

*H*UMANITAS
1999

ANUARIO DEL CENTRO DE
ESTUDIOS HUMANÍSTICOS

26
✱

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

Notas bibliográficas

¹ "Aposentado en Pabellón B, celda 34, el día 28 de julio de 1974, con procesados amorales (...) Transferido el 4 de abril de 1975 al Pabellón D, celda 7 con el preso político Valentín Arregui Paz. Buena conducta" (Puig 151)

Bibliografía

- Becerra, Eduardo, *Pensar el lenguaje; escribir la escritura*, España, Editorial UAM, 1996.
- Campos, René, *Espejos: La textura cinemática en «La traición de Rita Hayworth»*, España, Editorial Pliegos, 1985.
- Casares, Adolfo, *Confesiones de Escritores*, Argentina, Editorial El Ateneo, 1996.
- Fromm, Erich, *El miedo a la libertad*, México, Editorial Paidós, 1994.
- Mmarti-Peña, Guadalupe, *Manuel Puig ante la crítica*, España, Editorial Iberoamericana, 1997.
- Puig, Manuel, *El beso de la mujer araña*, México, Seix Barral, 1992.
- Kundera, Milán, *La insoportable levedad del ser*, México, Editores Tusquets, 1998.
- Wertsch, James, *Voces de la mente: un enfoque sociocultural para el estudio de la acción mediada*, Madrid, Visor, 1993.

INTERTEXTUALIDAD EN EL CUENTO "ÁLBUM DE FAMILIA" DE ROSARIO CASTELLANOS

Lic. Cristina Elenes
UANL

Transvestismo, literatura e intertextualidad

El transvestismo imita, pero también transgrede. Soy y a la vez no soy el otro, me convierto por lo tanto en algo nuevo, ni el otro ni yo sino un ser intermedio. El transvestismo implica transformación, es el disfraz, la máscara que utilizamos para establecer una relación con el otro. Es una forma de ocultar el yo interno, de proyectar un deseo, de imaginar lo que el otro espera que yo sea. El transvestismo es así una mediación entre lo imaginario y la realidad.

La literatura es por definición transformación; es creación a partir de asumir diferentes disfraces y máscaras, de transvestir lo cotidiano para convertirlo en una nueva vivencia. A través de la intertextualidad, la obra literaria se viste con otros textos que a su vez trascienden en el nuevo disfraz. La obra se convierte en huésped de los textos que la anteceden, con mayor o menor obvedad e intensidad. Ya no es el mismo texto anterior, ni aún en el caso de la cita directa. Por medio de la intertextualidad los textos se van contaminando y crean a su paso nuevas vestiduras.

En el presente trabajo intento analizar el cuento "Álbum de familia" de Rosario Castellanos, mediante las referencias y los procedimientos intertextuales utilizados por la autora. Primero, como un texto que es en sí parte de un texto mayor, "Rito de iniciación", una novela anunciada por Rosario Castellanos en 1964, pero que no fue publicada sino hasta 1997; y segundo, la intertextualidad como recurso de ironización para presentar una visión crítica de la cultura mexicana en tres aspectos básicos: la política, la literatura y las relaciones de género.

"Álbum de familia" pertenece a la colección de cuentos con el mismo nombre publicada en 1971. Éste era el único capítulo que aparentemente había sobrevivido de la novela que según Rosario Castellanos destruyó en 1969. La novela "Rito de iniciación" se encontró y publicó en forma póstuma veintiséis años después de que el cuento "Álbum de familia" fuera editado.

Definición de intertextualidad

Kristeva en 1966, al referirse al dialogismo bajtiniano, fue la primera que utilizó el término de intertextualidad. En su artículo "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela", Julia Kristeva dice: "Así, el dialogismo bajtiniano designa la escritura a la vez como subjetividad y como comunicatividad o, mejor dicho, como *intertextualidad*; frente a ese dialogismo, la noción de "persona-sujeto de la escritura" empieza a desvanecerse para cederle el puesto a otra, la de "la ambivalencia de la escritura" (Kristeva, Julia, pp.5-6).

