

La intertextualidad: una mirada desde el análisis del texto (Ensayo)**Intertextuality: a look from the analysis of the text (Essay)**

Rosana Ivanova Rodríguez Mestre. Licenciada en Educación especialidad Español-Literatura.

Profesora Instructora. Universidad de Granma. Manzanillo. Granma. Cuba.

rrodriguez@udg.co.cu 

Odalis Fonseca Guerra. Licenciada en Educación especialidad Español-Literatura. Máster en

Didáctica del Español y la Literatura. Universidad de Granma. Manzanillo. Granma. Cuba.

ofnsecag@udg.co.cu 

Yujainer Fuentes Ramírez. Estudiante de cuarto año de la carrera Licenciada en Educación especialidad Español-Literatura. Universidad de Granma. Manzanillo. Granma. Cuba.

yfuentesr@udg.co.cu 

Recibido: 27-01-2023/ Aceptado: 10-05-2023

Resumen

El término intertextualidad se utiliza en educación y específicamente en lo que se refiere a la formación de lectores y escritores competentes, se aplica para designar la búsqueda de vínculos entre un texto con otros. Por ello, la utilidad de la intertextualidad como recurso didáctico radica en que al buscar las conexiones se crean grandes redes de información que amplían el panorama de los educandos. El presente ensayo persigue como objetivo analizar este concepto, de manera que le permita al estudiante comprender mejor los temas al conocer diversos aspectos, perspectivas y formas de representar los mismos.

Palabras clave: intertextualidad; texto; análisis; contexto

Abstract

The term intertextuality is used in education and specifically in what refers to the formation of competent readers and writers, it is applied to designate the search for links between a text with others. For this reason, the usefulness of intertextuality as a didactic resource lies in the fact that when searching for connections, large information networks are created that broaden the panorama of students. The objective of this essay is to analyze this concept, so that it allows the student to better understand the issues by learning about different aspects, perspectives and ways of representing them.

Keywords: intelextuality; text; analysis; context

Introducción

La palabra es portadora de cultura y sabiduría por excelencia, es el principal vehículo de trasmisión del conocimiento por siglos, desde los libros sagrados hasta la contemporaneidad. Es la palabra que se presenta como un estreno y como una permanente repetición de lo ya dicho, de lo ya sentido y vivido por otros. Ella introduce al hombre en un mundo o espacio de ecos ya conocidos, ya escuchados, donde cada texto limita consigo mismo y se proyecta en los demás, en este caso se está ante la presencia de la intertextualidad.

Por motivos que se conocen, el término intertextualidad ha sido puesto de moda por algunas personas para justificar su forma especial de trabajar con los textos que construyen. Por tal razón en el presente trabajo será abordado este concepto.

Si se considera que la misma se produce por un proceso de resemantización y reconceptualización, mediante el cual se elabora una nueva realidad textual, puede comprenderse cuán importante resulta este concepto para la vida laboral creativa del hombre. Sin embargo, es

necesario aclarar que el concepto de originalidad nació con los románticos, a principios del siglo XIX, como fruto del orgullo artístico y del deseo de alejarse de cualquier modelo.

En la actualidad se habla con frecuencia de intertextualidad y de su empleo como recurso para favorecer las prácticas de lectura y escritura en las aulas, ambas entendidas como actos que los educandos deben dominar no solo para obtener buenos resultados en las clases de Literatura, sino en las demás materias y en la vida cotidiana.

Desarrollo

Para una mejor comprensión de este concepto, se hace necesaria una ojeada a algunos criterios de estudiosos sobre el tema, para lo cual debe partirse de que el germen del concepto de intertextualidad se halla en la teoría literaria de Bajtín (1986), formulada en los años 30 del siglo XX, la cual concibe la novela, en particular las de François Rabelais, Jonathan Swift y Fiodor Dostoievski, como polifonías textuales, o sea, como una heterología o heteroglosia, es decir, como una apropiación y recreación de lenguajes ajenos en las que resuenan, además de la propia, otras voces.

