

TRAYECTOS HIPERTEXTUALES DE LOS TEXTOS LITERARIOS

HYPertextUAL PATH OF LITERARY TEXTS

Giovanna Zaganelli¹

RESUMEN: El presente trabajo se propone establecer una relación entre las Teorías de la Recepción elaboradas por la Escuela de Constanza y las Teorías del Hipertexto Literario. En particular se profundiza la teoría de la respuesta estética de Wolfgang Iser, y su concepto de lectura como proceso de construcción del texto por parte del lector. A este propósito se exponen los conceptos de "repertorio", que Iser explica equiparándolo al concepto de "contexto extra-textual" así como fue elaborado por la lingüística de la Escuela de Praga, y de las "estrategias" que componen el repertorio, estableciendo una estrecha relación también con las Teorías de la Percepción de la *Gestalt* (sobre todo con respecto al nexo esquema/corrección y fondo/primer plano). A continuación el estudio presta una especial atención a las Teorías que tratan el hipertexto literario, siguiendo los estudios de Ted H. Nelson, George P. Landow y Jay D. Bolter, poniendo de manifiesto sus principales características dadas por la multi-secuencialidad, por la relación activa que éste establece con el lector y, además, por su estructura modular, que se reconfigura a cada acto de lectura. El ensayo examina, como modelo textual, sobre todo el texto de Pinocho, en la versión castellana e italiana, que es analizado a la luz de los conceptos de "repertorio", de "esquema/corrección" y de "fondo/primer plano". El estudio concluye con una construcción de la plataforma de hipertexto de Pinocho, poniendo de relieve los lazos literarios que pueden determinar no sólo con la literatura europea y de las obras estadounidenses, sino también con otras experiencias literarias, relacionadas por ejemplo con el "nacimiento" y "muerte" de la marioneta. La conclusión de la obra tiende a enfatizar cómo las teorías de la recepción textual de anticipan y confirman lo que los teóricos, después, han elaborado sobre el hipertexto: los textos literarios requieren una lectura hipertextual, porque, como el hipertexto ellos proponen una serie de aplazamientos fuera del texto, es decir, a otros textos y documentos de diversa índole, y movimientos dentro del propio texto, creando de esta manera su carácter multisecuencial y multilineal.

PALAVRAS CLAVE: Leitura; recepção; literatura; hipertexto.

ABSTRACT: This work aims at establishing a relationship between the Theories developed by the School of the reception of Constance and Hypertext Literary theories. More specifically, it explores the theory of aesthetic response of Wolfgang Iser, and his concept of reading as a process of construction of the text by the reader. In this regard we make explicit the concepts of "repertoire", which explains Iser equivalent to the concept of extra-textual context, elaborated by the Prague Linguistic Circle, and of "strategies" that constitute the repertoire, establishing a close relationship with the Gestalt theories of perception (especially the relationship schema/correction and background/foreground). The essay, then, focuses attention on the contemporary critical theories concerning the literary hypertext, developed by Ted H. Nelson, George P. Landow and Jay D. Bolter, highlighting its main characteristics given by the multi-sequence, the active relationship that hypertext establishes with its reader, and finally by the modular structure of hypertext, which is reconfigured for each act of reading. The study focuses primarily on the text of Pinocchio, in its Spanish and Italian edition, which is analyzed in the light of the concepts of "repertoire", "schema/correction" and "background / foreground". The survey concludes with a further construction of the hypertext platform of Pinocchio, highlighting the literary links that it can determine not only with European and American literature of the nineteenth century, but also with other literary *topoi*, for example related to the "birth" and "death" of puppet, content and other works of fiction. The conclusion of the work tends to emphasize how the theories on textual reception anticipate and confirm what theorists have also

¹ Professora de Semiótica na Universidade de Perugia, Itália.

developed on hypertext: the literary texts require a "hypertextual reading", because as the hypertext they propose a series of postponements out of the text, that are, to other texts and documents of various kinds, and movements within the text itself, causing the multilinear character, or multisequential of the text.

KEYWORDS: Reading; reception; literature; hypertext.

Se habla de la desaparición del libro; yo creo que es imposible.

