CUADERNOS AMERICANOS 99

NUEVA ÉPOCA

ORGULLOSAMENTE UNAM

PRECIO
DEL EJEMPLAR
$ 35.00

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

CUADERNOS AMERICANOS

NUEVA ÉPOCA

AÑO XVII VOL. 3

99

MAYO-JUNIO DEL 2003

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

MÉXICO 2003

Cuadernos Americanos, núm. 99 (2003), pp. 120-157.

Entramados intertextuales en el ensayo mexicano

Por *Diana* CASTILLEJA MAGDALENO*

Nada hay nuevo debajo del sol.
Eclesiastés

A FINALES DE LOS AÑOS SESENTA, Julia Kristeva revolucionó el mundo de la teoría literaria al bautizar la presencia de textos anteriores en los textos como *intertextualidad*. Si bien la práctica de recurrir a textos precedentes se realiza desde la antigüedad, es decir, que no hay obra aislada, puesto que no existe por sí misma, sino como parte de un cuerpo de obras precedentes, el hecho de que Kristeva le haya dado un nombre originó que numerosos teóricos se interesaran en esta práctica discursiva. Hasta se dijo que si este aspecto de la obra literaria se había descuidado tanto tiempo era debido a que su mismo carácter de obviedad lo hacía invisible.[1] ¿Acaso no es cierto que en ocasiones la teoría se funda al dar nombre y forma a lo evidente, a lo que aparece tan obvio que por lo mismo se vuelve invisible? En el caso de la intertextualidad ocurrió lo mismo que con la palabra *ensayo*, esto es, en ambos casos (Kristeva y Montaigne) el mérito reside en el hecho de darle nombre y cuerpo a un concepto y a un género cuyas características se encontraban implícitas pero no diferenciadas.

Sin alusión explícita al término *intertextualidad*, Duchet propone en 1971 que no hay texto "puro" y que nadie es jamás el primer lector de un texto (ni siquiera el autor mismo), porque el texto ha sido leído por la "tribu social" y sus voces se mezclan para dar volumen y tesitura al texto.[2] En esta concepción, tanto la creación como el acto de leer aparecen fuertemente ligados a los referentes previos. El escritor —como lector de su mundo— y el lector —como lector del mundo propio y del mundo del escritor— harán uso de sus referencias para acercarse en mayor o menor medida al texto. En la intertextualidad, el enunciado se percibe como la manifestación de una concepción del mundo, la del hablante, mientras que existe otra concepción, la del lector, ausente al momento en que se escribe, pero que participará en el diálogo

* Université de la Sorbonne Nouvelle, París III. E-mail: <dianacastilleja@yahoo.fr>.

[1] Laurent Jenny, "La stratégie de la forme", *Poétique*, núm. 27 (1976), p. 257.

[2] Claude Duchet, "Pour une socio-critique ou variations sur un incipit", *Littérature* (París, Larousse), núm. 1 (febrero 1971), pp. 7-8.

al momento de la lectura. Cuando el intertexto no está explícito queda al lector la tarea de encontrarlo, queda al lector entrar en el territorio arqueológico de la obra para ubicar sus raíces y sus orígenes, sus pretextos.

A raíz de los estudios de Kristeva, teóricos como Genette, Riffaterre y Barthes, entre otros, han tratado de elucidar tanto la noción de intertextualidad como sus límites: ¿qué debe o puede ser considerado como intertexto?, ¿bajo qué formas puede aparecer?, ¿si el texto original no se repite tal cual en el texto que le sucede, cómo reconocerlo?[3] De ahí que, con respecto a la definición de la intertextualidad, sobresalgan cuatro posturas.

En *Séméiotikè* (1969), Julia Kristeva define a la intertextualidad como una permutación de textos en donde varios enunciados tomados de otros textos se cruzan y neutralizan en el espacio de un texto. Insistiendo en el carácter móvil de los textos como proceso indefinido de una dinámica textual, en *La révolution du langage poétique* (1974) Kristeva aclara que el término de *intertextualidad* designa la transposición de uno o de varios sistemas de signos en otro. En este sentido, el texto se presenta como un espacio de combinaciones, de intercambios en los que la escritura se construye a partir de textos anteriores.

La segunda propuesta es la de Genette, quien en *Palimpsestes* reconoce una serie de relaciones a las que llama transtextuales, y en las cuales la intertextualidad no es entendida como el elemento central, sino como una de las tantas relaciones que establece el texto. Para Genette, en la transtextualidad se incluyen cinco tipos de relaciones: la architextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la intertextualidad y la hipertextualidad. Así, la intertextualidad queda definida como "una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, por la presencia efectiva de un texto en otro".[4] Para Genette, en la intertextualidad las relaciones de copresencia entre los textos pueden darse mediante el empleo de citas (la forma más tradicional, ya sea utilizando comillas, o bien sin referencia explícita), el plagio (que es para Genette un "préstamo" no declarado) y la alusión (es decir, un enunciado en el que tendrá que percibirse la relación entre el texto leído y el texto precedente al cual se alude). Sin embargo, nos parece que la diferencia marcada por Genette entre plagio y alusión es bastante sutil y puede

[3] Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, París, Nathan Université, 2000, p. 7.

[4] Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, París, Seuil, 2002 (col. *Points Essais*, núm. 257), p. 8.

prestarse a confusiones. Quizás sólo quede como único índice distintivo entre uno y otro la intención del escritor. Retomando la definición de alusión propuesta por Genette (que insiste en que la intertextualidad tendrá que ser *percibida*), haremos una transición hacia la tercera postura sobre la intertextualidad, que indica la responsabilidad directa del lector. Así, para Riffaterre, "la intertextualidad es la percepción por parte del lector de las relaciones entre una obra y otras que le han precedido o seguido".[5] En esta última postura, se considera que la intertextualidad no es únicamente un fenómeno de la escritura (como para Kristeva y Genette), sino que es un efecto de la lectura. Pertenece al lector la tarea de reconocer e identificar el intertexto, para luego trabajar sobre la interpretación del mismo. Sin embargo, Riffaterre hace hincapié en la evolución histórica (y natural) del intertexto. La memoria y el saber colectivo de una época determinada no son siempre compartidos por épocas posteriores y el cuerpo de referencias comunes varía entre generaciones. Ello origina que los textos parezcan "ilegibles", que pierdan su significación, o bien que la intertextualidad se desvanezca hasta desaparecer del texto, lo que resulta uno de los mayores problemas al atribuir la total responsabilidad del intertexto al acto de leer.

La cuarta y última postura que mencionaremos es la de Barthes, quien considera a la intertextualidad, al igual que Riffaterre, como efecto de la lectura: "Saboreo el reino de las fórmulas, el regreso a los orígenes, la desenvoltura que hace venir el texto anterior en el texto posterior [...] *recuerdo circular*".[6]

Al reivindicar y asumir la subjetividad de la lectura, Barthes juega con las "madeleines" que, disfrazadas de palabras, de impresiones, de temas, obligan al lector a buscar en su memoria y a relacionar sus referencias. En forma general, el concepto intertextualidad implica que ningún texto pueda escribirse independientemente de lo que ha sido escrito y lleva, en forma más o menos visible, la huella y la memoria de una herencia y una tradición.[7] Así, la intertextualidad entendida como "la forma manifiesta o subterránea a través de la cual una obra dialoga con otra, ya sea para interpretarla, reformularla o refutarla",[8] corresponde a una estrategia en el plano de la escritura; sin embargo, la inscripción de un rastro textual no sólo requiere que el lector lo detecte, con lo cual ya se hace alusión a la memoria y al saber del lector (repertorio/horizonte de expectativas), sino que lo descifre y trate de interpretar sus efectos en el texto leído. Así, la intertextualidad se presenta también como un espacio vacío que el lector tiene que llenar para completar el sentido de la obra. Puesto que el texto no adquiere sentido sino en la contigüidad indefinida de otros discursos,[9] el sentido de una obra se dará en el transitar entre el texto de origen y el texto que el lector tiene entre sus manos.