Así cada representación de la lengua se pone en contacto, según Bajtín (1986), con la comunidad lingüística y muchas veces trascienden con elementos de esa comunidad, cuando se escuchan tópicos, entendidos como la reiteración de temas que, a lo largo de la historia de la literatura, se desarrollan una y otra vez en escritores y obras diferentes, siendo estos constantes intertextuales que llevan consigo todo el peso de la tradición.

Como ejemplo puede citarse: *ciervo herido*, se corresponde con una alegoría eminentemente religiosa, ya que el ciervo se suele identificar con la figura de Cristo o con el buscador incansable de aquella fuente portadora de un sentido espiritual, como es en el caso del poema “V”, perteneciente al poemario Versos Sencillos, de José Martí.

Con el tópico *dónde están*, se alude a una reflexión existencial por la fugacidad de la vida. En el siglo XII se planteó la problemática de la fugacidad de todo aquello que parecía indestructible, pues ante la muerte nada servía. Generalmente este tópico se estructura sobre la base de una interrogación retórica ¿Dónde están?, presente en la canción del cantautor Pablo Milanés “Cuánto gané, cuánto perdí”.

En estos tópicos se evoca un pueblo, una época o una circunstancia concreta de otra cultura. Pero a la vez que eso sucede, todo enunciado tiene en sí mismo la esencia de aquella comunidad más restringida que comparte normas de uso de la lengua y una competencia comunicativa propia.

Volviendo al estudio del concepto intertextualidad, Bajtín (1986) plantea que la conciencia es esencialmente dialógica y la idea, de hecho, no empieza a vivir sino cuando establece relaciones dialógicas esenciales con ideas ajenas, en medio de las cuales se orienta. Sin embargo, a partir de las intuiciones bajtinianas sobre el dialogismo literario, Kristeva (1967), acuñó en 1967, el término intertextualidad. Para esta autora "todo texto es la absorción o transformación de otro texto"(p. 56).

La idea de intertextualidad tiene una implicación evidente: ningún sujeto puede producir un texto autónomo, o sea, un texto que no tuviera vínculos con otros textos, un texto que surgiera límpido, impoluto de la mente del sujeto que lo produjera. Esto implica que los sujetos construyen sus textos desde una necesaria, obligada, vinculación con otros textos. En este caso, el emisor de ese texto, no es una entidad autónoma, sino un cruce, una intersección discursiva, un diálogo, en última instancia. De este modo la absorción y transformación pasan a ser los dos momentos de la secuencia constructiva textual.

El primero de ellos es un mecanismo que funciona de forma consciente e inconsciente, voluntaria e involuntaria. La absorción es el medio por el que los seres humanos se desarrollan en el seno de una cultura; es el aprendizaje. Aprender no es solo aquello que se hace de forma ordenada, más o menos sistemática u organizada. Aprender es recibir un legado, un conjunto de instrucciones textualizadas que sirven para desarrollarse en un contexto sincrónico dado, en un aquí y un ahora. Aprender es, asimismo, acumular junto a lo recibido las propias experiencias, que son enmarcadas en los patrones recibidos o dan lugar a nuevos patrones.

El segundo momento es, precisamente, aquel en el que se les permite a los sujetos desarrollarse históricamente; es el componente dinámico que posibilita que los patrones aprendidos se adapten a las nuevas situaciones o contextos. Es el componente que permite el desarrollo específico de los sujetos.

Riffaterre (1983) considera la intertextualidad como “la percepción por parte del lector de la relación entre una obra y otras que la preceden”(p.3). La intertextualidad se convierte, de hecho, en un modo de percepción del texto literario, en un mecanismo clave para la recepción, pues constituye una lectura que completa y complementa al texto como único en el que los desvíos llevan al lector a interconexiones, a salir del texto, o a volver a entrar en él, para marcar otras rutas de lectura porque el texto leído oculta otro texto que se devela desde lo intertextual.