(Jorge Luis Borges)

LECTURA COMO PROCESO CONSTRUCTIVO

Algunas importantes teorías de la recepción textual, estudiadas durante los últimos años setenta y principios de la década de los ochenta, sostienen que la naturaleza del texto literario es dada también, y sobre todo, por la respuesta que el lector produce como reacción a la palabra escrita sobre la página (*Reader Response Theory*). Wolfgang Iser pertenece a este orientamento teórico integrando la Teoría de la Recepción, que es propia de la Escuela de Constanza, a la teoría de la respuesta estética (*Aesthetic Response Theory*, Escuela de Constanza). Iser sustancialmente no estudia desde el punto de vista histórico los modos a través de los cuales las obras de arte son recibidas, sino que más bien se interesa al modo con los cuales el lector comprende la obra, concentrándose en su respuesta de frente a las novedades que el texto propone. Es sobre sus propuestas teóricas que quisiéramos ahora detenernos, con la convicción de que ellas representan un punto de referencia importante (también) para reflexionar sobre los procesos de lectura del hipertexto literario, y más en general de la escritura electrónica.

Iser parte de la constatación de que el texto en cuanto sucesión de significantes (signos lingüísticos) es susceptible de producir significados sólo gracias a la operación de lectura. El texto se realiza sólo porque la conciencia que lo hace suyo cumple un acto constitutivo: la obra es el constituirse del texto en la conciencia del lector (ISER, 1978, p. 44). En su investigación el estudioso se distancia sea de la canonización del texto – que no existe como si fuera dado una vez por todas con un significado absoluto e inmutable – como así también de la total libertad de la lectura que se traduciría en un acto arbitrario de tergiversación del texto. Se acentúa en cambio el significado que nace en la interacción entre el texto y el lector, y que se realiza precisamente en la conciencia de quien lee.

Iser atribuye al lector la responsabilidad y el privilegio de construir una “perspectiva” textual y con eso el significado del texto: “Produciendo una posición estable para el lector, la estructura textual sigue la regla fundamental de la percepción humana, desde

el momento que nuestras visiones del mundo tienen siempre un carácter prospectivo” (ISER, 1978, p. 78). Al revelar, en efecto, las múltiples conexiones potenciales del texto, él va más allá de la materia prima del texto (que consiste en frases, afirmaciones, etc.) y formula algo que no había sido formulado en el texto, y que sin embargo representa la intención del texto.

Su lector, no obstante presente muchos puntos en común con el “lector modelo” de Eco, entendiéndose como tal una serie de instrucciones textuales que se manifiestan en la superficie textual (ECO, 1979), se distingue de este último por el hecho que se lo puede definir sea en términos de estructuras textuales que de actos estructurados. De productos y de procesos. Iser tiene en cuenta los primeros desde el momento que condicionan los segundos. Él trata de mantener una razonable distancia, como se decía, tanto de la idea de la centralidad del texto y con ella de la ilusión de identificar algo de definitivo, cuanto de aquella de ver en la total libertad interpretativa un acto creativo igual al originario.

¿Pero “quién” es el lector implícito que Iser teoriza y qué relación tiene con el real?

El lector implícito está privado de las experiencias y de los sentimientos del lector real, se atiene al texto sin obtener representaciones e imágenes. El lector implícito no es otra cosa que un esquema, útil de todas maneras para indicar un límite que luego el lector real tendrán que superar con su actividad y con su colaboración, siendo obligado a respetar su bagaje si desea que su lectura sea correcta y legítima¹ (SEGRE citado en ISER, 1978, p. 13).

El mensaje que el texto vehícula nunca es explícitamente formulado, mas es sólo implicado. Es decir que el texto está hecho de lagunas, espacios que el lector puede colmar, seleccionando algunas posibilidades interpretativas en lugar de otras. La operación de lectura se lleva a cabo a medida que el lector procede en la exploración del texto, colmando las expectativas (hipótesis) que el mismo traza y que pueden ser más o menos confirmadas en una segunda lectura. En el texto la presencia de blanks estimula la actividad imaginativa del lector. El mismo procedimiento es utilizado también en publicidad, sostiene Iser (con fines comerciales). Así como en las novelas por entregas, las narraciones serial. Dickens, como otros grandes novelistas del siglo XIX, por ejemplo, publicaron sus novelas por entregas en los periódicos pensando a cómo los lectores habrían imaginado la continuación de la narración. Digamos entonces que la respuesta del lector se activa gracias a una controlada distribución de *blanks* al interno del texto. Esos son más o menos numerosos según la tipología textual.

