

La intertextualidad (1967-2007). El largo periplo de un término teórico

ROSA E. MONTES DONCEL / M.^a JOSÉ REBOLLO ÁVALOS
Universidad de Extremadura

Fecha de recepción: 11 de junio de 2006

Fecha de aceptación: 22 de junio de 2006

Resumen: «Intertextualidad» es un término difundidísimo en Teoría Literaria que nace en 1967, acuñado por Julia Kristeva, que se ha utilizado desde entonces con diversos significados y que hoy sigue gozando de gran vigencia. El artículo intenta arrojar luz sobre la cuestión ordenando las acepciones otorgadas a la voz «intertextual» en los distintos autores o escuelas: dimensión marxista (la propia Kristeva y Bajtín), dimensión formal (Genette, Plett, Martínez Fernández o Segre), el uso cibernético de «hipertexto» en Nelson, etcétera. Aportamos profusos ejemplos, reflexiones sobre el papel que puede cumplir este fenómeno, sobre su consideración en diferentes épocas y sobre sus límites con el plagio.

Palabras clave: Intertextualidad literaria, plagio, *imitatio*, intratextualidad, hipertexto.

Abstract: «Intertextuality», a very widespread term in Literary Theory, was coined in 1967 by Julia Kristeva. Since then, it has been used with various meanings and, still today, it is in common use. This article is an attempt to clarify the issue organizing the different meanings of the term «intertextuality» as it has been used by different authors or schools: the Marxist dimension (Kristeva herself and Bajtín), the formal dimension (Genette, Plett, Martínez Fernández or Segre), the cybernetic use of «hypertext» by Nelson, etc. Abundant examples are presented on its consideration at different moments and on its limits with plagiarism.

Key words: Literary intertextuality, plagiarism, *imitatio*, intratextuality, hypertext.

Introducción. Intertextualidad y plagio, una espinosa frontera

La teoría literaria del siglo XX ha manejado dos alcances fundamentales del controvertido y ambivalente vocablo «intertextualidad»: la relación entre un texto y otros que le preceden, en un sentido amplio y cultural, o bien la inclusión en un texto *literario* de un fragmento literal o levemente manipulado de otro texto ajeno. En la segunda acepción del término (que es la que suscribimos) el pasaje ha de ser lo bastante breve o conocido para que su presencia no suponga una apropiación de autoría (esto es, plagio); también puede el autor segundo haber marcado explícitamente su origen externo a través de las comillas o la cursiva o especificando incluso el nombre de su fuente. Si el discurso no es *literario*, como nuestra definición prescribía, sino científico o jurídico, por ejemplo, la función del texto inserto resulta mucho más restringida y no se inviste de la riqueza que puede presentar en su tratamiento artístico, y que más abajo se comentará, por lo que no cabría hablar de intertextualidad sino exclusivamente de cita.

El plagio o hurto, en cambio, afecta tanto al terreno literario como a cualquier otro. El Tribunal Supremo Español señaló mediante decisión de 27 de abril de 1978 que «Hay plagio cuando se suprime y prescinde del creador de la obra poniendo a otro en su lugar», y en sentencia del 13 de febrero de 1984 añadía:

También hay plagio cuando se trata de copiar la idea original o auténtica de una manera servil o falsificada de forma que induzca a error sobre la autenticidad o imitación, haciéndolo de modo parcial o total, y efectuando una suplantación para presentar como propia una obra ajena y aprovecharse de la firma inédita e intelectual de su autor.

Uno de los puntos que en este ámbito puede suscitar más interesantes reflexiones atañe precisamente a esa delgada línea que separa el intertexto del plagio, el cual a más de práctica poco honrosa constituye una actividad ilegal penalizada por la legislación vigente en nuestro país. Pero, como hemos podido comprobar, esa frontera difusa conceptualmente tampoco jurídicamente se ha podido demarcar con claridad, puesto que se contempla que haya plagio en obras que, aunque no reproduzcan las palabras exactas, copien *la idea original*. Para determinar la adscripción del fenómeno a una u otra categoría parece necesario calibrar cada ejemplo en cuestión¹.

Como prueba de lo candente del tema en nuestra propia sociedad puede allegarse el fascículo que *El Cultural de El Mundo* dedicó en su edición del 9 al 15 de mayo de 2001 a tales cuestiones, avivadas por el escándalo levantado a raíz de la acusación de plagio que la escritora Carmen Formoso Lapidó lanzó sobre la novela de Cela *La cruz de San Andrés*, agraciada con el premio Planeta 1994 (más recientemente, en septiembre de 2006, la prensa recoge que un psicólogo llamado Jorge Castelló ha demandado a la también Planeta Lucía Etxebarria por haberse adueñado en su exitoso libro *Ya no sufro por amor* de párrafos literales del artículo «Dependencia emocional y violencia doméstica», que Castelló publicó en la revista *Locard*; la susodicha Etxebarria ya tuvo problemas cuando en el poemario «Estaciones del infierno» ensambló versos de Antonio Colinas).

En el citado fascículo de *El Cultural* convergían opiniones de críticos y escritores. Conte por ejemplo decía que el plagio es «copiar textualmente un original ajeno sin citar al autor verdadero ni mencionar la fuente y sin entrecomillar, imitando el estilo, la expresión literaria, la sintaxis» (8). Sin embargo, tal definición puede adaptarse a muchísimos modelos que catalogamos sin vacilaciones de intertextos perfectamente legítimos. Al leer la apertura del poema «Donde habite el olvido» (*Donde habite el olvido / En los vastos jardines sin aurora*); incluido en el

¹ Algo semejante ocurriría con la legitimidad *moral y jurídica* en el tratamiento del material histórico en literatura. La utilización por un escritor de una persona o suceso reales como sustento de una modelización ficticia puede ser susceptible de querrela por parte de los interesados, y tampoco la ley es precisa respecto al límite entre la libertad creadora y la difamación.

libro del mismo nombre de Cernuda, no albergamos ninguna duda de que nos hallamos ante una revitalización textual de un verso de Bécquer perteneciente a la rima «¿De dónde vengo?». No hay comillas ni cursiva ni alusión al hontanar de que se ha tomado el verso, y sin embargo denominamos préstamo, y no plagio, a este proceso. En el ya mencionado suplemento de *El Cultural*, autores como Darío Villanueva o Juan Antonio Masoliver hacían recaer los índices del plagio en el factor de la intención. «Para que sea plagio, tiene que haber voluntad de plagiar» (7), dice éste último.

¿Qué sucede si un lector, supongamos que extranjero o poco familiarizado con la poesía española, desconoce el venero becqueriano? Se diría que el tal lector carece de la competencia óptima, no que Cernuda haya pretendido engañar haciendo suyo un verso de un autor tan difundido: Cernuda lo engasta con tino en su propio discurso, que es de lo que se trata. Amado Alonso asevera que «el poeta no repite; replica. Y es claro que sólo captaremos *todo* el sentido de la réplica si nos es conocida la incitación» (1986: 327. Subrayado nuestro). Nos adherimos por supuesto a las palabras de Alonso, pero, al menos en un ejemplo no paródico como éste, la ignorancia de la fuente no incapacitaría *totalmente* al lector para comprender el poema ni aun para disfrutar de él.

En los ejemplos de intertextualidad paródica en cambio el reconocimiento del texto embrionario se torna mucho más importante, si no para la interpretación, sí para la «degustación» del texto receptor. Ante la «Égloga de los dos rascacielos» de García Montero, que comienza: «Lamentaban dos dulces rascacielos / la morena razón de su desgracia», y en la que más adelante se apostrofa al lector

escucha el lamentar desconsolado,
el trágico cuidado
de estos dos edificios...,

aquel contingente de público que no sepa relacionar estos versos con «El dulce lamentar de dos pastores» que abre la égloga primera de Garcilaso, y que no perciba que García Montero adapta tanto métrica como sintácticamente el idiolecto del toledano, no podrá aquilatar el extrañamiento procedente de la ruptura del decoro; el estilo de Garcilaso se utiliza para un tema tan contemporáneo y humorístico como el enamoramiento de un rascacielos. De muy distinto jaez es el empleo que confiere Caballero Bonald al intertexto garcilasiano en «Meditación en Ala-Kaleh»:

Vana interrogación la del que llega
al Danubio a deshora y busca
la memorable isla donde
otro exilio más cruel que el del oprobio
purgara Garcilaso.