Por otra parte, Hatim y Mason (2004), entienden la intertextualidad como “la manera por la cual se relacionan instancias textuales a otras y las reconocen como signos que evocan áreas completas de la experiencia textual previa” (p.20). Además, consideran que los textos se reconocen en términos de su dependencia con otros textos pertinentes y que la intertextualidad proporciona una base de evaluación ideal para nociones semióticas básicas.

Al analizar un texto, estos autores establecen una diferencia entre una intertextualidad activa y una intertextualidad pasiva. Por la primera se entiende la activación del conocimiento y sistemas de creencias más allá del texto mismo. La segunda, se refiere a la coherencia interna del texto y sirve para establecer continuidad de sentido.

La intertextualidad activa implica la identificación de un texto como un signo y debe tenerse presente que los signos no siempre son instancias puras, pues existen otras funciones retóricas que pueden estar presentes, lo que da por resultado un formato híbrido. En otras palabras, una dimensión semiótica de la intertextualidad refuerza aspectos sociales presentes en un texto.

Que los textos se comunican entre sí, casi independientemente de sus usuarios, es lo que se ha llamado intertextualidad. Una palabra evoca otra palabra, un personaje evoca a otro personaje, aun cuando se lea un texto científico se tiene conocimiento de que a ese preceden otros textos y que otros surgirán a partir de él. Bien pudiera inferirse que con este vocablo se alude a los nexos que hay entre los textos, de igual o diferente código, nexos que pueden ser establecidos a partir del conjunto de saberes culturales poseídos por el receptor en la comprensión de dicho texto.

Desde su surgimiento, el concepto ha tenido una gran influencia en los estudios tanto de teoría de la literatura como de análisis del discurso, pues permite comprender el modo en que los textos influyen unos en otros. En este sentido, debe remarcarse que la intertextualidad no tiene que ver únicamente con la cita más o menos explícita o implícita de un texto dentro de otro, porque la relación intertextual informa el texto en su conjunto.

En efecto, todo texto se produce en el seno de una cultura que cuenta con una larga tradición de textos, que poseen unas características determinadas en cuanto a su estructura, su

temática, su estilo, su registro. Este conocimiento textual compartido forma parte del acervo común de la comunidad lingüística, y se activa cuando un emisor produce un texto, así como también cuando su receptor lo interpreta. Por ejemplo, ante la expresión *Érase una vez...*, cualquier hispanohablante identifica que el género discursivo, al que pertenece al texto que va a oír es al cuento infantil, y el conjunto de cuentos infantiles que conoce funciona a modo de contexto que le proporciona información sobre las características que tendrá este nuevo cuento.

Retomando las definiciones de intertextualidad, merece especial atención el estudio realizado por el narratólogo Genette (1982), quien refiere que “es una modalidad entre algo más extenso denominado transtextualidad o trascendencia textual”(p.15). Para él existen diversas tipologías de transtextualidad y puede establecerse la clasificación siguiente:

Intratextualidad o relación de un texto con otros escritos por el mismo autor. En este caso: “Rima XXI “y “Tu pupila es azul”, de Gustavo Adolfo Bécquer, que toman como motivo la pupila azul. Asimismo, hay intertextualidad en las canciones del cantautor Silvio Rodríguez “Dibujo de mujer con sombrero”, “Óleo de mujer con sombrero”, “Detalle de mujer con sombrero” y “Mujer sin sombrero”, conforman parte de la exposición de mujer con sombrero y comparten un motivo: la de una historia de amor que se canta de principio a fin.

Interdiscursividad o intermedialidad, es una relación semiológica entre un texto literario y otras artes como la pintura, la música, la canción, el cine. Metatextualidad es el comentario que une un texto con otro sin necesariamente citarlo, en una relación más bien crítica (Lorca y el “Cante jonde”). Paratextualidad es la relación de un texto con otros textos de su periferia textual: títulos, subtítulos, capítulos desechados, prólogos, prólogos, presentaciones. Por ejemplo, Decamerón, de Boccaccio.