ISER Y EL PUNTO DE VISTA ERRANTE

¿El lector cómo aprehende el texto? Un punto de fundamental importancia en la teoría de Iser es el “punto de vista errante”. El acto de comprensión del texto procede progresivamente construyendo una experiencia temporal. El texto literario no puede ser comprendido en un instante, sino a través de fases graduales que lo llevan siempre más cerca del significado total. El punto de vista móvil se traduce en una experiencia temporal: el tiempo de la lectura. El objeto estético (es decir la respuesta del lector) no puede ser identificado con alguna de sus manifestaciones durante el flujo temporal de lectura. La incompletud de cada manifestación requiere la formación de síntesis que a su vez provocan el transfert del texto en la conciencia del lector.

Las operaciones de síntesis del punto de vista errante permiten al texto pasar a través de la mente del lector como “una red sobre-expandida de conexiones” que crean una realidad nueva. La comunicación en literatura es dada entonces por la interacción entre lo dicho y lo no dicho, entre implícito y explícito. Lo explícito puede ser transformado cada vez que lo implícito ha sido revelado. Los *blanks* corresponden a los *links* del hipertexto, son para Iser como enlaces no visibles.

Se podrían entonces identificar dos frentes en la impostación de los problemas examinados por Iser. El primero que se mueve sobre los significados del texto, con sus reticencias, avarizia, indeterminación, cambios de los puntos de vista; el segundo frente es el que, en cambio, alrededor del cual el trabaja el lector integrando, produciendo hipótesis que allanen la falta de homogeneidad y las incongruencias.

En los textos literarios el significado se realiza con continuos feedback cada vez que se asumen nuevas informaciones y por ello, sostiene Iser, la lectura sucede como un “evento”, “en el sentido que lo que leemos asume el carácter de una situación abierta-cerrada, concreta y fluida al mismo tiempo” (ISER, 1978, p. 118). Propio en relación a este continuo intercambio entre los datos del texto y el empeño puesto por el lector en la realización del significado, toma forma uno de los conceptos más interesantes de la investigación iseriana (particularmente eficaz para la tesis que aquí estamos sosteniendo) y que Iser denomina repertorio:

el repertorio consta de todo el territorio conocido que el texto contiene. Este puede tomar la forma de referencias a obras antecedentes o a normas sociales e históricas, a la cultura total desde la cual surge el texto – se podría sintetizar con la expresión realidad «extratextual» acuñada por los estructuralistas de Pragaⁱⁱ (ISER, 1978, p. 119).

Veamos algunas implicaciones directamente vinculadas al concepto de repertorio: prima de todo la realidad que ha sido evocada se encuentra al externo de los

confines de la página; además los elementos seleccionados no funcionan como una simple réplica. Su presencia produce transformaciones, en cuanto han sido removidos de su sede original y recontextualizados. Ellos crean nuevas relaciones que actúan contrabalanceando el viejo bagaje cultural. Digamos entonces que el repertorio abarca tanto el original que las sucesivas transformaciones de sus elementos, reproduciendo entonces lo familiar pero sin su valor corriente; además la entidad de las transformaciones determinará la identidad del texto. El repertorio de un texto literario está formado tanto por normas socio-culturales que por tradiciones de la literatura pasada como las alusiones o las citas. Por ejemplo, cuando en el *Ulysses* de J. Joyce son delineadas las alusiones homéricas o shakespereanas a la vida cotidiana de Dublin asistimos a un dúplice proceso: por un lado el repertorio literario invade la vida cotidiana y el arquetipo es invadido por material no estructurado proveniente de agendas o diarios (ISER, 1978, p. 136).

El funcionamiento del repertorio es mayormente explicado si lo confrontamos con el par “esquema-corrección” de Gombrich (1972, p. 143-182) que Iser establece. El esquema nos permite seleccionar nuestras percepciones visuales, la corrección del esquema se basa en las experiencias nuevas que el artista aporta a su obra. Si el esquema repropone una representación del real, es gracias a las correcciones del esquema que se tiene la oportunidad de percibir las novedades. Es a través del esquema que nuestras percepciones cotidianas vienen reguladas: éste juega como un filtro que se basa en un principio de economía en la recolección de los datos. Si por un lado actúa con una necesaria reducción de la contingencia del mundo, excluyendo entonces informaciones perceptivas, por el otro lado aumenta progresivamente su “archivo” mediante un proceso osmóticoⁱⁱⁱ.