Allí las aguas
con un manso ruido, en derredor
ni una sola pisada, fingen
aceros entre sordas

escaramuzas de la nieve y una rama
de marchito laurel navega
imperceptible hacia ningún destino,
mientras la noche es cárcel
y duro campo de batalla el lecho.
Mas la isla no es ya
sino un rastro ilusorio en medio
del furtivo Danubio. Cómplice
de sí misma y antes de tiempo dada
a los agudos filos de la muerte,
sólo el agua discurre
diversa entre contrarios y atestigua
que otro nuevo destierro reservó
la erosión de la historia
al refugio feliz del desterrado.

1. Historia del concepto

La imitación es tan vieja como la literatura: recordemos la imagen de Aristófanes de la abeja que vuela libando el polen de flor en flor para fabricar su propia miel, y que aparece también en Lucrecio, Horacio o Séneca. A lo largo de la historia, empero, este sistema ha recibido distintos nombres –*imitatio*, *contaminatio*, influencia, recepción, huella, injerto, interferencia– y ha gozado de dispar predicamento. El concepto de imitación o mimesis de Platón se refería a la imitación de la naturaleza y las acciones (se habla de «doble mimesis» porque la realidad sensible es «mimesis», esto es, imitación, del mundo suprasensible, en tanto que el arte, mimesis en segundo grado, imita la realidad visible y en concreto las acciones). Para Aristóteles, Cicerón y Quintiliano la imitación, al tiempo que conforma nuestro discurso, colabora a la definición del individuo (punto de vista que cumpliría relacionar con las teorías de Bajtin). La dos formas principales de imitación registradas por la Retórica clásica son la paráfrasis y la traducción. Cicerón y Horacio se muestran contrarios a la primera, en tanto que Quintiliano la defiende porque considera que provoca una tensión creativa en la necesidad de emulación (vincúlese esto con las ideas de Bloom). Según Cicerón y Quintiliano el ejercicio estilístico de la imitación nunca constituye un fin en sí mismo: sirve para aprender a improvisar.

El fenómeno ha estado revestido casi siempre de gran prestigio: apuntemos el peso de la *auctoritas* en la cultura medieval; la consideración renacentista de los clásicos como modelos insuperables arrastra el importante principio de la *imitatio* en el sentido de imitación del *classicus scriptor* (escritor representativo de la perfección lingüística). El método de la *imitatio* es recomendado por tratadistas del Renacimiento como Marco Girolamo Vida o Ronsard entre otros, y en el siglo XVII Cascales ataca en sus famosas *Tablas* a los que comienzan a hacer sus poemas mirando a la Naturaleza antes que al arte, adoptando pues un modelo de mimesis más platónica que textual. El Barroco conocerá un enorme auge de la *imitatio* tanto

simple (de un solo autor) como compuesta (de más de uno)², respaldada por las poéticas y asociada a la traducción y a los ejercicios que se llevaban a cabo en las Academias sobre un mismo pie temático o formal. Algunas obras de Quevedo se hallan muy próximas a lo que podríamos considerar traducción literaria del venerado idioma latino (respecto a Séneca, por ejemplo). Estas coordenadas facilitaron la proliferación de diseños retóricos, valga el caso del consagrado a la caducidad de la rosa, que comprendía entre otros poemas como «Vana rosa» y «A la rosa y su brevedad», de Góngora, «Rosa gentil, que al alba de la humana» y «Esta, a quien ya se le atrevió el arado», de Lope, «Esta, por ser, ¡oh Lisi! la primera», de Quevedo, o «Naces, oh rosa, del amor hermana», de Miguel de Barrios y «Rosa divina que en gentil cultura» de Sor Juana Inés de la Cruz, todos ellos sonetos, además del madrigal de Gutierre de Cetina «Pura, encendida rosa». Discurre en tales composiciones el motivo del célere advenimiento del final de la rosa, que se enriquece con los componentes de su color rojo y blanco, de su muerte causada por el sol o por la mano que la corta y de la comparación de la belleza e inconsciente presunción de la flor con la de la mujer (aunque por supuesto no todos los elementos estén presentes en todas las realizaciones). También es útil aquí anotar el hecho bautizado por Contini como «estructura mnemónica», muy cercano a la intertextualidad: se verifica cuando permanecen patrones sintácticos reconocibles, aunque el léxico o incluso el tema hayan variado. Por ejemplo, la plantilla «vostro, donna, 'l peccato, e mio fia 'l danno», de Petrarca, luego rastreable en «la culpa es vuestra y el dolor es mío» de Boscán o en «siendo tuya la voz y el canto della» de Góngora (vid. López 2003: 280-282).

El factor de la originalidad como criterio definidor de la literatura es, de hecho, relativamente reciente. Fue entronizado por los teóricos del Romanticismo, si bien ya en el siglo XVIII *La crítica del juicio* de Kant dinamita una secular tradición cuando contrapone la noción de genio a la de imitación. La originalidad no se somete a reglas y lo sublime sólo está en el sujeto, no en la naturaleza. Los románticos sustituyen el concepto de «imitación» por el de «expresión», según ilustra la famosa dualidad metafórica «el espejo y la lámpara» que da título al difundido tratado de Abrams. La imitación canónica de los clásicos ya no se estima meritoria, como lo había sido para el clasicismo, y ello acarreará en coherencia la rebeldía frente a normas y géneros y la prevalencia del hibridismo y del cultivo de modalidades nuevas que no acaten las doctrinas del decoro. El principal argumento que avala esta resistencia se halla en la conciencia historicista introducida por los románticos. La literatura evoluciona, las obras no son creaciones que hayan nacido con independencia de la sociedad y la época que las alumbraron, por lo que los principios que resultan válidos en un momento no pueden imponerse de forma permanente. Erigir reglas de valor inmutable equivale a negar la dimensión histórica del hecho literario. Se trata de una oposición frontal con la tradición, de un

² Para los principios de *imitatio* simple e *imitatio* compuesta remitimos a Lázaro Carreter 1979 y 1980.

movimiento revolucionario que según muchos no se ciñe a una concepción del arte, sino que permea toda una nueva visión de mundo, un espíritu: ya no se busca la Razón, sino el Ideal; frente a la imitación de los poetas antiguos surge el concepto schlegeliano de «inspiración» (el poeta es el vate, el iluminado, el elegido); frente a la imitación de la naturaleza brota el encanto por lo fantástico, lo misterioso e incluso lo monstruoso.

También Mallarmé y los simbolistas propugnaban (en radical confrontación a lo que luego han defendido Kristeva o Bloom) que cada obra constituye un mundo completo. Dicha idea se puede cotejar, desde un punto de vista genológico, con la premisa romántica de que cada obra es un género, y enraíza con los postulados inmanentes del Nuevo Criticismo sobre la estructura orgánica. Hasta qué punto tales posturas teóricas son desmentidas por la praxis, en la que la maniobra no decae, puede demostrarse aduciendo el ejemplo de nuestro poeta romántico por excelencia, Bécquer, algunos de cuyos poemas acusan tanto el débito con Heine que han llevado a ciertos críticos a plantearse si el poeta sevillano conocería el alemán y accedió a las obras originales, aunque ese punto no esté documentado.

