

# LA INTERTEXTUALIDAD LITERARIA COMO METODOLOGÍA DIDÁCTICA DE ACERCAMIENTO A LA LITERATURA: APORTACIONES TEÓRICAS

CRISTÓBAL GONZÁLEZ ÁLVAREZ  
Universssidad de Málaga

*A menudo los libros hablan de libros, o sea,  
que es casi como si hablasen entre sí.*  
(UMBERTO ECO, *El nombre de la rosa*)

## 1. INTRODUCCIÓN

En los últimos años la noción de *intertextualidad* ha ido reemplazando progresivamente a la de *fuentes e influencia* como método para describir el estatus de los textos dentro de la tradición literaria. El concepto no es nuevo y la crítica lo ha venido usando desde hace bastantes años para designar un fenómeno bien conocido en todas las épocas: el hecho de la presencia, en una determinada obra, de rasgos temáticos, estructurales o estilísticos de textos de otro u otros autores que, mediante citas, alusiones, recreaciones, parodias u otros procedimientos, quedan integrados en su tejido textual.

Lo novedoso, pues, sería el término y las aportaciones de la noción. Tanto el uno como la otra tienen su origen en un famoso artículo sobre el dialogismo de Mikhail Bakhtin, publicado en 1967 por Julia Kristeva en la prestigiosa revista *Critique*.<sup>1</sup> Para esta discípula de Barthes:

Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est la absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double.<sup>2</sup>

Desde entonces, se han multiplicado los estudios teóricos y prácticos sobre la intertextualidad, aplicable de hecho tanto a los trabajos tradicionales de fuentes e influencias como a la investigación de las relaciones que un texto literario mantiene desde su interior con otros textos, sean éstos literarios o no.

Estos estudios, sin embargo, han venido acompañados de frecuentes polémicas, que podrían agruparse en dos actitudes diferentes sobre el alcance del concepto: por un lado están quienes tienen una visión global o general del fenómeno intertextual y, por otro, quienes asumen una visión restringida.<sup>3</sup>

---

(1) Julia Kristeva, "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", *Critique*, núm. 239, pp. 438-467. Reproducido en *Semiotikè. Recherches pou une sémanalyse*. París, Seuil, 1969, pp. 143-173.

(2) *Ibid.*, p. 145-146.

(3) Prueba de que los trabajos sobre intertextualidad tienen dificultades para desprenderse del viejo concepto de influencias la tenemos en muchos estudios que, enmarcándose como "intertextuales", acogen el término "influencia" en el propio título. El profesor José Enrique Martínez Fernández da ejemplos de algunos casos en su libro *La intertextualidad literaria*. Madrid, Cátedra, 2001, p. 45-46.

En su concepción general, la intertextualidad se contempla como una cualidad de todo texto entendido como un tejido de alusiones y citas<sup>4</sup> y, en su visión restringida, como la presencia efectiva en un texto de otros textos anteriores.<sup>5</sup> Y, aún cabe una concepción conciliadora de los dos extremos: la de quienes la entienden como un espacio discursivo en el que una obra se relaciona con varios códigos formados por un diálogo entre textos y lectores.<sup>6</sup>

Como hemos mencionado, es bien sabido que, aunque el término *intertextualidad* es relativamente moderno y tiene que ver con el interés suscitado por el texto en los años sesenta, el concepto viene desde antiguo, ya que el fenómeno de la imitación de los modelos, de las fuentes e influencias y de los plagios ha nutrido desde siempre a la literatura. Este hecho ha despertado, en ocasiones, desconfianzas en el sentido de que el término introducido por Kristeva lo que hace es solapar estudios de carácter tradicional revestidos de terminología moderna. Así, Steiner llega a afirmar que la intertextualidad no es más que “una muestra característica de la jerga actual para referirse a la verdad evidente de que, en la literatura occidental, los escritos más serios incorporan, citan, niegan o remiten a escritos previos”.<sup>7</sup>

Sin embargo, según señala Martínez Fernández, de lo que se trata no es de negar las implicaciones que subyacen a los conceptos de fuentes e influencias o préstamos literarios, sino de redefinirlos para que de manera muy diferente vuelvan a ser operativos.<sup>8</sup> Un breve recorrido histórico nos ayudará a precisar estos fenómenos.

## 2. LOS ESTUDIOS TRADICIONALES

Como se ha dicho, el fenómeno de las influencias o relaciones entre dos o más textos en cualquier tipo de manifestación literaria es, de alguna manera, tan antiguo como la literatura misma. El prestigioso intelectual francés André Malraux, hablando de la naturaleza del arte, ha escrito lo siguiente: “En Chartres lo mismo que en Egipto, en Florencia igual que en Babilonia, la materia prima de un arte que va a nacer no es la vida, sino el arte anterior”.<sup>9</sup> Y aún aclara: “el pintor va de un mundo de formas a otro mundo de formas; el escritor, de un mundo de palabras a otro mundo de palabras, de la misma manera que el músico va de la música a la música”.<sup>10</sup> De este modo nos dice que la obra de arte no se crea a partir de la visión del artista, sino de otras obras. Es decir, que todo arte es una superación constante de estructuras previas, con capacidad para ir recogiendo en su seno elementos precedentes.

---

(4) Así la concibe Barthes cuando afirma que “todo texto es un intertexto o tejido de citas provenientes de innumerables centros de cultura”. Roland Barthes, “Texte (théorie du)”, *Encyclopaedia Universalis*, París, Albin Michael, 1974. También, con matices, Jenny, para quien “fuera de la intertextualidad, la obra literaria sería llana y simplemente imperceptible, de la misma manera que la palabra de una lengua aún desconocida”. Laurent Jenny, “The Strategy of Form”, Tzvetan Todorov (ed.), *French Literary Theory Today*. Cambridge, Cambridge UP, 1982, pp. 38.