PROCESOS DE LECTURA E HIPERTEXTO

Con Iser el lector se convierte en co-autor, y el significado se identifica con una experiencia constructiva. El lector, de hecho, como productor de sentido se transforma en el centro del eje comunicativo autor-texto-lector. Este último es parte activa indispensable en el proceso de significación como en el hipertexto.

Los estudiosos al definir el hipertexto (NELSON, 1990; LANDOW, 1997; BOLTER, 2001) han insistido en algunos puntos fundamentales:

1. papel de primaria importancia atribuido al lector
2. presencia de *link* o enlaces multidireccionales
3. estrategias múltiples de construcción textual y lectura.

En extrema síntesis: todo se concentra alrededor de:

1. transformación de la relación entre el autor y el lector
2. estructuración jerárquica de las distintas partes que componen el texto

La propuesta teórica de Iser nos ayuda a entender una vez más que la naturaleza del texto literario y su comprensión menoscaban la experiencia lineal de lectura a favor de la circularidad de las referencias, de las alusiones, de las llamadas sea al interno del texto que externos a él: el texto se presenta como una construcción que paso a paso se realiza en el curso de la lectura. Esto nos lleva a confirmar los evidentes puntos de contacto entre texto impreso y texto electrónico, en particular en la forma del hipertexto literario. La metáfora de la construcción nos la sugiere Michael Joyce (1995) quien sostiene que el que se sirve de la escritura electrónica puede “fabricar” nuevos elementos a partir de los que tiene a disposición. El *link*, por ejemplo, que establece un enlace entre dos páginas *web*, identifica en la primera un punto de partida y en la segunda un punto de arribo. En este modo se construyen nuevos signos que dan lugar a una nueva preposición. El trayecto organizado por la conexión crea en el lector, en el momento en que decide seguirlo, expectativas textuales; éste confía en que el segundo tramo funcionará como comentario, explicación o continuación del primero. En este modo, como hacen notar Bolter (2001) y Landow (1992; 1997), el punto de partida y el punto de arribo entran en una dimensión retórica: la unión entre A y B viene percibida como retórica y la lectura se vuelve una operación a través de la cual se descifra el sistema durante la exploración.

De esto se deduce que los textos literarios advierten la necesidad de una lectura “hipertextual”, dado que, al igual que el hipertexto, ellos proponen sea una serie de referencias hacia el externo del texto, esto es a otros textos y documentos de distinta naturaleza, sea movimientos al interno del mismo texto, determinando así su carácter multilineal, o multisequencial.

PUNTOS DE CONTACTO ENTRE LA TEORÍA DE LA RESPUESTA ESTÉTICA Y LA RECEPCIÓN DEL HIPERTEXTO

Los puntos fundamentales de la teoría de Iser, como el concepto de red, de enlaces, de conexiones, de experiencia temporal de la lectura, del ir y venir entre el comienzo y el fin del texto con el punto de vista móvil, no sólo prefiguran un lector hipertextual, sino que también ofrecen un lado teórico importante para reflexionar sobre las nuevas y complejas relaciones entre autor y lector.

Los ejemplos que siguen, de carácter literario, tienen el propósito de mostrar cómo la elaboración teórica de Iser prefigura una lectura hipertextual aplicable también a