[5] M. Riffaterre, "La trace de l'intertexte", *La Pensée*, núm. 215 (octubre 1980), citado por Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité* [n. 3], p. 16.

[6] Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973 (col. *Points*), p. 59.

[7] Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité* [n. 3], p. 7.

[8] Marcos Mayer, "Se va la segunda", un texto sobre "la moda de continuar libros famosos", *Primer Plano*, 13 de febrero de 1994, DE: <http://members.tripod.com/Paolo21524/marcosmayer2.html>.

Como hemos mencionado, para Genette la presencia de la intertextualidad se manifiesta mediante el uso de citas, el plagio y la alusión, mientras que ubica los procesos de transformación, tales como la parodia, el *pastiche* y el travestismo en la hipertextualidad (toda relación que une un texto B —hipertexto— a un texto anterior A —hipotexto).[10] No obstante, a pesar de las distintas categorías transtextuales expresadas por Genette, éste tiene a bien mencionar que algunas de ellas no son excluyentes de las otras, y que en la práctica se puede observar una combinación de las relaciones de copresencia de un texto y otro. En este sentido, encontramos que las relaciones transtextuales son, en sí mismas, el mejor ejemplo de lo que definen.

Lo que pretendemos mostrar es que la práctica intertextual constituye una estrategia consciente del ensayo. No por ello siempre es obvia, sino que requiere de un lector alerta a los constantes guiños hacia otras voces, en ocasiones olvidadas por los lectores modernos.

Hemos dividido nuestro estudio en tres partes: la primera consistirá en mostrar una de las recurrencias intertextuales constantes en los ensayistas estudiados; la segunda obedece a cómo se presenta la intertextualidad en algunos ensayistas, y en la tercera nos referiremos a la intratextualidad como estrategia del ensayista.

1. El banquete *de todos*

UNA de las recurrencias intertextuales que más llamaron nuestra atención en el ensayismo mexicano es la constante y obligada referencia al *banquete de la civilización* del que habla Alfonso Reyes. Si la hemos calificado de obligada es porque huelga decir que ningún ensayista estudiado escapó de citarla en algún momento. La referencia a la que nos referimos data de 1936 y es tomada de *Notas sobre la inteligencia*

[9] Marc Angenot, *La parole pamphlétaire*, Paris, Payot, 1982, p. 11.

[10] Genette, *Palimpsestes* [n. 4], p. 13.

americana: "*Llegada tarde al banquete de la civilización europea*, América vive saltando etapas, apresurando el paso y corriendo de una forma u otra, sin haber dado tiempo a que madure del todo la forma precedente".[11]

En este banquete referido por Reyes —que, dicho sea de paso, sugiere la presencia intertextual de *El banquete* de Platón en su importancia "tan dionisiaca como dialéctica"—[12] todos nuestros ensayistas han encontrado una silla. Como se comprobará a continuación, en la mayoría de los casos se recurre a la alusión de esta idea de Reyes, con el consabido peligro de comprobar que en ocasiones el repertorio del lector real no siempre corresponde al repertorio del lector implícito del ensayista, dando como resultado que la cita de Reyes a la cual nos referimos sea asignada a otro escritor.[13]

De acuerdo con Antoine Compagnon, el fragmento elegido se convierte en texto mismo, y no sólo en segmento de texto.[14] De ahí que *el banquete* al que Reyes alude ya no sólo sea un fragmento de sus "Notas sobre la inteligencia americana", sino que, rebasando su estatus de componente, el banquete, ese gran festín, se convirtió en el símbolo de todo lo que la cultura occidental representaba. No es de extrañar que los ensayistas lo hayan retomado y se hayan apropiado de la idea implícita en éste para, luego, dotarlo de más sentidos. Como veremos, la alusión al banquete de Reyes sirve de apoyo para las transformaciones de sentidos que cada ensayista le otorga.[15]

[11] Alfonso Reyes, "Notas sobre la inteligencia americana", en *Última Tule y otros ensayos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991, pp. 230-231. Las cursivas son nuestras.

[12] "El banquete literario, la prolífica descripción de frutas y mariscos, es de jubilosa raíz barroca. Intentemos reconstruir, con platerescos asistentes de uno y otro mundo, una de esas fiestas regidas por el afán, tan dionisiaco como dialéctico, de incorporar el mundo, de hacer suyo el mundo exterior, a través del horno transmutativo de la asimilación", José Lezama Lima, *La expresión americana*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969, pp. 41-42.

[13] Citaremos dos ejemplos en los que la cita aparece atribuida a Paz:
1) "Hay una profunda reflexión sobre cómo México va a garantizar llegar tarde al banquete de la genómica, parafraseando a Octavio Paz, que no lleguemos tarde a estas nuevas revoluciones del siglo XXI", en "Impacto en la salud pública", ponencia del doctor Julio Frenk, secretario de Salud de México, en el simposium "México en el umbral de la era genómica", abril 2001.
2) "Si queremos redimir culturalmente a nuestra irredenta sociedad, que realmente lo necesita aunque presumamos de ser ya una comunidad culturizada, lo peor que podemos hacer es traicionar la memoria en aras de la vanidad, de la foto en el periódico de unos cuantos oportunistas de la cultura o del obsequioso homenaje venal del asalariado a quien llegó tarde al banquete de la civilización, como dice Octavio Paz que llegamos los mexicanos", Felipe Díaz Garza, "La memoria de vidrio", *El Norte*, 25-II-2002.

[14] Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, París, Seuil, 1979, p. 17.

[15] Hacer una lista exhaustiva de las incidencias sobre *el banquete* de Reyes en cada ensayista nos parece ajeno a nuestros objetivos; nuestra tarea será mostrar algunas de ellas en las cuales la apropiación de la figura propuesta por Reyes le otorga diversas significaciones.