Architextualidad, la relación genérica o género literario: la que emparenta textos en función de sus características comunes en géneros literarios, subgéneros y clases de textos. Constituye un conjunto de categorías generales o trascendentales. Hipertextualidad, toda relación que une un texto B (hipertexto) a un texto anterior A (hipotexto) en el que se inserta de una manera que no es la del comentario. Por ejemplo “Inferno V, 128”, de Borges y el “Infierno” de Dante.

Hipotextualidad, toda relación que une un texto A (que llamará hipotexto) a un texto posterior B en el que se inserta de un modo que no es el comentario, ejemplo entre “Infierno”, de Dante y el poema de Borges. Extratextualidad o relación de un texto con otros no escritos por el mismo autor. Ejemplos la *Ilíada* y el poema “Llueve en Troya”, de José Antonio Aponte. El poema “De los crepúsculos amorosos”, de Mirtha Yáñez y *La Divina Comedia*, de Dante Alighieri.

En este último caso, con respecto al poema, el sujeto lírico emplea la perífrasis verbal *volviera a repetirse*, el verbo en presente del modo subjuntivo refuerza esa posibilidad que ya viene dada desde el inicio con la utilización de la conjunción condicional *si*, y la condición que según el sujeto lírico debe estar presente para que volviera a repetirse es la aventura del Dante, para lo cual asevera que a Beatriz no hay quien la salve del Infierno, o sea, que caería en la tentación por la pasión, por ese amor que siente por ella, lo que traería como consecuencia que sus almas por la lujuria, por el pecado cometido serían condenadas sufriendo por cada mal cometido e irían a parar al infierno.

Beatriz Portinari, a quien conoció a los nueve años de edad y de quien se enamora desde el mismo momento en que la ve, es para Dante expresión sublime de amor, la señora de sus más nobles sentimientos y aspiraciones. Galantería caballeresca, adoración mística y meditación

filosófica hay en este libro en el que anuncia su último supremo homenaje a Beatriz. *La Divina Comedia*, concebida en un principio como sublimación del amor por ella, fue extendiéndose hasta constituir un majestuoso poema, tanto por su contenido como por la belleza. Magnífico canto de amor por su asunto, es una visión alegórica del mundo donde según la religión cristiana, habitan las almas de los muertos. En él ofrece una concepción del más allá.

El infierno es el antro del mal, dominio de los apetitos, la muerte del espíritu sin la guía del intelecto o la razón. Lo peculiarizan el mal para siempre y la ausencia de esperanza. Es lo horrible, pero al final es feliz, agradable y apetecible porque es el paraíso. La amada se transformó en símbolo del más elevado saber, en nombre de ese amor que sintió por Beatriz, dio su impresión al *Dolce stil nuovo* que influenciaría a escritores y poetas a descubrir el tema del amor, tema que nunca antes había sido tan acentuado.

Puede apreciarse también intertextualidad en *Molinos o Gigantes*, de Javier Tomeo con el capítulo VII referido a los molinos de viento, de la novela *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes y Saavedra, como puede constatarse en el siguiente fragmento: “Aldea y páramo. Sol de ocaso. Padre e Hijo están sentados en la linde del camino que conduce al cementerio. Sobre la tierra húmeda, los gusanos avanzan gracias a las contracciones de una capa muscular subcutánea” (Tomeo, 1932, p. 24).

El texto traído a la contemporaneidad plantea un problema en el campo generacional: lo nuevo representado por el hijo y lo viejo, por el padre, elemento que es reforzado por el sintagma nominal sol de ocaso, que representa el fin del día, hace ver la decadencia; por otra parte, sus personajes se nombran genéricamente hijo y padre. Hay una atmósfera de silencio y desde el inicio muestra el ambiente en que se desarrolla. A pesar de ser el padre quien representa la decadencia, es quien inicia la conversación con una mayor percepción de la realidad.