textos de carácter visual y letterario. La comprensión de las imágenes pasa a través del aporte concreto que el lector consigue activar en la experiencia temporal de la lectura engendrando así un nuevo texto. Cada operación de lectura produce, como se ha visto, un texto nuevo en base a las concretas posibilidades de trayectorias propuestas y activadas por el lector. El texto literario, no sólo prefigura, sino que también tiene necesidad de una lectura hipertextual, ofreciendo una experiencia completamente nueva al lector que puede construir el texto y vivirlo junto al autor. Es el caso de Pinocho, por ejemplo, que nace como una historia para niños, pero que en realidad puede ser leída como un texto complejo, rico de citas, a disposición del lector, con la capacidad de componer su horizonte de expectativas y crear un telón de fondo sobre el cual proyectar el texto^{iv}. Por ejemplo, en la literatura del Siglo XIX, en Italia y también en Europa y América, muchas son las novelas protagonizadas por niños: *Oliver Twist* (1837-39) y *Great Expectations* (1860-61) de Charles Dickens, por citar algunas, como así también *La isla del tesoro* de Robert L. Stevenson (1883), *Tom Sawyer* (1876) y *Huckleberry Finn* de Mark Twain (1884). En *Great Expectations* de Dickens, el pequeño protagonista, huérfano, es conocido como *Pip*: es evidente la asonancia con Pinocchio. Además, *pip* en inglés significa ‘semilla’: y Pinocchio deriva de ‘pinolo’ (piñón), la ‘semilla’ del pino. Ahora bien, si aplicamos el concepto de repertorio (no obstante sea denso y complejo) podríamos decir que quien se prepara a leer el texto de Collodi parte de un contexto extratextual de género, pero también histórico-social de base que coloca la obra en historias en las que los protagonistas son niños, generando en este modo, a partir de datos conocidos, un marco de referencia y sucesivamente el horizonte de expectativas del lector. Los conocimientos que el lector tiene a su disposición en este caso se encuentran entonces también afuera de los confines de la página y no se hallan escondidos en el texto, como Iser tiende a enfatizar. Cabe señalar que el repertorio, y sus estrategias, funcionan también gracias al par “primer plano y fondo”. En el primer plano encuentra su lugar el elemento seleccionado (historia en la que el protagonista es un niño) y su contexto, en cambio, lo encuentra en el fondo (tradicción de novelas del siglo XIX). De nuevo el contacto con la psicología de la *Gestalt* aparece en forma clara. El par fondo-primer plano permite, en efecto, el emerger de significados inesperados. La originalidad de Pinocchio consiste en el hecho que el personaje es un muñeco de madera, que no obstante actúa como un niño. Se asemeja a un *bildungsroman* (como *Great Expectations*) sin embargo aquí el niño se niega a crecer y a jugar un papel en el mundo. Además está en el hecho que, como se verá a continuación, su aventura resulta innovadora respecto a la literatura para jóvenes de la época, distanciándose de todas las representaciones de niños listos a ser obedientes y a la seriedad en los estudios. En definitiva,

Pinocho no está allí para testimoniar problemas de formación de la conciencia cívica del ciudadano o contenidos instructivos^v. El elemento seleccionado del contexto, si bien por un lado evoca su posición original, por el otro asume una función nueva, generando novedad: “la información será innovadora en la medida en que se coloque afuera de la redundancia en la cual se encuentra encrustado” (ISER, 1978, p. 154). En el texto literario la noción de redundancia es por cierto distinta de aquella a la que nos ha acostumbrado la teoría de la información (repetición de datos que son presentes al interno del texto), por el hecho que ésta depende sea por cualidad que por cantidad de las habilidades que el lector es capaz de emplear en el texto. Por lo tanto también para Pinocho es claro que el concepto de fondo será variable y en relación a lo que ha sido seleccionado como primer plano.

Volviendo alla psicología de la percepción y al contraste entre los datos seleccionados y el contexto, en las novelas con un trasfondo histórico-social (entre los cuales sin lugar a dudas puede elencarse el texto de Collodi, sobre todo por lo que se relaciona con la primera parte), las normas representadas por los personajes a menudo cumplen la función de llamar la atención sobre el contexto social de proveniencia. El resultado que se obtiene es el cambio total de la relación entre primer plano y trasfondo. De este modo el trasfondo se vuelve “figura” y el lector puede percibir el diverso sistema. Por cierto, aunque si en una manera mucho más marcada que en Collodi, esta estrategia ha sido utilizada por Dickens, para permitir a sus lectores de experimentar el sistema social que ellos viven: la caracterización de los personajes produce un cuadro histórico-social. Este intercambio de funciones es análogo al que se verifica en la psicología de la *Gestalt* donde el campo cerrado es la figura, y el contenedor es el plano general. En el proceso de la percepción viene a la luz también el efecto formante del contorno, y entonces lo que antes era experimentado como fondo se transforma en figura (GOMBRICH, 1972; ARNHEIM, 1967).