En este banquete, la primera silla es para Samuel Ramos, quien para apoyar su tesis sobre la influencia del medio como modificadora del comportamiento, cita a Reyes usando comillas:[16] "Cuando éstos [los países hispanoamericanos] vinieron al mundo, ya existía en torno suyo una civilización hecha. Alfonso Reyes ha definido muy bien esta situación diciendo que hemos sido 'convidados al banquete de la civilización cuando ya la mesa estaba servida'".[17]

Retomando la idea planteada por Reyes, Ramos la extrapola hacia los descendientes de los conquistadores: "Y —prosiguiendo con la imagen de Reyes— no podían ser indiferentes a los platillos que estaban servidos. Sentían, al contrario, gran deseo de comerlos".[18]

Esta imagen rabelaisiana del banquete en la que los descendientes de los conquistadores sentían gran deseo de comer —a lo cual añadiremos que, aparte del deseo, se sentían *con derecho* a comerlos— se contrapone con la óptica planteada por Reyes. En la idea original, para quienes observan el banquete, sólo es posible la contemplación, la comprobación de que se ha llegado tarde, teniendo como única salida el actuar en consecuencia. Quizás para no volver a llegar tarde a los demás banquetes que seguramente estarán sirviéndose en éste y en todos momentos. Lo que en Reyes constituye principalmente un problema de *tiempo* ("tarde"), para Ramos es un problema de consumo. En la imagen planteada por Ramos se aborda el punto de vista de quienes poseen el poder, de los descendientes de los conquistadores. Al descomponer el texto, al alterar la organización planteada por Reyes, Ramos se apropia de la idea original y sugiere otra perspectiva, enriqueciendo las visiones o posibilidades de la misma.

La segunda silla es para Octavio Paz, quien en *Postdata* refiere:

> Gente de las afueras, moradores de los suburbios de la historia, los latinoamericanos somos los comensales no invitados que se han colado por la puerta trasera de Occidente, los intrusos que han llegado a la función de la modernidad cuando las luces están a punto de apagarse —llegamos tarde a todas partes, nacimos cuando ya era tarde en la historia, tampoco

[16] Antoine Compagnon distingue la citación utilizando el entrecomillado o las cursivas en el sentido de que ambas designan una re-enunciación o una renuncia al derecho de autor, *La seconde main* [n. 14], p. 40. En este sentido, las comillas servirán para diferenciar la idea de Reyes de la idea que Ramos planteará más adelante.

[17] Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, 31ª reimpresión, México, Espasa Calpe, 1998 (*Col. Austral*), p. 33.

[18] *Ibid.*

> tenemos un pasado o, si lo tenemos, hemos escupido sobre sus restos, nuestros pueblos se echaron a dormir durante un siglo y mientras dormían les robaron y ahora andan en andrajos, no logramos conservar ni siquiera lo que los españoles nos dejaron al irse, nos hemos apuñalado entre nosotros.[19]

En el texto de Paz, la idea original, es decir el punto de vista utilizado por Reyes, no se altera (como lo fue en el caso de Ramos), sino que, al contrario, se amplía. Si como subraya Compagnon, al citar se efectúa una doble operación de depredación y de apropiación,[20] de extracción y de trasplante,[21] apoyándose en ladrillos ya fijos, Paz construye una descripción sobre la América que contempla el banquete, para luego extrapolar este retraso a todas las situaciones. Como veremos, el valor del banquete va cambiando de fuerza según el sentido que se le atribuye. Esto es, yendo más allá de la idea inicial, Paz relaciona el retraso al festín con todos los retrasos, con todos los festines, incluido el de vivir. El punto de vista de Paz es global: político, económico, cultural... "Llegamos tarde a todas partes" advierte Paz, el retraso se vuelve metonimia de nuestras acciones, el sino de la América que se construye destruyéndose. No sólo contemplamos que hemos llegado tarde, como refería Reyes, sino que, además, acusa Paz, somos incapaces de conservar nuestro propio pasado.

La tercera silla la ocupa Carlos Monsiváis, quien escribe: "En lo básico, México pertenece incondicionalmente a la cultura occidental, a cuyo banquete se llega tarde pero con entusiasmo".[22] Nuevamente, sin citación explícita, encontramos la idea primigenia de Reyes. Si bien está de acuerdo con Reyes en que México llegó tarde, Monsiváis amplía el comentario para añadir en forma irónica cómo se llega: el entusiasmo pretende sublimar la tardanza; energía y ganas a cambio de la dispensa del retraso.

Si Bajtín insistía en el dialogismo, la parodia es sin duda una expresión del dialogismo llevado al máximo. Monsiváis no sólo se apropia de las palabras de Reyes, sino que, además, puntualiza que es México (y no América, como menciona Reyes) quien llega tarde. No contento con la aclaración, la parodia es llevada a su extremo al indicar la condición en la que se llega. Al parodiar la llegada del mexicano

[19] Octavio Paz, *Postdata*, 3ª reimpresión, México, FCE, 1996 (col. *Popular*, núm. 471), p. 237.

[20] Compagnon, *La seconde main* [n. 14], p. 18.

[21] *Ibid.*, p. 29.

[22] Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en Daniel Cosío Villegas *et al.*, *Historia general de México*, vol. 2, México, El Colegio de México, 1998, p. 1380.

"con entusiasmo", Monsiváis no sólo minimiza el rezago, sino que confiere un cierto toque de gracia —aunque sea sarcástica— a los rezagados. Al añadir "con entusiasmo", Monsiváis dota de una nueva lectura a la idea original en la que construye un nuevo sentido; en éste, si bien se percibe el sentido primigenio, orienta la interpretación hacia un nuevo cauce. Otorga una nueva mirada a esos mexicanos que llegaron tarde al banquete, tardanza que, dicho sea de paso, parece ser, como mencionaba Paz, un destino difícil de cambiar.

La cuarta silla es para Elena Poniatowska quien, saliéndose de toda referencia directa a la idea de Reyes, retoma el sentido pero lo inserta para otros que, a sus ojos, también han llegado tarde al banquete: los "marginados". "Los sociólogos y los economistas suelen llamar 'marginados' a los ángeles de la ciudad. Han llegado tarde al banquete de la vida y sólo les tocaron las sobras. Se alimentan de migajas, en realidad ellos mismos son 'sobrantes', rémoras adheridas al cuerpo de la ballena".[23]

Si el banquete se convirtió en el símbolo de todo lo que la cultura occidental representaba, en palabras de Poniatowska el banquete es la vida misma y todo lo que ésta puede ofrecer. Mientras que en Reyes la América que llega tarde al banquete tiene una actitud contemplativa, en Poniatowska el banquete como objeto del deseo adquiere una visión más cruda: los marginados (ángeles de la ciudad) sólo tienen como consuelo las sobras. Es más, ellos mismos son "sobrantes", remarca Poniatowska. Fuera de la cultura occidental y los privilegios que ésta ofrece (es decir, aquellos a los que se refería Reyes), Poniatowska sitúa el banquete en su sentido más "básico", el de las necesidades primarias, tan poco sublimes como imperiosas. Aun cuando Poniatowska se cuida de no utilizar la palabra *marginados*, preferida por sociólogos y economistas, la imagen que ofrece "rémoras adheridas al cuerpo de la ballena" es aún más violenta. No hay duda, la noción de Tercer Mundo (desconocida por Reyes en 1936) hace su aparición y se inserta en el banquete. En la alusión de Poniatowska, aunque el escenario ha cambiado, la esencia de la idea se mantiene. No sólo es el hecho de no ser invitados, sino el hecho consciente de saberse fuera de lugar, y de asumir —¿habría otra salida posible?— su no-lugar.

Si bien la intertextualidad sirve en un primer tiempo para inscribir la obra dentro de un conjunto de obras existentes, en ocasiones sirve también para distanciarse de ellas. Para dotar de nuevos sentidos a lo

[23] Elena Poniatowska, *Fuerte es el silencio*, 12ª reimpresión, México, Biblioteca Era, 1997, p. 25.

que parecía agotado en ellos. Así, Poniatowska rescata la imagen de Reyes en un intento —quizás— por demostrar que no hay un solo banquete ni un solo desplazado (América), sino que en cierta medida todos hemos sido invitados o excluidos en el banquete de la vida misma.