Puede darse por medio del tema donde Sancho y Don Quijote se relacionan con el padre y el hijo y puede verse, tanto en el choque sociedad-individuo, en ese conflicto por cambiar la realidad de cada uno. En el texto de referencia, el padre se preocupa por la ausencia de fantasía del hijo. El Quijote va haciendo historia, en su afán por hacer justicia está su mira; por otro lado, el padre ya hizo su historia y a partir de aquí se presentan las relaciones por antonimia entre los personajes claves y los conceptos molinos-gigantes, realidad-fantasía.

Otro ejemplo de intertextualidad está en el cuento “Confesión por violar a una mujer”, del bayamés Erwin Caro Infante. Se pone en boca del narrador marcado en primera persona con perspectiva equiscente: “Cuando me canso de tanta literatura mía, recorro al más inmortal de los poetas, Neruda, lo recito con un fondo de piano de Chopin” (Caro, 2009, p. 33); al referirse a Neruda, el narrador parte de una sinonimia correferencial: el más inmortal de los poetas. Como él plantea para recitarle a su amada recurre al genial Fryderyk Franciszek Szopen (Chopin), representante del Romanticismo musical en su estado más puro, a ese pianista-intérprete de sus propias obras, que con extrema delicadeza de su pulsación, es fiel reflejo del más profundo sentimiento.

A partir de este momento, el lector puede comenzar a activar su universo del saber y efectuar relaciones intertextuales; percibir como característica peculiar del toque y de la obra de Chopin el rubato (el acelerar o desacelerar ligeramente el tempo, o sea, la velocidad con que debe ejecutarse una pieza musical) de una pieza a discreción del solista. Imaginarse un árbol con sus ramas agitadas por el viento: el tronco es el compás inflexible, las hojas que se mueven son las inflexiones melódicas.

Al activar su universo del saber, se puede apreciar que ese aire de misterio de Chopin, ese Chopin que temía enfrentarse a grandes escenarios, se relaciona con el del narrador, su dolor, su

inspiración atormentada, su refinamiento, su sentimiento lírico; pero a diferencia de Chopin, el narrador termina por quebrantar la realidad patente cuando llega el momento en que ya no está en sí, sino en un espacio totalmente distante, marginal y asombroso en el que hace uso del lenguaje lacónico, minimalista, el abordaje directo de la realidad a través de vocablos fuertes que conmocionan y hacen partícipe al lector de esa otra realidad.

El título del cuento obedece al propio nombre del libro *Confesión por violar a una mujer*, situación similar se encuentra en el verso del Poema 20, que se pone en boca del narrador, se corresponde con el nombre de la colección *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Tanto el narrador marcado en primera persona con perspectiva equiscente como Pablo Neruda, de acuerdo con los indicios textuales, son dos jóvenes cuyos rasgos caracterológicos están constituidos porque vivieron un amor. Más ¿puede compararse este amor del poeta con el del narrador? Evidentemente no.

En el “Poema 20” para el sujeto lírico, Albertina Rosa Azócar es el crepúsculo, el amor complicado pero pleno e intenso, mesurado, carnal, sensual, erótico y melancólico, que le hace vivir el palpito de la noche callada y constelada; la mujer toma cuerpo, es dicha poética. Mientras que el amor que el narrador muestra por Enma es descarnado, desgarrante, morboso, siniestro; aquí la mujer debe estar dispuesta a satisfacer las ambiciones insatisfechas y el sexo.

El verso que cita el narrador marcado es totalmente sugerente, pero debe aclararse que en este caso lo parafrasea *Quiero escribir los versos más tristes esta noche*, a diferencia de *Puedo escribir los versos más tristes esta noche*, ambos quiero escribir y puedo escribir son perífrasis verbales modales; en el caso de puedo escribir reafirma la presencia del yo lírico y del yo real del poeta, lo que evidencia un rasgo autobiográfico. Esta perífrasis verbal entraña la conciencia de la real posibilidad, de la verdadera capacidad que tiene el poeta para convertir la experiencia

amorosa en experiencia poética. El sintagma nominal en función de complemento directo: los versos más tristes es expresión del estado anímico del sujeto lírico, dado por la ruptura amorosa, la contradicción, la soledad, el desamor. Por otra parte, el sintagma nominal en función de complemento circunstancial de tiempo: esta noche, con el que el sujeto lírico cierra el verso, ofrece el ambiente físico que es esta noche y no otra cualquiera. De esta manera, se establece una complicidad entre la naturaleza, el hombre-poeta, la soledad, la tristeza y la capacidad poética para: escribir los versos más tristes esta noche.