Continuamos ahora nuestro recorrido por el texto de Pinocho guiados por Iser. El objetivo es el de mostrar cómo la lectura de Pinocho emplee una serie de enlaces (*link*) que según el lector pueden cambiar y establecer conexiones con otros textos de la cultura literaria, pero que en todo caso revelan el funcionamiento de los trayectos hipertextuales.

Como se ha visto, la novela de Collodi se divide en dos partes: la primera parte (cap. I-XV) termina con la muerte de Pinocho ahorcado por los asesinos, que después de haberle robado lo cuelgan. El repertorio con sus alusiones literarias es a la obra ya en estos dos extremos: la vida y la muerte. Veamos cómo. Si consideramos el momento del nacimiento:

Pero cuando estaba a punto de dar el primer golpe, se quedò con el brazo en el aire, porque oyò una vocecyta muy fina que dijo, pidiendo gracia:
- !No me golpes tan fuerte!
- [...]
- -! Ay! !me has hecho daño! (COLLODI, 2010, cap. I)

Podemos vislumbrar (o escuchar) en esta vocecita sutil, que sorprendentemente en un pobre taller de carpintería sale de un pedazo de madera el mágico aparecer de Pinocho y una conexión con el episodio de Pier delle Vigne (DANTE ALIGHIERI, *Inferno*, XIII, 31-33):

Entonces extendí un poco la mano, / y corté una ramita a un gran endrino; / y su tronco gritó: “¿Por qué me hieres?” // Y haciéndose después de sangre oscuro / volvió a decir: “¿Por qué así me desgarras? (edición de Giorgio Petrocchi; traducción de Luis Martínez de Merlo)

Recordemos en efecto que las almas de los suicidas, en el Infierno dantesco, están encerradas en troncos de árboles. Así el desconcierto de maestro Cereza que quedó con el brazo levantado en el aire de frente a tal magia pone en relación su madera que habla con la sugestiva imagen dantesca.

Si pasamos ahora al momento de la muerte:

una oscuridad tan oscura que no se veía nada [...].
Poco a poco se le iban apagando los ojos; y aunque sentía acercarse la muerte, seguía esperando que de un momento a otro pasara un alma caritativa y lo ayudara. Pero cuando, espera que te esperás, vio que no aparecía nadie, le vino a la mente su pobre padre... y balbuceó, casi moribundo:
-¡Oh, papá! ¡Si estuvieras aquí!
No tuvo aliento para decir más. Cerró los ojos, abrió la boca, estiró las pienes, dando una gran sacudida, se quedó como yerto. (COLLODI, 2010, cap. XV)

Pinocho ha llegado al final de su aventura y no puede evitar la muerte que le pasa fugazmente por delante de sus ojos. La serie de las posibles lecturas de la novela se enriquece si se establece un nexo con los textos bíblicos, en los dos pasajes citados la referencia al padre determina el momento de la muerte:

A sexta autem hora tenebrae factae sunt super universam terram usque ad horam nonam. Et circa horam nonam clamavit Iesus voce magna, dicens: Eli, Eli, lamma sabacthani? hoc est: Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me? [...] Iesus autem iterum clamans voce magna, emisit spiritum. (*Matth*, XXVII, 45-50)

Otras veces Pinocho corre el riesgo de morir:

¡Pero era tarde! El monstruo lo había alcanzado; el monstruo, absorbiendo el agua, se bebió el pobre muñeco como se bebiera un huevo de gallina; y lo tragó con tanta violencia y avidez que Pinocho, al caer en el cuerpo del

Tiburón, se dio un golpe tan descomunal que se quedó aturdido un cuarto de hora. (COLLODI, 2010, cap. XXXIV)

Dispuso el Señor que una ballena se tragara a Jonás, el cual estuvo en el vientre de la ballena tres días y tres noches^{vi}. (*Jonás*, 2, 1)

El mito del hombre devorado por un pez, a partir de la Biblia, se ha ampliamente difundido en Occidente, y es alegórico: identifica el trayecto desde el pecado a la redención, de la caída al rescate (como en Pinocho: en el pesce-cane el muñeco encuentra el padre, e inicia su itinerario al fin de convertirse en un niño de verdad).

En la segunda parte de la historia, Pinocho ‘resurge’ gracias al Hada: se trata de una parte diferente, basada en el sueño y en la fantasía y en la magia, y también en las metamorfosis.