(5) “Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro.” Gérard Genette, *Palimpsestes*. París, Editions du Seuil, 1982. Traducción: *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989, p. 10.

(6) La actividad identificadora de la presencia de hipotextos (textos previos con capacidad generadora) e intertextos (textos resultantes de reelaboraciones) es señal clara de nuestra actividad asociativa de saberes y referencias literarias y metaliterarias como lectores activos. Véase Jonathan Culler, “Literatura comparada y teoría de la literatura”, en D. Romero López (comp.), *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid, Arco/Libros, 1998, 105-124.

(7) G. Steiner, *Presencias reales*. Barcelona, Destino, 1991, p. 109.

(8) José Enrique Martínez Fernández, *op. cit.*, p. 48.

(9) André Malraux, “La Creation Artistique”, en *Essai de Psychologie de l'Art*. Genève, Albert Skira, 1948, vol. II, p. 129.

(10) *Ibid.*, p. 141.

También viene de antiguo la conciencia de este fenómeno por parte de la crítica literaria. En la obra de Platón y Aristóteles, matriz de tantos principios informadores de la literatura occidental, se hallan las primeras elaboraciones teóricas de la concepción imitativa o mimética de la poesía, aunque el concepto de *mimesis* de Platón no coincide con el de su discípulo Aristóteles. Las ideas de Platón sobre la imitación tienen mucho en común con algunas modernas teorías de intertextualidad y, en sus diálogos socráticos, se hallan manifestaciones tempranas de lo que Bakhtin, en referencia a la novela, denomina heteroglosia o cruce de varios lenguajes,<sup>11</sup> concepto que Kristeva bautiza como intertextualidad.

Según Platón, la imitación poética no constituye un proceso revelador de la verdad, sino que la poesía se limita a proporcionar una copia, una imitación de las cosas y de los seres, que, a su vez, son mera imagen (*phantasma*) de las Ideas. Quiere decir, por tanto, que la poesía es una imitación de imitaciones, creadora de vanas apariencias.<sup>12</sup>

La teoría aristotélica de la imitación difiere notablemente de la de Platón. Para Aristóteles, imitar es una cualidad congénita en el hombre, desde la infancia, y la creación artística no sería sino la reducción y, por lo tanto, intensificación de un conjunto de textos, tomados de la tradición oral y escrita, conocidos por el poeta y probablemente también por la audiencia o destinatarios. Esto convierte a la obra de arte en una composición *polifónica*,<sup>13</sup> resultante de fuentes diversas. Sin embargo, la *mimesis* poética no es para este filósofo una representación literal y pasiva de los aspectos sensibles de la realidad, sino una aprehensión de lo universal presente en las cosas particulares.<sup>14</sup>

A pesar de las diferencias que separan las doctrinas de la *mimesis* en Platón y en Aristóteles, hay un elemento fundamental común a ambas teorías: la noción de que toda obra poética —como toda obra de arte— tiene que mantener una relación de semejanza y de adecuación con una realidad ya existente.

Las ideas de Platón y, sobre todo, de Aristóteles van a impregnar la teoría literaria hasta bien entrado el siglo XVIII. En la Roma clásica no cambian sustancialmente los presupuestos que informan las teorías griegas, que conceptualmente son una continuación aceptada de los modelos helenos. Horacio en su *Ars poética* o *Epístola a los Pisones* aconseja a los jóvenes poetas imitar a modelos como Medea. Longinus arguye en su obra *Lo sublime* que una vía para alcanzar lo sublime es la imitación y la emulación de los grandes poetas del pasado, y Quintiliano advierte en su *Institutio Oratoria* que la imitación no ha de ser repetición, sino la realización de un acto de interpretación que supone un proceso de transformación.<sup>15</sup>

---

(11) Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Edición de Michael Holquist. Austin, University of Texas Press, 1981, pp. 259-422.

(12) Esta noción de imitación no ha de entenderse como imitación de la naturaleza, ya que, para Platón, el "poeta" siempre copia un acto de creación precedente, que es también, en sí mismo, una copia. (*La República* X, 317-21).

(13) Para Bakhtin, *polifonía* es otra forma de aludir a *dialogismo*. Según la perspectiva dialógica bakhtiana, el texto no es la expresión de un punto de vista unificado ni se puede atribuir a un solo locutor, sino que supone la interacción de múltiples discursos. Por ello, toda producción es dialógica en la medida en que está determinada, consciente o no, por un conjunto de producciones anteriores. Estas relaciones intertextuales son consecuencia del hecho de que toda forma de conciencia o de conocimiento pasa por la actividad discursiva. Véase Mikhail Bakhtin, *The Dialogic...*, pp. 259-422.

(14) Véase Víctor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*. Madrid, Gredos, 1975, 2.ª reimpresión, pp. 104-105.

(15) *Ibíd.*, pp. 103-106.

Para los teóricos romanos, pues, la imitación presupone referencias a una realidad preexistente que es concreta y también textual.<sup>16</sup>

Durante la Edad Media y el Renacimiento se mantienen las bases esenciales de lo que constituye el pensamiento clásico en lo que respecta a la creación poética entendida como imitación, manteniendo el respeto y la admiración por los modelos clásicos, que son vistos como ejemplares. En este contexto, la literatura europea de los siglos XVI y XVII, en cuanto paradigma de una experiencia cultural global, presenta una buena muestra de prácticas intertextuales en las que son abundantes las citas y alusiones explícitas e implícitas de autores y obras del pasado.