El hecho no se confina tampoco a los lindes de las literaturas occidentales. En árabe, la formación oral mnemotécnica de los poetas preislámicos favorecía la reiteración, que no se reputaba viciosa (Vernet 2002). Antes al contrario, resultaba tan habitual que en muchos casos el origen se pierde en el anonimato, como rige en el folklore (a menudo es anónimo el estribillo ensartado en el zéjel por poetas cultos, ya árabes ya españoles). Pero desde el flanco de la intertextualidad a nosotras nos interesa la recurrencia en autores conocidos, por lo que apelamos a Tarafa b. al-‘Abd (m. 500), a quien debemos una de las casidas más célebres de la poesía preislámica (conocidas como Mu‘allaqāt), que reproduce fielmente en su nasīb o introducción amorosa un verso del príncipe de Kinda, Imrū’ al-Qays (m. 540), el llamado «príncipe de los poetas». Tarafa, por una cuestión formal, relacionada con la rima, modifica únicamente la palabra final del verso. Dice Imrū’ al-Qays:

En la alborada del adiós, el día de su marcha,
yo por las acacias del aduar diríase marchaba tuera,
y mis compañeros, parando allí junto a mí sus monturas,
decían: «No perezcas de pesar, ten ánimo» (Corriente: 71)

Y por su parte Tarafa b. al-‘Abd trata asimismo el habitual tópico de los compañeros que consuelan al amante afligido por la pérdida de la dama en el contexto pragmático del desmantelado campamento beduino, y lo hace en los siguientes términos:

En el pedregoso arenal de Tahmad hay trazas de Hawla
que semejan cual restos de tatuaje al dorso de la mano;
parando allí mis compañeros junto a mí sus monturas,
decían: «No perezcas de pesar, súpelo» (Corriente: 81)

2. La intertextualidad en la Teoría literaria del siglo XX. Aplicación lata de corte marxista y aplicación ajustada de carácter discursivo

2.1. Dimensión amplia o marxista

Pero si la cosa que designa es antigua, el término «intertextualidad» no surge hasta la segunda mitad del XX. Aparece por primera vez en 1967 en el artículo «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», recensión de Julia Kristeva a los precipuos trabajos de Mijail Bajtin *Problemas de la Poética de Dostoievski* y *La obra de François Rabelais* (Kristeva 1967), que ha sido difundido sobre todo en *Séméiotikè* (Kristeva 1969; contamos con traducción al español). Pocas acuñaciones podrán jactarse de haber logrado en la nomenclatura teórica el gran éxito que cosechó ésta apuntada sin mayor énfasis por la semiótica búlgara. Bajtin, quien había dudado de que el *yo* pudiera cifrarse en una unidad estable, incide en que el texto no existe al margen de la realidad social e histórica, y lo define como «cruce de superficies textuales», un diálogo entre la escritura del autor, del destinatario y del contexto cultural, mosaico de citas donde todo culmina en absorción y transformación de otros textos³. Bajtin llama «heteroglosia» a ese principio dialógico entre la dimensión individual, la discursiva y la ideológica, y la noción de diálogo se cruza con su tesis sobre lo «carnavalesco». Creemos no sería impertinente trazar la estela que une estos principios con el concepto de «repertorio» de Even-Zohar y con la preeminencia de lo social en la Teoría Empírica de Schmidt.

Se materializa una simbiosis del idiolecto del autor y el *sociolecto* en que se integra (el código literario y social imperante en el momento de la escritura) con el idiolecto y el sociolecto del autor o autores imitados. Procede estimar una relación *horizontal* (la palabra del sujeto frente al destinatario) y *vertical* (la palabra del sujeto frente a la literatura que le precede).

La intertextualidad no consiste sólo en la repetición, sino también en la interpretación. La imitación evidencia la necesidad del autor de encontrar entre las otras voces su propia voz, y para Kristeva y Barthes los textos, al citarse mutuamente (al dialogar entre ellos), consiguen construir la entidad del sujeto (recordemos aquí el secular planteamiento retórico que rechazaba la imitación por la imitación y que la consideraba un medio y no un fin). Barthes segrega el término intertexto de las antiguas nociones de fuentes e influencia. Por su parte, el componente del «receptor», potenciado como hemos visto en la propuesta de Bajtin, es erigido por Riffaterre (1979) en protagonista indiscutido del ámbito de la intertextualidad, que el crítico galo concibe desde el punto de vista receptivo: el lector descubre que otro texto anterior puede ayudarle a comprender el que tiene en la mano; la intertextualidad es para Riffaterre la conciencia del lector de las

³ Compárense estos presupuestos con los aportados por la Deconstrucción: sobre la terminología de «huella» e «injerto» y las formulaciones de Bloom, acuñador del sintagma *Anxiety of Influence*, en torno al «romance de familia», el «efebro» y el «precursor» y a las fases de su relación, remitimos al artículo de Montes Doncel en prensa.

invariantes estructurales. Un provocativo *dictum* de Ortega afirmaba que «el lector se siente plagiado por el escritor». Comentamos aquí con qué frecuencia algunos lectores hemos experimentado tal sensación leyendo máximas e incluso observaciones de pasada que Tolstoi deja caer a lo largo de sus ubérrimas novelas, y que en su absoluta sencillez parecen reveladoras de verdades universales (y, por ende, aplicables a cada caso particular). Por ejemplo:

–Sí, tiene usted razón. Hasta ahora, a Dios gracias, he sido la amiga de mis hijos y tenido en ellos entera confianza– repuso la condesa *perpetuando el error de muchos padres que creen que sus hijos no guardan secretos para ellos* (*Guerra y paz*, Barcelona, Ahr, traducción de Serge T. Baranov y N. Balmanya, 1956, p. 50. Subrayado nuestro).

Para refutar tal perspectiva puede recurrirse a las tesis de Heinrich Plett, quien excluye del dominio de la intertextualidad los aspectos subjetivos que escapan al control científico tales como la impresión individual del lector de que el texto le hace evocar una vivencia propia, un tipo de impresión que difícilmente puede sujetarse a una argumentación metodológica.

2.2. Tipologías discursivas. Clases de intertexto. La intratextualidad

El uso y abuso de la voz desvirtuó pronto las primitivas connotaciones bajtinianas otorgadas a ésta por la teórica Kristeva, quien a consecuencia de ello en los ochenta ya había decidido sustituirla por otra nueva, «transposición». Pese a que el sentido primero que tuvo el vocablo concernía a esa vinculación lingüística, ideológica, política e incluso psicoanalítica de un texto con la sociedad y con otros textos, nos decantamos más por la opción de Cesare Segre, quien constriñe la *intertextualidad* a lo formal y deja el vocablo *interdiscursividad* para el significado más amplio. No sería impropio definir la intertextualidad como «relación que existe entre un texto y otro u otros que le preceden», pero a nuestro juicio una dispersión excesiva le hace flaco favor a la nomenclatura y antes presenta el riesgo de convertirla en elegante designación que por servir a todo significado acaba por no circunscribir a ninguno⁴.

Entre las contribuciones de autores posteriores merece lugar destacado la muy conocida y citada clasificación presentada por Gérard Genette en su obra *Palimpsestos* (de 1982 el original):

[...] por mi parte me parece percibir cinco tipos de relaciones transtextuales [...] El primero ha sido explorado desde hace algunos años por Julia Kristeva con el nombre de *intertextualidad* [...]. Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia de dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente,

⁴ Advierte de este peligro por ejemplo Claudio Guillén 2005: 289-290, 420-421 n.14.

como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la *cita* (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio (en Lautréamont, por ejemplo), que es una copia no declarada pero literal [...]. El segundo tipo está constituido por la relación [...] [que] el texto propiamente dicho mantiene con [...] su *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes, ilustraciones [...] autógrafas o alógrafas [...]. El tercer tipo de transcendencia textual, que llamo *metatextualidad*, es la relación –generalmente denominada comentario– que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo [...] es por excelencia la relación *crítica*. El quinto tipo, el más abstracto y el más implícito, es la *architextualidad* [...] Se trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual (títulos, como en *Poesías, Ensayos* [...]), de pura pertenencia taxonómica. [...] He retrasado deliberadamente la mención del cuarto tipo [...]. Se trata de lo que yo rebautizo de ahora en adelante *hipertextualidad*. Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario (9-14).