Es ahora que entran en juego otros intertextos, más fantasiosos o, por lo menos, fantásticos y el repertorio selecciona otros elementos. Como cuando Pinocho (cap. XXXII) es transformado en un burro:

Inmediatamente fue a buscar un espejo, para poder verse; pero al no encontrar un espejo, llenó de agua la palangana del lavabo y, mirándose en su interior, vio lo que nunca habría querido ver: es decir, vio su imagen embellecida por un magnífico par de orejas asnales. (COLLODI, 2010, cap. XXXII)

Aquí se encuentran dos recuerdos y dos posibilidades de contaminaciones textuales, y es interesante ver que uno es paródico e “invertido” y el otro serio:

1. 1. el primero consiste en la Parodia e inversión del mito de Narciso (de Ovidio, *Metamorfosis*), que se reflejaba para admirar su belleza en el agua y es convertido en una flor, el narciso;
2. 2. en el segundo podemos identificar una alusión a Apuleio, *Metamorfosis*, III, 24: “*Iam facies enormis et os prolixum et nares hiantes et labiae pendulae; sic et aures inmodicis horripilant auctibus.*”

No se trata solamente de citas textuales, sino que frecuentemente estamos de frente a situaciones narrativas o escénicas:

Y, sin esperar a más, Pinocho saltó a la grupa del Palomo; puso una pierna a un lado y otra al otro, como hacen los pinete, y gritó, muy contento:
—¡Galopa! ¡Galopa, caballito, que tengo prisa por llegar! (COLLODI, 2010, cap. XXIII)

Es evidente la referencia al poema caballeresco y fantástico *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto (1516-1532), en el cual Rogelio vuela montado en un Hipogrifo.

Pero Pinocho es también una obra ‘revolucionaria’, en la cual se derriban los lugares comunes de la educación de la época (esto explica su fortuna entre los jóvenes):

Es necesario que cada joven empiece desde muy temprano a vencer la holgazanería, a huir del ocio, y a ocuparse de cosas útiles y encomiables. Si el hombre no se acostumbra desde niño al trabajo, no podrá ejercitar ninguna profesión, ningún oficio, ni ganarse fácilmente la subsistencia: él no tendrá ni siquiera donde gustar las comodidades y los placeres de la vida^{vii}. (PARRAVICINI, 1890)

–Pero yo no queiro hacer ni artes ni officios...

–¿Por qué?

–Porque trabajar me parece un agobio. (COLLODI, 2010, cap. XXVI)

Los dos pasajes apenas citados muestran en modo claro la eficacia del funcionamiento entre primer plano y trasfondo, con el evidente contraste entre una representación pedagógica de los jóvenes bien educados, regulados por ritmos sanos y metódicamente impuestos y, en cambio, las libres y desenfrenadas correrías de Pinocho en un país de las maravillas^{viii}. La recodificación literaria de las normas sociales consiente no sólo a los lectores contemporáneos de aferrar lo que no logran ver en la vida de todos los días, sino también a las generaciones futuras de lectores de comprender una realidad que viven en un modo indirecto. Por lo tanto los distintos elementos del repertorio aportan los elementos-guía para la comunicación entre texto y lector. Es así que el lector se encuentra implicado en los procesos de construcción de la obra.

Notas

ⁱ La traducción del Inglés al Español es nuestro.

ⁱⁱ La traducción del Inglés al Español es nuestro.

ⁱⁱⁱ La psicología de la Gestalt a la cual recurre Iser, sobre todo en lo concerniente a Gombrich y a sus teorías sobre el arte figurativo, forman parte del patrimonio teórico del estudioso, además de exponer gran parte de las aclaraciones terminológicas y del proceder argumentativo de sus páginas. Para ulteriores reflexiones resultan muy interesantes las conexiones que, partiendo del concepto de esquema, se pueden establecer entre la Teoría de la percepción (GOMBRICH, 1972), la Teoría de la recepción (ISER, 1978; 1987), y, añadimos, las teorías de la narratividad elaboradas por las ciencias cognitivas (BRUNER, 1991; HERMAN, 2002).