En Bajtín el dialogismo es inherente al lenguaje mismo. Las relaciones de significación necesitan "volverse discurso, es decir, enunciando". El término "ambivalencia" implica la inserción de la historia (de la sociedad) en el texto y del texto en la historia, la escritura como lectura del corpus literario anterior, el texto como absorción de y réplica a otro texto (Kristeva, p.6).

Charles Grivel presenta la tesis de que "sea diálogo o intertexto, de lo que se trata es de la relación con el otro" (Charles Grivel, p.65). Continúa afirmando que "no hay texto que no sea intertexto". La "comprensión" es la expresión de la relación entre las informaciones que el autor ofrece y el lector posee, por lo tanto, la lectura es un acto de intertextualización.

Es importante diferenciar entre *intertexto* e *intertextualidad*. Michel Riffaterre distingue entre intertexto como "el conjunto de los textos que podemos asociar con aquel que tenemos ante los ojos", e intertextualidad como "un fenómeno que orienta la lectura del texto, que gobierna eventualmente la interpretación del mismo, y que es lo contrario de la lectura lineal" (Hans-George Ruprecht, p.29).

Para Barthes "... eso es en realidad el intertexto: la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito..." (Hans-George Ruprecht, p.29) y Harold Bloom establece que "no hay textos, sino relaciones *entre* textos" (Pfister, Manfred: P.87).

Estos conceptos de intertextualidad, como lo señala Manfred Pfister, liberan al texto de su carácter limitado como una unidad e identidad cerrada (Manfred Pfister, p.87). El texto se abre. El dialogismo bajtiniano y los conceptos subsecuentes de intertextualidad como entrecruce infinito de textos abren también, por lo tanto, las posibilidades de su interpretación.

Intertextualidad y transgresión

Desde la perspectiva de la *función de la intertextualidad* dentro de la obra literaria se presenta el problema de la intertextualidad como repetición de un pre-texto, donde trae otros textos al discurso para reforzar o conferir autoridad; y la intertextualidad como transgresión donde se toma el texto anterior para disminuirlo utilizando diferentes recursos, como por ejemplo la sátira, la parodia o la ironización.

En Bajtín el dialogismo no es la "libertad de decir todo". El carnaval transgrede las reglas del código lingüístico. Esta "transgresión" es posible porque se da otra ley, pero hay también una pseudotransgresión de la literatura que se inscribe dentro de la "ley que prevé su transgresión" (Julia Kristeva, pp. 7-8).

Barthes habla de dos caras de la intertextualidad: como una formación de ideología cultural y como un procedimiento para la desconstrucción crítica. "En el primer papel parece una prisión; en el segundo, una llave de escape" (Manfred Pfister, pp.98-99). Pfister, comentando esta cita de Barthes, afirma que la intertextualidad tiene dos funciones en sentido contrario, basadas en las relaciones de repetición y diferencia, pero que se dan siempre en forma simultánea. Por una parte la intertextualidad "repite", habla con una "voz prefabricada"; por otra es la "diferencia con relación a otros textos". El texto es sujeción a normas previamente dadas y posibilidad de desviación (Manfred Pfister, pp. 98-99).

Charles Grivel también presenta este concepto de la intertextualidad como de doble función al decir que "no hay texto que no sea repetición, no hay texto que no sea diferencia" (Charles Grivel, p.68). Al citar, uno se pronuncia, el otro está en el seno del discurso, es la voz que se hace oír en y bajo mi voz. Citar es darse licencia y poder, y ocultarse en lo que se dice. La polifonía puede venir de la "otra voz" (que viene de abajo, no canónica) que sirve para concebir la alteridad que viene al texto, como en el carnaval bajtiniano; pero también las "subvoces" o voces puestas en los textos son las de la legitimidad y el orden (Charles Grivel, p. 69).

Marc Angenot dice que el acercamiento intertextual puede tener como resultado que se rompa la clausura de la producción literaria canónica, para mostrar a ésta en una red de transacción entre modos discursivos. Cita a Paul Zumthor quien incluye dentro de la intertextualidad las prácticas de la parodia, los juegos de lenguaje y de ironización. (Marc Angenot, p. 45). Un aspecto importante para Angenot no es saber qué quiere decir el término intertextualidad, sino para qué sirve. La intertextualidad presenta la

multiplicidad, lo heterogéneo, lo exterior, y esto es lo esencial del problema (Marc Angenot, p. 49).