En la segunda mitad del siglo XVIII, la doctrina de la *mimesis* comienza a ser cuestionada cuando aparecen posturas críticas que niegan el carácter imitativo de todas las artes. Henry Kames, en sus *Elements of Criticism* (1762) sostiene que sólo la pintura y la escultura son imitativas por naturaleza, mientras que la música y la arquitectura se sitúan en el polo opuesto, pues no copian nada de la naturaleza. Para Kames, la poesía es de condición híbrida, pues sólo copia la naturaleza cuando el lenguaje poético imita sonidos o movimientos. Otro crítico inglés de la misma época, Thomas Twining, establecía, en un ensayo que acompañaba a su traducción de la *Poética* de Aristóteles, una distinción importante entre las artes cuyos medios son icónicos, es decir, que mantienen un nexo natural de semejanza con la realidad designada, y las artes cuyos medios sólo significan por convención. Las primeras, como la pintura y la escultura, son efectivamente artes imitativas, pero no acontece lo mismo con las segundas. En todo caso, la poesía dramática es la única forma poética imitativa, porque imita, mediante palabras, las palabras de los personajes.<sup>17</sup>

Pero lo que en verdad provoca la decadencia de las teorías tradicionales de la imitación es la creciente importancia que va adquiriendo la personalidad del artista en el acto creador. Con el Romanticismo, la atención se desplaza del objeto al sujeto, y el ideal poético bascula de la imitación de la naturaleza a la expresión de los sentimientos y del mundo interior del poeta, con lo que el concepto de creación adquiere un sentido absoluto y la poesía pretende crear un mundo y no describirlo o expresarlo.<sup>18</sup>

Por su parte, la crítica positivista del siglo XIX va a dedicar especial atención a las circunstancias que rodean al texto literario: las fuentes, la génesis de la obra, la vida y personalidad del autor, así como las condiciones en que el texto se genera. Ya no se trata de considerar la producción literaria como imitación de ningún modelo preestablecido, sino de descubrir y valorar los procesos de creación y sus relaciones con las circunstancias que la condicionan. Weisstein, Guillén<sup>19</sup> y otros se han ocupado de detallarnos los primeros pasos de los estudios de lo que hoy se entiende por Literatura Comparada, que inició su andadura en el siglo XIX. Este tipo de estudios, tras ocuparse de indagar en amplios panoramas de grandes literaturas nacionales, pasó “al examen del autor aislado o de la obra maestra en que se manifiesta y aprieta un haz de influencias”, de forma que va a producir como orientación científica “el triunfo del estudio de fuentes e influencias claramente característico de la segunda mitad del siglo XIX”.<sup>20</sup>

---

(16) Véase Michael Worton and Judith Still, (eds.), *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester, Manchester University Press, 1990, p. 7.

(17) Citados por Aguiar e Silva, *op. cit.*, pp. 106-107.

(18) *Ibid.*, pp. 106-108.

(19) Véase U. Weisstein, *Introducción a la Literatura comparada*. Barcelona, Planeta, 1975; y Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Crítica, 1985.

(20) Claudio Guillén, *op. cit.*, p. 51.

Es el siglo del positivismo, en el que se acumulan datos, hechos y sucesos, en un afán científico que aplicaba a la historia literaria la metodología de las ciencias exactas, de la biología sobre todo, en su “obsesión causal” por explicar cómo se produce y cómo cambia la literatura.<sup>21</sup>

Durante buena parte de la primera mitad del siglo XX, el examen comparatista siguió vigente con estudios de influencias internacionales de un autor en otro o de una obra en otra, como Baudelaire y Edgar Allan Poe, *Madame Bovary* y *La Regenta*, o libros arquetípicos como *Goethe en Francia* (1904). Siguiendo las mismas pautas, se ponían en relación dos períodos, dos estilos, dos escuelas y hasta dos naciones (simbolismo francés y modernismo hispano, por ejemplo). Al mismo tiempo, se matizaba sobre conceptos como *imitación* e *influencia* y su relación con *elaboración*, *afinidad*, *estilización*, *parodia*, *transformación*, *efecto*, etc.<sup>22</sup>

Avanzado el siglo XX, el estudio de influencias empezó a despertar objeciones y reservas. Es bien sabido que, en el Segundo Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada celebrado en Estados Unidos en septiembre de 1958, René Wellek y un nutrido grupo de críticos se enfrentó abiertamente a la vieja idea positivista de influencia literaria.<sup>23</sup> A partir de entonces, se van advirtiendo sus limitaciones, sobre todo en lo que respecta a que los estudios comparatistas descuidaban el hecho de que una obra literaria es ante todo una configuración estética y no un documento biográfico.<sup>24</sup>

Mientras tanto, se va desplazando el interés de la crítica hacia nuevas concepciones y acercamientos metodológicos. Así, los formalistas rusos, el nuevo criticismo americano y los primeros estructuralistas considerarán el texto como un objeto autónomo, independiente de su creador y del contexto histórico-social y cultural en el que surge, por lo cual va a ser estudiado de tal manera que queden en evidencia sus relaciones textuales internas, al margen de influencias, fuentes u otro tipo de conexiones consideradas por ellos como extratextuales.