Mientras que Segre, como se ha consignado, articuló el binomio intertextualidad/interdiscursividad para distinguir las relaciones texto/texto frente a las que el texto mantiene con todos los discursos registrados en la cultura correspondiente, Genette reserva para el fenómeno general la voz transtextual, y dentro de ella, con su habitual capacidad sistematizadora, diferencia varias clases, dos de las cuales son las más involucradas en los aspectos que venimos estudiando: llama *intertextualidad* a la cita pura e *hipertextualidad* a todo injerto de un texto en otro que no se realice por vía del comentario. Ambas modalidades no siempre pueden dirimirse en la práctica, pero como el propio Genette advierte, «no se deben considerar los cinco tipos de transtextualidad como clases estancas, sin comunicación ni entrelazamientos recíprocos. Por el contrario, sus relaciones son numerosas y a menudo decisivas» (17).

Uno de los primeros autores en acotar a un campo más técnico los límites de la intertextualidad fue Jenny ya en 1976 (emplea esta terminología para hablar de «le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le *leadership* du sens»; Jenny: 262). Guillén a su vez habla de la *alusión*, simple reminiscencia, y la *inclusión* o «acto de incluir en el tejido mismo del poema, de agregar a su superficie verbal, palabras o formas o estructuras temáticas ajenas, apropiándose de ellas» (295). En segunda instancia enuncia el par *citación/significación*: «El intertexto se limita a citar cuando su efecto exclusivo es

horizontal, es decir, consiste en evocar autoridades o en establecer vínculos solidarios, o polémicos, con figuras y estilos pretéritos, sin intervenir decisivamente en la verticalidad semántica del poema» (295).

Doležel usa el vocablo *transducción* para referirse a la transmisión y transformación de sentido en los que se prolongan en el tiempo los textos literarios. Según Mai, la distancia entre *imitatio* e intertextualidad reside en el carácter subversivo de la segunda. Las actividades de transducción incluyen los fenómenos de la tradición, la influencia y la intertextualidad literaria, y actividades como la traducción, la crítica y la teoría literarias.

Importa detenerse algo más para esbozar las teorías de Plett, que diferencia entre el «texto de la cita» o texto final, «pretexto» o fuente de la que la cita se ha tomado y la «cita propiamente». La cita es una repetición sin modificaciones cuando está inserta en un texto jurídico o científico, pero en los textos literarios se ve alterada y cobra un nuevo significado. ¿Cómo descubrir la presencia de la cita? Hay *marcadores explícitos*, que señalan con claridad la fuente, o *marcadores implícitos*, como comillas o cursiva. Los *pseudomarcadores* parecen indicar la presencia de una cita cuando en realidad tal cita no existe⁵. Aquí juega un papel importante el receptor, con «depósitos de memoria» (individuales, impresos o electrónicos) y «competencia de cita». Se suceden tres fases: 1) Se produce la desintegración del contexto de la cita por la inclusión de un elemento extraño en él (la cita); 2) se lleva a cabo la verificación e interpretación del elemento extraño a través de una digresión en el «pretexto» o «arqueología del texto»; 3) se recobra el contexto de la cita en un nivel más avanzado –enriquecido– de percepción. Plett designa «estancamiento» a aquellas citas tan usadas que llegan a obtener cierto rango de autonomía: pasan a convertirse en adagio y pierden el valor que tenían en su contexto original (por ejemplo, «To be or not to be» o el famoso «con la iglesia hemos dado, Sancho» del *Quijote*, que sufre una transformación a «con la Iglesia hemos topado, amigo Sancho», y vira del sentido literal primigenio al figurado). Constituyen metáforas muertas que han de experimentar el proceso de revitalización mediante las técnicas de extrañamiento. Morawski por su parte percibe tres tipos de funciones en la cita, la de autoridad (ideológica), la erudita (argumentativa) y la ornamental (las tres se dan en todo tipo de textos). Plett alude también, en literatura, a la reutilización de citas literarias anteriores, «la cita citada».

⁵ En la modalidad guilleniana de *alusión* Cortázar ofrece un ejemplo en su cuento «El ídolo de las cicladas». La inexistente civilización ciclada, con sus rituales y sus divinidades Haghesa y Pohk, recibe un tratamiento semejante al de la cultura azteca en «La noche boca arriba», del mismo autor, o incluso al del intertexto altamente *significativo* del mito de Teseo y el Minotauro que preside «La casa de Asterión» de Borges. En la variante de la *inclusión* otro virtuoso constructor de relatos, Poe, provee de un ilustrativo ejemplo con la supuesta novela *Mad Trist*, atribuida a un autor ficticio de nombre Sir Launcelot Canning, alguno de cuyos fragmentos se imbrican en «La caída de la Casa Usher» y actúan como *mise en abyme* del texto principal. Es fácil que el lector no avisado se deje confundir por estos pseudomarcadores, ya que la mención de *Mad Trist* y su altisonante autor se suma a la de otras obras y escritores reales que habían comparecido en el discurso.

Este teórico establece además una taxonomía de procedimientos de transformación: *sustitución*, *adición*, *sustracción*, *permutación* y *complejidades*. La *sustitución* supone reemplazar unos signos por otros. En la *sustitución medial* signos lingüísticos son sustituidos por visuales, signos lingüísticos por acústicos, signos visuales por signos lingüísticos, signos visuales por signos acústicos, signos acústicos por signos lingüísticos o signos acústicos por visuales. Plett llama *intermedialidad* a este tipo de intertextualidad. La *sustitución* no suele realizarse con significantes aislados sino con temas, motivos o escenas. La *sustitución lingüística* es bautizada *trans-estilización* o poetización, y la *sustitución estructural*, con cambios de género, *intergenericidad*. La *adición* acoge ampliaciones o bien continuaciones de textos previos; también prefacios, apéndices, notas. La *sustracción* se da a menudo en las adaptaciones teatrales o cinematográficas, y la *permutación*, también habitual en el teatro, es muy característica de la postmodernidad. Por *complejidades* entiende Plett transformaciones en el eje horizontal (sintagmático) y vertical (paradigmático). La intertextualidad sintagmática se resume en las fórmulas: 1) un texto → un texto (el curioso caso de recreación de *El celoso extremeño* cervantino en *Amad a la dama* de Hidalgo Bayal); 2) un texto → muchos textos; 3) muchos textos → un texto; (4) muchos textos → muchos textos. La intertextualidad paradigmática crea condensaciones intertextuales, lo que da lugar a híbridos; la parodia, la ironía, la sátira y el travestismo ejercen un papel fundamental en la transformación.

Martínez Fernández (2001) es autor de uno de los estudios más útiles y recientes que se han dedicado a la materia en español. Él también separa la intertextualidad marcada (explícita) y no marcada (implícita), y clasifica los procesos de reelaboración del intertexto: *alteración*, *omisión*, *sustitución* y *ampliación*. Ilustra Martínez su tipología con modelos como los siguientes: «La palabra en el tiempo / y el tiempo en la palabra», en que López Pacheco utiliza el «Ni mármol duro y eterno, / ni música ni pintura, / sino palabra en el tiempo», de Machado. O este otro:

¿Acaso
podemos esperar que no sea vana,
pura, encendida rosa
que nace con el día, nuestro anhelo?

Carvajal ha omitido la sección «émula de la llama» entre «rosa» y «que nace» del hipotexto de Rioja. El verso de Crémer «Inverso surtidor de fuego y muerte» *efectúa una sustitución sobre el celeberrimo antecedente de Gerardo Diego «Enhiesto surtidor de sombra y sueño».*

Si la *sustitución* es total, y nos quedamos sólo con el esqueleto sintáctico, cabría hablar a nuestro juicio de «estructura mnemónica» antes que de intertextualidad. La *sustitución* puede operar sobre los elementos iniciales, y así ocurre en el verso de López Pacheco «Herramientas de vida y esperanza», asimismo recogido por Martínez; es *medial* cuando afecta a los integrantes mediales, como en «Miré los muros de aquella patria mía», o en «El mundo está mal hecho», de Goytisolo y

Tesán respectivamente. Creemos conviene aquí advertir que esta *sustitución medial*, pese a la coincidencia terminológica, nada tiene que ver con la de Plett, que incumbía al paso de un medio –lingüístico, visual, acústico– a otro). Reproduzco a continuación un ejemplo de sustitución final firmado por Gil de Biedma:

Mi infancia eran recuerdos de una casa,
con escuela y despensa y llave en el ropero.