Laurent Jenny afirma que el análisis del trabajo intertextual muestra que la repetición pura no existe, ese trabajo ejerce una función crítica sobre la forma. Su papel es reenunciar de manera decisiva los discursos cuyo peso ha llegado a ser tiránico, discursos fósiles. Volver a decir para cercar, cerrar en otro discurso. Hablar para borrar, negar para rebasar. Siendo imposible el olvido, la neutralización de un discurso sirve también para desnaturalizar los polos ideológicos de éste; o para reificarlo, hacerlo objeto de metalenguaje. La intertextualidad les hace así financiar su propia subversión (Laurent Jenny, p.130).

Las formas de la intertextualidad

La intertextualidad puede tomar de fuentes e influencias, citas y alusiones, parodia y transvestismo, imitación, traducción y adaptación. Pero también puede tener una interpretación más amplia e incluir, como afirma Jonathan Culler, "la relación entre un texto y los diversos lenguajes o prácticas significantes de una cultura y su relación con aquellos textos que articulan para él las posibilidades de una cultura" (Manfred Pfister, p. 91). Así, el estudio de la intertextualidad no es sólo la investigación de fuentes sino que incluye también otras "prácticas discursivas anónimas", códigos que hacen posible los significantes en textos posteriores.

Estos conceptos postestructuralistas plantean otro de los grandes problemas de la intertextualidad y es el que se refiere a su campo de acción. Afirmar que todo texto es parte de un texto infinito, resultado de todos los textos que lo antecedieron, es imposibilitar su análisis.

Siguiendo esta línea, Manfred Pfister afirma que entonces el "pre-texto de todo texto individual es no sólo el conjunto de todos los textos (en el más amplio sentido) sino, además, el conjunto de todos los códigos y sistemas de sentido en que se basan esos textos" (Manfred Pfister, p.88). Como esta definición tan amplia de la intertextualidad dificulta su análisis, es necesario delimitar su campo.

Charles Grivel afirma que la intertextualidad como concepto en bloque cubre en el completo desorden toda una gran variedad de relaciones texto-texto. Es necesario distinguir entre las clases intencionales (como la cita, parodia, toma de una fuente, influencia, ironizaciones) y las no intencionales, que no han recibido nombre sino bajo formas peyorativas y degradadas como el cliché o el estereotipo (Charles Grivel, p.68).

Manfred Pfister señala dos concepciones de la intertextualidad: una, el modelo global del postestructuralismo, que parte de un intertexto universal; y otra que tiene un concepto de la intertextualidad restringido a las referencias conscientes, intencionadas y marcadas en el texto. Para Pfister ambos modelos no se excluyen entre sí, y propone un modelo de mediación basado en los grados de intensidad de la referencia intertextual a través de varios criterios para analizar esta intensidad intertextual.

Algunos de estos criterios pueden servir como pauta para el análisis de la intertextualidad de "Álbum de familia". El criterio de *referencialidad* establece que se da una mayor intensidad intertextual en la media que se mediatice (comente, ponga en perspectiva o interprete) la referencia con el pre-texto.

La *comunicatividad* es el grado de conciencia del autor de la referencia intertextual. Los textos traídos arbitrariamente son de poca intensidad intertextual, mientras que la máxima intensidad se encuentra en la mayor conciencia de la referencia intertextual. El autor parte de que el pre-texto le es familiar también al receptor y remite a él de una manera clara y unívoca mediante un marcaje consciente en el texto.

La *autorreflexividad* se refiere a que el autor no sólo marque la intertextualidad de una manera consciente, sino que tematice, justifique o problematice sobre ésta.

La *estructuralidad* señala que citar un pre-texto de manera puntual y ocasional tiene poca intensidad intertextual, mientras que el centro de máxima intensidad se da en la medida en que un pre-texto deviene fondo estructural de un texto entero.

Basándose en la "dialogicidad" de Bajtín, una remisión a textos o sistemas de discurso previamente dados será de una intensidad intertextual mayor cuando más fuerte sea la tensión semántica e ideológica. Citar un texto relativizándolo irónicamente y minando sus supuestos ideológicos es una intertextualidad particularmente intensa (Manfred Pfister, pp. 102-108).

