. 438-465.

** N. de la Autora. Mijaíl Bajtín publicó los dos libros que se citan en la bibliografía que encabeza este artículo. Sus teorías influyeron visiblemente los escritos de ciertos teóricos soviéticos de la lengua y de la literatura durante los años 30 (Volóshinov y Medvédev). Caído en desgracia durante el período staliniano, Bajtín está rehabilitado actualmente: vive en provincia y trabaja en un nuevo libro que trata sobre el problema de los géneros del discurso.

de cuarenta años. Escritor tanto como "erudito", Bajtín es uno de los primeros en sustituir la segmentación estática de los textos por un modelo en que la estructura literaria no *es*, sino que se *elabora* con respecto a otra estructura. Esta dinamización del estructuralismo sólo es posible a partir de una concepción según la cual la "palabra literaria" no es un *punto* (un sentido fijo), sino un *cruce de superficies* textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural actual o anterior.

Al introducir la noción de *status de la palabra* como unidad mínima de la estructura, Bajtín sitúa el texto en la historia y en la sociedad, consideradas también como textos que el escritor lee y en los cuales se inserta reescribiéndolos. La diacronía se transforma en sincronía, y a la luz de esa transformación la historia *lineal* aparece como una *abstracción*; la única manera que tiene el escritor de participar en la historia pasa a ser entonces la transgresión de esa abstracción mediante una escritura-lectura, es decir, mediante una práctica de una estructura signifiante en función de o en oposición a otra estructura. La historia y la moral se escriben y se leen en la infraestructura de los textos. Así, polivalente y plurideterminada, la palabra poética sigue una lógica que va más allá de la lógica del discurso codificado, y que sólo se realiza plenamente al margen de la cultura oficial. Es, por consiguiente, en el *carnaval* donde Bajtín irá a buscar las raíces de esa lógica cuyo estudio él es así el primero en abordar. El discurso carnavalesco rompe las leyes del lenguaje censurado por la gramática y la semántica, y, por obra de ese mismo movimiento, es un cuestionamiento social y político: no se trata de equivalencia, sino de identidad entre el cuestionamiento del código lingüístico oficial y el cuestionamiento de la ley oficial.

La palabra en el espacio de textos

El establecimiento del status específico de la palabra en los diferentes géneros (o textos) como signifiante de los diferentes modos de intelección (literaria), coloca al análisis poético en el punto neurálgico de las ciencias humanas hoy día: en el *cruce del lenguaje* (práctica real del pensamiento)¹ y el *espacio* (única dimensión en la cual la significación se articula mediante una unión de diferencias). Estudiar el status de la palabra significa estudiar las articulaciones de esa palabra (como complejo sémico) con las otras palabras de la frase, y hallar las mismas funciones (relaciones) en el nivel de las articulaciones de secuencias mayores. Frente a esa concepción espacial del funcionamiento poético del lenguaje, es necesario definir ante todo las tres dimensiones del espacio

¹ "...el lenguaje es la conciencia real, práctica, existente también para el otro, existente, por lo tanto, también para mí mismo por primera vez..." ("La idéologie allemande", en K. Marx, F. Engels, *Études philosophiques*, Ed. Sociales, 1961, p. 79).

textual en el que van a realizarse las diferentes operaciones de los conjuntos sémicos y de las secuencias poéticas. Esas tres dimensiones son: el sujeto de la escritura, el destinatario y los textos exteriores (tres elementos en diálogo). El status de la palabra² se define entonces: a) *horizontalmente*: la palabra en el texto pertenece a la vez al sujeto de la escritura y al destinatario, y b) *verticalmente*: la palabra en el texto está orientada hacia el corpus literario anterior o sincrónico.

Pero, en el universo discursivo del libro, el destinatario está incluido únicamente en calidad de discurso él mismo. Él se fusiona, pues, con ese otro discurso (ese otro libro) con respecto al cual el escritor escribe su propio texto; de manera que el eje horizontal (sujeto—destinatario) y el eje vertical (texto—contexto) coinciden para revelar un hecho mayor: la palabra (el texto) es un *cruce de palabras* (de textos) en el que se lee por lo menos una otra palabra (texto). En Bajtín, por lo demás, esos dos ejes, que él llama respectivamente *diálogo* y *ambivalencia*, no están distinguidos con claridad. Pero esa falta de rigor es más bien un descubrimiento que Bajtín es el primero en introducir en 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*. *Javier W.*

Así, el *status de la palabra como unidad mínima del texto* resulta ser el *mediador* que liga el modelo estructural al entorno cultural (histórico), así como el *regulador* de la mutación de la diacronía en sincronía (en estructura literaria). Mediante la noción misma de status, la palabra es puesta en espacio: funciona en tres dimensiones (sujeto—destinatario—contexto) como un conjunto de elementos sémicos en *diálogo* o como un conjunto de *elementos ambivalentes*. Por lo tanto, la tarea de la semiología literaria será hallar los formalismos correspondientes a los diferentes modos de unión de las palabras (de las secuencias) en el espacio dialógico de los textos.

La descripción del funcionamiento específico de las palabras en los diferentes géneros (o textos) literarios exige, pues, un proceder *translingüístico*: 1º concepción del género literario como sistema semiológico impuro que "significa bajo el lenguaje, pero jamás sin él"; 2º operación efectuada con grandes unidades de discurso, frases, réplicas, diálogos, etc. —sin seguir forzosamente el modelo lingüístico—, que está justificada por el principio de la expansión semántica. Así se podría plantear y demostrar la hipótesis de que *toda evolución de los géneros literarios es una exteriorización inconsciente de las es-*

² Bajtín está preparando un libro sobre los "géneros del discurso", definidos con arreglo al status de la palabra (cf. *Вопросы литературы*, 8/1965). Aquí sólo podremos comentar algunas de sus ideas en la medida en que tienen un gran parecido con las concepciones de F. de Saussure ("Anagrammes", *Mercure de France*, febrero 1964) e inauguran un nuevo enfoque de los textos literarios.

estructuras lingüísticas en sus diferentes niveles. La novela, en particular, exterioriza el diálogo lingüístico.³

La palabra y el diálogo

La idea de “diálogo lingüístico” preocupaba a los formalistas rusos. Ellos insistían en el carácter dialógico de la comunicación lingüística⁴ y consideraban que el monólogo, como “forma embrionaria” de la lengua común,⁵ era posterior al diálogo. Algunos de ellos hacían la distinción entre el discurso monológico como “equivalente a un estado psíquico”,⁶ y el relato como “imitación artística del discurso monológico”.⁷ El célebre estudio de Eijenbaum sobre *El capote* de Gógol parte de tales concepciones. Eijenbaum constata que el texto de Gógol se remite a una forma oral de la narración y a sus características lingüísticas (entonación, construcción sintáctica del discurso oral, léxico respectivo, etc.). Instituyendo así dos modos de narración en el relato, el *indirecto* y el *directo*, y estudiando sus relaciones, Eijenbaum no toma en consideración que en la mayoría de los casos el autor del relato, antes de remitirse a un discurso *oral*, se remite al discurso del *otro*, del cual el discurso oral no es más que una consecuencia secundaria (al ser el otro el portador del discurso oral).⁸

Para Bajtín, la división diálogo-monólogo tiene una significación que rebase ampliamente el sentido concreto en que los formalistas la empleaban. Ésta no corresponde a la distinción *directo*—*indirecto* (monólogo—diálogo) en un relato o una pieza. En Bajtín, el diálogo puede ser monológico, y lo que se llama monólogo es a menudo dialógico. Para él, los términos remiten a una infraestructura lingüística cuyo estudio le incumbe a una *semiología* de los textos literarios que no debería contentarse ni con los métodos lingüísticos, ni con los datos lógicos, sino construirse a partir de los dos.

³ En efecto, la semántica estructural, que designa el fundamento lingüístico del discurso, señala que una “secuencia en expansión es reconocida como equivalente de una unidad de comunicación sintácticamente más simple que ella” y define la *expansión* como “uno de los aspectos más importantes del funcionamiento de las lenguas naturales” (A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, p. 72). Es, pues, en la expansión en lo que vemos el principio teórico que nos autoriza a estudiar en la estructura de los géneros una exteriorización (una expansión) de las estructuras inherentes al lenguaje.

⁴ Э. Ф. Будэ, *К истории великорусских говоров* Kazán, 1869.

⁵ Л. В. Щерба, *Восточно-лужицкое наречие*.

⁶ В. В. Виноградов, “О диалогической речи”, en *Русская речь*, I, p. 144.

⁷ В. В. Виноградов, *Поэтика*, 1926, p. 33.

⁸ Parece que lo que se obstinan en llamar “monólogo interior” es la manera más irreductible en que toda una civilización se vive como identidad, caos organizado y, finalmente, trascendencia. Ahora bien, ese “monólogo” no es hallable, sin duda, en ninguna otra parte que no sea en los textos que fingen reproducir la supuesta realidad psíquica del “flujo verbal”. La “interioridad” del hombre occidental es, pues, un efecto literario limitado (confesión, habla psicológica continua, escritura automática). Podemos decir que, de cierta manera, la revolución “copernicana” de Freud (el descubrimiento de la división del sujeto) pone fin a esa ficción de una voz interior, colocando los fundamentos de una exterioridad radical del sujeto con respecto al lenguaje.

La lingüística estudia la lengua por sí misma, su lógica específica y sus entidades que hacen posible la comunicación dialógica, pero hace abstracción de las relaciones dialógicas mismas (...) Las relaciones dialógicas no se reducen tampoco a relaciones de lógica y de significación que, por sí mismas, están privadas de elemento dialógico. Para que entre éstas aparezcan relaciones dialógicas, deben ser vestidas de palabras, devenir enunciaciones, expresiones mediante palabras de las posiciones de diversos sujetos (...) Las relaciones dialógicas son absolutamente imposibles sin relaciones de lógica y de significación, pero no se reducen a ellas, pues tienen su propia especificidad. (*Проблемы поэтики Достоевского*)

Al mismo tiempo que insiste en la diferencia entre las relaciones dialógicas y las relaciones propiamente lingüísticas, Bajtín subraya que las relaciones sobre las cuales se estructura el relato (autor—personaje; podremos agregar: sujeto de la enunciación—sujeto del enunciado) son posibles porque el dialogismo es inherente al lenguaje mismo. Sin explicar en qué consiste ese doble aspecto de la lengua, Bajtín subraya, sin embargo, que “el diálogo es la única esfera posible de la vida del lenguaje”. Hoy día podemos hallar las relaciones dialógicas en varios niveles del lenguaje: en la diada *combinatoria* lengua/habla; en los sistemas de lengua (contrato colectivo, monológico, así como sistema de valores correlativos que se actualizan en el diálogo con el otro) y de habla (esencialmente “combinatoria”, que no es creación pura, sino formación individual sobre la base de un intercambio de signos). En otro nivel (que podría ser comparado al del espacio ambivalente en la novela), se ha demostrado incluso “el doble carácter del lenguaje”: sintagmático (que se realiza en la extensión, la presencia, y mediante la metonimia) y sistemático (que se realiza en la asociación, la ausencia, y mediante la metáfora). Sería importante analizar lingüísticamente los intercambios dialógicos entre esos dos ejes del lenguaje como base de la ambivalencia novelística. Señalemos también las estructuras dobles y sus encabalgamientos en las relaciones código/mensaje (R. Jakobson, *Ensayos de lingüística general*, cap. 9), que ayudan también a precisar la idea bajtiniana del dialogismo inherente al lenguaje.

El discurso bajtiniano designa aquello a lo que Benveniste se refiere cuando habla de *discurso*, es decir, “el lenguaje asumido como ejercicio por el individuo”, o, para emplear los términos del propio Bajtín, digamos que: “Para que las relaciones de significación y de lógica se vuelvan dialógicas, deben encarnarse, es decir, entrar en otra esfera de existencia: volverse discurso, es decir, enunciado, y conseguir un autor, es decir, un sujeto del enunciado” (*Проблемы поэтики Достоевского*). Pero, para Bajtín, nacido de una Rusia revolucionaria preocupada por problemas sociales, el diálogo no es sólo el lenguaje asumido por el sujeto: es una *escritura* en la que se lee al *otro* (sin ninguna alusión a Freud). Así, el dialogismo bajtiniano designa la escritura a la vez

como subjetividad y como comunicatividad o, mejor dicho, como *inter-textualidad*; frente a ese dialogismo, la noción de “persona-sujeto de la escritura” empieza a desvanecerse para cederle el puesto a otra, la de “la ambivalencia de la escritura”.

La ambivalencia

El término de “ambivalencia” implica la inserción de la historia (de la sociedad) en el texto, y del texto en la historia; para el escritor, son una misma cosa. Al hablar de “dos vías que se unen en el relato”, Bajtín se refiere a la escritura como lectura del corpus literario anterior, el texto como absorción de y réplica a otro texto (la novela polifónica es estudiada como absorción del carnaval, la novela monológica como represión de esa estructura literaria que, en consideración a su dialogismo, Bajtín llama la “menipea”). Visto de esa manera, el texto no puede ser aprehendido únicamente mediante la lingüística. Bajtín postula la necesidad de una ciencia que él llama *translingüística* y que, partiendo del dialogismo del lenguaje, sería capaz de comprender las relaciones intertextuales, *relaciones* que el discurso del siglo XIX llama “valor social” o “mensaje” moral de la literatura. Lautréamont quería escribir para someter a una *alta moralidad*. En su práctica, esa moralidad se realiza como una ambivalencia de textos: los *Cantos de Maldoror* y las *Poesías* son un diálogo constante con el corpus literario precedente. Así, el diálogo y la ambivalencia resultan ser el único proceder que le permite al escritor entrar en la historia profesando una moral ambivalente, la de la negación como afirmación.

El diálogo y la ambivalencia llevan a una conclusión importante. El lenguaje poético, tanto en el espacio interior del texto como en el espacio de los *textos*, es un “doble”. El *paragrama* poético de que habla Saussure (“Anagramas”) se extiende de *cero a dos*: en su campo el “uno” (la definición, “la verdad”) no existe. Eso quiere decir que: la definición, la determinación, el signo “=” y el concepto mismo de signo que supone una división vertical (jerárquica) *significante—significado* no pueden ser aplicados al lenguaje poético, que es una infinidad de acoplamientos y de combinaciones.

La noción de *signo* (Se—So) resultante de una abstracción científica (identidad — substancia — causa — objetivo, estructura de la frase indoeuropea), designa una división lineal vertical y jerarquizante. La noción de *doble*, resultante de una reflexión sobre el lenguaje poético (no científico), designa una “espacialización” y una puesta en correlación de la secuencia literaria (lingüística). Implica que la unidad mínima del lenguaje poético es, por lo menos, *doble* (no en el sentido de la diada *significante—significado*, sino en el sentido de *una y otra*) y hace pensar en el funcionamiento del lenguaje poético como un *modelo tabular* en el cual cada “unidad” (en adelante esta palabra sólo puede emplearse entre comillas, al ser doble toda unidad) actúa como un *vértice* multideterminado. El *doble* sería la secuencia mínima de esa semiolo-

gía paragramática que se elaboraría a partir de Saussure (“Anagramas”) y de Bajtín.

Sin llevar a término aquí esta reflexión, insistiremos, en las páginas que siguen, en una de sus consecuencias: la incapacidad de un sistema lógico de base *cero—uno* (falso—verdadero, nada—notación) para rendir cuenta del funcionamiento del lenguaje poético.

En efecto, el proceder científico es un proceder lógico basado en la frase griega (indoeuropea) que se construye como sujeto-predicado y que procede por identificación, determinación, causalidad. La lógica moderna de Frege y Peano, hasta Lukasiewicz, Ackermann o Church, que evoluciona en las dimensiones 0-1, y hasta la de Boole, que, habiendo partido de la teoría de los conjuntos, da formalizaciones más *isomorfas al funcionamiento del lenguaje*, son inoperantes en la esfera del lenguaje poético, en la que el 1 no es un límite.