No obstante, como veremos más adelante, cuando los post-estructuralistas revitalizan la importancia de las relaciones entre el texto y el referente e introducen el concepto de intertextualidad, éste se percibirá a menudo asociado con los trabajos de fuentes e influencias, heredando desafortunadamente la mala reputación que estas prácticas habían adquirido. Así Hebel,<sup>25</sup> aunque reconoce que las teorías de la intertextualidad parten de premisas diferentes, cree que estos estudios son una continuación de las investigaciones sobre influencias, alusiones y citas que habían sido utilizadas para establecer relaciones entre dos o más obras. Según este crítico, la teoría de la intertextualidad “ofrece nuevas perspectivas para los estudiosos que habían estado buscando un marco teórico en el que encuadrar sus observaciones intertextuales”.<sup>26</sup> También Thais Morgan llega a la conclusión de que, bajo todo el aparato de modelos lingüísticos y de terminología nueva que acompañan al término, se esconde en rea-

---

(21) *Ibíd.*, p. 51.

(22) Véase Weisstein, *op. cit.*

(23) José Enrique Martínez Fernández, *op. cit.*, p. 49.

(24) M. Moog-Grünwald, “Investigación de las influencias y de la recepción”, en M. Schmeling (ed.), *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona, Alfa, 1984, pp. 69-100 (1.ª ed. 1981).

(25) Udo Hebel, “Introduction”, *Intertextuality, Allusion, and Quotation*. Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1989, p. 1-19.

(26) Sobre la banalización del término, véanse los comentarios de Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language*. New York, Columbia UP, 1984, pp. 59-60.

lidad un concepto conservador, tanto en la teoría como en la práctica, que no se aleja radicalmente de los antiguos estudios de biografía, fuentes e influencias.<sup>27</sup>

Sin embargo, según Julia Kristeva y otros teóricos, la intertextualidad es un concepto revolucionario que introduce cambios considerables con respecto al estudio de fuentes. Esta prestigiosa investigadora señala que, a diferencia del estudio de fuentes, la intertextualidad es un proceso que denota la transposición de un sistema de signos en otro.<sup>28</sup> De igual forma, Jonathan Culler aclara que el estudio de la intertextualidad no trata de la investigación de fuentes e influencias como se habían venido concibiendo tradicionalmente, ya que estos estudios tradicionales incluyen muchas veces prácticas discursivas anónimas y códigos cuyos orígenes se han perdido, mientras que la intertextualidad trabaja con la copresencia de textos.<sup>29</sup> El crítico francés Laurent Jenny destaca asimismo otra diferencia entre el estudio de fuentes y el intertextual: este último introduce una nueva forma de lectura y destruye la concepción lineal del texto para considerar una multiplicidad de textos orientados por un significado.<sup>30</sup>

Sin embargo, el análisis de las relaciones intertextuales es un campo que no está desvinculado de los estudios tradicionales, como lo prueba el hecho de que en las investigaciones prácticas de la misma Kristeva se cotejan los manuscritos, se estudian las citas y se especula acerca de los motivos presentes en las diferentes variantes.<sup>31</sup> Incluso Jenny, uno de los más importantes teóricos de la intertextualidad, reconoce que “la intertextualidad se relaciona con el estudio de fuentes, ya que designa no una confusa y misteriosa acumulación de influencias, sino la labor de transformación y asimilación de varios textos lograda por un texto focal que controla el significado”.<sup>32</sup>

Tampoco se puede reducir la intertextualidad a una continuación o actualización de ciertos acercamientos tradicionales. El estudio de fuentes es principalmente taxonómico; su objeto consiste en identificar el origen de las citas o alusiones presentes en un texto dado y determinar los autores que han ejercido influencia. En cambio, la intertextualidad, aunque no descarta la alusión, la cita o la presencia de influencias ajenas, tiene miras más amplias, puesto que, además de la mera enumeración de relaciones entre dos autores o dos textos, se ocupa de identificar la presencia de discursos ajenos en un texto dado (presencia que puede ser anónima o de origen desconocido), estudiar las transformaciones entre texto e intertexto y la forma en que se asimilan los enunciados preexistentes, determinar las implicaciones de la irrupción de otros textos en el proceso generador de una obra, examinar el texto en relación con la serie de convenciones lingüísticas y literarias en las que se basan su escritura y su lectura, y por fin, destacar la pluralidad del texto y la multiplicidad de sistemas y estructuras en él contenidas.<sup>33</sup>

---

(27) Thais Morgan, “The Space of Intertextuality”, en Patrick O’Donnell (ed.), *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Baltimore, The Johns Hopkins, UP, 1989, 272.

(28) Julia Kristeva, *Revolution...*, p. 59.

(29) Jonathan Culler, “Presupposition and Intertextuality”, *Modern Language Notes*, núm. 91, 1976, p. 13-83.

(30) Laurent Jenny, “The Strategy of Form”, Tzvetan Todorov (ed.), en *French Literary Theory Today*. Cambridge, Cambridge UP, 1982, pp. 34-63.

(31) Así, el mismo Thais Morgan demuestra que la obra de Kristeva no se aparta tan radicalmente de la tradición como algunos críticos quieren hacernos creer. Véase Evelyn H. Zepp, “The Criticism of Julia Kristeva: A New Mode of Critical Thought”, *Romanic Review*, núm. 73, enero de 1982, pp. 94-96.

(32) Laurent Jenny, art. cit., p. 40.

(33) *Ibíd.*, pp. 50-59.

Como se podrá apreciar por lo que iremos exponiendo más adelante, la noción de intertextualidad, aparte de representar un refinamiento con respecto al manejo y estudio de fuentes, sobrepasa el mero estudio formal para convertirse con los postestructuralistas en una cualidad inherente al texto sin la cual éste sería simplemente ininteligible.