Intertextualidad en "Álbum de familia"

Actualmente, la relación intertextual más obvia de "Álbum de familia" es que forma parte de un texto mayor, como capítulo de la novela "Rito de iniciación". Sin embargo, como se señaló más arriba, el cuento fue publicado veintiséis años antes que la novela. Sólo en el último año puede integrarse al texto mayor —o hipertexto— como una parte específica de éste. De acuerdo al

criterio de la *comunicatividad* la intertextualidad fue nula mientras no se publicara *Rito de iniciación*, ya que el lector no tenía manera de conocer el hipertexto. Ahora, una vez publicada la novela, entra la intertextualidad en ese sentido y es posible, a través de la lectura de la novela, saber más acerca de algunos personajes del cuento como Cecilia, Susana, Mariscal y Ramón.

El cuento se abre como parte de un texto mayor, pero el mayor grado de intertextualidad de "Álbum de familia" no se encuentra aquí sino en su estructura. "Álbum de familia" es un cuento basado en el recurso del diálogo, así utiliza la "dialogicidad" en el sentido bajtiniano, porque a través de éste el cuento se abre y presenta diferentes posturas o perspectivas en conflicto que pertenecen a prácticas discursivas que se encuentran fuera del texto.

Intertextualmente esta estructura dialógica nos remite al método socrático donde el diálogo directo era la forma para llegar al conocimiento. Como en éste, aquí Rosario Castellanos también utiliza el diálogo como recurso para confrontar diferentes puntos de vista y argumentar. Y también como Sócrates, quien utilizó la ironía como un método para hacer aparecer la verdad, al igual Rosario Castellanos recurre constantemente a la ironía en "Álbum de familia". El siguiente es un ejemplo:

- Pero el Nobel tiene más prestigio ¿no?
- Lo perdió durante la guerra. Esas concesiones a un bando y a otro, ese caso Churchill que fue la gota de agua que colmó el vaso, acabó por obligarlos a apartar los ojos de Europa y Asia y volverlos al resto del mundo.
- Es decir, África, Oceanía, Latinoamérica.
- Los dos primeros no cuentan todavía culturalmente (p. 69-70).

Esta ironía y estructura dialógica sirve para confrontar una realidad que se encuentra fuera de la obra de ficción, como es el caso de la cita anterior, las consideraciones políticas que condicionan la entrega de un premio como el Nobel. En la siguiente cita la referencia es la política mexicana:

...Porque México es el único que ha llevado al cabo una revolución sui generis; el único que progresa a un ritmo cada vez más acelerado e incontenible; el único que alcanza cada día una meta de justicia social; el único que mantiene una política exterior coherente y digna; el único...

-¿Qué clase de letanía está usted recitando?

-Los dogmas en cuya validez creen veinte millones de mexicanos que, como dice otro dogma, no pueden estar equivocados (P. 70).

En esta cita, México se presenta como país de dogmas. El lector familiarizado con el sistema político mexicano reconoce las fórmulas utilizadas por el discurso político que es parodiado por Rosario Castellanos.

La literatura y la relación entre géneros son otros discursos extraliterarios presentados en "Álbum de familia". En cuanto a las relaciones entre hombres y mujeres surgen el tema del feminismo y las concepciones de la época, años cincuenta y principios de los sesenta, del mismo:

- ¿Es usted feminista?
- ¿Tengo cara de chuparme el dedo o facha de estar loca? (...) En mi vida privada no he renunciado aún ni al amor ni al matrimonio.
- Victoria sonrió con una mezcla de burla y de tristeza. (Pp. 68-69).

Desde el criterio de *estructuralidad* de Pfister, una obra adquiere mayor intensidad intertextual en la medida en que el pre-texto deviene como un fondo estructural. Este es el caso de "Álbum de familia" que por su estructura de diálogo e ironización tiene una alta relación intertextual con el método socrático. Además, la *autoreflexividad* y *dialogicidad* en el texto, o sea el grado en que estas referencias a los discursos políticos, literarios o feministas que se encuentran fuera del texto son problematizados y discutidos, también aumenta la intensidad de la intertextualidad.