^{iv} Historia editorial de Pinocho: Pinocchio, Firenze, “Giornale per i bambini”; 7.7.1881- 27.10.1881 (capp. I-XV: Storia di un burattino); 16.2.1882 – 25.1. 1883 (capp. XVI- XXXVI). Por lo que se refiere al concepto de intertextualidad literaria, algunos de los ejemplos presentados en las siguientes reflexiones tienen en cuenta de la relación presentada por el profesor R. Fedi en el ámbito del Curso de Verano del 30 de julio 2011, “Intrecci testuali”, en la Universidad de Cantabria (Laredo).

^v Sobre este tema y, en general, sobre la evolución histórica, filológica, lingüística del texto de Collodi, se vea R. Fedi (1990; 2011).

^{vi} La traducción del Italiano al Español es nuestro.

^{vii} La traducción del Italiano al Español es nuestro.

^{viii} Giannetto de L.A. Parravicini (1800-80) de 1836 es un libro pedagógica que se coloca a medio camino entre una enciclopedia y un volumen de cuentos morales. Giannetto encarna las reglas de buenos modales, de la de la educación, de la

modestia, del niño correcto representado en alguna literatura de la segunda mitad del Ocho cien, a lo que se opone Pinocho, que rechaza la cartilla, la escuela, la educación y las buenas costumbres, trayendo un viento innovadora en el paisaje de la moderación correcta toscano-florentino, de esos años. Sobre el tema se vea Fedi 2011.

BIBLIOGRAFIA

ALIGHIERI, D. *Divina comedia*. Madrid: Catedra, 1988.

ARNHEIM, R. *Toward a Psychology of Art*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1967.

BOLTER J. D. *Writing space: Computer, hypertext and the remediation of print*. Mahwah N. J.: Lawrence Erlbaum Associates, 2001.

BRUNER, J. S. The narrative construction of reality. *Critical Inquiry*, 18, p. 1-21, 1991.

COLLODI, C. *Las aventuras de Pinocho: otros relatos*. Madrid: Catedra, 2010.

ECO, U. *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani, 1979.

FEDI, R. Collodi, i misteri, le fate. In: _____. (por). *Carlo Collodi: Lo spazio delle meraviglie*. Firenze: Amilcare Pizzi Editore, 1990.

_____. Collodi, i misteri, le fate. In: FEDI, R. *Scritture Ottocentesche: indagini su prose di romanzo, fiabesche, popolari, militanti, (e su due falsi, un poeta, un conte, e un po' di Novecento)*. Firenze: Le Cárity Editore, I, 2011.

FEDI, R. Il galateo di Pinocchio, ovvero: come non si comportano i ragazzini per bene. In: _____. *Scritture Ottocentesche: Indagini su prose di romanzo, fiabesche, popolari, militanti, (e su due falsi, un poeta, un conte, e un po' di Novecento)*. Firenze: Le Cárity Editore, I, 2011.

GOMBRICH, E. H. *Art and Illusion: a study in the psychology of pictorial representation*. Princeton, N. J.: Princeton University Press for the Bollingen Foundation, 1972. (originalmente publicado en 1957).

HERMAN, D. *Story logic: problems and possibilities of narrative*. Lincoln, London : University of Nebraska press, 2002.

HOLUB, R. C. (por) *Teoria della ricezione*. Torino: Einaudi, 1989.

ISER, W. *The reading process: a phenomenological approach*. New Literary History, III, 1971-1972.

_____. *The act of reading: A theory of aesthetic response*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978.

JOYCE, M. *Of two minds. Hypertext pedagogy and poetics*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.

LANDOW, G. P. Hypertext in Literary Education, Criticism and Scholarship. *Computers and Humanities*, 23, p. 173-198, 1989.

_____. Hypertext: the convergence of contemporary critical theory and technology. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992.

_____. *Hyper/text/theory*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992. p. 299-322.

LANDOW, G. P. *Hypertext 2.0: The Convergences of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997.

NELSON, T. H. *Literary machines* 90.1. Sausalito (CA): Mindful Press, 1990 (originalmente publicado en 1981).

PARRAVICINI, L. A. *Giannetto*. Napoli: Domenico De Feo, 1890 (originalmente publicado en 1836).

ZAGANELLI, G. *Itinerari dell'immagine: per una semiótica della scrittura*. Milano: Lupetti Editori di Comunicazione, 2008.

Recebido em outubro de 2011

Aprovado em março de 2012