Observemos ahora dos ejemplos de ampliación, inicial en ambos casos, propuestos por Martínez:

Pienso que volverán las oscuras golondrinas (Crémer)

No me gusta cuando callas
y estás como ausente (Peri Rossi)

Por supuesto, admite Martínez, puede realizarse más de un procedimiento en una manifestación. *Verbi gracia*, omisión y sustitución en este fragmento de Crémer:

Desde el mundo que vengo
todo suena a tañido de campana de lluvia,
a música que el viento recoge y desordena.

La intertextualidad invade el campo de los títulos. Pensemos en *La Habana para un infante difunto* de Guillermo Cabrera Infante y en su paronomasia con el nombre de la pieza musical de Ravel, o en cómo Pérez de Ayala permuta el famoso título calderoniano en *El curandero de su honra. El grado fiero de la escritura* de Urrutia y *Diario de un poeta recién cansado*, de Juaristi, ejemplos mencionados por José Enrique Martínez, homenajean los conocidos paratextos de Barthes y Juan Ramón Jiménez. Aldous Huxley extrae el título de *Ciego en Gaza* de un verso de Milton, mientras *Time Must Have a Stop (El tiempo debe detenerse)* y *Brave New World* (traducida al español por *Un mundo feliz*) toman el suyo de versos shakespearianos, y como sabemos *La tempestad* obrará en calidad de hipotexto en esta última; el nombre del libro de Salinas *La voz a ti debida* es cita de Garcilaso, y *Rosencrantz y Guildenstern están muertos* de Tom Stoppard calca una frase perteneciente a *Hamlet*.

Martínez Fernández contempla además la *intratextualidad* o relación entre distintos textos de un mismo autor, concepto manejado por Arrivé:

Podríamos, por ejemplo, hablar de transformación de inserción en todos los casos en que elementos de un texto cualquiera aparezcan en otro texto. Las modalidades de realización de esta transformación son, evidentemente, muy diversas. Ante todo, por la variedad misma de los textos susceptibles de ser insertados: textos de un solo autor, textos de varios autores, textos literarios, textos no literarios [...] [Cuando] las relaciones de intertextualidad funcionan esencialmente entre

textos de un mismo autor [...] se cree [...] poder comprobar que lo que se transforma de texto a texto en el seno del intertexto no es otra cosa que la isotopía connotada (Arrivé 1997: 84).

Para Dällenbach había intertextualidad *general* (distintos autores), *restreinte*, restringida (distintos textos de un autor) y *autarcique*, autárquica (un solo texto); Ricardou habla de intertextualidad general o externa y limitada o interna (Ricardou 1971: 162 y 1975: 17). Genette llama autotextualidad a la que se produce en la misma obra.

Discrimina igualmente aquí Martínez Fernández entre intratextualidad marcada (explícita) y no marcada (implícita). Se puede reflexionar sobre la legitimidad de esta estrategia, especialmente cuando se adscribe a la jerarquía de «no marcada». Para ello valen ejemplos de algunos motivos llamativamente recurrentes en la producción de Blasco Ibáñez, estudiados a raíz de un trabajo nuestro sobre *El intruso* (Montes Doncel 2005). La crítica al mal gusto iconográfico, concretada en esta novela en las obras jesuíticas, tiene un claro prelude en *La catedral* (capítulo X). El gesto iconoclasta de un gabarrero que hunde en el río una imagen de la Virgen de Begoña (*Obras completas*, Tomo I, Madrid, Aguilar, 1969, p. 1211) es reconocible como eco de la más famosa escena de *Cañas y barro*. Las cartas de amor escondidas con gran habilidad por la joven enamorada (p. 1157) aparecieron en *La araña negra con razón del romance de Enriqueta* y después del de su hija María. La correspondencia interceptada por la mafia de los jesuitas jugaba un papel estelar en la trama folletinesca de *La araña*.

Tocante a los tipos recurrentes *Chiquito de Liébana*, el juguete de las masas que se transforma en ídolo caído cuando pierde el concurso de gabarreros (en *El intruso*), adelanta la patética figura del torero Juan Gallardo en *Sangre y arena*. *La araña* contiene dos personajes precursores de Aresti y Urquiola: el médico humanitario que atiende gratuitamente a los enfermos pobres y el corrompido esposo de María. La mujer fatal de Blasco, exuberante, sensual y perversa (*Neleta* en *Cañas y barro*, la *Marquesita* en *La bodega*, Doña Sol en *Sangre y arena*) está representada en *El intruso* por Judit, que coincide incluso en el nombre con la seductora de *La araña*. El *Maestrico* asesinado en las primeras páginas de la novela ejemplifica el caso más notorio, pues un año después en *La bodega* encontraremos a un gañán que responde al mismo apodo y que espera salir de su miseria aprendiendo a leer. A su vez el banderillero analfabeto *Nacional* de *Sangre y arena*, otro desheredado de Blasco, defiende exactamente la misma idea de este segundo *Maestrico*: que todos los males le vienen al pueblo de la ignorancia y que se resolverían con la instrucción. Tales concomitancias se instalan a medio camino entre lo temático y lo puramente formal, como es un nombre: Judit, *Maestrico*. Recuérdese que en predios no ya intra sino extratextuales el nombre de los personajes puede operar como nexos. William Golding en *El señor de las moscas* les da a sus terribles adolescentes (Ralph, Simon, Jack) los mismos nombres que tenían

los idílicos niños de *La isla de coral* de Ballantyne, con el objetivo de crear irónico contraste. Muy aficionado a este tipo de maniobra se muestra John Kennedy Toole en *La conjura de los necios*, y por ejemplo llama Dorian Greene al líder de la comunidad homosexual en recuerdo del efébo protagonista de *El retrato de Dorian Gray* de Wilde.

Registremos un ejemplo intratextual de carácter nítidamente formal. Escribe Sor Juana en su poema 29:

Baste ya de rigores,
hermoso dueño, baste;
que tan indigno blanco
a tus sagrados tiros es desaire.

La plantilla estaba también presente en el noveno endecasílabo del conocido soneto amoroso «Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba».

Baste ya de rigores, mi bien, baste;
no te atormenten más celos tiranos,
ni el vil recelo tu quietud contraste...

El fenómeno es rastreable en muchísimos otros poetas del Setecientos. La cuestión que aquí cumple preguntarse es si Sor Juana sencillamente *se copia* a sí misma aprovechando un hallazgo afortunado, e incurre en dejadez, olvido o confianza en la poca memoria de sus lectores; o bien si *se cita* a sí misma, de igual modo en que absorbe a menudo intertextos de otros poetas. Tendríamos que saber hasta qué punto podía haber alcanzado fama como patrón sorjuanesco el «baste ya de rigores» surgido en la primera oportunidad (e ignoramos incluso cuál de los dos poemas se escribió antes), para escrutar si a la poetisa le sería dado guiñar el ojo valiéndose nuevamente de él. Pero mientras que en Blasco la práctica parece clara consecuencia de la precipitación y no creemos obedezca a ningún fin programado, y en Sor Juana nos quedamos con la duda, hay otro caso que, aunque ambiguo y no marcado, más nos hace pensar en que haya habido intención de coqueteo con el receptor. Leemos en *Del amor y otros demonios* de García Márquez (1994: 73-74)

Sentado frente a él, el marqués agradeció aquel preámbulo de consolación, tan rico y dilatado, que fueron sorprendidos por las campanadas de las cinco. Más que un sonido fue una trepidación que hizo vibrar la luz de la tarde y el cielo se llenó de palomas asustadas.

«Es horrible», dijo el obispo. «Cada hora me resuena en las entrañas como un temblor de tierra».

La frase sorprendió al marqués, pues era lo mismo que él había pensado cuando dieron las cuatro. Al obispo le pareció una coincidencia natural. «Las ideas no son de nadie», dijo.