No podríamos, pues, formalizar el lenguaje poético con los procedimientos lógicos (científicos) existentes sin desnaturalizarlo. Una semiología literaria se ha de hacer a partir de una *lógica poética*, en la cual el concepto de *potencia del continuo* englobaría el intervalo de 0 a 2, un continuo en el que el 0 denota y el 1 es transgredido implícitamente.

En esta “potencia del continuo” del cero al doble específicamente poético, nos damos cuenta de que “la prohibición” (lingüística, psíquica, social) es el 1 (Dios, la ley, la definición) y que la única práctica lingüística que “escapa” a esa prohibición es el discurso poético. No es casual que las insuficiencias de la lógica aristotélica en su aplicación al lenguaje hayan sido señaladas: por una parte, por el filósofo chino Chang Tung-Sun, que venía de otro horizonte lingüístico (el de los ideogramas) donde en lugar de Dios vemos desplegarse el diálogo Yin—Yang; y por otra, por Bajtín, que trataba de superar a los formalistas mediante una teorización dinámica hecha en una sociedad revolucionaria. Para él, el discurso narrativo, que él asimila al discurso épico, es una prohibición, “un *monologismo*”, una subordinación del código al 1, al Dios. Por consiguiente, lo épico es religioso, teológico, y todo relato “realista” que obedezca a la lógica 0-1 es dogmático. La novela burguesa realista, que Bajtín llama monológica (Tolstoi), tiende a evolucionar en ese espacio. La descripción realista, la definición de un “carácter”, la creación de un “personaje”, el desarrollo de una “trama”: todos esos elementos descriptivos del relato narrativo pertenecen al intervalo 0-1, y, por lo tanto, son *monológicos*. El único discurso en el que la lógica poética 0-2 se realiza íntegramente sería el del carnaval: éste transgrede las reglas del código lingüístico, así como las de la moral social, adoptando una *lógica de sueño*.

En realidad, esa “transgresión” del código lingüístico (lógica social) en el carnaval sólo es posible y eficaz porque ella se da *una ley otra*. El dialogismo no es “la libertad de decir todo”: es una “*broma*” (Lautréamont), pero que es *trágica*, un imperativo *otro* que el del 1. Habría que insistir en esta particulari-

dad del diálogo como *transgresión que se da una ley*, para distinguirlo de manera radical y categórica de la pseudotransgresión de la que es un testimonio cierta literatura moderna “erótica” y paródica. Ésta, queriendo ser “libertina” y “relativizante”, se inscribe en el campo de acción de la *ley que prevé su transgresión*; es así una compensación del monologismo, no rebasa el intervalo 0-1 y no tiene nada que ver con la problemática revolucionaria del dialogismo que implica una ruptura formal con respecto a la norma y una relación de términos oposicionales no excluyentes.

La novela que engloba la estructura carnavalesca es llamada novela *polifónica*. Entre los ejemplos que da Bajtín, podemos citar a Rabelais, Swift y Dostoievski. Podríamos agregar toda la novela “moderna” del siglo XX—Joyce, Proust, Kafka—, precisando que la novela polifónica moderna, al mismo tiempo que tiene con respecto al monologismo un status análogo al de la novela dialógica de las épocas precedentes, se distingue claramente de esta última. Al final del siglo XIX se operó un corte, de manera que el diálogo en Rabelais, Swift o Dostoievski se queda en el nivel representativo, ficticio, mientras que la novela polifónica de nuestro siglo se hace “ilegible” (Joyce) y se sitúa en el interior del lenguaje (Proust, Kafka). Es a partir de ese momento (de esa ruptura que no es únicamente literaria, sino también social, política y filosófica) que el problema de la intertextualidad (del diálogo intertextual) es planteado como tal. La propia teoría de Bajtín (así como la de los “Anagramas” saussureanos) se deriva históricamente de ese corte. Bajtín pudo descubrir el dialogismo textual en la escritura de Maiakovski, Jlébnikov y Bieli (por citar sólo algunos de los escritores de la revolución que inscriben las huellas notables de ese corte escritural) antes de extenderlo a la historia literaria como principio de toda subversión y de toda productividad cuestionadora.

Así, el término bajtiniano *dialogismo* como complejo sémico francés implicaría: el doble, el lenguaje y otra lógica. A partir de ese término que la semiología literaria puede adoptar se perfila un nuevo enfoque de los textos poéticos. La lógica que “el dialogismo” implica es a la vez: 1) Una lógica de *distancia* y de *relación* entre los diferentes términos de la frase o de la estructura narrativa, que indican un *devenir* — en oposición al nivel de continuidad y de substancia que obedece a la lógica del ser y que será designado como monológico. 2) Una lógica de *analogía* y de *oposición no excluyente*, en oposición al nivel de causalidad y de determinación identificante que será designado como monológico. 3) Una lógica de lo “*transfinito*”, concepto que tomamos de Cantor, y que introduce, a partir de la “potencia del continuo” del lenguaje poético (0-2), un segundo principio de formación, a saber: una secuencia poética es “inmediatamente superior” (no deducida causalmente) a todas las secuencias precedentes de la serie aristotélica (científica, monológica, narrativa). Entonces, el espacio ambivalente de la novela se presenta como ordenado por

dos principios de formación: el monológico (cada secuencia siguiente está determinada por la precedente) y el dialógico (secuencias transfinitas inmediatamente superiores a la serie causal precedente).⁹

El *diálogo* tiene su mejor ilustración en la estructura del lenguaje carnavalesco, en la que las relaciones simbólicas y la analogía prevalecen sobre las relaciones substancia—casualidad. El término *ambivalencia* se aplicará a la permutación de dos espacios que se observa en la estructura novelística: 1) el espacio dialógico, y 2) el espacio monológico.

La concepción del lenguaje poético como diálogo y ambivalencia conduce entonces a Bajtín a una reevaluación de la estructura novelística, que toma la forma de una clasificación de las palabras del relato ligada a una tipología del discurso.

La clasificación de las palabras del relato

Podemos distinguir según Bajtín tres categorías de palabras en el relato:

a) La palabra *directa*, que remite a su objeto, expresa la última instancia significativa del sujeto del discurso en los marcos de un contexto; es la palabra del autor, la palabra que anuncia, que enuncia, que expresa, la palabra *denotativa* que debe procurarle la comprensión objetiva directa. Ella sólo se conoce a sí misma y a su objeto, al cual se esfuerza por ser adecuada (no es “consciente” de las influencias de las palabras extrañas).

b) La palabra *objetual* es el discurso directo de los “personajes”. Tiene una significación objetiva directa, pero no se sitúa al mismo nivel que el discurso del autor, hallándose a distancia de él. Está orientada hacia su objeto y, a la vez, ella misma es objeto de la orientación del autor. Es una palabra extraña, subordinada a la palabra narrativa en calidad de objeto de la comprensión del autor. Pero la orientación del autor hacia la palabra objetual no penetra en ella; esa orientación la toma como un todo sin cambiar ni su sentido, ni su tonalidad; la subordina a sus propias tareas sin introducir en ella otra significación. De esa manera, la palabra (objetual), convertida en objeto de otra palabra (denotativa), no es “consciente” de ello. La palabra objetual es, pues, unívoca como la palabra denotativa.

c) Pero el autor puede servirse de la palabra de otro para poner en ella un sentido nuevo, al mismo tiempo que conserva el sentido que la palabra ya te-

⁹ Sea w la secuencia transfinita. Entonces, el espacio ambivalente se presentará en la forma siguiente:

$1, 2, \dots, v, \dots, w, w + 1, \dots, w + v, \dots, 2w, \dots, 2w + 1, \dots, 2w + v, \dots, 3w, 3w + 1, \dots, w^2, \dots, w^3, \dots, w^v, \dots, w^w, \dots$

Subrayemos que la introducción de nociones de la teoría de los conjuntos en una reflexión sobre el lenguaje poético no pasa de ser metafórica: ella es posible porque se puede establecer una analogía entre las relaciones lógica aristotélica/lógica poética, por una parte, y enumerable/infinito, por otra.

nía. De ello resulta que la palabra adquiere dos significaciones, que deviene *ambivalente*. Esa palabra ambivalente es, pues, el resultado de la unión de dos sistemas de signos. En la evolución de los géneros, ella aparece con la menipea y el carnaval (volveremos a esto). La unión de dos sistemas de signos relativiza el texto. Es el efecto de la estilización el que establece una distancia respecto de la palabra de otro, contrariamente a la *imitación* (Bajtín tiene en mente más bien la *repetición*), que toma lo imitado (lo repetido) en serio, lo vuelve suyo, se lo apropia sin relativizarlo. Esta categoría de palabras ambivalentes se caracteriza por el hecho de que el autor explota el habla de otro, sin chocar con el pensamiento de éste, para sus propios fines; sigue su dirección, al mismo tiempo que lo vuelve relativo. Nada semejante vemos en la segunda categoría de palabras ambivalentes, un espécimen de la cual es la *parodia*. En esta categoría, el autor introduce una significación opuesta a la significación de la palabra de otro. En cuanto a la tercera categoría de la palabra ambivalente, un espécimen de la cual es la *polémica interior oculta*, ella se caracteriza por la influencia activa (es decir, modificante) de la palabra de otro sobre la palabra del autor. Es el escritor el que “habla”, pero un discurso extraño está presente constantemente en esa habla que él deforma. En este tipo *activo* de palabra ambivalente, la palabra de otro está representada por la palabra del narrador. La autobiografía y las confesiones polémicas, las réplicas en el diálogo, y el diálogo camuflado son ejemplos de ello. La novela es el único género que posee palabras ambivalentes; es la característica específica de su estructura.

El dialogismo inmanente de la palabra denotativa o histórica

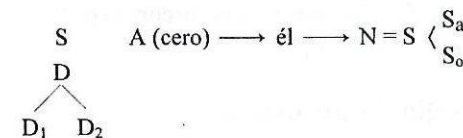
La noción de la univocidad o de la objetividad del monólogo y de lo épico al que éste es asimilado, o de la palabra denotativa y objetual, no resiste el análisis psicoanalítico y semántico del lenguaje. El dialogismo es coextensivo a estructuras profundas del discurso. A pesar de Bajtín y a pesar de Benveniste, lo hallamos en el nivel de la palabra denotativa bajtiniana como principio de toda enunciación, así como en el nivel de la “historia” en Benveniste, historia que, al igual que el nivel del “discurso” benvenistiano, supone una intervención del hablante en el relato y una orientación hacia el otro. Para describir el dialogismo inmanente de la palabra denotativa o histórica, tendríamos que recurrir al psiquismo de la escritura como huella de un diálogo consigo mismo (con el otro), como distancia del autor respecto de sí mismo, como desdoblamiento del escritor en sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado.

El sujeto de la narración, por el acto mismo de la narración, se dirige a otro, y es con respecto a este otro que la narración se estructura. (En nombre de esta comunicación, Ponge le opone al “Pienso, luego existo” un “Hablo y me oyes, luego existimos”, postulando así el paso del subjetivismo a la

ambivalencia.) Podemos, pues, estudiar la narración más allá de las relaciones significante—significado como un diálogo entre el *sujeto* de la narración (S) y el *destinatario* (D), el otro. Ese destinatario, al no ser otro que el sujeto de la lectura, representa una entidad de doble orientación: significante en su actitud hacia el texto y significado en la actitud del sujeto de la narración hacia él. Él es, pues, una díada (D_1, D_2), cuyos dos términos, al estar en comunicación entre sí, constituyen un sistema de código. El sujeto de la narración (S) es llevado a éste, reduciéndose así también a un código, a una no-persona, a un *anonimato* (el autor, el sujeto de la enunciación) que se mediatiza por obra de un *él* (el personaje, sujeto del enunciado). El autor es, pues, el sujeto de la narración metamorfoseado por el hecho de haberse insertado en el sistema de la narración; él no es nada, ni nadie, sino la posibilidad de permutación de S a D, de la historia al discurso y del discurso a la historia. Deviene un anonimato, una ausencia, un blanco, para permitirle a la estructura existir como tal. En el origen mismo de la narración, en el momento mismo en que el autor aparece, encontramos la experiencia del vacío. También veremos aparecer los problemas de la muerte, del nacimiento y del sexo, cuando la literatura toca el punto neurálgico que es la reevaluación de la lengua que exterioriza los sistemas lingüísticos mediante la estructura de la narración (los géneros). A partir de ese anonimato, de ese cero en que se sitúa el autor, va a nacer el *él* del personaje. En un estadio más tardío, éste devendrá el *nombre propio*. Así pues, en el texto literario, el 0 no existe, el vacío es remplazado súbitamente por “uno” (él, nombre) que es dos (sujeto y destinatario). Es el destinatario, el otro, la exterioridad (del que el sujeto de la narración es objeto, y que es a la vez representado y representante), el que transforma al sujeto en *autor*, es decir, el que hace pasar al S por ese estadio de cero, de negación, de exclusión, que el autor constituye. Así pues, en el vaivén entre el sujeto y el otro, entre el escritor y el lector, el autor se estructura como significante, y el texto como diálogo de dos discursos.

La constitución del personaje (del “carácter”), por su parte, permite la disyunción de S en S_a (sujeto de la enunciación) y S_o (sujeto del enunciado).

El esquema de esa mutación será



ESQUEMA I

Ese esquema engloba la estructura del sistema pronominal¹⁰ que los psicoanalistas encuentran en el discurso del objeto del psicoanálisis:

¹⁰ Cf. Luce Irigaray, “Communication linguistique et communication spéculaire”, *Cahiers pour l'analyse*, n° 3.

yo	S
él ₁	N
él ₀	S _a
se	S _o

ESQUEMA II

En el nivel del texto (del significante), en la relación S_a-S_o , encontramos ese diálogo del sujeto con el destinatario en torno al cual se estructura toda narración. El sujeto del enunciado desempeña con respecto al sujeto de la enunciación el papel del destinatario con respecto al sujeto; lo inserta en el sistema de la escritura haciéndolo pasar por el vacío. Mallarmé llamaba a ese funcionamiento "desaparición elocutoria".

El *sujeto del enunciado* es, a la vez, representante del sujeto de la enunciación y representado como objeto del sujeto de la enunciación. Es, pues, conmutable con el anonimato del autor y es ese engendramiento del doble a partir de cero el que es el *personaje* (el carácter). Es "dialógico", S y D se ocultan en él.

Este proceder, frente a la narración y a la novela, que acabamos de describir, suprime de un golpe las distinciones significante—significado y hace inoperantes esos conceptos en la práctica literaria, que sólo se hace en el (los) *significante(s) dialógico(s)*. "El significante representa el sujeto para otro significante" (Lacan).

Desde siempre, pues, la narración es constituida como matriz dialógica por el destinatario al que esa narración remite. Toda narración, incluidas la de la historia y la de la ciencia, contiene esa diada dialógica que el narrador forma con el otro, y que se traduce en la relación dialógica S_a/S_o , al tiempo que S_a y S_o son, uno para el otro, alternativamente, significante y significado, pero no constituyen más que un juego de permutación de dos significantes.

Ahora bien, sólo a través de ciertas estructuras narrativas es que ese diálogo, esa posesión del signo como doble, esa ambivalencia de la escritura, se exteriorizan en la organización misma del discurso (poético), en el nivel de la manifestación del texto (literario).

Hacia una tipología de los discursos

El análisis dinámico de los textos conduce a una redistribución de los géneros: el radicalismo con el cual Bajtín lo emprendió nos invita a hacer lo mismo en lo que concierne a la constitución de una tipología de los discursos.

El término de *relato* del que se servían los formalistas es demasiado ambiguo para los géneros que pretende designar. Podríamos distinguir por lo menos dos variedades de éstos.