- Si habla usted de la plebe hay novelaría más que hipocresía. Les fascina acercarse a ver si el ídolo tiene los pies como dice el refrán.
- Habla de los colegas.
- Entre ellos hay un entusiasmo. Cada uno se alegra de que Matilde, que en resumidas cuentas no es sino un mal menor, haya servido de piedra de tropiezo para evitar que el otro, el contrincante real, ganara la pelea. ¿Capta usted el quid?. La consagración media no ha sido, para quienes participan del secreto, sino una tregua, un aplazamiento, un compromiso que deja intacto el empate. Ninguno de los adversarios importantes ha sido descalificado.
- Después de proyectar esta luz meridiana sobre el fenómeno de Matilde me parece muy incongruente su insistencia en entrevistarla.
- Para el gran público -ese gran público que no lee los libros de los escritos entre quienes practiqué la encuesta y que tampoco lee libros de Matilde pero sí lee mi periódico- el premio es noticia. Por qué cree que un premio es la consecuencia lógica, limpia y justa de una buena acción. ¡Y las buenas acciones son tan escasas! (p.p. 72-73).

En este ejemplo se hace una referencia a los escritores hombres. Son los *ellos* que pertenecen a una realidad extra-literaria y quienes minimizan la importancia un premio recibido por una mujer. También se hace una referencia al gran público que no lee las obras de los escritores. Este público existe en México y en el cuento se problematiza por qué es importante el premio para este público no lector.

Por último, otro recurso intertextual utilizado por Rosario Castellanos son las citas, rimas infantiles y refranes. A través de todo el cuento se hace alusión a personajes tanto de la mitología griega, como de la Biblia, de la cultura popular, de la literatura y el arte. Matilde, una fatigada e inofensiva Medusa habita en el Olimpo. Los personajes adquieren características de Hércules, Minerva, Venus, Sibila de Cumas o Danaide. Se lavan las manos como Pilatos, son como Cordelia, Antígona, Ifigenia y Margot, o viven en el País de la Maravillas de Alicia.

Hace alusión a refranes: "Les fascina acercarse a ver si el ídolo tiene los pies como dice el refrán" (p. 72). "Con razón dice el refrán que de los parientes y el sol..." (p. 119) y las visitas de Matilde han venido "a vender ates a Morelia" (p.146).

Hay una referencia consciente de Rosario Castellanos a estos significantes —ya sea como personajes, refranes, citas, juegos de palabras— que requieren de parte del lector un conocimiento de la cultura mexicana y universal.

Citar un texto de manera puntal y ocasional tiene poca intensidad intextual, como por ejemplo "¡Porque vaya con el Miura que te ha tocado en suerte y con la mano izquierda que tiene para lidiarlo!" (pp.135-136). Adquiere mayor intensidad en la medida en que estas referencias tienen una función irónica como: "Yo hice una encuesta —que ningún periódico se atrevió a publicar— como era de rigor (porque Matilde Casanova es una institución tan intocable ya como Cantinflas o Rodolfo Gaona o qué sé yo)" (p. 69) En esta cita la ironización radica en comparar el premio literario alcanzado por Matilde con la popularidad de Cantinflas, un personaje cómico del cine cómico.

La máxima intensidad intertextual en el uso de las citas se da en el pasaje de Lázaro. Aquí no sólo se da una reflexión en cuanto a Lázaro, sino que ésta contrasta con el discurso hegemónico. El resucitamiento de Lázaro de la muerte es un milagro y a la vez una condena porque una vez que se ha visto la eternidad todo lo demás le parecerá mezquino y se consagrará a la nostalgia. Finalmente, se convierte en un loco que se aventura

"...balbuceando, mientras el auditorio ríe o aplaude, que son las dos maneras de no escuchar, de negarse a entender" (P. 107)

Conclusiones

Rosario Castellanos utiliza las voces que vienen de afuera del texto para confrontarlas. Trae al texto los discursos extra-literarios para cuestionarlos y al ironizarlos disminuye su autoridad. La intertextualidad se convierte a través de la ironización en una forma de transgresión y Rosario Castellanos crea así otro discurso, el de la alteridad y subversión.