Dibujó en el aire con el índice una serie de círculos continuos, y concluyó:

«Andan volando por ahí, como los ángeles»

El hecho de que el propio texto incida en la repetición de la idea hace sospechar que tal vez García Márquez quiera establecer un lazo con este otro pasaje ubicado bastante al principio de su obra ejemplar, y en el que José Arcadio Buendía cuenta a su hermano sus amores con Pilar Ternera:

Aureliano no sólo podía entonces entender, sino que podía vivir como cosa propia las experiencias de su hermano, porque en una ocasión en que éste explicaba con muchos pormenores el mecanismo del amor, lo interrumpió para preguntarle: «¿Qué se siente?» y José Arcadio le dio una respuesta inmediata:

–Es como un temblor de tierra (1967: 31).

3. El concepto cibernético de «hipertexto»

Puesto que hemos empleado la terminología genettiana que se refiere al «hipertexto» como texto receptor, creemos que no sería impertinente en este artículo aludir a otro uso muy distinto de esta voz. Nos referimos al concepto cibernético de «hipertexto» acuñado por Bush en 1945 y después desarrollado en los años 60 por Ted Nelson, quien concibió un proyecto de biblioteca universal *xanadu* accesible desde cualquier parte del mundo. Susana Pajares en su reciente libro sobre el tema proporciona la siguiente definición:

El hipertexto es una estructura de base informática para organizar información que hace posible la conexión electrónica de unidades textuales (de diferente tamaño, categoría y naturaleza) a través de enlaces (*links*) dentro de un mismo documento o con documentos externos. Requiere la manipulación activa del lector para poder ser leído/utilizado, además de la actividad cognitiva común a cualquier proceso de lectura (2004: 34).

La palabra *Hipermedia* a su vez se refiere al hipertexto cuyas lexías o unidades mínimas son a veces gráficos, imágenes, sonidos, secuencias de vídeo. Los distintos hipertextos se relacionan no secuencial ni linealmente, sino por el contenido. En lugar de pasar las páginas de papel, mediante el *click* del ratón se escoge un enlace u otro. Surge la noción de *lectoautor* o *hyperlector* de relatos interactivos que elige caminos distintos, cada uno de los cuales determina historias diferentes, y, como dice Pajares, la recepción de estos textos exige una actividad adicional a la lectura. La autora ejemplifica con el inicio de *Pentagonal* de Carlos Labbé⁶ y facilita un

⁶ Disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/hipertul/pentagonal/index.htm>

«Directorio de Hiperficción»⁷ al que se puede acudir para estudiar ejemplos. Este medio es considerado muy prometedor y aún se hace difícil prever que posibilidades abrirá para el mensaje, si bien hasta la fecha los estudios parecen centrarse casi exclusivamente en el código.

5. Funciones de la intertextualidad. Aplicaciones prácticas

La capacidad de descubrir la fuente ajena de que se alimenta la obra patentiza el bagaje de lecturas y la sensibilidad filológica del lector, pero aún es más importante que éste se detenga a reflexionar sobre la función del mecanismo, pues como escribe Martínez Fernández, «la cita literal cobra significados añadidos precisamente en el proceso de recontextualización» (103). Había apuntado al respecto Fernández Cardo:

Las operaciones genéricas de *asimilación y transformación* engloban dos aspectos fundamentales en este tipo de prácticas intertextuales: lo que el texto singular toma del o de los precedentes y lo que cambia. El *por qué* lo toma y lo cambia, el *dónde y cuándo* lo toma y lo cambia, el *para qué* y el *para quién* constituyen toda una serie de circunstancias adjetivas que muchas veces adquirirán el rango de sustantivas en prácticas concretas (1986: 182-183).

Teniendo *in mente* el principio de Fernández Cardo, que nos parece capital, proponemos la lectura de este poema de García Montero:

LOS OCHENTA EN SOLEDAD

Pasos de un pasotilla son colgante,
cuantos de tumbos pudo borrachera
soportar altanera,
embaucar los bordillos, las espinas
de un corazón si dulce oscurecido,

5

artesano del humo, navegante
que ha perseguido el norte en sus esquinas.
Para liar de un año los desvelos,
era del año el colocón florido
y ya sin luz y ciego por el suelo

10

tambaleante dio su cuerpo roto
en poner a los lomos de una moto.
Conduce marcha, se estremece fiero
con la velocidad que tanto atreve,

⁷ <http://mccd.udc.es/orihuela/hyperfiction>

atropellando en breve

15

el miedo azul de un policía entero
antes que recibiera el duro impacto
del manillar inquieto del pasota
que con la frente rota
perdió su sangre sin perder el tacto.

20

Silencia la ciudad, la pasma grita
impresionada aún mientras tiritita
otra vez el motor enfurecido
–pegaso en el que escapa presuroso–
y ni el viento podrá frenar la huida,

25

aunque bese los labios de su herida.
Más tarde, forajido,
para entregar los miembros al reposo,
con el sigilo propio que es del zorro,
atento ha de buscar algún camello

30

que dejará sin duda para ello
en calles de ciudad rastros de porro.
Y luego, ya contento,
escogerá la chorva enamorada
que nerviosa y feliz, capaz y alada,

35

ha de agitar corrida su tormento
en la parte trasera del asiento,
cuando colega ufano
le derrame su gozo por la mano.

Percibimos intertextos de *Las Soledades* gongorinas, pues ya el título del poema nos orienta sobre su parentesco con la obra de Góngora: por ejemplo, «Pasos de un peregrino son errantes / cuantos me dictó versos dulce Musa... », los versos de apertura de la dedicatoria al duque de Béjar, son parodiados en el arranque de García Montero, que incorpora la humorística derivación «pasos de un pasotilla»; «Era del año la estación florida», comienzo del poema de Góngora, asoma en el verso 9. Pero seguidamente se impone indagar también en la imitación del idiolecto de Góngora: el metro elegido, la sintaxis latinizante con tendencia al hipérbaton («con el sigilo propio que es del zorro», verso 29) o a prescindir del artículo («en calles de ciudad rastros de porro» presenta análoga hechura que versos como el famoso «a batallas de amor campo de pluma», 1091 del *Polifemo*). Estructura muy gongorina resulta por ejemplo la concesiva con «si» seguida de dos miembros yuxtapuestos («un corazón si dulce oscurecido», verso 5).

Es factible practicar un ejercicio similar sobre las jocosas «Coplas a la muerte de su colega», reformulación transgresora de las de Manrique. Se trata de un poema

muy extenso y con recoger las primeras estrofas será suficiente para hacernos una idea del cambio de registro acometido por Montero sobre su precursor y del burlesco resultado:

Recuerda si se te olvida
que este mundo es poca cosa,
casi nada,
que venimos a la vida
con la sombra de una losa
no pagada.
Los días, como conejos,
nos llevan en ventolera
al infierno,
su curso nos hace viejos
trocando la primavera
en invierno.

El criador, con grande enojo,
cuando en la vida nos mete
y nos suelta,
para no quitarnos ojo
nos manda como un billete
de ida y vuelta.
Nacemos al desayuno,
comemos según vivimos
y cenamos
cuando parece oportuno,
por eso mientras dormimos
descansamos.

Nuestras vidas son los sobres
que nos dan por trabajar,
que es el morir;
allí van todos los pobres
para dejarse explotar
y plusvalir;
allí los grandes caudales
nos engañan con halagos,
y los chicos,
que explotando son iguales
las suspensiones de pagos
y los ricos.

Cotéjese el anterior con este otro modelo del colombiano Hernando Martínez Rueda (Martinón), que se sirve del mismo hipotexto celeberrimo para ironizar sobre el gobierno de Laureano Gómez:

Recuerde el godo dormido,
avive el seso y despierte,
contemplando,
cómo se cae el partido
cómo se cambia la suerte,
tan callando.
Cuán pronto se va el poder,
cómo después de acabado
da dolor
cómo a nuestro parecer,
el gobierno de Laureano
fue mejor.

Puede comprobarse que la filiación manriqueña, si meridiana en ambos casos, es aún más directa en Martínez Rueda, que realiza menos alteraciones.

El método, pese a su carácter literal, se constata también entre diferentes literaturas. Ya aludimos arriba al fenómeno de la traducción y al débito de la poesía española renacentista y barroca con la italiana (piénsese la estructura de Petrarca calcada por Boscán o Góngora). Hay por ejemplo un soneto de Lope, que comienza «Le donne, i cavalier, le arme, gli amori», constituido por una amalgama de versos tomados de otros autores: Ariosto, Camões, Petrarca, Tasso, Horacio, Garcilaso, etcétera (un intertexto de este jaez presenta por cierto un intrincado cuanto apasionante problema en cuanto al estudio de la identidad de la voz lírica).