Por una parte, un *discurso monológico* que comprende 1) el modo representativo de la descripción y de la narración (épica); 2) el discurso histórico; 3) el discurso científico. En los tres, el sujeto asume el papel de 1 (Dios) al cual, por el mismo proceder, él se somete; el diálogo inmanente a todo discurso es reprimido por una *prohibición*, por una censura, de modo que ese discurso se niega a volverse sobre sí mismo (a "dialogar"). Dar los modelos de esa censura sería describir la naturaleza de las diferencias entre dos discursos: el de lo épico (de la historia, de la ciencia) y el de la menipea (del carnaval, de la novela) que transgrede la prohibición. El discurso monológico corresponde al eje sistemático del lenguaje de que habla Jakobson; se ha sugerido también su analogía con la afirmación y la negación gramaticales.

Por otra parte, un *discurso dialógico* que es el: 1) del carnaval, 2) de la menipea, 3) de la novela (polifónica). En sus estructuras, la escritura lee otra escritura, se lee a sí misma y se construye en una génesis destructora.

El monologismo épico

Lo *épico* que se estructura con fines de sincretismo, pone en evidencia el doble valor de la palabra en su período postsincrético: habla de un sujeto ("yo"), atravesado inevitablemente por el lenguaje, portador de concreto y de universal, de individual y de colectivo. Pero, en el estadio épico, el hablante (el sujeto de la epopeya) no dispone del habla de otro. El juego dialógico del lenguaje como correlación de signos, la permutación dialógica de dos significantes para un significado, se efectúa en el plano de la *narración* (en la palabra denotativa, o también en la inmanencia del texto), y ello sin exteriorizarse en el plano de la *manifestación* textual, como ocurre en el caso de la estructura novelística. Es este esquema el que interviene en lo épico, y no, todavía, la problemática de la palabra ambivalente de Bajtín. El principio de organización de la estructura épica sigue siendo, pues, monológico. En ella, el diálogo del lenguaje se manifiesta únicamente en la infraestructura de la narración. En el nivel de la organización visible del texto (enunciación histórica/enunciación discursiva) no se produce el diálogo; los dos aspectos de la enunciación permanecen limitados por el punto de vista absoluto del narrador que coincide con el todo de un dios o de una comunidad. Hallamos en el monologismo épico ese "significado trascendental" y esa "presencia en sí mismo [*à soi*]" de que habla Derrida.

Es el modo sistemático (la semejanza según Jakobson) del lenguaje el que prevalece en el espacio épico. La estructura de contigüidad metonímica, propia del eje sintagmático del lenguaje, es rara en él. Las asociaciones y las metonimias como figuras retóricas sí existen en él, pero no por ello se exteriorizan como principio de organización estructural. La lógica épica busca lo general a partir de lo particular; supone, pues, una jerarquía en la estructura de la substancia; es, por consiguiente, causal, es decir, *teológica*: una *creencia* en el sentido propio de la palabra.

El carnaval o la homología cuerpo-sueño-estructura lingüística-estructura del deseo

La estructura *carnavalesca* es como la huella de una cosmogonía que no conoce la substancia, la causa, la identidad fuera del vínculo con el todo *que sólo existe en la relación y por la relación*. La supervivencia de la cosmogonía *carnavalesca* es antiteológica (lo que no quiere decir antimística) y profundamente popular. Permanece como substrato a menudo desconocido o perseguido de la cultura occidental oficial a todo lo largo de su historia y se manifiesta de la mejor manera en los juegos populares, el teatro medieval y la prosa medieval (las anécdotas, los *fabliaux*, el Roman de Renart). El carnaval es esencialmente dialógico (hecho de distancias, relaciones, analogías, oposiciones no excluyentes). Ese espectáculo no conoce candilejas; ese juego es una actividad; ese significante es un significado. Es decir, que dos textos entran en contacto en él, se contradicen en él y se relativizan en él. El que participa en el carnaval es actor y espectador a la vez; pierde su conciencia de persona para pasar por el cero de la actividad *carnavalesca* y desdoblarse en sujeto del espectáculo y objeto del juego. En el carnaval el sujeto es aniquilado: allí se realiza la estructura del *autor* como anonimato que crea y se ve crear, como yo y como otro, como hombre y como máscara. Habría que comparar el dionisismo nietzscheano al cinismo de esa escena *carnavalesca* que destruye a un dios para imponer sus leyes dialógicas. Habiendo exteriorizado la estructura de la productividad literaria marcada por la reflexión, el carnaval inevitablemente saca a la luz el inconsciente que sirve de base a esa estructura: el sexo, la muerte. Se organiza un diálogo entre ellos, del que provienen las diadas estructurales del carnaval: lo alto y lo bajo, el nacimiento y la agonía, el alimento y el excremento, la loa y la maldición, la risa y las lágrimas.

Las repeticiones, las palabras dichas "sin coherencia" (y que son lógicas en un espacio infinito), las oposiciones no-excluyentes que funcionan como conjuntos vacíos o sumas disyuntivas —por citar sólo algunas figuras propias del lenguaje *carnavalesco*— traducen un dialogismo que ningún otro discurso conoce de una manera tan flagrante. Al cuestionar las leyes del lenguaje que evoluciona en el intervalo 0-1, el carnaval cuestiona a Dios, autoridad y ley social; es revolucionario en la medida en que es dialógico: no es asombroso que a causa de ese discurso subversivo el término de "carnaval" haya tomado en nuestra sociedad una significación muy peyorativa y únicamente caricaturesca.

Así, la escena del carnaval, donde no existen las candilejas y la "sala", es escena y vida, juego y sueño, discurso y espectáculo; es, con ello, la proposición del único espacio en el que el lenguaje escapa a la linealidad (a la ley) para vivir en tres dimensiones como drama; lo que en un nivel más profundo significa también lo contrario, es decir: que el drama se instala en el lenguaje. Éste exterioriza un principio mayor: todo discurso poético es una dramatiza-

ción, una permutación dramática (en el sentido matemático del término) de las palabras. En el discurso del carnaval se anuncia el hecho de que "existe la situación mental como meandros de un drama" (Mallarmé). La escena de la que es síntoma sería la única dimensión en que "el teatro sería la lectura de un libro, su escritura operante". En otras palabras, esta escena sería el único lugar donde se realizaría "la infinitud potencial" (para retomar el término de Hilbert) del discurso, donde se manifestarían a la vez las prohibiciones (la representación, lo "monológico") y su transgresión (el sueño, el cuerpo, lo "dialógico"). Esta tradición *carnavalesca* es absorbida por la menipea y practicada por la novela polifónica.

Sobre la escena generalizada del carnaval, el lenguaje se parodia y se relativiza, repudiando su papel de representación (lo que provoca la risa), sin llegar por ello a librarse de él. El eje sintagmático del lenguaje se exterioriza en ese espacio y, en un diálogo con el eje sistemático, constituye la estructura ambivalente que el carnaval va a legarle a la novela. Viciosa (quiero decir: ambivalente), a la vez representativa y antirrepresentativa, la estructura *carnavalesca* es anti-ideológica, anticristiana y antirracionalista. Todas las grandes novelas polifónicas heredan esa estructura *carnavalesca* menipeana (Rabelais, Cervantes, Swift, Sade, Balzac, Lautréamont, Dostoievski, Joyce, Kafka). La historia de la novela menipeana es también la historia de la lucha contra el cristianismo (la ideología, la representación), es decir, una exploración del lenguaje (del sexo, de la muerte), una consagración de la ambivalencia, del "vicio".

Habría que poner en guardia contra una ambigüedad a la que se presta el empleo de la palabra "carnavalesco". En la sociedad moderna, ésta connota en general una parodia, y, por ende, una consolidación de la ley; se tiende a ocultar el aspecto *trágico* (homicida, cínico, revolucionario) en el sentido de una *transformación dialéctica* del carnaval sobre el que justamente Bajtín pone el acento y que él halla en la menipea o en Dostoievski. La risa del carnaval no es simplemente paródica; no es más cómica que trágica; es las dos a la vez, es, si se quiere, *seria*, y sólo así es como su escena no es ni la de la ley, ni la de su parodia, sino su *otro*. La escritura moderna ofrece varios ejemplos flagrantes de esa escena generalizada que es *ley y otro*, y sobre la cual la *risa* calla porque ella no es parodia, sino *homicidio y revolución* (Antonin Artaud).

Lo épico y lo *carnavalesco* serán las dos corrientes que van a formar el relato europeo, pasando a prevalecer una sobre la otra según las épocas y los autores. La tradición *carnavalesca* popular se manifestó también en la literatura personal de la Antigüedad tardía y sigue siendo hasta nuestros días la fuente viva que reanima el pensamiento literario, orientándolo hacia nuevas perspectivas.

El humanismo antiguo ayudó a la disolución del monologismo épico, tan bien soldado por el habla y expresado por los oradores, rétores y políticos, por

una parte, y por la tragedia y la epopeya, por la otra. Antes que otro monologismo se instale (con el triunfo de la lógica formal, el cristianismo y el humanismo¹¹ del Renacimiento), la Antigüedad tardía da origen a dos géneros que ponen al desnudo el dialogismo del lenguaje y, situándose en la línea carnavalesca, van a constituir el fermento de la novela europea. Son los *diálogos socráticos* y la *menipea*.

El diálogo socrático o el dialogismo como aniquilación de la persona

El diálogo socrático está muy extendido en la Antigüedad: Platón, Jenofonte, Antisfeno, Esquino, Fedón, Euclides y otros sobresalían en él (los diálogos de Platón y de Jenofonte son los únicos que nos han llegado). Es menos un género retórico que un género popular y carnavalesco. Siendo en su origen una especie de memoria (recuerdo de las pláticas de Sócrates con sus discípulos), se liberó de los constreñimientos de la historia para conservar solamente la manera socrática de revelación dialógica de la verdad, así como la estructura de un diálogo registrado, enmarcado por un relato. Nietzsche le reprochaba a Platón haber hecho caso omiso de la tragedia dionisiaca, pero el diálogo socrático había asumido la estructura dialógica y cuestionadora de la escena carnavalesca. Según Bajtín, los diálogos socráticos se caracterizan por una oposición al monologismo oficial, que pretende poseer la verdad completamente lista. La verdad (el "sentido") socrática resulta de las relaciones dialógicas de los hablantes; es correlacional y su relativismo se manifiesta por la autonomía de los puntos de vista de los observadores. Su arte es el de la articulación del fantasma, de la correlación de los signos. Dos procedimientos típicos desencadenan esa red lingüística: la síncretisis (confrontación de diferentes discursos sobre un mismo asunto) y la anácrisis (provocación de una palabra por otra palabra). Los sujetos de discurso son no-personas, anonimatos, ocultos por el discurso que los constituye. Bajtín recuerda que el "acontecimiento" del diálogo socrático es un acontecimiento discursivo: puesta en tela de juicio y puesta a prueba, mediante el habla, de una definición. El habla está, pues, orgánicamente ligada al hombre que la crea (Sócrates y sus discípulos), o, mejor dicho, el hombre y su actividad *son* el habla. Podemos hablar aquí de un habla-práctica de carácter sincrético: el proceso de separación entre la *palabra* como acto, práctica apodíctica, articulación de una diferencia, y de la *imagen* como representación, conocimiento, idea, todavía no ha concluido en la época de la for-

¹¹ Quisiéramos insistir en el papel ambiguo del individualismo occidental: por una parte, al implicar el concepto de identidad, está ligado al pensamiento substancial, causal y atomista de la Grecia aristotélica y consolida, a través de los siglos, ese aspecto activista, cientificista o teológico de la cultura occidental; por otra, basado en el concepto de la diferencia entre el "yo" y el "mundo", incita a una búsqueda de mediaciones entre los dos términos, o de estratificaciones en cada uno de ellos, de manera que sea posible una lógica correlacional a partir del material mismo de la lógica formal.

mación del diálogo socrático. "Detalle" importante: el sujeto del discurso está en una situación excepcional que provoca el diálogo. En Platón ("Apología"), son el proceso y la espera de la sentencia los que determinan el discurso de Sócrates como una confesión de un hombre "en el umbral". La situación excepcional libera la palabra de toda objetividad unívoca y de toda función representativa y le revela las esferas de lo simbólico. El habla afronta la muerte midiéndose con otro discurso, y ese diálogo pone a la *persona* al margen.

El parecido entre el diálogo socrático y la palabra novelística ambivalente es evidente.

El diálogo socrático no existió largo tiempo; dio origen a varios géneros dialógicos, incluida la *menipea*, cuyos orígenes se hallan también en el folclor carnavalesco.

La menipea: el texto como actividad social

I. La menipea tomó su nombre del filósofo del siglo III A.C., Menipo de Gadara (sus sátiras no nos han llegado, conocemos su existencia por los testimonios de Diógenes Laercio). El término fue empleado por los romanos para designar un género formado en el siglo I A.C. (Varrón: *Saturæ menippeæ*). El género aparece, sin embargo, mucho antes: su primer representante es quizás Antisfeno, discípulo de Sócrates y uno de los autores de diálogos socráticos. Heráclito también escribió menipeas (según Cicerón, creó un género análogo llamado *logisticus*). Varrón le dio determinada estabilidad. La *Apocolocyntosis* de Séneca es un ejemplo del género, así como el *Satiricón* de Petronio, las sátiras de Luciano, las *Metamorfosis* de Ovidio, la *Novela* de Hipócrates, los diversos especímenes de la "novela" griega, de la novela utópica antigua, de la sátira romana (Horacio). En la órbita de la sátira menipea giran la diatriba, el soliloquio, los géneros aretológicos, etc. Ella ejerció una gran influencia sobre la literatura cristiana y bizantina; bajo diversas formas, subsistió en la Edad Media, en el Renacimiento y bajo la Reforma hasta nuestros días (las novelas de Joyce, Kafka, Bataille). Ese género carnavalesco, flexible y variable como Proteo, capaz de penetrar los otros géneros, tiene una influencia enorme sobre el desarrollo de la literatura europea y especialmente sobre la formación de la novela.

La menipea es cómica y trágica a la vez, es más bien *seria*, en el sentido en que el carnaval lo es, y, por el status de sus palabras, es política y socialmente subversiva. Libera el habla de los constreñimientos históricos, lo que trae aparejada una audacia absoluta de la invención filosófica y de la imaginación. Bajtín subraya que las situaciones "excepcionales" aumentan la libertad del lenguaje en la menipea. La fantasmagoría y el simbolismo (a menudo místico) se fusionan con un naturalismo macabro. Las aventuras se desarrollan en los lupanares, entre los ladrones, en las tabernas, en las ferias, en las prisiones, en el seno de orgías eróticas, en el curso de cultos sagrados, etc. La palabra no

teme ensuciarse. Se emancipa de "valores" presupuestos; sin distinguir vicio y virtud y sin distinguirse de ellos, los considera como su dominio propio, como una de sus creaciones. Se descartan los problemas académicos para discutir los problemas "últimos" de la existencia: la menipea orienta el lenguaje liberado hacia un universalismo filosófico. Sin distinguir ontología y cosmogonía, la menipea las une en una filosofía práctica de la vida. Aparecen elementos fantásticos, que la epopeya y la tragedia no conocieron (por ejemplo, el punto de vista desacostumbrado, desde lo alto, que hace cambiar la escala de la observación, es empleado en *Icaromenipo* de Luciano y *Endimión* de Varrón; volvemos a hallar ese procedimiento en Rabelais, Swift, Voltaire, etc.). Los estados anímicos patológicos (la locura, el desdoblamiento de la personalidad, los sueños, la muerte) devienen materia del relato (la escritura de Calderón y la de Shakespeare experimentan la influencia de ello). Esos elementos tienen, según Bajtín, una significación más bien estructural que temática; destruyen la unidad épica y trágica del hombre, así como su creencia en la identidad y las causas, y señalan que éste perdió su totalidad, que no coincide ya consigo mismo. Al propio tiempo, se presentan a menudo como una exploración del lenguaje y de la escritura: en *Bimarcos*, de Varrón, los dos Marcos discuten si hay que escribir o no en tropos). La menipea tiende hacia el escándalo y lo excéntrico en el lenguaje. La palabra "inoportuna" por su franqueza clínica, por su profanación de lo sagrado, por su ofensa a la etiqueta, es muy característica de la menipea. La menipea está hecha de contrastes: una hetera virtuosa, un bandido generoso, un sabio libre y esclavo a la vez, etc... Utiliza las transiciones y los cambios abruptos, lo alto y lo bajo, el ascenso y la caída, los casamientos desiguales de toda especie. El lenguaje parece fascinado por el "doble" (por su propia actividad de *huella* gráfica que dobla un "afuera") y por la lógica de la oposición que reemplaza la de la identidad en las definiciones de los términos. La menipea, género englobante, se construye como un mosaico de citas. Abarca todos los géneros: cuentos, cartas, discursos, mezclas de verso y prosa cuya significación estructural es denotar las distancias del escritor respecto de su texto y de los textos. El pluriestilismo y la pluritonalidad de la menipea, el status dialógico de la palabra menipeana, explican la imposibilidad que tuvieron el clasicismo y toda sociedad autoritaria de expresarse en una novela que hereda de la menipea.