Nuestra quinta silla la ocupa Roger Bartra, quien en *La jaula de la melancolía* retoma la alusión de Reyes y nos ofrece una imagen por demás caricaturesca y paródica. Apropiándose del banquete —hemos referido ya que citar implica extracción y trasplante— focaliza su atención en los extraños al convite: "Ahí están: miserables y harapientos, el lépero y su María arañan los bordes del mantel que cubre las largas mesas del suntuoso banquete de la historia [...] Debajo de las mesas se revuelcan en promiscua sexualidad con los de su estirpe".[24]

Si la parodia, recurso intertextual en donde la apropiación desempeña un papel preponderante, implica desviar la atención hacia otro objeto y otorgarle otro significado,[25] la imagen de Bartra ha logrado conferirle una nueva significación al banquete de Reyes. "Miserables y harapientos", el "lépero y su María", no dejan de brincar por la crudeza de su uso en este banquete de la historia relatado por Bartra. No sólo son los no invitados, sino que también son los que no saben cómo comportarse, ¿de ahí que no se les invite acaso? Lo cierto es que, parodiando incluso su conducta, Bartra realza las diferencias que los separan de quienes sí tienen derecho a participar en el gran banquete de la historia.

Esos *no invitados* reaparecen nuevamente en *La sangre y la tinta*, aunque en esta ocasión los personajes principales no son "el lépero y su María", sino los indios mayas de Chiapas: "Lo más sorprendente es que este *shock* cultural fue provocado por la inesperada intervención de esos mismos bárbaros domesticados —los indios mayas de Chiapas— que no estaban invitados al banquete de la modernidad americana".[26]

Haciendo irrupción en el escenario de la modernidad, los no invitados generan inestabilidad en el banquete. Estos "bárbaros domesticados" —que en apariencia no lo son tanto pues hicieron irrupción en el banquete— sirven de nuevo a Bartra para denunciar las diferencias que justifican las injusticias. Dado que ni el lépero y su María ni los indios mayas de Chiapas se saben comportar, no han sido invitados. Es más, de no ser por su repentina aparición, los organizadores

[24] Roger Bartra, *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo, 1996, p. 107.

[25] Genette, *Palimpsestes* [n. 4], p. 21.

[26] Roger Bartra, *La sangre y la tinta: ensayos sobre la condición postmexicana*, México, Océano, 1999, p. 21.

del banquete de la modernidad americana no habrían reparado en su existencia.

Los indios mayas de Chiapas no viven saltando etapas como lo hacía América para Reyes. Éstos se han presentado y han puesto en duda la identidad nacional, irrumpen o interrumpen el banquete recordando su presencia, reclamando el derecho a tener silla propia, a no dejar que la Historia se repita sin aprender de sus errores —como suele hacer.

Al amplificar la idea de Reyes y aplicarla a los indios mayas de Chiapas, Bartra actualiza el valor de las palabras originales y demuestra que siempre habrá alguien que llegue tarde al banquete del otro. Siempre habrá un no-invitado, claro está; no todos osarán presentarse, como lo hicieron los indios mayas de Chiapas, quienes —a diferencia de América— no llegaron tarde, sino que simplemente llegaron a su hora. Al poner de relieve la irrupción, Bartra pone en entredicho que se pueda decir que alguien llegó tarde cuando no ha sido invitado. Ésta fue quizás también la situación de la América de Reyes: cabría preguntarse cómo se puede llegar tarde cuando no se ha sido convocado.

La sexta y última silla de este banquete la ocupa Carlos Fuentes, quien ha incluido *el banquete* no solamente en sus ensayos, sino en sus novelas. En los ensayos de *Por un progreso incluyente*, en donde aborda el problema de la educación y el desarrollo, Fuentes señala: "México no puede estar ausente del proceso mundial de la educación como base del progreso global. Pero México no puede saltarse etapas [...] Más vale llegar tarde al banquete de la civilización, pero con un itacate y provisiones propias, por si las moscas".[27]

Si Reyes explicaba que el error de América era que vivía saltando etapas, Fuentes retoma la lección de antaño, de ahí que la explicación de Reyes se vuelva orden en Fuentes: si México no quiere perder su lugar éste no puede saltarse etapas. Sin dejar a un lado la ironía que le caracteriza, Fuentes sublima la tardanza. Si nuestra llegada tarde es un hecho inminente, más vale que nos preparemos a asumirla. Si sabemos que llegamos tarde y que ya no alcanzamos lugar en el banquete, deberemos llegar a él preparados, las explicaciones salen sobrando, así que más vale hacerlo (mexicanamente) sólo "por si las moscas".

En un artículo de reciente aparición, "México mestizo", Fuentes escribe: "En México una realidad racial mucho más dinámica, fluyente,

[27] Carlos Fuentes, *Por un progreso incluyente*, México, Instituto de Estudios Educativos y Sindicales de América, 1997 (col. *Diez para los maestros* del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación), pp. 123-124.

abarcadora, hacía presente nuestra raíz indígena a través del mestizo, aunque éste, a veces, también se disfrazara de blanco para participar en lo que Alfonso Reyes llamó 'el banquete de la civilización occidental'".[28]

No sólo América (como mencionaba Reyes), sino toda su gente sabe que para poder disfrutar del banquete hay que jugar las reglas del juego, ser blanco es ser sinónimo de europeo, de civilizado, y ello da el legítimo derecho a participar en el banquete. Se subraya lo patético de la situación. Al banquete sólo algunos son los invitados: ciertamente no los carentes de poder ni los ajenos al mando. Y es que —aun sin decírnoslo— sabemos que el banquete es tan escueto que no todos pueden alcanzarlo, de ahí que, a cualquier precio —incluido el disfrazarse— todos quieran ganar su lugar.

Para demostrar la insistencia de Fuentes[29] en la reflexión de Reyes, terminaremos este banquete mencionando una cita tomada de *La región más transparente*, que si bien es considerada una novela, posee fragmentos ensayísticos disimulados entre los diálogos o monólogos de sus personajes: "Siempre llegamos tarde a los banquetes".[30] Sentencia así, sin más, la voz del personaje de Manuel Zamacona. *La región* ha hecho su guiño a Reyes.

Utilizando la doble significación en español del verbo *citar*, cuando los ensayistas citan a Reyes, no sólo convocan textos que a ellos les significan, sino que también convocan al lector al trabajo de identificación para lo cual éste requiere conocer la referencia cultural evocada. A la cita acuden más de dos (autor y lector), acuden también las sombras de sus propios repertorios. Punto de encuentro de tiempos y de espacios, las voces anteriores (de los textos evocados), las voces actuales (del texto evocador) y las voces calladas (del lector) realizan la comunión en la encrucijada del intertexto.

La presencia del pensamiento de Reyes en la ensayística mexicana no sólo implica el reconocimiento explícito por parte de los ensayistas hacia textos anteriores, sino que, además, lo inscribe como un pilar fundamental en las ideas escritas y reescritas en el México contemporáneo. El sentido inicial de sus palabras ha sido —en el sentido más noble de este término— rebasado. Las nuevas situaciones propuestas

[28] Carlos Fuentes, "México mestizo", *Reforma* (México), 15-IV-2002.