Pero cabe citar otros muchos paradigmas de relaciones transnacionales: en el último terceto del soneto «La tierra», de Blas de Otero, resurge el famoso apóstrofe reiterado de Whitman «O Captain! My Captain!»:

Un río echado, un rumor, vacío,
mientras la tierra sigue a la deriva,
¡oh Capitán, oh Capitán, Dios mío!

Es interesante por otro lado detenerse en el papel que desempeña la intertextualidad cuando funciona próxima a la *mise en abyme*, esto es, cuando cruza sobre la trama otra trama, en este caso ajena, a la que se alude y que se reproduce a veces parcialmente (por lo común, cuando se trata de textos ajenos, no hay reproducción íntegra). Ejemplos: la presencia de Manon Lescaut en *La dama de las camelias* de Dumas, las representaciones de *Romeo y Julieta* en *El retrato de Dorian Gray* de Wilde y *Carrie* de Dreiser, o el poema de Samuel Taylor Coleridge «Antiguo marinero» que alienta en *La línea de la sombra* de Conrad.

El recurso explícito a la poesía de Garcilaso en la novela de García Márquez antes mentada *Del amor y otros demonios* ha sido sometido a examen en Montes Doncel 1998. Aquí no hallamos un intertexto aislado, sino que la vida y la obra del poeta renacentista se constituyen en clave paralela de la peripecia central, a saber, la historia de amor desgraciada entre Sierva María, una adolescente criolla endemoniada, y Cayetano Delaura, el sacerdote español encargado de exorcizarla,

supuesto descendiente de Garcilaso. Transcribe el colombiano entre otros muchos el verso de Garcilaso «Oh dulces prendas por mi mal halladas» (p. 162), glosa a su vez del *dulces exuviae* de Virgilio, y que se ha revitalizado después tantas veces que cabría aplicarle el rótulo de «estancamiento» que definió Plett. Cervantes lo integró en el *Quijote*, el *Persiles*, *La guarda cuidadosa* y *Los baños de Argel*. Sor Juana por ejemplo ejecuta sobre él una sustitución medial (en terminología de Martínez Fernández). Lo encastra cuando en los ovillejos jocosos a la belleza de Lisarda habla de la dificultad de encontrar en su tiempo nuevas rutas que no hayan sido horadadas por anteriores poetas:

Pues las Estrellas, con sus rayos rojos,
que aún no estaban cansadas de ser ojos,
cuando eran celebradas
(*Oh dulces luces, por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería*),
ya no las puede usar la Musa mía
sin que diga, severo, algún letrado
que Garcilaso está muy mal tratado
y en lugar indecente.

Antes de la cita explícita del soneto X había aparecido ya en *Del amor...* alguna anécdota de un fetichismo obsesionante como el plasmado por la Égloga I de Garcilaso. ¿Cuál es el rendimiento del mecanismo en la novela, al margen de su trabazón con el juego metaliterario? García Márquez desautomatiza el código petrarquista situando en contextos literales unas metáforas muy fuertemente impregnadas en nuestro humus cultural, y así los lamentos amorosos siguen actuando en el terreno figurado pero al mismo tiempo su uso en un recto sentido genera la ironía.

La técnica sirve a los objetivos de parodiar y homenajear; a veces hace ambas cosas simultáneamente, otras actualiza el hipotexto (*Amad a la dama*) o añade dificultad para jugar con el lector culto; en otras oportunidades emula, y eso sin excluir como ya han señalado desde Quintiliano a Bajtin que el imitar coopera en la formación del estilo del poeta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMS, M. H., *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica sobre el hecho literario*, Buenos Aires, Nova, 1972.
- ALCIRA ARENCIBIA, Juana (ed.), *Literatura como intertextualidad, IX Simposio Internacional de Literatura*, Buenos Aires, Vinciguerra, 1993.
- ALONSO, Amado, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1986.
- ALONSO, Dámaso, “¿Tradición o poligénesis?”. En: *Estudios varios*. Madrid: Gredos, 1985, pp. 707-31.
- ÁLVAREZ SANAGUSTÍN, Alberto, “Intertextualidad y literatura”. En: *Investigaciones semióticas, I*, 1986, pp. 745-60.

- ANGENOT, Marie, "La 'intertextualidad': pesquisa sobre la aparición y difusión de un campo nocional". En: *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, ed. de D. Navarro. La Habana: Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, 1997, pp. 36-52.
- ARISTÓTELES, *Poética*. Madrid: Gredos, ed. de V. García Yebra, 1984.
- ARRIVÉ, Michel, "Pour une théorie des textes polisotopiques". En: *Langages*, 31, 1973, pp. 53-63. Traducción: "Para una teoría de los textos poli-isotópicos". En: *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, ed. de D. Navarro. La Habana: Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, 1997, pp. 75-86.
- BAJTIN, Mijail, *Problemas de la poética de Dostoievski*. Madrid: FCE, 2004.
- _____, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- BARBOSA, Pedro, *A Cibercultura. Criação literaria e computador*. Lisboa: Cosmos, 1996.
- BARTHES, Roland, "Texte (théorie du)". En: *Encyclopaedia Universalis*, XV, 1968.
- BATTISTI, Eugenio, *Renacimiento y Barroco*. Madrid: Cátedra, 1990.
- BENGOECHEA, Mercedes, y SOLA, Ricardo (eds.), *Intertextuality/Intertextualidad*. Madrid: Universidad de Alcalá, 1997.
- BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Nueva York: Oxford University Press, 1973. Traducción: *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila, 1991.
- BOLTER, Jay David, *Writing Space: The Computer, Hypertext and the History of Writing*. Hillsdale-Hove & Londres: Lawrence Erlbaum, 1991.
- BUSH, Vannevar: "As we may think". En: *Atlantic Monthly*, 176/1, 1945, pp. 101-108. Traducción: "Cabría imaginar...", en *CD ROM. El nuevo papiro*, ed. de S. Lambert y S. Ropiequet. Madrid: Anaya-Multimedia, 1987, pp. 3-21.
- _____, "Memex Revisited". En: *Science Is Not Enough*. Nueva York: William Morrow, 1967, pp. 75-101.
- CICERÓN, Marco Tulio, *El Orador*. Madrid: Alianza Editorial, edición de E. Sánchez Salor, 1991.
- CONTINI, Gianfranco, "Dante et la mémoire poétique". En: *Poétique*, 27, 1976, pp. 297-316.
- CORRIENTE, F., *Las mu'allqāt: antología y panorama de la Arabia Preislámica*. Madrid: Instituto Árabe de Cultura, 1974.
- DÄLLENBACH, Lucien, "Intertexte et autotexte". En: *Poétique*, 27, 1976, pp. 282-96.
- DARST, David H., *Imitatio*. Madrid: Orígenes, 1985.
- DOLEŽEL, Lubomir, *Historia breve de la poética*. Madrid: Síntesis, 1990.
- FERNÁNDEZ CARDO, José M^a, "Literatura comparada e intertextualidad". En: *Lingüística española actual*, VIII/2, 1986, pp. 177-85.
- GARCÍA GALIANO, Ángel, *La imitación poética en el Renacimiento*. Kassel: Reichenberger, 1992.