Al construirse como exploración del cuerpo, del sueño y del lenguaje, la escritura menipeana está inserta en la actualidad: la menipea es una especie de periodismo político de la época. Su discurso exterioriza los conflictos políticos e ideológicos del momento. El dialogismo de sus palabras es la filosofía práctica en lucha contra el idealismo y la metafísica religiosa (con la épica): constituye el pensamiento social y político de la época que discute con la teología (la ley).

2) Así pues, la menipea está estructurada como una ambivalencia, como un foco de dos tendencias de la literatura occidental: representación mediante el

lenguaje como puesta en escena, y exploración del lenguaje como sistema correlativo de signos. El lenguaje en la menipea es a la vez representación de un espacio exterior y "experiencia productora de su propio espacio". Hallamos en ese género ambiguo las *premisas del realismo* (actividad secundaria con respecto a lo vivido, en la cual el hombre se describe ofreciéndose como espectáculo para terminar por crear "personajes" y "caracteres"), así como la *negativa a definir* un universo psíquico (actividad en el presente, que se caracteriza por imágenes, gestos y palabras-gestos a través de los cuales el hombre vive sus límites en lo impersonal). Este segundo aspecto de la menipea hace que su estructura esté emparentada con la del sueño o la de la escritura jeroglífica o, si se quiere, con ese teatro de la crueldad en que pensaba Artaud: como éste, la menipea "se iguala no a la vida individual, a ese aspecto individual de la vida en el que triunfan los caracteres, sino a una especie de vida liberada, que barre a la individualidad humana y en la que el hombre no es ya sino un reflejo". Como él, la menipea no es catártica; es una fiesta de la crueldad, un acto político también; no transmite ningún mensaje determinado, excepto el de ser uno mismo "el gozo eterno del devenir", y se agota en el acto y el tiempo presentes. Nacida después de Sócrates, Platón y los sofistas, es contemporánea de la época en que el pensamiento no es ya una práctica (el hecho de que sea considerada como *tejné* muestra ya que la separación *praxis-poiesis* está consumada). En un desarrollo análogo, la literatura que deviene "pensamiento" toma conciencia de sí misma como *signo*. El hombre, alienado de la Naturaleza y de la sociedad, se aliena a sí mismo, descubre su "interior" y "reifica" ese descubrimiento en la ambivalencia de la menipea. Esos son los signos precursores de la representación realista. Sin embargo, la menipea no conoce el monologismo de un principio teológico (o del hombre-Dios, como será durante el Renacimiento) que habría podido consolidar su aspecto de representación. La "tiranía" que ella sufre es la del texto (no del habla como reflejo de un universo existente antes que ella), es decir, de su propia estructura que se hace y se comprende a partir de ella misma. Así, la menipea se construye como *jeroglífico* siendo al mismo tiempo *espectáculo* y es esta ambivalencia la que ella va a legarle a la novela, ante todo a la novela polifónica, que no conoce ni ley, ni jerarquía, al ser una pluralidad de elementos lingüísticos en relación dialógica. El principio de unión de las diferentes partes de la menipea es, ciertamente, la *similitud* (el parecido, la dependencia, y, por ende, el "realismo"), pero también la contigüidad (la analogía, la yuxtaposición, y, por ende, la "retórica", no en el sentido de ornamento que Croce le da, sino como justificación mediante el lenguaje y en el lenguaje). La ambivalencia menipea consiste en la comunicación entre dos espacios,¹² el de la escena y el del jeroglífico, el de la representación mediante

¹² Tal vez es a ese fenómeno al que Bajtín se refiere cuando escribe lo siguiente: "El lenguaje de la novela no puede ser situado sobre una superficie o sobre una línea. Es un sistema de superficies que se cruzan. El autor como creador de la totalidad novelística no puede ser hallado en ninguna de las superficies lingüísticas: él se sitúa en ese centro regulador que

el lenguaje y el de la experiencia en el lenguaje, el sistema y el sintagma, la metáfora y la metonimia. Es esta ambivalencia la que la novela va a heredar.

En otras palabras, el dialogismo de la menipea (y del carnaval), que traduce una lógica más bien de relación y de analogía que de substancia y de inferencia, se opone a la lógica aristotélica y, desde el interior mismo de la lógica formal, bordeándola, la contradice y la orienta hacia otras formas de pensamiento. En efecto, las épocas en que la menipea se desarrolla son épocas de oposición al aristotelismo, y los autores de las novelas polifónicas parecen desaprobador las estructuras mismas del pensamiento oficial, basado en la lógica formal.

La novela subversiva

1) El aspecto menipeano fue dominado en la Edad Media por la autoridad del texto religioso, y durante la era burguesa, por el absolutismo del individuo y de las cosas. Sólo la modernidad, si está libre de "Dios", es la que libera la fuerza menipeana de la novela.

Si la sociedad moderna (burguesa) no sólo aceptó la novela, sino que pretende reconocerse en ella,¹³ se trata realmente de esa categoría de relatos monológicos, llamados realistas, que censuran el carnaval y la menipea y cuya estructuración se dibuja a partir del Renacimiento. Por el contrario, la novela dialógica menipeana que tiende a rechazar la representación y lo épico, sólo es tolerada, es decir, declarada ilegible, ignorada o escarnecida: comparte, en la modernidad, la suerte de ese discurso carnavalesco que los estudiantes de la Edad Media practicaban fuera de la Iglesia.

La novela, y sobre todo la novela polifónica moderna, que incorpora la menipea, encarna el esfuerzo del pensamiento europeo por salir de los marcos de las substancias idénticas causalmente determinadas a fin de orientarlo hacia otro modo de pensamiento: el que procede por diálogo (una lógica de distancia, relación, analogía, oposición no excluyente, transfinita). No es asombroso, entonces, que la novela haya sido considerada como un género inferior (por el clasicismo y los regímenes parecidos a él) o subversivo (pienso aquí en los

representa el cruce de las superficies. Y todas las superficies se hallan a una distancia diferente de ese centro del autor." ("Слово в романе", en *Вопросы литературы*, 8, 1965). En realidad, el autor no es sino un *encadenamiento* de centros: atribuirle un solo centro es forzarlo a tomar una posición monológica, teológica.

¹³ Sostienen esa idea todos los teóricos de la novela: A. Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, 1938; Koksimies, *Théorie des Romans*, Annales Academiæ Scientiarum Fennicæ, 1, ser. B, t. XXXV, 1936; G. Lukács, *La Théorie du roman* (ed. francesa, 1963), etc. A la tesis de la novela como diálogo se acerca el interesante estudio de Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, 1961. Sus ideas sobre *the reliable y the unreliable writer* remiten a las investigaciones bajtinianas sobre el dialogismo novelístico sin por ello establecer una relación entre "el ilusionismo" novelístico y el simbolismo lingüístico.

grandes autores de novelas polifónicas de todas las épocas: Rabelais, Swift, Sade, La Fontaine, Joyce, Kafka, Bataille —por citar sólo algunos que estuvieron siempre al margen de la cultura oficial y continúan estándolo). Se podría demostrar a través de la palabra y la estructura narrativa novelística del siglo XX cómo el pensamiento europeo transgrede sus características constituyentes: la identidad, la substancia, la causalidad, la definición, para adoptar otras: la analogía, la relación, la oposición, por ende, el dialogismo y la ambivalencia menipeana.¹⁴

Porque si todo ese inventario histórico al que Bajtín se entregó evoca la imagen de un museo o el proceder de un archivero, no por ello está menos enraizado en nuestra actualidad. Todo lo que hoy día se escribe revela una posibilidad o una imposibilidad de leer y de reescribir la historia. Esta posibilidad es palpable en la literatura que se anuncia a través de los escritos de una nueva generación en los que el texto se construye como *teatro* y como *lectura*. Como decía Mallarmé, quien fue uno de los primeros en entender el libro como *menipea* (subrayamos una vez más que ese término bajtiniano tiene la ventaja de situar en la historia cierta manera de escribir), la literatura "nunca es más que el fulgor de lo que hubiera debido producirse anteriormente o cerca del origen".

2) Estableceremos así dos modelos de organización de la significación narrativa a partir de dos categorías dialógicas: 1. Sujeto (S) ↔ Destinatario (D). 2. Sujeto de la enunciación ↔ Sujeto del enunciado.

El primer modelo implica una relación dialógica. El segundo implica las relaciones modales en la realización del diálogo. El modelo 1 determina el género (poema épico, novela); el modelo 2, las variantes del género.

En la estructura novelística polifónica, el primer modelo dialógico (S ↔ D) es realizado enteramente en el discurso que escribe y se presenta como un cuestionamiento perpetuo de ese discurso. El interlocutor del escritor es, pues, el escritor mismo en calidad de lector de otro texto. El que escribe es el mismo que lee. Siendo su interlocutor un texto, él mismo no es sino un texto que se relee reescribiéndose. Así la estructura dialógica sólo aparece a la luz del texto que se construye con respecto a otro texto como una ambivalencia.

Por el contrario, en lo épico, D es una entidad absoluta extratextual (Dios, comunidad) que relativiza el diálogo hasta eliminarlo y reducirlo a un monólogo. Resulta fácil entonces entender por qué la llamada novela clásica del siglo

¹⁴ Este segundo modo de lógica es propio de la física moderna y del antiguo pensamiento chino: los dos igualmente antiaristotélicos, antimonológicos, dialógicos. Ver al respecto: Hayakawa S. I., "What is meant by Aristotelian Structure of Language", en *Language, Meaning and Maturity*, Nueva York, 1959; Chang Tung-Sun, "A Chinese Philosopher's Theory of Knowledge", en *Our Language our World*, Nueva York, 1959; J. Needham, *Science and Civilisation in China*, vol. II, Cambridge, 1965.

XIX, y toda novela de tesis ideológica, tiende hacia un epicismo y constituye una desviación de la estructura propiamente novelística (cf. el monologismo de Tolstoi, épico, y el diálogo de Dostoievski, novelístico).

En los marcos del segundo modelo se observan varias posibilidades:

1. La coincidencia del sujeto del enunciado (S_o) con un grado cero del S_a que puede ser designado por "él" (el pronombre de la no-persona) o por el nombre propio. Es la más simple de las técnicas narrativas que hallamos en el nacimiento del relato.

2. La coincidencia del sujeto del enunciado (S_o) con el sujeto de la enunciación (S_a). Es la narración en 1ª persona: "Yo".

3. La coincidencia del sujeto del enunciado (S_o) con el destinatario (D). La narración es en 2ª persona: "tú". Como, por ejemplo, la palabra objetual de Raskólnikov en *Crimen y castigo*. En *La modificación* Michel Butor efectúa una insistente exploración de esa técnica.

4. La coincidencia del sujeto del enunciado (S_o) con el sujeto de la enunciación (S_a) y el destinatario (D) a la vez. La novela deviene entonces un interrogatorio sobre el que escribe y muestra la toma de conciencia, por el escritor, de la estructura dialógica del libro. Al mismo tiempo, el texto se hace lectura (cita y comentario) de un corpus literario exterior, construyéndose así como ambivalencia. *Drama* de Philippe Sollers, por el empleo de los pronombres personales y por las citas anónimas que se leen en esa novela, es un ejemplo de ello.

La lectura de Bajtín conduce al paradigma siguiente:

Práctica	Dios
"Discurso"	"Historia"
Dialogismo	Monologismo
Lógica correlacional	Lógica aristotélica
Sintagma	Sistema
Carnaval	Relato
Ambivalencia Menipea Novela polifónica	

Quisiéramos insistir, por último, en la importancia de los conceptos bajtinianos del status de la palabra, el diálogo y la ambivalencia, así como en ciertas perspectivas que éstos abren.

Determinando el status de la palabra como *unidad mínima* del texto, Bajtín aprehende la estructura en el nivel más profundo, más allá de la frase y de las figuras retóricas. La noción de *status* substituye la imagen del texto como corpus de átomos por la de un texto hecho de relaciones, en el cual las palabras funcionan como quanta. Entonces la problemática de un modelo del lenguaje poético no es ya la problemática de la línea o de la superficie, sino la del *espacio* y del *infinito*, formalizables por la teoría de los conjuntos y las nuevas matemáticas. El análisis actual de la estructura narrativa está refinado al punto de que delimita funciones (cardinales o catálisis) e indicios (propriadamente dichos o informaciones), o de que ve al relato construirse con arreglo a un esquema lógico o retórico. Al mismo tiempo que reconocemos el incuestionable valor de sus búsquedas,¹⁵ podríamos preguntarnos si los *a priori* de un metalenguaje jerarquizante o de naturaleza diferente a la del relato no pesan demasiado sobre tales estudios, y si el sencillo proceder de Bajtín, centrado en la palabra y su posibilidad ilimitada de diálogo (de comentario de una cita), no es más simple y más esclarecedor a la vez.

El dialogismo, que le debe mucho a Hegel, no debe ser confundido, sin embargo, con la dialéctica hegeliana que supone una tríada, y, por ende, una lucha y una proyección (una superación), que no transgrede la tradición aristotélica *substancia—causa*. El dialogismo reemplaza esos conceptos, absorbiéndolos en el concepto de relación y no procura una superación, sino una armonía, al mismo tiempo que implica una idea de ruptura (oposición, analogía) como modo de transformación. El dialogismo sitúa los problemas filosóficos en el lenguaje, y más exactamente: en el lenguaje como una correlación de textos, como escritura-lectura que corre pareja con una lógica no-aristotélica, sintagmática, correlacional, "carnavalesca". Por consiguiente, uno de los problemas fundamentales que la semiología abordará hoy día, será justamente esa "otra lógica" que espera que se la describa sin desnaturalizarla.

El término "ambivalencia" se adapta perfectamente al estadio transitorio de la literatura europea que es una coexistencia (una ambivalencia), a la vez "doble de lo vivido" (realismo, épica) y "vivido" mismo (exploración lingüística, menipea), antes de desembocar, quizás, en una forma de pensamiento parecida a la de la pintura: transmisión de la esencia en la forma, configuración del espacio (literario) como revelador del pensamiento (literario) sin pretensión "realista". Remite al estudio, a través del lenguaje, del espacio novelístico y de sus transmutaciones, estableciendo así una relación estrecha entre el lenguaje y

¹⁵ Véase al respecto la importante suma de investigaciones sobre la estructura del relato (Roland Barthes, A. J. Greimas, Claude Brémond, Umberto Eco, Jules Gritti, Violette Morin, Christian Metz, Tzvetan Todorov, Gérard Genette) en *Communications*, 8, 1966.

el espacio y obligándonos a analizarlos como modos de pensamiento. Estudiando la ambivalencia del espectáculo (la representación realista) y de lo vivido mismo (la retórica), podríamos aprehender la línea en que se produce la ruptura (o la unión) entre ellos. Ese sería el gráfico del movimiento en el que nuestra cultura se aparta de sí misma para superarse.