[29] Muestra de ello: "¿Estaremos condenados para siempre, como lo lamentó Alfonso Reyes, a comer las migajas del banquete de la civilización?", para continuar más adelante: "Quisimos esta vez llegar a tiempo a la mesa de la civilización: superar de un golpe lo que veíamos como retrasos indios, negros, mestizos, españoles, coloniales, contrarreformistas", Carlos Fuentes, *Tiempos y espacios*, Madrid, FCE, 1998, pp. 14 y 49 respectivamente.

[30] Carlos Fuentes, *La región más transparente*, 6a. ed., Madrid, Cátedra, 1998, p. 201.

por los ensayistas le confieren al banquete enunciado por Reyes la fuerza necesaria para mantener vigente su pensamiento y su reflexión.

Si bien es cierto que cada ensayista posee su propio *panteón* intelectual personal, los ejemplos anteriores muestran que la presencia de Reyes evocada en forma indirecta por medio de la denotación y la cita[31] forma parte del patrimonio literario y artístico de la ensayística mexicana (y universal). Esta América llegada tarde al banquete, cuyo padre biológico es Reyes, encontró múltiples padres adoptivos que, retomándola, desarrollaron múltiples sentidos.

Autor / Fecha	Evento / Corolario
A. Reyes, 1936	América, llegada tarde al banquete de la civilización europea, vive saltando etapas.
S. Ramos, 1938	[Los descendientes de los conquistadores] no podían ser indiferentes a los platillos que estaban servidos; sentían, al contrario, gran deseo de comerlos.
O. Paz, 1969	Somos los comensales no invitados que se han colado por la puerta trasera de Occidente. Llegamos tarde a todas partes.
C. Monsiváis, 1976	En lo básico, México pertenece incondicionalmente a la cultura occidental, a cuyo banquete se llega tarde, pero con entusiasmo.
E. Poniatowska, 1980	Los *ángeles de la ciudad* [marginados] han llegado tarde al banquete de la vida. Sólo les tocaron las sobras. Se alimentan de migajas, en realidad ellos mismos son "sobrantes, rémoras adheridas al cuerpo de la ballena".
R. Bartra, 1987/1999	En el suntuoso banquete de la historia * Los indios mayas de Chiapas no estaban invitados al banquete de la modernidad americana. * El lépero y su María arañan los bordes del mantel que cubre las largas mesas. * Provocaron un shock cultural por la inesperada intervención de esos mismos bárbaros domesticados.
C. Fuentes 1997/2002	* Más vale llegar tarde al banquete de la civilización. * Para participar en lo que Alfonso Reyes llamó "el banquete de la civilización occidental". * Pero con un itacate y provisiones propias, por si las moscas. * El mestizo, a veces, también se disfraza de blanco

[31] Compagnon, *La seconde main* [n. 14], p. 87.

A modo de resumen, en este cuadro se anota la fecha del texto y se observan los principales cambios de la cita inicial, esquema que nos permitirá contemplar una parte de las múltiples variaciones que el banquete ha sufrido a lo largo de las diversas lecturas.

Éste es sólo un ejemplo de un diálogo que continúa en el que las palabras del otro, introducidas en el propio discurso, se acompañan de la actitud y el juicio de valor propio; es decir, se vuelven bivocales.[32] Las palabras del otro han pasado por el propio filtro de asimilación, de apropiación, de ahí que de los ejemplos citados se desprenda el eco de la voz anterior y se aúne a ese eco la presencia de la interpretación y del juicio de valor con que cada ensayista dotó a las palabras de Reyes. A la cita original se añaden las lecturas y las asimilaciones posteriores; ambas coexisten y se otorgan sentido revitalizándose, revivificándose. Sin embargo, aun cuando la forma y las perspectivas difieren unas de otras, los discursos mantienen un denominador común, se llega tarde o no se es invitado al banquete; y queda presente en todos la idea de *quedar fuera de*, que es llanamente el rechazo.

Aunque se ha expuesto un solo ejemplo, existen (no sólo en la ensayística mexicana) numerosas incidencias de una idea que es retomada constantemente para dotarla de nuevos sentidos, de reconfiguraciones. El estudio de la intertextualidad revela las diferentes perspectivas entre una época a otra respecto de un tema, una idea, un concepto... Así visto, el intertexto es un testimonio de la permeabilidad existente entre géneros y sensibilidades, entre culturas y épocas diferentes. Si no hay escritura inocente, tampoco hay lectura inocente. Queda al lector aventurarse y convocar en su lectura las lecturas preexistentes.

2. Estrategias intertextuales

Todos los caminos llevan a Roma, reza el dicho; tratando de llegar a algún lado, hemos decidido tomar un camino particular en cada ensayista para mostrar cómo se realiza la inserción de elementos intertextuales más allá de la cita, la alusión y el plagio (según la tipología establecida por Genette); intentaremos encontrar qué otros elementos del intertexto forman y alimentan la escritura ensayística. No obstante y a pesar de que las estrategias que mostramos a continuación pueden presentarse en otros escritores, hemos limitado el ejemplo a un solo aspecto en Monsiváis, Fuentes, Bartra, Pitol y Poniatowska, con el fin de mostrar

[32] Mikhaïl Bakhtine, *La poëtique de Dostoïevski*, prefacio de Julia Kristeva, Francia, Seuil, 1998 (col. *Points Essais*, núm. 372), p. 269.

las diversas posibilidades que posee la intertextualidad para situarse en el discurso ensayístico e iniciar el diálogo.

2.1 El intertexto monsivariano en *Aires de familia*

Cien años antes de que Monsiváis escribiera *Aires de familia*, en *Ariel* Rodó había señalado el peligro que representaba la errónea idealización del mundo norteamericano como símbolo de civilización (el Calibán[33] norteamericano). En *Aires de familia* el Calibán se transforma y se concretiza en la figura de los medios masivos de comunicación. En 1900, Rodó subrayaba: "Cultivar el buen gusto no significa sólo perfeccionar una forma exterior de la cultura, desenvolver una actitud artística, cuidar, con exquisitez superflua, una elegancia de la civilización. El buen gusto es 'una rienda firme del criterio'".[34]

Sin embargo, en cien años las situaciones cambian, y el "cultivo del buen gusto" se ha dejado a la televisión, las películas, las canciones y los cantantes populares mediante los cuales, enfatiza irónicamente Monsiváis, se "disemina (sencillísimas) fantasías del consumo y reelabora las jerarquías del gusto".[35] Los nobles ideales arielescos se convierten a finales del siglo XX en tristes realidades.

En el discurso de Rodó se advierte la palabra pedagógica, del visionario que predice lo que ocurrirá en caso de no tomar las riendas del asunto: "La multitud, la masa anónima, no es nada por sí misma. La multitud será un instrumento de barbarie o de civilización según carezca o no del coeficiente de una alta dirección moral".[36]

En el discurso de Monsiváis se advierte la carencia de la mencionada "alta dirección moral"; en Monsiváis se hace patente la palabra crítica y pesimista de quien observa el presente, lo compara con su pasado y sin necesidad de intuiciones, puede predecir cuál será el futuro: "Admiradores siempre los hubo pero no tantos, ni tan fervorosos ni tan amnésicos a la vez. Son la masa acrítica de la sociedad de consumo".[37]

Sin la "alta dirección moral" por la que pugnaba Rodó, la masa ha perdido su oportunidad de ser instrumento de barbarie o de civilización,

[33] Calibán, el monstruo de *La Tempestad* de Shakespeare, personifica la fuerza brutal obligada a obedecer a una fuerza superior (simbolizada por Ariel), aunque siempre rebelándose contra ella.