### 3. LA MODERNA TEORÍA DE LA INTERTEXTUALIDAD

Nacido de la renovación del pensamiento crítico en el transcurso de los años sesenta, el concepto de intertextualidad es hoy en día una de las principales herramientas críticas en los estudios literarios. Su función es la elucidación de los procesos por los que todo texto puede ser leído como la integración y la transformación de uno o de otros muchos textos.

#### 3. 1. Génesis del concepto.

La noción de intertextualidad está estrechamente ligada, en sus orígenes, a los trabajos teóricos del grupo *Tel Quel* y de la revista homónima, fundada en 1960 por Philippe Sollers, que difunde los principales conceptos elaborados por este grupo de teóricos franceses.<sup>34</sup> Es en el período de apogeo de *Tel Quel*, en los años 1968 y 1969, cuando el concepto clave de intertextualidad hizo su aparición oficial en el vocabulario crítico de la vanguardia, a la sombra de dos publicaciones que exponían el sistema teórico del grupo: *Théorie d'ensemble*,<sup>35</sup> y *Séméiôtiké, Recherches pour une sémanalyse*,<sup>36</sup> obra de Julia Kristeva, que reúne una serie de artículos de los años 1966 a 1969.

Aunque los impulsores y difusores en los años sesenta son éstos, la concepción dinámica y dialógica del texto se encuentra mucho antes, concretamente en la obra de Mikhail Bakhtin.<sup>37</sup>

Mikhail Bakhtin (1895-1975) no empezó a ser conocido en Europa hasta la década de los sesenta en que se reedita su trabajo sobre Dostoievski,<sup>38</sup> y Julia Kristeva y Tzvetan Todorov difunden sus teorías en Francia. Sus ideas en torno al uso de la lengua, la orientación social del enunciado, el dialogismo y la polifonía, la carnavalización, etc., han permitido reformular importantes problemas teóricos y, a la vez, en el campo de la crítica literaria, ha propiciado nuevos enfoques o nuevas lecturas; de igual forma, las ideas sobre la polivalencia del lenguaje y la polifonía han originado acercamientos fecundos y derivaciones teórico-críticas de cierta envergadura, como la referente a la intertextualidad.

En *Séméiôtiké. Recherches pour une sémanalyse*, Kristeva va a precisar lo que la noción de intertextualidad debe a los trabajos del teórico ruso. Según Kristeva, Bakhtin es el primero en introducir en la teoría literaria la idea de que "todo texto se construye como un

---

(34) "Genres et notions littéraires", *Encyclopaedia Universalis*. Paris, Albin Michael, 1997, p. 371.

(35) *Théorie d'ensemble*. Col. *Tel Quel*. Paris, Seuil, 1968. Obra colectiva donde, entre otras, aparecen las firmas de Foucault, Barthes, Derrida, Sollers y Kristeva.

(36) Julia Kristeva, *Séméiôtiké, Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Seuil, 1969. *Semiótica 1 y Semiótica 2*. Traducción José Martín Arancibia. Madrid, Fundamentos, Col. Espiral/Ensayo, 1978.

(37) Aunque la obra de Bakhtin empezó a publicarse en 1919, por una serie de razones de índole personal y políticas explicadas por K. Clark y M. Holquist en su libro, *Mikhail Bakhtin*. Cambridge, Cambridge UP, 1984, sólo se la ha conocido fuera de los círculos intelectuales de la Europa del Este a partir de los años setenta.

(38) Mikhail Bakhtin, *Poétique de Dostoïevski*. Moscú, 1963. Traducción francesa de Isabelle Koltitcheff, con prólogo de Julia Kristeva. Paris, Seuil, 1970. Traducción española: *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

mosaico de citas y, por tanto, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad”.<sup>39</sup>

El alcance del concepto se proyecta en la matización de la idea de que un texto no se autojustifica exclusivamente en su propia corporeidad. Bakhtin argumenta que, cuando hablamos, utilizamos una mezcla de discursos de los que nos hemos apropiado para poder comunicarnos. Por tanto, las palabras no deben ser estudiadas aisladamente, sino en relación con la totalidad de sus secuencias mayores. La palabra (el texto, según Kristeva) deja de ser un punto fijo para convertirse en “un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario y del contexto cultural anterior o actual”.<sup>40</sup> El dialo-gismo es para Bakhtin un elemento inherente al lenguaje. Afecta no sólo a la comunicación que se establece entre el sujeto de la escritura y el destinatario, sino también al diálogo que es inherente a la escritura misma, pues todo texto es intertextual, todo texto dialoga con otros textos. Bakhtin no utiliza el término *intertextualidad*, pero la noción es el germen del concepto bakhtiniano de “dialogismo” que aparece en sus obras.<sup>41</sup>

Una de las interpretaciones más tempranas e importantes de los trabajos de Bakhtin en la literatura occidental se la debemos, como ya hemos mencionado, a Julia Kristeva. Para Kristeva, propulsora del término, la intertextualidad es un concepto revolucionario lanzado en parte para reforzar muchos de los cambios introducidos por los estructuralistas en el campo del análisis literario, pero también para subvertir y atacar varios conceptos establecidos por estos mismos estructuralistas en torno al texto, a la relación de éste con el contexto, al papel del autor en la elaboración de la obra y a la importancia del lector en el proceso de lectura.