El movimiento que se constituye entre los dos polos que el diálogo supone, suprime radicalmente de nuestro campo filosófico los problemas de causalidad, de finalidad, etc., y sugiere el interés del principio dialógico por un espacio de pensamiento mucho más vasto que el novelístico. El dialogismo, más que el binarismo, sería quizás la base de la estructura intelectual de nuestra época. Confirman esta hipótesis el predominio de la novela y de las estructuras literarias ambivalentes, las atracciones comunitarias (carnavalescas) de la juventud, los intercambios cuánticos, el interés por el simbolismo correlacional de la filosofía china, para citar provisionalmente sólo algunos elementos notables del pensamiento moderno.

Intertextualidad*

HANS-GEORGE RUPRECHT

1. Etimología

El nombre abstracto *intertextualité* [intertextualidad], sustantivación del adjetivo compuesto *intertextual*, es de formación reciente (cf. J. Kristeva, 1967, 1969).

(El prefijo *inter-* denota, en francés moderno, una relación de reciprocidad del mismo modo que el sufijo *-té* [-dad] designa una cualidad y cierto grado de abstracción.)

El étimo se deriva del verbo latino *texēre*, transit., “tejer”, “tramar”, o sea: *intertextō* (var. *intexō*), *-uī*, *-tum*, *-ēre*, “tejer en”, “entremezclar tejiendo”, “entremezclar mediante la tejedura”, fig. “entrelazar”, “reunir”, “combinar”.

Este empleo, tanto en el sentido propio como en el figurado, es testimoniado, entre otros, por Ovidio, *Metamorfosis* (P. Ovidi Nasonis, *Metamorphoseon Libri XV*, ed. por H. MAGNUS (Berlín, Weidmann, 1914)), v. 128: “*nexilibus flores hederis habet intertextos*”, por M. P. Paulinus Nolanus (San Paulino, obispo de Nola, 353-431), *Paulini Nolani, Carmina*, ed. por G. DE HARTEL (Viena, F. Tempskey, 1894), lib. 21, v. 103: “*iamque intertextis elegus succedat iambis*”; Así como por Ambrosius Theodosius Macrobius (procónsul de África, muerto después de 422 A.D.), *Saturnalia libri septem*, ed. por F. EYSENHARDT (Leipzig, B.G. Teubner, 1868), lib. 5, 16, 4: “*amœnitas intertextu fastidio narrationum medetur*”. (Cf. *Thesaurus Linguae Latinae* (Leipzig, B.G. Teubner, 1900 y ss.) vol. VII, fasc. 1, 1964, pp. 2290-1).

* “Intertextualité”, en: *Texte. Revue de Critique et de Théorie Littéraire*, 1983, n° 2, pp. 13-22.

La "intertextualidad": pesquisa sobre la aparición y difusión de un campo nocional*

MARC ANGENOT

En una disciplina dada en un momento dado —y especialmente en esos "vagos" conjuntos de conocimientos, hechos de tradiciones en conflicto, que son los estudios literarios y textuales— circula cierto número de conceptos (o, más modestamente, de instrumentos nocionales) seductores y dinámicos, constantemente retocados por sucesivos investigadores. A menudo se percibe el éxito de esos términos o de esos agregados nocionales como el indicio de una especie de necesidad del momento, correspondiente a una "pulsión colectiva" del saber, a una remodelación casi necesaria (por grande que sea, por lo demás, el desacuerdo de la "comunidad científica" en cuanto a su extensión, a su pertinencia y al empleo que se hace de ellos). Resulta, seguramente, saludable no dar por sentada la ambigua presencia de esas palabras-claves, y ponerse a averiguar, a veces hasta en la anécdota, de dónde nos llegan y por qué avatares han pasado.

Una cosa que me interesa es observar el surgimiento, las migraciones y las transformaciones de un término teórico (y de las posibles ganancias o pérdidas cognoscitivas que él implica) a través de diferentes corrientes intelectuales y, llegado el caso, de diversas culturas. Semejante búsqueda plantea problemas de crítica epistemológica, pero también de sociología de la vida intelectual, problemas bastante difíciles de tratar en la medida en que pocas indagaciones pueden servirle de modelo a la empresa. Es posible que semejante indagación me interese solamente a mí (y, por ende, me divierta solamente a mí) y que, a pesar de burdas simplificaciones, su minuciosidad no desanime. Asumo el riesgo, recordándole al lector que, al hablar de esta historia de conceptos en el campo intelectual, le hablo, en realidad, de *nosotros* —de él y de mí—, del modo en que concebimos nuestra práctica y en que la vivimos. Así, puedo suponer que,

al menos en ciertos momentos, cada cual podrá sentir que algo lo concierne. Como dijo alguien, "*de te fabula narratur*".

He decidido ocuparme de las palabras "intertexto" e "intertextualidad", tal como circulan desde hace quince años en los escritos de numerosos críticos literarios franceses y otros. Existen varias buenas razones que llevan a escoger ese campo nocional de la "intertextualidad".¹

1) La primera es justamente su *éxito*, para hablar de entrada en términos de moda, éxito acompañado de una notable difusión de esos términos entre críticos que invocan filiaciones muy variadas, lo que implica la *inesperada irrupción* de esas palabras en contextos y problemáticas también muy variados y a veces considerados *a priori* incompatibles.

2) La segunda razón resulta del *misterio del origen*, pequeño misterio que parece requerir una especie de pesquisa policial, y que se hace más denso desde el momento en que la noción se pone a circular y a contaminarse, en ciertos comentadores, con otros términos morfológicamente cercanos: genotexto, metatexto, infratexto, intratexto, extratexto, antetexto, ¡por no hablar de contexto! Procuraremos, pues, recorrer una especie de topología, con captaciones, desplazamientos, remodelados, exclusiones. Todo eso hace que nuestra indagación sirva, en su proceder mismo, para ilustrar por lo menos uno de los sentidos de la *intertextualidad*, y que haya así identidad parcial entre el objeto y el método.

3) La tercera razón se anticipa a los análisis que seguirán: equivale a comprobar que "intertexto", "intertextualidad" e "intertextual" no funcionan exclusivamente como "modestos" instrumentos nocionales insertados en paradigmas cognoscitivos. Al igual que "estructura", "estructural" y "estructuralismo", "intertexto" es, hoy, tanto un instrumento conceptual como una *bandera*, un pabellón epistémico, que señala una toma de posición, un campo de referencia, la elección de la posibilidad de ganar o perder ciertas cosas. Sin embargo, si como instrumento conceptual el término se ve remotivado y reinterpretado sin cesar, como pabellón su referencia es igualmente equívoca por el hecho de que es adoptado por muchos grupos, en una perspectiva a veces sincrética, a veces exclusivista, en un uso a veces impreciso, a veces riguroso. Así —al igual, una vez más, que "estructura" y "estructuralismo"—, el empleo de "intertexto" puede denotar una especie de común denominador extremadamente trivial. Del mismo modo que se podría decir, hace quince años, que todo objeto de estudio (a menos que fuera literalmente amorfo) tiene necesariamente una "estructura" y que, por ende, todo el mundo era "estructuralista" sin saberlo, hoy se diría que todo "texto", al coexistir de un modo u otro con otros textos, se inscribe, por consiguiente, en

* "L' 'intertextualité': enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel", en: *Revue des Sciences Humaines*, LX, n° 189, enero-marzo de 1983, pp. 121-135.

¹ Todos los artículos y obras mencionados o citados se hallan agrupados en la bibliografía final.

un "intertexto", y que, por ende, la palabra le pertenece a todo el mundo porque sólo denota uno de los axiomas sensatos de todo estudio cultural.

El asunto es más complicado, y las cosas que en él están en juego me parecen importantes. Éstas dependen tanto de la *moda* intelectual como de ese trabajo colectivo de crítica del saber, de esas convergencias que son lo distintivo de un *Zeitgeist* dado y que es preciso evocar —a riesgo de pasar por hegeliano. La bibliografía en la que me apoyo y que figura al final del presente artículo, no procura ser exhaustiva. Se podría hallar cómo completarla y, tal vez, duplicarla. He incluido en ella algunos de mis propios escritos, aquellos que giran en torno a la idea de *intertextualidad*. Es que —puesto que se trataba de poner las cartas sobre la mesa— era preciso confesar que no tenemos aquí la distancia falsamente ideal del observador no comprometido; en la primera parte de mi exposición voy a tratar de hacer un cuadro, de señalar los puntos de fijación, las bifurcaciones, los puntos nodales, pero sin evitar juzgar la pertinencia o los riesgos de ellos. Voy a desarrollar mi panorama cronológico de manera muy sucinta, dejando de ocuparme de varias vías de investigación para llegar a algunas hipótesis que formen un conjunto más o menos inteligible y simple.

Una práctica corriente desde el siglo XIX, en zoología y en paleontología, es hacer que todo neologismo taxonómico sea seguido por un nombre y una fecha. Así, hay que decir: "*Homo sapiens sapiens*, Linné, 1758", y "*Homo sapiens neanderthalensis*, King, 1864", u "*Homo erectus*, Dubois, 1894" o también "*Australopithecus africanus*, Broom, 1925". No sería la primera vez que las ciencias naturales nos señalaran la senda del rigor, y sugiero que en adelante digamos "*Ideologema*, Bajtín, 1928", así como "*Fonología*, Trubetskoï, 1923" (en este caso la *palabra* existía mucho antes que el concepto) y, por ende, "*Intertextualidad*, Kristeva, 1966". La única molestia es que esa identificación, que, en zoología, halaga el orgullo del nomenclaturista, no hace más que acentuar la inflación terminológica, inflación que (como es sabido) es lo que caracteriza a un aumento de la circulación fiduciaria sin cobertura de las existencias en oro.

Se está de acuerdo en reconocer que la palabra "intertextualidad" fue inventada, si así puede decirse, por Julia Kristeva, en varios ensayos escritos en 1966 y 1967, que aparecieron en *Tel Quel* y *Critique*, y fueron reeditados en *Σημειωτική*, *Le Texte du roman* y como prefacio al *Dostoievski* de Bajtín. Jean Bellemin-Noël, al analizar esas definiciones de la intertextualidad según la Kristeva y al criticar lo implícito de su proceder en una comunicación inédita que leyó en el coloquio "Intertextualidad", de noviembre de 1979, en la Universidad de Columbia, me impulsó a examinarlas todavía más de cerca. (Bellemin-Noël, por lo demás, rechaza la noción de intertextualidad, que, a su modo de ver, disuelve la génesis del escrito en una indeterminación anónima y la sustituye por la noción de un antetexto.)

"Una palabra nunca va sola": eso es Saussure quien lo dice y será nuestro axioma. Casi bastaría con enumerar los interpretantes contextuales que enmarcan

el término en un investigador y en otro, para reconstituir el paradigma y, por ende, la problemática de cada uno. En Kristeva-1966, *intertextualidad* se inscribe en una problemática de la "productividad textual" (tema favorito de *Tel Quel* en esa época), ulteriormente reformulada como "trabajo del texto" (calco de *Traumarbeit*, trabajo del sueño), y sólo se define para integrar otra palabra, "ideologema" (que, en una lectura demasiado rápida, podríamos pensar que es, por su parte, un calco de monema, morfema, fonema). El ideologema, dice ella, es el punto de "reagrupamiento de una organización textual dada con los enunciados que ella asimila o a los cuales ella remite" (1969, 114). La intertextualidad es, entonces, el "cruce, en un texto, de enunciados tomados de otros textos" (1969, 115); es la "transposición (...) de enunciados anteriores o sincrónicos" (1969, 133-137). El trabajo intertextual es "extracción" y "transformación"; genera esos fenómenos, pertenecientes tanto a la axiomática del lenguaje como a la elección de una estética, que Kristeva denomina, siguiendo a Bajtín-1963, "dialogismo" y "polifonía".

Resolvamos aquí el pequeño misterio del origen. *Intertextualidad* no aparece en Bajtín y hay que acreditarle el término a la Kristeva. Se ha visto, sin embargo, que "intertextualidad" parece construido en 1966 sólo para definir otro término cuyo éxito será mucho más discreto, el término "ideologema". "Ideologema" tampoco aparece en Bajtín-1963, pero esta vez no se trata de un neologismo de la Kristeva. Aparece, en realidad, en Bajtín-1928 (es decir, Bajtín bajo el nombre prestado de Medvédev) y en Bajtín-1929 (es decir, Bajtín en "colaboración" (?) con Volóshinov). Zanjemos, ante todo, la cuestión de la insinuación trivial según la cual la Kristeva habría omitido señalar esa toma en préstamo. Ella lo hace, por lo menos dos veces, al principio de cada uno de sus escritos principales sobre la producción intertextual, en *Σημειωτική*. En el artículo "El texto cerrado", la fidelidad de la Kristeva a Bajtín-1928 me parece grande. El comienzo de ese artículo sintetiza a Bajtín-Medvédev sin agregarle nada (salvo un colorido post-saussureano/freudiano). Por consiguiente, reconocer en el origen la tesis de *la palabra como dispositivo intertextual y lugar de tensiones dialógicas* del Bajtín de preguerra, no significa lesionar ni la originalidad de la Kristeva ni su inteligencia crítica, y es realmente en el contexto de la agonía del formalismo ruso donde habría que situar el asunto.

Por otra parte, si bien Bajtín no emplea la palabra *intertexto* (ni ninguna otra que fuera su equivalente ruso), es preciso notar: 1) que un término-clave de *Marksizm i filosofiia iazyka* (1929) es el de "interacción" (como "factor determinante en la forma del signo"), empleado en los sintagmas "interacción de los contextos", "interacción semiótica", "interacción socioverbal". Esa "interacción socioverbal" toma, *mutatis mutandis*, la posición de "intertextualidad" en la Kristeva; 2) si "intertexto" no aparece en Bajtín, es porque ni la palabra, ni la idea de "texto" —considerado como práctica semiótica "hecha a través de la lengua e irreductible" a sus categorías (*Σημειωτική*, 113)—

son compatibles con la filosofía estética de Bajtín, "joven" o "viejo". Al contrario, es en la lengua y alrededor del signo lingüístico donde, para Bajtín, se impone el problema estético.

"La palabra, escribe Bajtín [y resume allí su tesis central], no es una cosa, sino el medio siempre dinámico, siempre cambiante, en el que se efectúa el intercambio dialógico" (1963; trad. al fr., 48). Para Bajtín, en fin, no se trata, en modo alguno, de disertar sobre la actividad sociosimbólica, sobre el discurso social en general, sino de volver a plantear en 1928-1929 el problema de la obra artística y de su "literariedad" en términos "marxistas". A pesar de toda la perspicacia del resumen que la Kristeva ofrece de las antiguas tesis de Bajtín, es preciso notar, en fin, que *intertexto* permanecerá largo tiempo, para el lector francés, privado de trasfondo histórico, porque Bajtín-1929 sólo será traducido en 1977 y Bajtín-1928 sólo estará disponible, primero en inglés, en 1978. (Una demora de cincuenta años es la media típica para la traducción de los textos fundamentales al francés. Basta con tomar aquí los ejemplos bastante parecidos de Max Weber, Thorsten Veblen y hasta Georg Lukács.)