En el presente trabajo la intertextualidad se ha visto desde dos aspectos generales: de su función y su forma. Desde la perspectiva de su función, la intertextualidad en "Álbum de familia" ha servido conscientemente para introducir en la obra literaria los sistemas de códigos sociales que son cuestionados. En cuanto a su forma, recurre a una basada en el diálogo —en el sentido socrático— y a las citas, refranes y alusiones, con el objeto de ironizar.

Así, la obra se coloca las máscaras que permitirán crear un juego entre el autor y el lector. El escenario es la discursión dialógica donde se suceden los nombres de personajes mitológicos, antiguas y nuevas deidades, personajes populares, escritores y artistas consagrados, refranes y dichos que ponen en evidencia los juegos de poder, la hipocresía y envidias que rodean a la sociedad mexicana.

Bibliografía

Angenot, Marc, *Intertextualité. "La intertextualidad: pesquisa sobre la aparición y difusión de un campo nocional"*, selección y traducción de Desiderio Navarro, 1983. Col. Criterios, Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 1996.

Castellanos, Rosario, "*Álbum de familia*", Editorial Joaquín Mortiz, México, 1971

Castellanos, Rosario, "*Rito de iniciación*", Alfaguara Editores, México, 1997

Grivel, Charles, *Intertextualité. "Tesis preparatorias sobre los intertextos"*, selección y traducción de Desiderio Navarro, 1982, Colección Criterios, Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 1996.

Jenny, Laurent, *Intertextualité. "La estrategia de la forma"*, selección y traducción de Desiderio Navarro, 1976, Col. Criterios, Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 1996.

Kristeva, Julia, *Intertextualité. "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela"*, selección y traducción de Desiderio Navarro, 1967, Col. Criterios, Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 1996.

Pfister, Manfred, *Concepciones de la intertextualidad*. 1985, Col. Criterios, La Habana, Cuba, Número 31, 1-6/94.

Ruprecht, Hans George, *Intertextualité. "Intertextualidad"*, selección y traducción de Desiderio Navarro, 1983, Col. Criterios, Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 1996.

PRESENCIA DEL PENSAMIENTO OCULTISTA EN "EL BURLADOR DE SEVILLA Y CONVIDADO DE PIEDRA" DE TIRSO DE MOLINA

Lic. Ludivina Cantú Ortiz
Coordinadora del Colegio de Letras Españolas
Facultad de Filosofía, U.A.N.L.

... "el hombre es en acción como
un ángel, en penetración como
un dios y, sin embargo, capaz
de todas las bajezas"

E.M.W. Tillyard

Introducción

Mucho se ha escrito sobre el teatro español y los grandes poetas del Siglo de Oro. Sin embargo, no se ha dicho aún la última palabra. No importa cuál sea la vía para analizarlo, cualquiera que sea exige largos y profundos estudios. Para esto debemos considerar la riqueza, variedad y complejidad del teatro español, pues aún cuando el camino que elijamos para su estudio sea largo, nuevo o desusado, hemos de encontrar materia de análisis suficiente en él. Y es que en España el teatro constituye, además de una copiosa e interesante manifestación literaria, la síntesis vital de todo un pueblo; pues en él se encuentran condensados sus ideales, sus costumbres, sus tradiciones y leyendas, su historia y, en general, todo lo que de característico pueda tener el pueblo español.

Cabe mencionar que en España el teatro monopolizó la actividad nacional durante los siglos XVI y XVII, llegando a su plenitud durante los reinados de Felipe III (1598-1621) y Felipe IV (1621-1665), no sin haber atravesado por distintas situaciones, tales como el enfrentamiento con la Iglesia, pues ésta exigía su prohibición. De tal suerte que en 1598 Felipe II prohibió las representaciones de comedias, alegando que afeminaban y predisponían a la molice.¹

Sabemos de antemano que en todas las culturas el teatro surge de la Iglesia. España no es la excepción, pero en el periodo que nos ocupa el teatro ya era profano, más aún, era considerado como pagano. De aquí la gran preocupación eclesiástica, ya que el teatro era una diversión que alcanzaba a las masas.