La definición de intertextualidad ofrecida por Kristeva, como apunta Jenny,<sup>42</sup> resulta ser bastante vaga, ya que no llega a delimitar el campo extratextual ni traza claramente las líneas que deben regir la aplicación práctica del concepto. En realidad, Kristeva, más que definir la intertextualidad, se limita a hacer referencias un tanto esporádicas a ella en diferentes obras, de manera que se habla de la intertextualidad como de un elemento importante en la generación de textos y se utiliza asimismo como sinónimo de “permutación de textos” para referirse al carácter subjetivo y comunicativo de la escritura. Otras veces se asocia con una operación que complementa dos procesos freudianos: el desplazamiento y la condensación que operan en el inconsciente. El término incluso se trae a colación simplemente para ponderar su potencial.

Unos años más tarde, para evitar la confusión que el término había sufrido en su aplicación con la tradicional crítica de fuentes, Kristeva prefirió el término transposición, que expresaría mejor el contacto y trasvase de diferentes sistemas de signos.<sup>43</sup>

### 3. 2. Reelaboración del concepto de Intertextualidad.

Aunque el círculo de intelectuales aglutinados en torno a la revista *Tel Quel* había contribuido a propagar la noción de intertextualidad en el ámbito universitario francés, es sobre

---

(39) Julia Kristeva, *Semiótica 1*, p. 190.

(40) *Ibid.*, p. 188.

(41) Véase *Poétique de Dostoïevski*, op. cit. También *Rabelais et la culture populaire sous la Renaissance*. Moscú, 1965. Traducción francesa de André Robel. Paris, Gallimard, 1970, y *Esthétique et théorie du roman*. Moscú, 1975. Traducción de Baria Olivier, Paris, Gallimard, 1978.

(42) Laurent Jenny, art. cit., p. 39.

(43) Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*. París Seuil, 1974.

todo bajo la influencia de Roland Barthes cuando el concepto adquiere proyección de primer rango en el mundo de la crítica literaria internacional. No obstante, la falta de precisión con que Kristeva se refiere al concepto ha dado pie a las más variadas reelaboraciones.<sup>44</sup>

Para Roland Barthes, el texto es un espacio multidimensional, así como un tejido de citas provenientes de innumerables centros de cultura, en el cual una variedad de escritos, ninguno de ellos original, establecen un diálogo.<sup>45</sup> En palabras de Barthes:

Todo texto es un intertexto; otros textos están presentes en él, en estratos variables, bajo formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y los de la cultura que los rodean; todo texto es un tejido nuevo de citas anteriores. Se presentan en el texto, redistribuidos, trozos de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, segmentos de lenguas sociales, etc., pues siempre existe el lenguaje antes del texto y su alrededor. La intertextualidad, condición de todo texto, sea éste cual sea, no se reduce como es evidente a un problema de fuentes o de influencias; el intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, cuyo origen es difícilmente localizable, de citas inconscientes o automáticas, ofrecidas sin comillas.<sup>46</sup>

Definición vaga e imprecisa también, según algunos teóricos, ya que afirmar que “todo texto es un intertexto” convierte la crítica textual en una tarea de difícil aplicación. En todo caso, se podría decir que “todos los intertextos son textos”,<sup>47</sup> puesto que, en una obra, podemos encontrar fragmentos en los que se descubre la presencia de elementos ajenos y otros de creación propia y original.

Ruprecht considera que Barthes volvió inoperativo el concepto al poder ser aplicado a cualquier obra, y Riffaterre lo critica por confundir el intertexto con asociaciones accidentales, según la experiencia y la cultura individual del lector, capaz de convertir el texto en un pretexto.<sup>48</sup> También Claudio Guillén, que había valorado positivamente las aportaciones del concepto de intertextualidad para los comparatistas, señaló los problemas que acarrearían las ideas de Kristeva y Barthes, por el carácter monolítico y autoritario de sus pronunciamientos y porque, queriendo evitar la vaguedad y el crecido número de datos que traían consigo los estudios de fuentes e influencias, se caía en la misma vaguedad y en lo ilimitado, al aplicar el concepto de anonimato y generalidad.<sup>49</sup>

Otros teóricos de la intertextualidad, en vez de teorizar sobre infinitos textos o infinitos “sistemas de signos”, prefieren el estudio de un número limitado de textos o de ciertos aspectos de la intertextualidad. Es el caso de Harold Bloom, para quien las relaciones intertextuales deben concretarse en un autor y su gran precursor.<sup>50</sup>

En 1976, la revista *Poétique* dedicó un número especial a estas cuestiones, inaugurando lo que sería la época post-kristeviana. En este número podemos encontrar indagaciones

---

(44) Limat-Letelier tiene un artículo sobre la historia de esta evolución titulado precisamente “Historique du concept d'intertextualité”, en N. Limat-Letelier y M. Miguet-Ollagnier (eds.), *L'intertextualité*. París, Les Belles Lettres, 1998, pp. 17-64.

(45) Véase Roland Barthes, “Texte (théorie du)”, *Encyclopaedia Universalis*, París, Albin Michael, 1974.

(46) Texto traducido por Ángelo Marchesi y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel, 1986, p. 218. El párrafo original en francés se encuentra en Barthes, “Texte (théorie du)”, art. cit., p. 1014.

(47) H. F. Plett, “Intertextualidades”, *Criterios*, ed. Especial, julio, núm. 63-64, 1993, p. 67. Citado por José Enrique Martínez Fernández, *op. cit.*, p. 59.

(48) Véase José Enrique Martínez Fernández, *op. cit.*, p. 59.

(49) Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, *op. cit.*, pp. 313-314. Véase José Enrique Martínez Fernández, *op. cit.*, pp. 59-60.