- GARCÍA GARCÍA, Francisco, "Realidad virtual y Mundos posibles". En: *Nuevas tecnologías. Comunicación audiovisual y Educación*, ed. de J. de Pablos Pons y J. Jiménez Segura. Barcelona: Cedecs, 1998, pp. 273-92.
- _____, "La narrativa hipermedia aplicada a la educación: la creación compartida entre el autor y el lector, entre el profesor y el alumno". En: *Redes, multimedia y diseños virtuales*, ed. de R. Pérez Pérez. Oviedo: Universidad, 2000, pp. 36-54.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús: "Narrativa y nuevas tecnologías". En: *Nuevas tecnologías. Comunicación audiovisual y Educación*, ed. de J. de Pablos Pons y J. Jiménez Segura. Barcelona: Cedecs, 1998, pp. 241-71.
- GARCÍA TEJERA, M^a Carmen: "La intertextualidad como recurso poético". En: *Gades*, 8, 1981, pp. 151-79.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets, 2005.
- HEBEL, Udo J., *Intertextuality, Allusion and Quotation. An International Bibliography of Critical Studies*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1989.
- HERMOSILLA ÁLVAREZ, M^a Ángeles, "Sobre imitación literaria: Baroja y Blasco Ibáñez". En: *Alfinge*, 4, 1986, pp. 157-180.
- HERNÁNDEZ ESTEBAN, María: *El texto en el texto. Lecturas de géneros literarios*. Málaga: Universidad de Málaga, 2001.
- JENNY, Laurent: "La stratégie de la forme". En: *Poétique*, 27, 1976, pp. 257-81.
- KRISTEVA, Julia, "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman". En: *Critique*, 239, 1967, pp. 438-65 (también en *Séméiotikè*, París, Seuil, 1969).
- LANDOW, George P., *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona: Paidós, 1995.
- LAUFER, Roger, y SCAVETTA, Domenico, *Texte, hypertexte, hypermedia*. París: PUF, 1992.
- LÁZARO CARRETER, Fernando: "Imitación compuesta y diseño retórico en la 'Oda a Juan de Grial'". En: *Anuario de Estudios Filológicos*, 2, 1979, pp. 89-119.
- _____, "Imitación y originalidad en la poética renacentista". En: *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica, vol. II, 1980, pp. 9-97.
- LÉVY, Pierre, *Les technologies de l'intelligence. L'avenir de la pensée à l'ère informatique*. París: La Découverte, 1990.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, M^a Isabel, *Los clásicos de los Siglos de Oro y la inspiración poética*. Valencia: Pretextos, 2003.
- LIMAT-LETELIER, Nathalie, y MIGUET-OLLAGNIER, Marie (eds.), *L'intertextualité*. París: Les Belles Lettres, 1998.
- LUZÓN MARCO, M^a José, "Intertextualidad e interpretación en el discurso". En: *Epos*, XIII, 1997, pp. 135-49.

- MAI, Hans-Peter, "Bypassing Intertextuality. Hermeneutics, Textual Practice, Hypertext". En: *Intertextuality*, ed. de H. F. Plett, Berlín, Walter de Gruyter, 1991, pp. 30-59.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra, 2001.
- MENDOZA, Antonio, *Literatura Comparada e intertextualidad*. Madrid: La Muralla, 1994.
- MONTES DONCEL, Rosa Eugenia, "Garcilaso en voces contemporáneas". En: *Actas del IV Congreso Internacional de la AISO*, ed. de M. C. García de Enterría y A. Cordón Mesa. Universidad de Alcalá, 1998, pp. 1079-85.
- _____, "Variaciones de un tema novelesco: *Doña Perfecta* de Galdós y *El intruso* de Blasco". En: *Revista Hispánica Moderna*, 58, 1/2, 2005, pp. 39-59.
- _____, "La Deconstrucción. Fundamentos y posibilidades de proyecciones prácticas" (en prensa).
- MORAWSKI, Stefan, "The Basic Functions of Quotation". En: *Sign. Language. Culture*, ed. de A. J. Greimas. La Haya: Mouton, 1970, pp. 690-705.
- NAVARRO, Desiderio (ed.), *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, 1997.
- NELSON, Ted, "A file structure for the complex, the changing, and the indeterminate". En: *Proceedings of the 1965 ACM 20th National Conference*. Nueva York: ACM Press, 1965, pp. 84-100.
- NIESZ, Anthony J., y HOLLAND, Norman N., "Interactive Fiction". En: *Critical Inquiry*, 9, 1984, pp. 111-29.
- NYCZ, Ryszard, "La intertextualidad y sus esferas: textos, géneros y mundos". En: *Criterios*, 1993, pp. 95-116.
- PAJARES TOSCA, Susana, *Literatura digital: el paradigma hipertextual*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2004.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla, "L'intertextualité critique". En: *Poétique*, 27, 1976, pp. 372-84.
- PIEGAY-GROSS, Natalie, *Introduction à l'intertextualité*. París: Dunod, 1996.
- PLATÓN, *Diálogos*. Madrid. Gredos, traducción de M^a I. Santa Cruz, Á. Vallejo y N. L. Cordero, 1988.
- _____, *La República*. Madrid: Alianza Editorial, traducción de M. Fernández-Galiano, 2002.
- PLETT, Heinrich F., "Intertextualities". En: *Intertextuality*, 1991, pp. 3-29.
- _____, (ed.): *Intertextuality*, Berlín, Walter de Gruyter, 1991.
- Poétique*: 27 (1976), "Intertextualités".
- QUITANA DOCIO, Francisco, "Intertextualidad genética y lectura palimpséstica". En: *Castilla. Estudios de literatura*, 15, 1990, pp. 169-182.
- _____, "El signo intertextual ante el lector real (jugando con fuego)". En: *Investigaciones semióticas IV*, I, 1992, pp. 205-14.

- QUINTILIANO, Marco Fabio, *Institutio oratoria*. Oxford University Press, ed. De W. Winterbottom, 1970.
- RICARDOU, Jean. *Pour une théorie du roman*. París: Seuil, 1971.
- RICARDOU, Jean, y SIMON, Claude (dirs.), *Claude Simon. Colloque de Cerisy*. París: Union Générale d'editions, coll. 10/18, 1975.
- RICHARDS, Ivor A., y OGDEN, Charles K., *El significado del significado*. Buenos Aires: Paidós, 1964.
- RIFFATERRE, Michel, "Sémiotique intertextuelle: l'interprétant". En: *Revue d'Esthétique*, 1-2, 1978, pp. 128-50. Traducción: "Semiótica textual: el interpretante". En: *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, ed. de D. Navarro. La Habana: Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, 1997, pp. 146-162.
- _____, *La production du texte*. París: Seuil, 1979.
- _____, "La trace de l'intertexte". En: *La Pensée*, 215, 1980, pp. 4-18.
- _____, "Syllepsis". En: *Critical Inquiry*, 7, 1980, pp. 625-38. Traducción: "La silepsis textual". En: *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, ed. de D. Navarro. La Habana: Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, 1997, pp. 163-69.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ, Domingo (comp.), *Literatura y cibercultura*. Madrid: Arco/Libros, 2004.
- SANTANA MARTÍNEZ, Pedro, "Iconos, índices y símbolos del hipertexto". En: *Mitos, Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, ed. de T. Blesa. Zaragoza, Anexos de Tropelías, 4, vol. III, 1998, pp. 647-52.
- SEGRE, Cesare, *Semiótica, historia y cultura*. Barcelona: Ariel, 1977.
- _____, "Interstualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia". En: *Teatro e romanzo*. Turín: Einaudi, 1987, pp. 103-18.
- STEUER, Jonathan, "Defining Virtual Reality: Dimensions Determining Telepresence". En: *Journal of Communications*, 42, 1992, pp. 73-93.
- TALENS, Jenaro, y COMPANY, Juan Miguel, "El espacio textual: tesis sobre la noción de texto". En: *Cuadernos de Filología*, Cuadernos I, Teoría: Lenguajes, Vol. I, 1, 1980, pp. 35-48.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel, "Hacia una estilística transtextual de la dialéctica identidad/diferencia". En: *Stylistica*, 1, 1991, pp. 23-33.
- _____, *El dinamismo textual. Introducción a la semiótica de la transtextualidad*. Sevilla, Cuadernos de Comunicación, 1995.
- VEGA, M^a José, y SANZ VILLANUEVA, Santos, *Literatura hipertextual y teoría literaria*. Madrid: Mare Nostrum, 2003.
- VERNET, Juan, *Literatura árabe*. Barcelona: El Acanalado, 2002.
- VILARIÑO PICOS, M^a Teresa, y ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo (coords.), *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica*. Madrid: Arco/Libros, 2006.