[34] José Rodó, *Ariel*, estudio crítico de Leopoldo Alas (Clarín), 5ª ed. Madrid, Espasa Calpe, 1975 (col. *Austral*, núm. 866), p. 69.

[35] Carlos Monsiváis, *Aires de familia*, 2ª ed., Barcelona, Anagrama, 2000, núm. 246, p. 212.

[36] Rodó, *Ariel* [n. 34], p. 82.

[37] Monsiváis, *Aires de familia* [n. 35], p. 231.

peor aún, ha perdido su oportunidad misma de ser instrumento de cambio. Es acrítica, carece de juicio y no ve (además no sabe que puede hacerlo) más allá de los modelos que le proponen los medios de comunicación. Según Rodó: "La civilización de un pueblo adquiere su carácter no de las manifestaciones de su prosperidad o de su grandeza material, sino de las superiores maneras de pensar y de sentir que dentro de ellas son posibles".[38]

Ajenos a toda posesión, la grandeza del individuo está —según proclama Rodó— en una agudeza de pensamiento, en una claridad que le permita retomar lo mejor de sus cualidades para forjar el carácter nacional. Lo que en Rodó era advertencia, en Monsiváis se vuelve no una queja, sino una denuncia cuando pregunta qué se puede hacer cuando lejos de "las superiores maneras de pensar" tan exaltadas por Rodó, la realidad demuestra que

> la pantalla casera admite un solo nivel educativo. Para no atribuirle méritos al público y para no discriminar, debe cuidarse el uso del lenguaje al extremo, reduciéndolo a un vocabulario básico, esterilizándolo, volviéndolo "accesible" y pueril. La televisión, dicen sus propietarios, es para las mayorías, y las mayorías se ahogan guturalmente con las palabras complejas o que conduzcan al diccionario (lugar remoto y hostil al que nadie acudirá).[39]

La pregunta de Monsiváis podría ser ¿cómo tener agudeza de pensamiento cuando los elementos exteriores le son contrarios? ¿Cómo hacerlo cuando el vocabulario del alimento "cultural" que recibe la masa no rebasa las 300 palabras? La consigna "al pueblo pan y circo" parece cumplirse en la gestión de los medios culturales. La comodidad de no pensar —ya bastante se tiene con correr tras el pan de cada día— y la falsa idea de evasión promueven y sostienen las prácticas culturales de las que se nutre a la masa. Así, sin forma y por ende sin presencia de pensamiento.

En 1900 Rodó advertía de los peligros de admirar los modelos establecidos por la América del Norte. De admirarla se pasa por una transición facilísima a imitarla.[40] Cien años después, el resultado es descrito por Monsiváis en los siguientes términos: "La ilusión de pertenecer a dos países, a uno por nacimiento, a otro por modo de vida, impregna los nuevos hábitos y costumbres".[41]

[38] Rodó, *Ariel* [n. 34], p. 89.
[39] Monsiváis, *Aires de familia* [n. 35], p. 219.
[40] Rodó, *Ariel* [n. 34], p. 102.
[41] Monsiváis, *Aires de familia* [n. 35], p. 225.

El resultado de la admiración-imitación advertidos por Rodó es, hoy en día, una contradicción que forma parte de la vida de los latinoamericanos. Sin embargo, es sólo ilusoria: las fronteras físicas (y algunas culturales) todavía no se franquean y permanecen bien definidas. Tanto que son ellas precisamente las que aportan el carácter ilusorio de la doble pertenencia. El verdadero peligro que veía Rodó en la relación admiración-imitación era el engrandecimiento de lo ajeno, con la subsiguiente negación de lo propio. A principios del siglo XX, Rodó expresaba: "Yo le veo [a Ariel], en el porvenir, sonriéndoos con gratitud, desde lo alto, al sumergirse en la sombra vuestro espíritu. Yo creo en vuestra voluntad, en vuestro esfuerzo; y más aún, en los de aquellos a quienes daréis la vida y transmitiréis vuestra obra".[42]

Con el optimismo de quien escribe un mensaje para el mañana, Rodó es vasto en imágenes románticas[43] y alegóricas sobre un futuro esperanzador. Sin embargo, para Monsiváis: "A finales del siglo XX la situación se presta con holgura a la esperanza y la desesperanza, con ventaja notoria del segundo término. Los rasgos de este periodo son contradictorios y complementarios".[44]

Por lo menos cien años separan estos textos. Los tonos se demarcan. ¿Se habrá agotado el ideal deseado de antaño, o es que las revisiones constantes de la historia y a sus avatares han otorgado una imagen más realista y menos ilusoria? Lo cierto es que de *Ariel* a *Aires de familia* la sombra del Calibán sigue presente entre los pueblos de América Latina.

Una característica del intertexto monsivariano es precisamente la saturación intertextual: acumulación de referencias, datos y argumentos, en los cuales un lector *ingenuo* corre el riesgo de perderse. Aplicando a Carlos Monsiváis las palabras de Pitol a propósito de Yvy Compton-Burnett, diríamos que: "Nos hallamos ante un flujo in[in]terrumpido y sincopado, críptico y nítido que no cesa a lo largo de doscientas o trescientas páginas".[45]

El ritmo con el que Monsiváis construye su discurso es vertiginoso. A la mención de un hecho sigue un nombre, al nombre una fecha, a la fecha una imagen, a la imagen una causa, a la causa una explicación, a la explicación una voz, a la voz las canciones populares, a las canciones

[42] Rodó, *Ariel* [n. 34], pp. 150-151.
[43] Lo romántico es entendido aquí como aquello que se refiere a la sensibilidad e invita a la emoción y a la ensoñación en quienes la sensibilidad y la imaginación predominan sobre la razón.
[44] Monsiváis, *Aires de familia* [n. 35], p. 248.
[45] Sergio Pitol, *La casa de la tribu*, 1ª reimpresión, México, FCE, 1996, pp. 93-94.

populares las referencias literarias, a éstas les siguen otras voces... En el largo abanico referencial de Monsiváis la polifonía encuentra sus ecos. Los argumentos se suceden uno tras otro, como barajas que se echan incesantemente sobre la mesa; una sola lectura de los textos de Monsiváis no da tiempo a la reflexión. Luego de una primera lectura, es necesario ir "desmenuzando" las frases, encontrarles su valor en la sucesión de oraciones para encontrar un respiro, un instante de reflexión. De otra manera, los datos con los cuales se bombardea al lector corren el riesgo de sofocarle y de ahogarle en la avalancha de información que recibe. En lo anterior búsquese menos una crítica negativa que la construcción del *lector implícito*, es decir, aquel para quien se construye el texto. En Monsiváis, el "tumulto de palabras e imágenes se multiplican, se enciman"[46] pero no se desbordan. Todas ellas forman parte del encadenado, de la serie de razonamientos lógicos con los que Monsiváis ordena el mundo que lo rodea.