(50) Harold Bloom, *A Map of Misreading*. New York, Oxford University Press, 1975, pp. 160-177.

teóricas y críticas sobre la intertextualidad y sus funciones, análisis de diferentes tipos de prácticas intertextuales, etc.<sup>51</sup>

A partir de entonces, van apareciendo trabajos que precisan el campo de la intertextualidad y lo ejemplifican con aplicaciones prácticas diversas. Así, Jenny distingue una intertextualidad implícita y una intertextualidad explícita, se pregunta por los límites del concepto y propone una definición global:

Proponemos hablar de intertextualidad solamente cuando estemos en condiciones de hallar en un texto elementos estructurados anteriormente a él, más allá del lexema, es obvio, pero cualquiera que sea el nivel de estructuración de los mismos.<sup>52</sup>

Todorov se esfuerza en redefinir la noción de intertextualidad volviendo a las fuentes bakhtianas;<sup>53</sup> y Riffaterre orienta su método de análisis intertextual hacia la recepción, revalorizando el saber literario en la lectura e interpretación de los textos; la práctica de la intertextualidad se debería a la participación activa del lector, a su reescritura de lo no dicho.<sup>54</sup>

En este nuevo acercamiento a la intertextualidad hay que añadir naturalmente las aportaciones de Gérard Genette, quien en su conocido libro *Palimpsestes*,<sup>55</sup> va a redefinir el objeto de la poética, que no sería el texto, sino la transtextualidad o trascendencia textual del texto. Así, en el primer capítulo de su trabajo, en el que se realiza un estudio de algunas obras literarias que se relacionan textualmente con otras obras, limitándolas o transformándolas, establece las bases teóricas que lo fundamentan, partiendo de la consideración de que el objeto de la poética no es el texto en su singularidad, sino el *architexto*, es decir “el conjunto de categorías generales o trascendentes (tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.) del que depende cada texto singular”.<sup>56</sup> Distingue Genette cinco tipos de relaciones transtextuales que pueden darse entre determinadas obras literarias:

El primer tipo, al que denomina *intertextualidad* (explorado por Julia Kristeva), sería la relación de copresencia entre dos o más textos o, lo que es lo mismo, la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la *cita*. En una forma menos explícita y menos canónica, el *plagio*, que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, *la alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo.

El segundo tipo está constituido por la relación, generalmente menos explícita y más distante, 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; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende. Los borradores o

---

(51) Ver José Enrique Martínez Fernández, *op. cit.*, p. 60.

(52) Citado por José Enrique Martínez Fernández, *op. cit.*, p. 60.

(53) Tzvetan Todorov, Mikhail Bakhtin, *Le principe dialogique*. París Seuil, 1981.

(54) Michael Riffaterre, *La production du texte*. París Seuil, 1979.

(55) Gérard Genette, *Palimpsestes*. París, Editions du Seuil, 1982. Traducción: *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989. Las citas a esta obra se harán por la edición española.

(56) *Ibid.*, p. 9. Más adelante, señala Genette que el objetivo de la poética sería, en un sentido amplio, la *transtextualidad* o trascendencia textual del texto (pp. 9-10).

esquemas previos de la obra pueden también funcionar como un paratexto. El tercer tipo, la *metatextualidad*, es la relación que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo e, incluso, sin nombrarlo. A este tipo se le ha denominado generalmente “comentario” y es por excelencia la relación *crítica* establecida desde una mayor o menor competencia literaria para la construcción del significado por parte del lector.

El cuarto tipo, al que llama *hipertextualidad*, es toda relación que une un texto B (hipertexto) a un texto A (hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. Este es el tipo que más va a interesar y del que más extensamente se va a ocupar Genette, que precisa el concepto de *hipertexto* definiéndolo como todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (transformación) o por transformación indirecta (imitación), y el de *hipertextualidad* definiéndolo como un aspecto universal de la literariedad: “no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales”.<sup>57</sup>

Y por fin, el quinto tipo sería la *architextualidad*, o sea, la relación completamente muda que, como máximo, articula una mención *paratextual* (así los títulos y subtítulos de una obra literaria). Para el teórico francés, “la determinación del estatuto genérico de un texto (novela, poema, etc.) no es asunto “suyo”, sino del lector, del crítico y del público, que están en su derecho de rechazar el estatuto reivindicado por vía paratextual”.<sup>58</sup> Y enseguida precisa que no se deben considerar los cinco tipos de *transtextualidad* como clases estancas, sino que sus relaciones son numerosas y, a menudo, decisivas.

A partir del trabajo de Genette, cabría hablar de un concepto amplio y un concepto restringido de intertextualidad, no necesariamente confrontados. En su sentido amplio, la intertextualidad contempla el texto como huella de discursos anteriores. En cambio, la intertextualidad restringida identifica y valora las citas, préstamos y alusiones concretas, marcadas o no marcadas, es decir “de un ejercicio de escritura y de lectura que implica la presencia de fragmentos textuales insertos (injertados) en otro texto nuevo del que forma parte”.<sup>59</sup> A esta segunda noción se refiere Genette con intertextualidad, intentando precisar un concepto al que algunos habían tildado de amplio y vago en sus primeras formulaciones.

Los acercamientos posteriores de Riffaterre y Jenny, suponen asimismo un importante cambio en la concepción de la intertextualidad, ya que se alejan de aquellos críticos que la entienden como una explosión semántica del texto o como una desestabilización o una disseminación infinita del significado y, al mismo tiempo, evitan caer en el reduccionismo que caracteriza las posturas de Genette y Bloom.