Es preciso notar ahora otra cosa: que la palabra "intertextualidad", en la Kristeva, que la emplea hasta *La revolución del lenguaje poético*, y en otros telquelianos, sólo aparece en contextos de carácter teórico general y en relación con "escritura textual", "productividad" y "escritura monumental". Eso constituye un término-clave de una reflexión de principios, que no parece que pueda ser objeto ni de "aplicación", ni de especificación. La intertextualidad se presenta, por el contrario, en una gran indeterminación ahistórica, en pasajes cuasi-alegóricos en que Texto, Sociedad e Historia mantienen relaciones corteses pero imprecisas. La idea de intertextualidad como generación del texto le sirve al telqueliano para proclamar la buena nueva de la muerte del Sujeto: "el sujeto causa de la escritura se desvanece" exclama Jean-Louis Baudry (*Théorie d'ensemble*, 136). "El concepto mismo de sujeto estalla —anota la Kristeva— y deviene el punto de articulación de un saber y una práctica" (en *Promesse*, 27) —la Kristeva que, en un movimiento sincrético, declara que esa "destrucción del sujeto" es lo distintivo del "marxismo y de su lectura estructural" (*Tel Quel*, n° 32, 49). Sin utilizar necesariamente la palabra "intertexto", la idea que de ella ofrece la Kristeva es retomada por diferentes colaboradores de *Théorie d'ensemble*. Philippe Sollers escribe: "Todo texto se sitúa en el punto de encuentro de varios textos, de los cuales él es, a la vez, relectura, acentuación, condensación, desplazamiento y profundidad" (p. 75). (Hay muchas metáforas en todas esas frases.)

Roland Barthes habla, en esa misma obra, del texto como una "geología de escrituras". La "lectura de síntomas [*symptomal*]" de Althusser es interpretada como el arte de "descubrir lo no descubierto en el texto mismo que ella lee y la relación con otro texto presente de una ausencia necesaria en el primero", escribe la Kristeva, que, izquierdizando en dirección al freudismo, habla de los

"lapsus del texto" y concluye: "Es evidente que el campo de la epistemología está allí".

"Todo texto es un producto productivo", declara J. Starobinski refiriéndose a los anagramas de Saussure (*Tel Quel*, 37, 33); Jean-Joseph Goux recuerda que la producción intertextual viene también a poner en tela de juicio otro concepto ingenuo, el de referente. "La escritura (el lenguaje) no se relaciona con un referente, sino con otra escritura, la escritura de los signos sociales totales de los que ella no es más que una cita" (*Tel Quel*, 33, 82). Las nociones de "huella", "trabajo" y "valor" se ven intertextualizadas por Goux entre Marx, Freud y Saussure. El fetichismo del sentido es desvanecimiento del trabajo intertextual, en los términos mismos de Marx, *El capital*, I, iii: "En su forma valor, la mercancía no conserva la menor huella de su valor de uso ni del trabajo útil particular que le dio origen".

Esa idea de "trabajo del texto" va a ser solicitada en diversos sentidos. Veríamos aquí *L'Ecarté(e)* de Philippe Boyer (1973), que, en la línea de Lacan, plantea la cuestión de saber de qué modo interviene el deseo inconsciente en la práctica literaria. La estructura teleológica del discurso literario y la organización manifiesta del libro disimulan el trabajo del texto y los escapes libidinales que ese contenido manifiesto "aparta".

Entre los colaboradores de *Tel Quel*, únicamente Jean Ricardou va a acabar por utilizar y adaptar, con un propósito específico, la idea de *intertextualidad*, que servirá a sus tesis esenciales sobre la práctica del Nouveau Roman (1971 y Ricardou, éd., *Claude Simon*, 1975).

A partir de la Kristeva 1966-1967, veremos migrar la palabra *intertextualidad*... yo diría que un poco por todas partes, sin que nunca implique, por lo demás, que el investigador asume el *semanálisis* y la *gnoseología materialista* cuyos lineamientos ofrece la Kristeva en *Σημειωτική*. Aquí vamos a encontrar ora reinterpretaciones interesantes (en la medida en que se trabaja el término y éste parece requerido por la perspectiva metodológica del investigador), ora *efectos de moda* que, no obstante, no se deben desatender —yo quisiera señalar dos de ellos. Uno consiste en hacer cosas nuevas con lo viejo —por ejemplo: en llamar *análisis intertextual* a una muy tradicional crítica filológica de las fuentes y de las influencias literarias. Hallaremos diversos ejemplos en la bibliografía. El otro consiste en llamar "intertextual" a la práctica del retruécano lacaniano que permite fugaces acercamientos entre Rimbaud - Baudelaire - Mallarmé y Maldoror, arte del acercamiento que halla su arquetipo en la paranoia crítica de Dalí.

El asunto se complica (una vez apartados esos fenómenos de moda) por el hecho de que, contrariamente a la hipótesis de una armonía preestablecida de los lenguajes teóricos, la palabra *intertexto* no aparece en absoluto en ciertas investigaciones en que parecería del todo "natural" verla surgir. Me refiero a

aquellas investigaciones que plantean esencialmente la hipótesis de una topología del discurso social, en una interacción indefinida de los escritos y de los géneros; que ven en cada escrito no un conjunto de elementos cointeligibles, sino una especie de dispositivo que selecciona, transforma o excluye *topoi* y preestructos que se desplazan a través del momento histórico. Tomemos el ejemplo de Jean-Pierre Faye. La crítica de la “economía narrativa” en Faye, las nociones de “circulación”, “migración” y “aceptabilidad” que él desarrolla, se construyen en torno a la cuestión de saber de qué manera las “cadenas de enunciados” se articulan unas con otras, en qué “contrapunto”, en qué “prosodia común” son generados los discursos, y cómo a las cadenas de enunciados corresponden secuencias de acción. La atención a esa “economía” de las producciones simbólicas no parece haber conducido a Jean-Pierre Faye a no utilizar nunca las palabras “intertexto” e “intertextualidad”. La tendencia a crear una *koiné* terminológica es contrabalanceada, sin duda, por la necesidad que experimenta el intelectual de *distinguirse* haciendo suyo un lenguaje específico y jalonando su territorio mediante términos que pertenecen únicamente a él.

Ciertamente, aquí sólo estoy viendo y amplificando un costado del problema: lo transformo deliberadamente en habladuría “parisina” al insinuar que nunca, ni siquiera a la vuelta de una frase, Faye y sus allegados han utilizado una palabra lanzada por la Kristeva y redifundida por Sollers; pero creo que aquí también está en juego algo serio: el jalonamiento mismo del campo intelectual —y también el modo en que el sujeto se constituye y se individualiza a través de su predicación. Pero eso sería otra historia...

Notaríamos de manera análoga que Roland Barthes se cuidó también de no utilizar nunca los mencionados vocablos kristevianos, hasta el día en que pudo darles una definición tardía y de una orientación muy diferente. Ausencia, en efecto, de la palabra *intertextualidad* en *S/Z*, a pesar de la euforia neológica que arrastra a ese escrito, el cual es, en parte, una reflexión —salvo la letra— sobre el carácter intertextual de las legibilidades literarias. “Intertexto” sólo aparecerá bajo la pluma de Barthes en *El placer del texto* (1973), pero ello ocurre en el elogio de una *lectura* sin obligación ni sanción: “Eso es realmente el intertexto, la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito —sea éste Proust o el diario o la pantalla de televisión: el libro hace el sentido, el sentido hace la vida.”

En cambio, la palabra *intertexto* empieza a aparecer a la vuelta de una frase en ensayistas que no hacen un uso sistemático de ella. Así ocurre en Hans-Robert Jauss (1977), en una reflexión sobre la tarea del medievalista y con referencia a Robert Guette y Paul Zumthor. Un análisis más sutil que el mío mostraría lo que le ocurre a “intertextualidad” cuando la palabra es puesta en interpretancia con “protocolo de lectura”, “verosímil”, “fragmento”, “diseminación”, “ironía”, “migración”, “legibilidad”, “polisemia”, “presuposición”, “preestructo”, “metatexto”, es decir, cuando manifiesta su capacidad de

articularse con toda especie de nociones procedentes de otros horizontes intelectuales y tiende a fundirse en un dialecto común. Esa fusión, sin embargo, no se ha operado plenamente; depende más bien de tendencias perceptibles en ciertos investigadores.

La principal interferencia teórica que ha venido a marcar la suerte de la palabra “intertextualidad” en francés, es la traducción de los escritos de I. Lotman y de los semióticos de Tartu. La cuestión de saber si el concepto de “conexión(es) extratextual(es)” o de “extratexto” (*vnetekst*) en Lotman tiene algo que ver con la “intertextualidad”, es, desde cierto punto de vista, una cuestión absurda y, desde otro, una cuestión muy compleja. Es absurda en que, del lado de Lotman, estamos tratando con un concepto que se inserta en una metodología coherente, mientras que, del lado de los investigadores franceses que hacia 1970 se sirven de la “intertextualidad”, tenemos un conjunto de hipótesis más o menos divergentes. Es compleja si se quisiera medir por esa vía la influencia de Lotman y lo que se ha retenido de su estética en Francia. Este asunto no se clarifica en modo alguno si tratamos de remontarnos de Lotman a Bajtín (puesto que encontramos a éste en el origen de la idea de intertextualidad). Ante todo, a menos que estemos equivocados, Lotman no cita nunca a Bajtín, mientras que se refiere abundantemente a Shklovski, Tomashevski, Uspenski, Timofeev y otros. Eso, por sí solo, no basta para descartar una influencia de uno sobre el otro.

Después, la concepción del *extratexto* en Lotman no es, en modo alguno, monovalente. Llegado el caso, lo extratextual parece definir aquello que es complementario del texto y cuyas variaciones cambian correlativamente las determinaciones del texto (así, la poesía exige una determinación complementaria de la idea de no-poesía, *Change*, n° 6, pp. 68-69). De manera más general, la noción se extiende a las condiciones de legibilidad culturales que forman parte integrante de la inteligibilidad de un texto (ob. cit., 69). Eso bastaría para distinguir el punto de vista de Lotman del de la Kristeva-1966, puesto que ésta no se ocupaba tanto de la recepción y de la lectura, sino de la producción, de la generación del texto por un trabajo sobre los preestructos y los ideologemas. Sin embargo, ese punto de vista genético no le es ajeno a Lotman, quien relaciona con lo extratextual los problemas de la *parodia* y de la *polémica oculta* (aquí me parece perceptible el eco de Bajtín) (ob. cit., 69). Así, Lotman escribe —y ésa es su definición de partida— que “los vínculos extratextuales de una obra pueden ser descritos como la relación del conjunto de los elementos fijados en el texto con el conjunto de los elementos a partir del cual fue realizada la elección del elemento utilizado” (1973, 89-90).² Sin embargo, en Lotman, lo esencial de su reflexión ha de ser relacionado con el concepto mismo de *texto*

² Para una discusión sobre los diversos puntos de vista de la crítica francesa y de la semiología soviética, véase, por ejemplo, el artículo de Walter REWAR, 1976.

o, más bien, de una jerarquización de los diferentes niveles de estructuración que "forman texto".

Agreguemos aquí —para complicar aún más la pesquisa y recordar que estamos tratando de desembrollar tanto cuestiones de epistemología como meros accidentes verbales— que *vnetekst* es traducido en *Change* como "*hors-texte*" [fuera-de-texto] y en Gallimard como "*extratexte*". Ahora bien, ocurre que "*hors-texte*" ya era utilizado ocasionalmente (por críticos marxistas) para designar el "mundo real" reflejado en la literatura realista. Había allí una fuente de equívoco que no ha dejado de hacer sentir sus efectos.

Diez años después de que la Kristeva lanzó la palabra "intertexto" y las hipótesis a ella ligadas, *Poétique* publica un número especial dirigido por Laurent Jenny, sobre las *Intertextualidades*. Es tiempo de precisar la situación en 1976, tanto más cuanto que "intertexto" está ya en boca de todo el mundo. Laurent Jenny propone una redefinición de *intertextualidad* en los siguientes términos: "el trabajo de transformación y de asimilación de varios textos realizado por un texto centrador que mantiene la *leadership* del sentido" (1976, 262). Vemos que, para Jenny, la intertextualidad es una cualidad del *texto* y que se expresa la voluntad de no perder ese punto central; la significación es inmanente al texto.

La reflexión sobre el intertexto permitirá volver a sacar a la luz esas formas desatendidas de la práctica literaria que se llaman plagio, parodia, sátira, montaje, *cut-ups*, burlesco, collage, doxografías, fragmento. Se recordará una serie de coloquios y de números especiales que han florecido sobre esos temas. Las dos recopilaciones colectivas dirigidas por el grupo "μ" en la *Revue d'esthétique* (1978-1979), "Collages" y "Retóricas semióticas", testimonian la fecundidad de esa orientación. Una de las cosas en juego de este asunto del intertexto es saber, no obstante, qué extensión darle al "campo intertextual" mismo. ¿Nos vamos a encerrar en la clausura de la erudición literaria o vamos a franquear lo literario, a tomar en consideración la totalidad de los discursos sociales (lo que era, al principio, la ambición —por lo menos teórica— de la Kristeva), vamos a plantear la hipótesis de una circulación general de los ideologemas y de las estrategias discursivas y concebir así una teoría de la literatura en interacción con su exterioridad no-literaria?

Otra cosa en juego, en la cual ha insistido Laurent Jenny, depende de la extensión del concepto de *texto*, extensión asombrosamente variable de un investigador a otro, sea que el texto se reduzca a la literatura canónica en uno, a la *cosa impresa* en otro, o que se extienda al cuerpo histórico, a los aparatos económicos en un tercero. Tampoco aquí estas cuestiones de extensión dependen de la comodidad de cada cual, sino que están ligadas a los axiomas fundamentales que determinan una estética y una semiología.

Hace diez años o más que el grupo de Burdeos con R. Escarpit lanzó la idea de un objeto de estudio que englobaba lo literario, lo científico y la publicística, y que sería el *discurso social*. El acercamiento "intertextual" puede tener como resultado que se rompa la clausura de la producción literaria canónica para mostrar a ésta en una vasta red de transacción entre modos y status discursivos. Hay una actitud nueva en cuanto al puesto mismo que ocupa lo literario en la actividad simbólica.

Una de las ocasiones en que se han puesto en comunicación hipótesis prometedoras en el caso que nos ocupa, fue el acercamiento de la intertextualidad y la *semántica de la presuposición*, que, a su vez, en el contexto de la lengua francesa llegó de la lógica a la lingüística (con Zuber y Ducrot). Por mi parte, he procurado reavivar la antigua tópica aristotélica (a la vez como estudio de lo opinable [*opinable*] en argumentación y de lo verosímil en el relato) acercándola a esas cuestiones de presuposición y de preconstructos intertextuales. El retorno a una reflexión sobre lo verosímil, el *εἰκός* de Aristóteles, se remonta al número 11 (1968) de *Communications*. También allí, la Kristeva y otros colaboradores relacionan la construcción de las máximas de lo verosímil narrativo con una aceptabilidad intertextual.

Si la palabra "intertextualidad" suena agradablemente a los oídos de muchos, pocos investigadores de primer plano han elaborado un marco teórico que permita un empleo riguroso y operativo de la misma. Sin embargo, eso es lo que han hecho Paul Zumthor y Michael Riffaterre, de maneras por lo demás bastante diferentes entre sí. Paul Zumthor liga de entrada la intertextualidad a esas "marcas internas" de la presencia de la historia que forman, en efecto, la "historicidad". La dialéctica de la memoria [*mémorielle*] que produce el texto, que lleva la huella de textos sucesivos, es llamada aquí intertextualidad, pero el problema de esos grandes tipos ideales que son los géneros, los discursos, los tópicos y los lugares comunes, viene a especificar, historizar y condicionar lo que había de vago en la simple tesis del "texto como cruce de otros textos". Articulando a la intertextualidad los conceptos que él produjo en su trabajo de medievalista ("movilidad [*mouvance*]", "alegoresis", "mención vs. dicción", "variación", "figuración", "duplicación"), Zumthor sintetiza en ellos también las prácticas de parodia, de juegos de lenguaje y de ironización, a las cuales está atento en su lectura de los textos medievales. (Y volvemos a hallar aquí el homenaje implícito a Bajtín, esta vez al medievalista.)

Michael Riffaterre, en sus últimas obras de estilística, ha adoptado y usado ampliamente la noción de intertexto como categoría de la *interpretancia* [*interprétance*], ligada a su reflexión sobre los hechos retóricos y las legibilidades literarias. "En el nivel de la semiosis, los textos tienen por referentes otros textos (...). La textualidad tiene por fundamento la intertextualidad" (Riffaterre, 1979, 128). Considero que, en el dominio de reflexión que Riffaterre se ha reservado, él ha llegado a darle al intertexto, muy distinto de una anticuada filología de las fuentes, un valor operativo. Eso no impide que la intertextualidad

sirva en él a una estilística literaria cuya sutileza y erudición no pueden disminuir el carácter conservador y la relativa estrechez del campo de aplicación.