El lector que busca Monsiváis no es un lector fácil para quien el texto se le presente como algo ya preparado y listo para digerir. No. Monsiváis apoya sus argumentos en los hechos que, como ninguno, es capaz de sintetizar para presentarlos en un escenario en donde todo se mezcla —que no se confunde— pero cuya presencia es necesaria para la comprensión global de lo expuesto. Tomemos un ejemplo:

> A la Guerra Fría la complementa el ofrecimiento de una Identidad de plástico: "la mentalidad panamericana", que congrega sin distingos a Norteamérica y Latinoamérica, y prolonga la política de la Buena Vecindad. Los requerimientos de la segunda Guerra Mundial primero, y la urgencia de contener a la izquierda latinoamericana acto seguido, glorifican el panamericanismo, exaltado publicitariamente por argucias tales como el film de Walt Disney *Los tres caballeros* (1946), con sus personajes "integradores": el Pato Donald, Joe Carioca y Pancho Pistolas. Añádase la increíble brasileña Carmen Miranda, *the Girl with the Tutti Frutti Hat*, y el ofrecimiento de unidad ya es parodia.[47]

A continuación, y para exponer cuáles son y cómo se encadenan los elementos que la conforman, "desmenuzaremos" la cita de Monsiváis y propondremos un nombre general para dichos elementos, incluyendo entre paréntesis los términos a los que alude Monsiváis.

[46] Retomando la imagen de Sergio Pitol sobre Gogol, *ibid.*, p. 39.

[47] Monsiváis, *Aires de familia* [n. 35], p. 141.

> *Acontecimiento histórico* (Guerra Fría) + *objetivo* (Identidad de plástico) + *2do objetivo* (prolongar política de Buena Vecindad) + *2do acontecimiento histórico* (segunda Guerra Mundial) + *3er objetivo* (contener a la izquierda latinoamericana) + *resultado* (glorificación del panamericanismo) + *método* (Walt Disney y sus personajes) + *2do método* (Carmen Miranda) = *análisis de la situación = parodia.*

La estructura de esta cita es semejante a otras más en cuanto a la acumulación de datos, que, vistos en un solo fragmento, tienen una relación simbiótica en donde los elementos se sirven unos de otros. En Monsiváis, los elementos van encadenándose sin perturbarse ni asfixiarse, y formando parte de los argumentos que pretenden encontrar una lógica o una explicación posible. La disposición de hechos (en apariencia ajenos unos a otros), viene a llenar los vacíos en la interpretación de las situaciones. Con ojo avizor, Monsiváis emprende una mirada a vuelo de pájaro, el más mínimo detalle tiene significado en los procesos humanos. Monsiváis realiza en sus ensayos un examen atentísimo de las manifestaciones humanas y presenta sus relaciones potenciales. Nada es dejado al azar, si aparece en el texto es porque su presencia modifica los demás componentes. En Monsiváis, la adecuación a la realidad se vuelve la confirmación de la verdad. La alegre Carmen Miranda otorga el tono paródico de las relaciones de Buena Vecindad, se cae la máscara, todo forma parte de la estrategia; en la ensayística de Monsiváis, ninguna relación es inocente.

2.2 El intertexto fuentesino en *Tiempo mexicano* y en *Unidad y diversidad del español, lengua de encuentros*

Karim Benmiloud define al plurilingüismo en forma restrictiva, como la cohabitación en un texto de *idiomas* diferentes.[48] Esta cohabitación de lenguas constituye en Fuentes una de las estrategias intertextuales. Al introducir un elemento heterogéneo —en este caso vocablos en otros idiomas— se rompe la linealidad de la lectura, y se solicita la competencia de un lector activo (y cómplice). El dominio que posee Fuentes sobre diversos idiomas[49] le permite no sólo introducir vocablos extranjeros, sino que, además, es capaz de apropiarse de ellos, de jugar con

[48] Karim Benmiloud, *Vertiges du roman mexicain contemporain: Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Sergio Pitol*, París III, Université de la Sorbonne Nouvelle, diciembre del 2000, Tesis doctoral, bajo la dirección de M. Claude Fell, p. 342.

[49] Cabe mencionar que el conocimiento de diversos idiomas es un punto en común de los escritores que estudiamos en este trabajo.

las palabras para construir una frase. Un ejemplo de ello se encuentra en el ensayo "Tiempo is pánico" incluido en *Tiempo mexicano*. Jugando con el inglés y el español, Fuentes se sirve del inglés para otorgar una segunda lectura a la palabra "hispánico" en español. Las lecturas posibles son: *a)* Tiempo *his*pánico —que nos remitiría a la época de la Conquista. *b) El* tiempo *es* pánico —que va acorde con la tesis de este ensayo en donde se menciona constantemente que rescatar el tiempo (el pasado) es una empresa que llena de pánico a los mexicanos.

Al convocar diversos idiomas, Fuentes los hace coexistir y dialogar entre ellos. Babel en movimiento, al convocarlos, no sólo se integran lógicas diferentes, sino percepciones diferentes, lo que permite que el sentido (los sentidos) sean múltiples según la lectura que se les otorgue.

Fuentes escribe para un lector con quien pueda compartir todo(s) el(los) mundo(s) en una sola línea, sin necesidad de explicaciones. Brindando su vasta y variada experiencia, le toca al lector tomarla e incluirla a la propia para aproximarse a su discurso y a su pensamiento. El plurilingüismo adquiere el carácter de un punto de intersección en donde las fuerzas sociales se muestran vivas y en constante mutación.

El ensayo en tanto *traductor* del mundo es la herramienta del ensayista, quien "utiliza el ensayo para articular su pensamiento y a sí mismo con su mundo histórico"[50] dado que "tiende un puente entre el mundo de las imágenes y el de los conceptos";[51] el mismo Fuentes, antes de referirse en ese mismo ensayo "Tiempo is pánico" a las pinturas de Alberto Gironella, acentúa que: "Toda obra de arte [...] es una lectura del mundo y, simultáneamente, una lectura de sí misma".[52]

Del mismo modo, el ensayo que nos ofrece es una lectura del mundo y de sí mismo. La obra se vuelve así el resultado de la intertextualidad misma. El ensayista hace, en consecuencia, una lectura del mundo que ha sido "traducido" y convertido en lenguaje por él; el lector deberá "decodificar" el mensaje. El siguiente comentario de Fuentes sobre la obra de Gironella podría ser extrapolado a la producción literaria de él mismo: "El mundo mutante también multiplica sus lecturas de la obra. Esas lecturas, más que a la interpretación, se deben a la correspondencia".[53]

[50] Juan Marichal, *La voluntad del estilo: teoría e historia del ensayismo hispánico* (1957), Madrid, Revista de Occidente, 1971 (col. *Selecta*), pp. 18-20.

[51] Mariano Picón Salas, "Y va de ensayo", en *Crisis, cambio y tradición: ensayos sobre la forma de nuestra cultura*, Madrid/Caracas, Edime, 1955, pp. 143-145. Citado por José Luis Gómez Martínez, *Teoría del ensayo*, México, UNAM, 1992 (*Cuadernos de Cuadernos*, 2), p. 138.