En la perífrasis modal quiero escribir se expone un cambio en la imagen de la acción, hay una distancia que, en efecto, es suficiente para mostrar que la forma verbal no solo informa de una actividad, sino que lleva a encarar esa actitud, ese deseo del narrador que lo lleva a acudir a la poesía; esa poesía que viene a ser su alivio a sus cuitas amorosas, ese amor estremecido por el vértigo de una pasión febril, desenfrenada, morbosa y sangrante, que lo lleva a expresar Me gustas cuando callas porque estás como ausente, verso que hace evocar la aceptación amarga de la ausencia, de la pérdida de Emma.

Con relación al “Poema 20”, la canción Réquiem, de Silvio Rodríguez, evoca este poema y este hecho: el momento de ruptura, de desgarramiento profundo; el momento en que algo se rompe y se va, pero en el que algo queda; contexto similar se aprecia en “Confesión por violar a una mujer” cuando para el narrador, aunque Emma ha muerto, Emma regresa semana por semana para ser violada y picada en pedazos por nosotros; no la ha podido olvidar, ha quedado porque Emma lo es todo para él, se hubiese conformado con sentirla cerca, pues como se pone en boca del narrador *Poesía eres tú*, verso con el que Gustavo Adolfo Bécquer finaliza la “Rima XXI” que dedicara a su musa irremediable: la cantante de ópera Julia Espín.

El pronombre personal tú sobre el que se construye el texto poético remite al sujeto y objeto líricos del discurso poemático. Habla de una delicada sensibilidad: la del propio poeta y ofrece la imagen de un hombre enamorado para quien el amor era la felicidad; para el narrador Emma también es la felicidad y su esperanza de amor.

La temática del personaje desde dos personalidades diferentes ha sido abordada por otros autores como “El otro yo”, de Mario Benedetti; “Borges y yo”, de Jorge Luis Borges y “Las dos mitades del vizconde”, de Italo Calvino. En el caso del cuento que se analiza establece intertextualidad con “El otro yo”, de Mario Benedetti, el personaje Armando al igual que el narrador es amante de la música clásica, en este caso Armando es amante de la música de Wolfgang Amadeus Mozart, excelente pianista, violinista y organista. En el cuento se ha llevado la narración a un grado mayor de soez, de vulgaridad, hasta llegar al punto de dar a conocer a ese otro yo que viola.

Conclusiones

La intertextualidad, en sentido amplio, es el conjunto de relaciones que acercan un texto determinado a otros textos de varias procedencias: del mismo autor o más comúnmente de otros, de la misma época o de épocas anteriores, con una referencia explícita o la apelación a un género, a un arquetipo textual o a una fórmula imprecisa o anónima; por lo que el conocimiento intertextual es en gran medida cultural, puesto que forma parte del conocimiento del mundo compartido por una comunidad lingüística.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, M. (1986). *Speech Genres and Other Late Essays*. Ediciones Austin.
- Caro Infante, E. (2009). *Confesión por violar una mujer*. Editorial Colección Guardarraya.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.

Hatim, B. & Mason, I. (2004). *Discourse and the Translator*. Longman.

Kristeva, J. (1967). *Le mot, le dialogue et le roman*. Seuil

Riffaterre, M. (1983). *Sémiotique de la poésie*. Seuil.

Tomeo, J. (1932). Molinos o gigantes. En *Historias mínimas*. Ariel.