Hoy día nos hallamos en una situación un poco extraña. La Kristeva ha abandonado el término mismo de *intertexto*, y ello, me parece, en la medida en que su atención se ha desviado de la historicidad del discurso social y de la relación escritura/ideología. El grupo relativamente homogéneo de la *sociocrítica*, que trata precisamente de reconsiderar la semiótica textual dentro de una axiomática histórica y social, no ha re trabajado verdaderamente esa idea de *intertextualidad* en relación con su propia reflexión sobre los “preconstructos”, los “protocolos de lectura”, la “legibilidad”, la ideología. A veces comprobamos incluso, en Duchet, Dubois, Leenhardt y Gaillard, cierta fidelidad a los vocablos “códigos literarios” y “códigos sociales” que deja perplejo.³ En cambio, *intertextualidad* parece adoptado —como testimoniaba el tercer coloquio internacional de poética organizado por M. Riffaterre en Nueva York en 1979— por diversos investigadores (Laurent Jenny, Nancy Miller, J.-J. Thomas, Naomi Shor, Barbara Johnson) que practican una hermenéutica freudiana particularmente indiferente al jalonamiento sociohistórico de la literatura.

“*Intertextuality*” e “*intertextualidad*” [N. del T.: en español en el original] se han establecido firmemente en el continente americano. Fredric Jameson aboga por un enfoque intertextual de los géneros literarios que le parece necesario para una crítica marxista de Northrop Frye y de Greimas. Jonathan Culler, en 1976, en el artículo “Presupposition and Intertextuality”, opera una conjunción no sólo con la lógica de Oxford, sino también con los trabajos, poco conocidos en el mundo francófono, de Harold Bloom (*The Anxiety of Influence*, etc.). Así pues, la migración de la palabra “intertexto” ha adquirido dimensiones cosmopolitas.

Nada de lo anterior es suficiente para trazar debidamente la suerte de la idea de “intertextualidad” y evaluar su porvenir. Hemos recorrido precisamente una red intertextual y hemos jugado con la fórmula infantil: “Que corra la prenda, / Que corra sin parar...”. A menos que consideremos un término crítico como lo que pseudo-saussureanos llamarían un “puro significante” —del que se apoderaría aleatoriamente la *libido sciendi* de cualquier investigador, a riesgo de darle después cualquier sentido—, nos hace falta hallar reguladores que expliquen la polisemia del término, las constricciones de su difusión y su poder de seducción. Para concluir, he aquí algunas hipótesis sobre ese punto. Si se admite que *intertexto* varía de un investigador al otro en extensión y en comprensión (correlativamente a la concepción que ese investigador tiene del *texto* mismo); que él pertenece en uno a una poética genética, en otros a una estética de la recepción; que en unos se coloca en el centro de una teoría sociohistórica,

³ Véase, sin embargo, el análisis intertextual de *Germinal* en DUCHET, 1976.

en otros dentro de una hermenéutica freudiana o parafreudiana; que en unos ocupa una posición casi axiomática en la base de sus concepciones teóricas, mientras que en muchos otros es un término periférico que no desempeña sino un papel accidental, se podría decir que la palabra escapa a todo consenso. Pero esas variaciones de definición, sin embargo, no lo privan de *función*; ha desempeñado y desempeña un papel en los debates literarios y culturales, el papel de una *consigna* de la que muchos se han apropiado y me parece que sirve tanto para orientar las mentes hacia hipótesis nuevas, como para tachar ciertos términos, para sustituirlos. La *consigna de la intertextualidad* ha servido para criticar y desconstruir cierto número de axiomas presentes en la reflexión estructuralista, o remanentes de ideologías estéticas preestructuralistas. Desde este punto de vista, *intertextualidad* funciona más como un arma crítica y como la apertura de una problemática que como una noción positiva bien delimitada. ¿Cuáles son, pues, esas funciones críticas?

(1) La idea de *texto como dispositivo intertextual* ha servido, en la Kristeva en primer lugar, para la crítica del *Sujeto* fundador, propietario del Logos, del Autor y de la Obra. Esta crítica del Sujeto —para la cual *Tel Quel* había llamado como refuerzo (en un sincretismo jamás dominado) a Freud reelaborado por Lacan, a Marx releído por Althusser, el estructuralismo genético contaminado de gramática transformacional, y el pensamiento de la diferencia en Derrida—, esta crítica del Sujeto exigía, pues, que se sustituyera la intersubjetividad romántica por la intertextualidad como red de diferencias y reutilización indefinida del material lingüístico.

(2) Otro fetiche epistémico al que los partidarios de la intertextualidad parecen, todos, haberle apuntado, es el del *Texto* mismo, concebido como una entidad autónoma, portadora de un sentido inmanente, en la que, funcionalmente, cada elemento daría la explicación de la totalidad y viceversa. Había en esto la búsqueda de un más allá del formalismo y del estructuralismo inmanente, pero que no me parece que haya sido conducida identificando claramente su propósito.

(3) Un tercer fetiche, en el que habría que detenerse, era el del *Código*, o de ese uso metafórico que, transportando el código lingüístico a “código semiótico”, o “código ideológico”, o “código cinematográfico”, hallaba en toda producción significativa la oposición saussureana lengua/habla y, así pues, se esforzaba por (o se imponía como tarea) reconstruir, por ejemplo, detrás de toda fotografía, “el código icónico” que habría sido la “gramática” de esa “performance”. La idea de *intertexto*, sustituyendo con un *bricolage* productivo una estructuración trascendente, rechazaba toda clausura, puesto que cada texto debía ser visto como un trabajo sobre textos anteriores. Esta crítica del *código*, hipótesis de la práctica semiótica, no es consumada, pero coincide notablemente con la crítica del dualismo lengua/habla emprendida justamente por Bajtín en los años 20.

(4) Por último, la hipótesis de un *campo intertextual* permitiría acabar con la reducción de la praxis simbólica a su nivelación fulminante sobre la pretendida "infraestructura" económica. Es cierto que desde antes de 1968 Lucien Goldmann (al menos tal como aparece en la *Sociología de la novela*, pero hay otros Goldmann...) era ya remitido a los tiempos pasados. Desde ese momento la crítica de *Tel Quel* y la de *Change* habían dejado de dirigirse a él o de apuntar a él.

(5) Semánticamente, la palabra "intertextualidad" —bastante feliz en su morfología— podía e iba a desempeñar el papel de un polo de atracción para toda una serie de conceptos armados mal que bien en diversos puntos del campo intelectual y a los cuales me es difícil atribuir un origen o una datación exactos, para algunos en todo caso.

Así ocurre con "lectura sintomal [*symptômale*]" (Althusser), "marco de lectura" (que ha de ser datado como "Zeraffa, 1971"), "preconstructo", "contrato" o "pacto de lectura", "incipit", "discurso social" (Escarpit, 1970), con "legibilidad" y "aceptabilidad" (Faye), con "gramática de reconocimiento" (Eliseo Verón), con "*reiterazione dell'atesso*" (Gianni Celati, *Finzione occidentale*); así ocurre con la readopción y la remotivación teórica de nociones como las de "fragmento", "collage", "montaje", "cita", "anagrama", "anamorfosis" (Lyotard, 1966), con un regreso del interés por la *parodia* y el "desvío" (en el sentido en que los izquierdistas hablaban de "publicidad desviada"). Se manifestaba aquí un poder de absorción y de recentramiento que parece depender de una armonización, de una convergencia en un momento dado de investigaciones dispersas. El concepto de intertextualidad tiende a articularse con el de *campo*, en el sentido en que lo entienden Bourdieu y su escuela, es decir, como una contraparte polémica del concepto de estructura —en el que a los axiomas de la inclusión, del acoplamiento y de la paradigmización se oponen hechos de discordancia, de umbral, de contradicción y de diseminación. Es así como yo entiendo el campo intertextual del discurso social: no como la armonía relativa de un sistema funcional en devenir, sino como un lugar de interferencia de lexías heterogéneas donde la significación nace de contigüidades que constituyen conflictos.

Debería resultar evidente que, a pesar de una inclinación hegeliana que acabo de confesar, no espero de la historia de las ideas que me revele el sentido auténtico de la palabra *intertextualidad*. Lo que trato de ver es la función de ese término en una *lucha* entre diferentes grupos teóricos que procuran apropiárselo. Y si la evocación de una lucha en el campo teórico parece pertenecer a un marxismo poco mediado, entonces me colocaría bajo la protección de Humpty Dumpty en su debate de semántica con Alicia:

— Cuando empleo una palabra —dijo Humpty Dumpty...—, ella significa lo que yo decidí que significara, ni más ni menos.

— La cuestión es —dijo Alicia— si puedes hacer que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes.

— La cuestión es —dijo Humpty Dumpty— quién va a ser el amo, ¿eso es todo!

(Alice, Norton ed., p. 163)*

La cuestión es saber quién será el más fuerte y en qué medida un conjunto de principios, de procedimientos y de miras de investigación son capaces de reagruparse en torno a cierta idea de *intertextualidad* y de imponerse. La confusión de los lenguajes teóricos que nos ha tocado en suerte puede señalar dos cosas: una, muy feliz en sí misma, que es una ebullición de las ideas, una dinámica polémica de las investigaciones, y la otra, menos exaltante, que es una tendencia a la entropía, a la amalgama, al sincretismo sin principio, a la anaxiología. Como no aplicaremos aquí el principio de no-contradicción, está permitido plantear que esa inestabilidad terminológica, esos deslizamientos de vocabulario señalan a la vez uno y otro de esos fenómenos.

Si uno quisiera divertirse un poco, haría una antología de todos los empleos de la oposición *significante/significado* desde Saussure, empleos todos que, en un momento dado, se colocan, por lo demás, bajo la protección explícita del lingüista ginebrino. Es aquí donde nosotros nos inclináramos a decir —demostrando también no haber entendido nada de Saussure— que también la palabra *significante* ha devenido un "puro significante"! Lo mismo diríamos, en un dominio más restringido y un poco mejor jalonado, menos indeciso, a pesar de todo, respecto de *intertexto* e *intertextualidad*.

Al cabo de todo esto, es decir, a través de tales hipótesis (propuestas aquí a título de pura sugerencia), regresamos a lo que yo escribía antes: la cuestión no es saber qué "quiere decir" *intertextualidad*, sino "para qué sirve", y esa utilidad misma es relativa respecto al momento histórico. La palabra "intertexto" es el lugar de una crítica del funcionalismo y del estructuralismo que *nunca ha sido plenamente asumida*. La idea de *intertextualidad* vino a perturbar toda clase de esquemas epistémicos vectoriales que iban del autor a la obra, de la referencia empírica a la expresión "de lenguaje", de la fuente a la influencia sufrida —de la parte al todo—, del código a la actuación, y, en el texto, a poner en tela de juicio su linealidad y su clausura, de una mayúscula a un punto final. A todos esos modelos, la intertextualidad opone una problemática de la multiplicidad, de lo heterogéneo y de la exterioridad, que me parece, más allá de los malentendidos y de los efectos de moda, lo esencial de *nuestro* problema para los años venideros.

* N. del T.: En inglés en el original.

Bibliografía de referencia

Observación: algunos de los textos mencionados a continuación me sirven de referencia general sin que los términos "intertexto", etc., aparezcan en ellos. [N. del E.: Los artículos marcados con el signo  figuran, en traducción al español, en el presente volumen.]

- ARRIVÉ, Michel, "Pour une théorie des textes polyisotopiques", *Langages*, 31: 1973 (pp. 61-63 en especial). 
- BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, París, Seuil, 1973 (p. 59 sobre todo).
- , *S/Z*, París, Seuil, 1970.
- BAJTÍN, M., *Проблемы поэтики Достоевского*, Moscú, 1929 (reed. 1963). *La poétique de Dostoïevsky*, París, Seuil, 1970.
- , *Творчество Франсуа Рабле*, Moskva, 1965 (en francés: París, Gallimard, 1971).
- , Ver también: Medvédev, Pavel N. y Volóshinov, V. N.
- BENREKASSA, G. "Le parcours idéologique des *Lettres persanes*: figures de la sociabilité et discours politique", *Europe*, 55, 574, 1977, pp. 60-79.
- BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence*, Nueva York, Oxford U. P., 1973.
- CHEVIER, J.-F. y B. LEGARS, "Pour un ensemble des pratiques artistiques dans *La Recherche*", *Cahiers crit. Littér.*, 3-4, 1977, pp. 21-69.
- CLAES, P., "Claus als cleptograaf", *Vlaamse Gids*, 3, 1979, pp. 40-51.
- CROWLEY, R., "Towards the Poetics of Juxtaposition: *l'Après-midi d'une Faune*", *Yale French Studies*, 54, 1977, pp. 33-34.
- CULLER, J., "Presupposition and Intertextuality", *Modern Language Notes*, 91, 6, 1976, pp. 1380-1397.
- DÄLLENBACH, Lucien, "Intertexte et autotexte", *Poétique*, 27, 1976, pp. 282-296. 
- DUBOIS, Jacques, "Une écriture à saturation, les présupposés idéologiques dans l'incipit du *Nabab*", *Études Littéraires*, IV, 3, 1971.
- , "Code, texte, métatexte", *Littérature*, 12, 1973.
- , "Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste", *Poétique*, 16, 1973.
- DUCHET, Claude, "Pour une socio-critique ou variations sur un incipit", *Littérature*, 1, 1971, pp. 5-14.
- , "Le Trou des bouches noires, parole, société, révolution dans *Germina*", *Littérature*, 24, 1976.
- DUCROT, Oswald, *Dire et ne pas dire; principes de sémantique linguistique*, París, Hermann, (1972).
- , *La Preuve et le dire*, Mame, 1975.
- FAYE, J.-P., *Langages totalitaires*, París, Hermann, 1972.
- , *Théorie du récit*, París, Hermann, 1972.

- FORNI, L., "Il romanzo polifonico di Dostoevskij", *Lingua e stile*, 2, 1971, pp. 295-316.
- GAILLARD, Françoise, "Code(s) littéraire(s) et idéologie. Quelques remarques", *Littérature*, 12, 1973, pp. 21-35.
- GENOT, Gérard, "L'Adieu d'Ophélie. Pour une sémiotique de l'hétérotopie", *Revue d'esthétique*, 3-4, 1978, pp. 267 y ss.
- GÓMEZ-MORIANA, Antonio, "La subversión del discurso ritual: una lectura intertextual del *Lazarillo de Tormes*", *Revista canadiense de estudios hispánicos*, IV, 2, 1980.
- GOUX, J.-J., "Marx et l'inscription du travail", *Tel Quel*, 33, pp. 82 y ss. (y *Théorie d'ensemble*, pp. 188 y ss.).
- "Intertextualité": *Third International Colloquium on Poetics* (organizado por M. Rifaterre), Nueva York, Columbia University, 1979 (mimeografiado).
- "Intertextualités", *Poétique*, 27, 1976 (L. Jenny, ed.).
- JAMESON, Fredric, "Magical Narratives: Romance as Genre", *New Literary History*, 7, 1, 1975, pp. 135-164.
- JAUSS, Hans Robert, "Littérature médiévale et expérience esthétique", *Poétique*, 31, 1977, pp. 322-336.
- JENNY, Laurent, véase "Intertextualités".
- , "Anna O.: l'intertextualité vive", *"Intertextualité": Third International Colloquium...*
- , "Sémiotique du collage intertextuel", *Revue d'esthétique*, 3-4, 1978. 
- KLINKENBERG, J.-M., "Le concept d'isotopie en sémantique et en sémiotique littéraire", *Le Français moderne*, XLI, 1973, pp. 285-290.
- KRISTEVA, Julia, "Bakhtine: le mot, le dialogue et le roman", *Critique*, 239, 1967, pp. 438-465. 
- , *Σημειωτική: Recherches pour une sémanalyse*, París, Seuil, 1969.
- , *La Révolution du langage poétique*, París, Seuil, 1974 (sobre todo pp. 337 y ss.).
- LAFAY, H., "Les Animaux malades de la peste. Essai d'analyse d'intertextualité", *Roman Z. Lit.-Geschichte*, 1, 1977, pp. 40-49.
- LEPS, Marie-Christine, "For an Intertextual Method of Analyzing Discourse", *Europa*, III-1, 1979-80, pp. 89-105.
- , *Littérature et idéologie*, París, La Nouvelle Critique, 1971.
- LOTMAN, Iu., *Структура художественного текста*, Providence, R. I.; Brown U., 1971, y Leningrado, Prosveshchenie, 1972 (*La Structure du texte artistique*, París, Gallimard, 1973), (véanse también "Le hors-texte", *Change*, núm. 6, pp. 68-81, y "Notes on the Structure of a Literary Text", *Semiotica*, 15, 3, 1975, pp. 199-305).
- MAINGUENEAU, D., *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, París, Hachette, 1976.