El criterio seguido por Riffaterre, en concreto, se diferencia del que utilizan Genette y Bloom en que, para él, la intertextualidad vendría a ser el equivalente de todo lo que Genette comprende bajo transtextualidad, y el intertexto sería “la percepción por el lector de relaciones entre una obra y otras que le han precedido o seguido”.<sup>60</sup> En cuanto al corpus de textos que el lector asocia con el que tiene ante él, el *intertexto*, es flexible y su extensión depen-

---

(57) *Ibíd.*, p. 19.

(58) *Ibíd.*, p. 13.

(59) José Enrique Martínez Fernández, *op. cit.*, p. 63.

(60) “An intertext is one or more texts which the reader must know in order to understand a work of literature in terms of its overall significance (as opposed to the discrete meaning of its successive words, phrases, and sentences).” Michael Riffaterre, “Compulsory Reader Response: the Intertextual Drive”, Worton, Michael and Judith Still, *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester and New York, Manchester University Press, 1990, p. 56.

de del nivel cultural del lector.<sup>61</sup> Así, por ejemplo, cuando enfrascado en la lectura de la *Farsa italiana de la enamorada del rey*, de Valle-Inclán, un lector competente lee las palabras del personaje Maese Lotario que dice: “Sólo ama realidades esta gente española; / Sancho Panza medita tumbado a la bartola. / Aquí, si alguno sueña, consulta la baraja, / tienta la lotería, espera y no trabaja. / Al indígena ibero, cada vez más hirsuto, / es mentarle a la madre mentarle lo Absolutó”,<sup>62</sup> es muy probable que recuerde los famosos versos del poema “El mañana efímero” (1903) de *Campos de Castilla* de Machado: “Esa España inferior que ora y bosteza, / vieja y tahúr, zaragatera y triste; / esa España inferior que ora y embiste, / cuando se digna usar de la cabeza”.

Jenny considera asimismo que existe un significado central guiado o determinado por el género, el hablante o el sistema de convenciones operativas existentes entre escritor y lector que mantiene el control sobre el intertexto.<sup>63</sup>

Las posturas tan diversas que representan Barthes, Bloom, Genette, Riffaterre y Jenny, entre otros, coinciden, sin embargo, en un hecho fundamental: que el texto no puede concebirse a la manera tradicional, ya que el concepto de intertextualidad se basa en el análisis de la copresencia de textos o evocación de hipotextos y es una alternativa conceptual, y, en parte metodológica, para comprender los procesos y los efectos de múltiples casos de solidaridad y cooperación generadora entre escritores en el transcurso de la elaboración de sus obras. Trata, por tanto, de establecer un nuevo enfoque de lo que tradicionalmente se había englobado bajo la amplia denominación de “influencia”, enfoque que atiende a la relación de copresencia entre dos o más textos, o la presencia efectiva de un texto en otro, según la definición de Genette.<sup>64</sup>

Como escribe Mendoza Fillola, la actividad identificadora de la presencia de *hipotextos* (textos previos con capacidad generadora) e hipertextos (textos resultantes de reelaboraciones) es señal clara de nuestra actividad asociativa de saberes y referencias literarias y meta-literarias como lectores activos:

Pero, además, las obras ricas en relaciones intertextuales, comprendidas en mayor o menor profundidad según la cultura del lector, ofrecen un aliciente específico a partir de las particularidades estratégicas que el autor sigue en la reelaboración del texto: cuentan con el conocimiento previo del hipotexto por parte del lector; parten de una arquitectura (valoración y evocación compartida dentro de una tradición cultural); juegan con unas previsible expectativas que se supone en el lector; proponen una interacción a partir de unos implícitos compartidos; nos sorprenden con las interpretaciones, giros y variaciones; suscitan una actividad de juego mental para el receptor, en el que la anticipación, el reconocimiento, la identificación (dentro de la variación) son nuevas estrategias que favorecen otro tipo de actividad lectora, en un atrayente juego metaliterario, y, finalmente, estimulan una lectura todavía más activa e implicada, porque, además de los conocimientos señalados, se añade la evocación constante del referente hipotextual.<sup>65</sup>

---

(61) Michael Riffaterre, *La Production du texte*, Seuil, 1979.

(62) Ramón del Valle-Inclán, *Farsa italiana de la enamorada del rey*. Cito por la edición de César Oliva: *Tablado de marionetas para educación de príncipes*. Madrid, Espasa Calpe (Austral), 1990, p. 98.

(63) Laurent Jenny, art. cit., pp. 39-40.

(64) Gerard Genette, *op. cit.*, p. 6.

(65) Véase Antonio Mendoza Fillola, “El intertexto del lector: un análisis desde la perspectiva de la enseñanza de la literatura”, *Signa*, 5, pp. 265-288. Un estudio más elaborado de estos conceptos lo podemos encontrar en el Antonio Mendoza Fillola (2001): *El intertexto del lector*.

En resumen, la teoría de la intertextualidad nos viene a significar que, tanto la escritura como la lectura de un texto, adquieren sentido en relación con ciertos modelos que forman parte de una tradición poética, lingüística y cultural que siempre está presente y a la espera de ser reconocida y valorada por el lector competente en su proceso complejo de recepción. Estas experiencias se integran en el saber discursivo del receptor y, a su vez, ayudan a desarrollar estrategias de recepción que permiten anticipar, intuir y, consecuentemente, matizar las sucesivas percepciones de distintas obras y también de la misma obra.<sup>66</sup>

---

(66) Véase Roland Barthes, *Le plaisir du texte*. París, Seuil, 1973, p. 83.