- MALANDAIN, G., "Récit, miroir, histoire. Aspects de la relation Nerval-Hermann", *Romantisme*, 20, 1978, pp. 79-93.
- MEDVÉDEV, Pavel N. (y M. BAJTÍN), *Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику*, Leningrado, Privoi, 1928 (trad. al inglés: Baltimore, 1978).
- PERRONE-MOISÉS, Leyla, "L'intertextualité critique", *Poétique*, 27, 1976, pp. 372-384.
- REWAR, W., "Notes for a Typology of Culture", *Semiotica*, 18, 4, 1976, pp. 372-377.
- RICARDOU, Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971, *partim*.
- RIFFATERRE, Michael, *Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.
- , *Semiotics of Poetry*, Bloomington, Indiana U. P., 1978 (especialmente pp. 181-186).
- , "Sémiotique intertextuelle: l'interprétant", *Revue d'esthétique*, 1979, 1-2, 128-150.
- , "La Syllepse intertextuelle", *Poétique*, 40, 1979, pp. 496-513.
- RINCÉ, D., "Les premières œuvres de Chateaubriand: la genèse d'un projet autobiographique", *Revue d'histoire littéraire de la France*, 77, 1, 1977, pp. 30-47.
- THIONVILLE, Eugène, *De la Théorie des lieux communs dans les Topiques d'Aristote*, Osnabrück, Otto Zeller, 1965 (ed. original: 1855).
- VAN-ROSSUM-GUYON, F., "De Claude Simple à Proust: un exemple d'intertextualité", *Lettres nouvelles*, 4, 1972, pp. 107-137.
- VOLÓSHINOV, V. N. (y M. BAJTÍN), *Марксизм и философия языка*, Leningrado, 1929 (*Marxisme et philosophie du langage*, Paris, Minuit, 1977).
- "Le Vraisemblable", *Communications*, 11, 1968.
- ZUMTHOR, Paul, "Le Carrefour des rhétoriciens. Intertextualité et rhétorique", *Poétique*, 27, 1976, pp. 317-337 (cf. también "Médiévisite ou pas", *ibidem*, 31, 1977).

(El presente estudio, escrito contemporáneamente con la aparición de la obra de T. Todorov sobre *Bajtín y su círculo*, no incluye un análisis de esa publicación reciente.)

Anexo

- ANGENOT, Marc, "Idéologie, collage, dialogisme", *Revue d'esthétique*, 3-4, 1978.
- , "Idéologie et présupposé", *Revue des Langues vivantes*, 5, 1978.
- , "Présupposé, topos, idéologème", *Études françaises*, 1-2, 1977.
- , "Fonctions narratives et maximes idéologiques", *Orbis Litterarum*, 33, 1978.
- ANGENOT, Marc y N. KHOURI, "Lecture intertextuelle de Freud", *Texte* (en prensa), "The Discourse of Early Human Paleontology: Emergence, Narrative Paradigms, Ideology", *Minnesota Review*, Otoño de 1982.
- ANGENOT, M. y D. SUVIN, "L'Implicite du Manifeste", *Études françaises*, 16, 3-4, 1980, pp. 43-68.

La literatura a la segunda potencia*

GÉRARD GENETTE

I

El objeto de este trabajo es lo que yo llamaba en otra parte,¹ "a falta de algo mejor", la *paratextualidad*. Después, he hallado algo mejor —o peor: el lector juzgará. Y he destinado "paratextualidad" para designar una cosa totalmente distinta. He de rehacer, pues, el conjunto de ese imprudente programa.

Rehagámoslo, pues. El objeto de la poética, decía yo poco más o menos, no es el texto considerado en su singularidad (ése es más bien el asunto de la crítica), sino el *architexto*, o, si se prefiere, la architextualidad del texto (como se dice, y es un tanto lo mismo, "la literariedad de la literatura"), es decir, el conjunto de las categorías generales o trascendentes —tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.— a las que pertenece cada texto singular.² Hoy yo diría más bien, de una manera más amplia, que ese objeto es la *transtextualidad*, o trascendencia textual del texto, que yo definía ya, toscamente, como "todo lo que lo pone en relación, manifiesta o secreta, con otros textos". Así pues, la transtextualidad rebasa e incluye la architextualidad, así como algunos otros tipos de relaciones transtextuales. De éstas, sólo una nos ocupará aquí de manera directa, pero me hace falta primeramente, aunque sólo sea para contornear y jalonar el campo, establecer una (nueva) lista de esas relaciones, que bien puede, a su vez, no ser ni exhaustiva ni definitiva. El

¹ *Introduction à l'architexte*, Seuil, 1979, p. 87.

² El término de *architexto*, me enteré de ello un poco tarde, fue propuesto por Louis Marin ("Pour une théorie du texte parabolique", en *Le Récit évangélique*, Bibliothèque des sciences religieuses, 1974...) para designar "el texto de origen de todo discurso posible, su 'origen' y su medio de instauración". Que, en suma, está más cerca de lo que voy a denominar *hipotexto*. Ya sería hora de que un Comisario de la República de las Letras nos impulsara una terminología coherente.

* Unidades I y II del libro *Palimpsestes. La littérature au second degré*, 1982, Éditions du Seuil, pp. 7-17.

El intertexto desconocido*

MICHAEL RIFFATERRE

Este problema [suscitado por la moda actual de la intertextualidad]** es la confusión en que se incurre muy a menudo entre *intertextualidad* e *intertexto*. El intertexto es el conjunto de los textos que podemos asociar a aquel que tenemos ante los ojos, el conjunto de los textos que hallamos en nuestra memoria al leer un pasaje dado. El intertexto es, pues, un corpus indefinido. Siempre podemos, en efecto, reconocer su comienzo: es el texto que desencadena asociaciones de la memoria desde que comenzamos a leerlo. En cambio, es evidente que no le vemos el fin. Esas asociaciones son más o menos amplias, más o menos ricas, según la cultura del lector. Se prolongan y se desarrollan según el progreso de esa cultura, o incluso en función del número de veces que releemos un texto. Ahora bien, el error que comete, en mi opinión, la mayor parte de los críticos que invocan hoy la intertextualidad, es el de creer que ésta consiste simplemente en un conocimiento o en una toma de conciencia del intertexto.

Si la intertextualidad se redujera a eso, no tendríamos ninguna necesidad del término, puesto que ella sólo cubriría dominios conocidos y a los que se aplica una terminología clara y probada. El conocimiento del intertexto anterior sería del dominio de la historia de las influencias, de las filiaciones literarias, de la investigación tradicional de las fuentes, tradición actualmente bastante desacreditada. El conocimiento del intertexto posterior sería del dominio de la historia de la supervivencia de una obra, de lo que la filología del pasado siglo llamaba la *Nachleben*. El conocimiento a-crónico del intertexto sería del dominio de la tematología.

* "L'intertexte inconnu", *Littérature*, n° 41, febrero de 1981, pp. 4-7.

**N. del E.: Estas reflexiones, presentadas por Riffaterre en la apertura de un simposio de medievalistas celebrado en la Universidad de Columbia, N. Y., fueron precedidas por unas palabras introductorias de bienvenida, agradecimiento y explicación —publicadas por él en menor puntaje tipográfico y aquí excluidas—, con las que empalma esta primera oración.

Pero se trata de mucho más que de metalenguaje. Si la intertextualidad se redujera al conocimiento del intertexto, funcionaría tanto mejor cuanto mejor conociera el lector ese intertexto. Cesaría de funcionar desde que surgiera una generación de lectores para la cual las tradiciones de la generación precedente fueran letra muerta. Cesaría, si el contenido de una cultura cambiara, si el sociolecto del lector de hoy difiriera demasiado del de los lectores contemporáneos de la creación del texto. ¿Acaso necesito subrayar que ése es, en primer término, el caso de la literatura medieval? Sabemos demasiado poco sobre los intercambios culturales de la Edad Media para ponernos verdaderamente en la piel de lectores del siglo XIII, por ejemplo, o para reconstituir la imagen que los autores de entonces se hacían de los destinatarios de su obra.

Pero no hay razón para creer que un conocimiento más desarrollado, más profundo, del intertexto haga funcionar mejor la intertextualidad. A lo sumo la hace funcionar de una manera diferente. El accidente histórico que es la pérdida del intertexto no podría provocar la detención del mecanismo intertextual, por la simple razón de que lo que desencadena ese mecanismo es la percepción, en el texto, de la *huella* del intertexto. Ahora bien, esa huella consiste en anomalías *intratextuales*:¹ una obscuridad, por ejemplo, un giro de frase inexplicable con la sola ayuda del contexto, una falta con respecto a la norma que el idiolecto del texto constituye. A esas anomalías las llamaré agramaticalidades. No se debe entender el término en el sentido estrecho de falta gramatical: él cubre también toda alteración de cualquiera de los sistemas del lenguaje —morfológico, sintáctico, semántico, semiótico. Esas agramaticalidades indican la presencia latente, implícita, de un cuerpo extraño, que es el intertexto. Bastan para provocar en el lector reacciones que la identificación del intertexto continuará y prolongará, pero que, por lo menos, se bastan a sí mismas.

Redefiniré, pues, la intertextualidad de la siguiente manera: se trata de un fenómeno que orienta la lectura del texto, que rige eventualmente la interpretación del mismo, y que es lo contrario de la lectura lineal. Es el modo de percepción del texto que rige la producción de la significancia, mientras que la lectura lineal sólo rige la producción del sentido. Es el modo de percepción gracias al cual el lector toma conciencia del hecho de que, en la obra literaria, las palabras no significan por referencia a cosas o a conceptos, o, de manera más general, por referencia a un universo no-verbal. Significan por referencia a complejos de representaciones ya enteramente integrados al universo de lenguaje. Esos complejos pueden ser textos conocidos, o fragmentos de textos que sobreviven a la separación de su contexto, y a los que, en un nuevo contexto, se reconoce como preexistentes al mismo. Esos complejos acaban por devenir la moneda corriente del sociolecto. Pueden estar ligados también (o haberlo estado en un primer período de existencia) a un género (por ejemplo, las fórmulas

¹ He intentado definir ese fenómeno en un artículo posterior a esta ponencia, "La Trace de l'intertexte", *La Pensée française*, octubre de 1980.

de la canción de gesta, o los clichés del retrato de los héroes que una tesis de Columbia University ha estudiado en Chrétien de Troyes).² Pero son también sistemas descriptivos³ que ya no pueden ser ligados a sus textos originales y que ya sólo dependen de la conciencia lingüística del lector.

Así entendida, la producción del sentido en la obra literaria resulta de un doble proceder de lectura: por una parte, la comprensión de la palabra *según las reglas del lenguaje* y los *constreñimientos del contexto*, y, por otra, el conocimiento de la palabra como *miembro de un conjunto* en el que ella ya ha desempeñado en *otra parte* un papel definido. Lo cual no quiere decir que la lectura literaria siga una práctica de lo *déjà-vu* [ya visto]. *Déjà-vu* real, por ende, pero también *déjà-vu* potencial. Porque cada palabra pertinente del texto literario, es decir, cada palabra estilísticamente marcada, significa en la medida en que *presupone un texto*. El texto que leemos combina, pues, lexemas y sintagmas, como cualquier secuencia verbal. Pero sólo es literario en la medida en que combina también los textos a los que pertenecen originariamente esos lexemas, y los textos de los que esos sintagmas no son más que citas parciales.

Debemos, pues, representarnos el texto literario no como una secuencia de palabras agrupadas en frases, sino como un *complejo de presuposiciones*, al tiempo que cada palabra del texto es como la punta del proverbial iceberg. El texto se comporta como una secuencia de incrustaciones [*enchâssements*] (en el sentido lingüístico del término), una serie de textos, reducidos a lexemas que los simbolizan, una serie de textos lexicalizados, cada uno de los cuales descansa, a su vez, sobre un complejo intertextual. La única manera, en mi opinión, de paliar lo ignoto relativo del intertexto medieval, es cambiar la orientación tradicional de la investigación, de la restitución arqueológica. En vez de reconstituir un corpus: tratar de determinar la naturaleza de las presuposiciones, definir las reglas por las cuales un presuponente desencadena en el lector una escritura o en el oyente un decir, una actividad asociativa que le hace contornear la falta del texto, y completar un mensaje cuyo vacío parcial, cuyo carácter incompleto, lo invita a reconstituirlo.

² Alice M. Colby, *The Portrait in Twelfth Century French Literature*, Ginebra, Droz, 1965. Tuve la oportunidad de ser el tutor de esa tesis: que eso haga que le perdonen a un simple teórico venir a hablar ante medievalistas.

³ Sobre el sistema descriptivo, véase mi *Production du texte*, París, Seuil, 1979. He bosquejado una tipología de la intertextualidad en "Syllepsis", *Critical Inquiry*, Chicago, 6/4, verano de 1980, pp. 625-638.

Intertextualidad y movilidad*

PAUL ZUMTHOR

Surgidos de los trabajos del grupo Tel Quel y lanzados especialmente por J. Kristeva, el concepto y el término de *intertextualidad* se refieren a la infinidad-indefinida dinámica que rinde cuenta, en todos los niveles, del conjunto de las propiedades de un texto y es la única en hacerlo. Evocan (o implican) la existencia de complejos significantes, articulados de maneras diversas (a menudo imprevisibles) los unos a los otros, y fundadores de una pluralidad interna de ese texto. Sugieren la idea de una génesis ilimitada de la significación. El texto, al igual que el discurso, no está cerrado. Es trabajado por otros textos, como el discurso por otros discursos. La intertextualidad designa una especie de suplemento, quizás inagotable, esencial al texto mismo.¹

Sin embargo, los términos que así empleo para definir esas propiedades implican una consideración a-crónica del hecho textual. A-crónica; por ende, sin valor como tal desde el punto de vista histórico... o, más bien, ciertamente válida en general, pero de la manera como pueden serlo una perogrullada o una tautología. En efecto, así definidas, las propiedades de que se trata son las de cualquier texto o grupo de textos del siglo XVI o XVII, así como de la Edad Media. Pero la realidad que nuestros estudios intentan cercar está fundamentalmente marcada por la historia. Un texto nunca es más que la manifestación escrituraria de un acto de habla que, como acto, se sitúa entre otros actos, más o menos institucionalizados. Ningún concepto escapa, pues, a la absoluta necesidad de una especificación histórica (por lo demás, ésa es la razón profunda, supongo yo, por la que nuestros estudios no constituyen una "ciencia", sino un arte).

¹ Cf. F. Wahl en O. Ducrot y T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, París, Seuil, 1972, pp. 445-446.

* "Intertextualité et mouvance", en: *Littérature*, Larousse, n° 41, febrero de 1981, pp. 8-16.