[52] Carlos Fuentes, "Tiempo is pánico", en *Tiempo mexicano*, 17a. reimpresión, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, Planeta, 1994, p. 43.

[53] *Ibid.*

Es dicha "correspondencia" la que permitirá que la comunicación entre la obra (dibujada, escrita...) se establezca con el receptor. Sea Fuentes en su calidad de observador del mundo y seamos nosotros lectores de Fuentes que habla de él.

Fuentes se permite en este ensayo analizar profundamente los problemas que él relaciona con su arte. Si el ensayo ayuda a la formación de un espíritu crítico, Fuentes no dudará en "empujar" a su lector para que pueda llegar a esta formación. Dado que en la concepción del ensayo la *duda* es una de sus características, hay que establecer que, ante todo, Fuentes es *capaz de plantear la duda*. Como escritor que busca otras perspectivas y que utiliza la ironía en sus escritos, los ensayos de Fuentes no escapan a esta característica, que él atribuye a Don Quijote: "Don Quijote necesita la realidad para convertirla en ideal".[54]

Así, Fuentes el ensayista, necesita de la realidad en donde reside también su espíritu novelesco, y convierte dicha realidad en escrito, en la prueba tangible de su pensamiento.

Un ejemplo de la práctica plurilingüista llevada al máximo por Fuentes la ofrecen los siguientes fragmentos:

—Quiobas manis, ¿qué jais de la baraña?
—La mera neta, a todas margaritas.
—Pos yo te echo vidrio medio destorlongado.
—Tú en cambio, bien fufurufo.
—Es que me metí a la polaca y a mí pelones y mamones. Tú en cambio mírate qué verijón.
(Diálogo dicho en el habla popular de la ciudad de México).

Ahora bien, traducido al español de todos los días se leería así:

—¿Qué tal mi hermano?, ¿cómo te encuentras?
—La pura verdad, muy bien.
—Pues yo te veo un poco maltratado.
—Tú en cambio, siempre tan elegante.
—Es que entré a la política y ya sabes, yo puedo lidiar con quien sea. Tú, en cambio, no te ves muy pulcro.
[...] Este diálogo que todos ustedes entienden, sería otro argot incomprensible para Cicerón, quien lo habría escrito en estos términos:
—Salve, mi frater! Quómodo vales?
—Revére, óptime.
—At ergo te paulo vexatum video.
—Te autem semper adeo excultulus.
—Quia ego in públicam administrationem intravi et –ut scis– cuiaue possum conversari. Tu autem non adeo mundus videris.[55]

[54] *Ibid.*, p. 50.

[55] Carlos Fuentes, "Unidad y diversidad del español, lengua de encuentros", en Segundo Congreso Internacional de la Lengua Española, 19 de octubre, 2001, Valladolid,

Estos tres diálogos en los que se presentan tres maneras de decir "lo mismo" sirven para apoyar la posición de Fuentes con respecto del idioma. Considerando al español como lengua *impura* en la cual converge no sólo el castellano, sino el árabe, la adaptación sefardita, el latín, el francés, con la consabida presencia del inglés (*spanglish*), es imposible pensar en un único lenguaje ajeno a los demás vocablos que le coquetean y que en ocasiones se le imponen a falta de buscar otra manera de decir las cosas.

En la escritura de Fuentes la herencia multicultural encuentra eco y resonancia, preñándose de las influencias internas (el habla indígena) y externas (las lenguas mencionadas anteriormente), para dar nacimiento a una forma de decir que contenga los rasgos inconfundibles de sus progenitores. Utilizando sus propias palabras, el plurilingüismo en Fuentes puede entenderse de la siguiente manera: "El camino de la inclusión, y no el de la exclusión, ha permitido a nuestras literaturas del siglo XX ser infinitamente superiores a las del siglo XIX, gracias a la tradición recuperada".[56]

De ahí que, prosigue Fuentes, nuestra tradición literaria se entienda en el cúmulo de letras hispanoamericanas —que no sólo mexicanas— y se asimile como un acervo común la literatura en castellano otorgándosele una "ciudadanía literaria mestiza, transatlántica, a la lengua común de La Mancha".[57] En Fuentes el discurso toma la forma de un intercambio en el que se establece el diálogo no sólo con el pasado sino con el presente. El plurilingüismo en Fuentes nos recuerda la presencia de la voz del otro. La diversidad de las voces utilizadas por Fuentes no es sino una muestra de la diversidad de discursos que pueden ser dichos y configurados precisamente a partir de la idea misma de diversidad. La copresencia de más de una lengua es un recurso dialógico y polifónico que nos permite considerar al plurilingüismo como estrategia intertextual. Es Babel en acción que abre otros horizontes y otras visiones de la realidad.

2.3 El intertexto bartresco en *La jaula de la melancolía*

La preocupación por ubicar el espacio en donde ocurre la acción es explícita en Bartra, de ella se desprende una estrategia intertextual a la

España. Fuentes agradece "la espléndida versión latina al Dr. Tarcisio Herrera del Colegio de México y el acceso al habla popular mexicana al joven novelista mexicano Pedro Ángel Palou".

[56] *Ibid.*

[57] *Ibid.*

cual recurre éste: la escenarización;[58] el recurso de ubicar las acciones en un espacio determinado le permite ubicar a los protagonistas de su teatro personal quienes, una vez instalados, interactuarán entre sí para establecer el diálogo.

Respecto de las escenas propuestas por Dostoievski, Bajtín refiere que son perfectamente coherentes, no tienen nada de inventado, es decir, que consideradas en forma global o en cada uno de sus detalles, emana la lógica artística y que en su fundamento se esconde una profunda percepción carnavalesca del mundo, que da sentido y unidad a todo lo que en las escenas parece incongruente e insólito, creando así su verdad artística.[59]

Así, la escenarización en Bartra constituye un espacio en donde cada detalle da cuenta de su concepción y de su lógica. Los elementos propuestos por Bartra crean una unidad en el espacio que él mismo propone. Una de estas escenarizaciones a las que nos referimos, la constituye el juego inicial propuesto en *La jaula de la melancolía*. Mediante éste, Bartra se propone penetrar en los mitos del carácter del mexicano; el juego en esta ocasión será desarrollar la metáfora del axolote,[60] cuya dualidad natural (larva y salamandra) así como el potencial reprimido de metamorfosis le servirá como imagen para representar dicho carácter.[61] Según explica Bartra, este ensayo, a pesar de ser un ensayo, es ya una interpretación. Pero debe ser un juego abierto, es decir, una interpretación para generar interpretaciones.[62]

Bartra ubica la acción en un espacio y un tiempo que no existirían a no ser porque él los convoca. Los espacios-tiempos-personajes-situaciones sólo encuentran lógica en la escenarización de Bartra. La primera de ellas la constituye una narración sobre Julio Cortázar, mientras éste se pasea por el Jardin des Plantes. En dicho escenario, Cortázar se dirige hacia el acuario para admirar los axolotes y nota que uno de ellos lo mira fijamente.

> Julio lo reconoció de inmediato: sin duda era Alfonso Reyes. En efecto, el axolote le dijo parafraseando a un escritor español:
>
> —¡Y decidí convertirme en axolote, porque axolote se escribe con *x*!

[58] Entendida también como la función retórica de la teatralización. *Cf.* Jean Terrasse, *Rhétorique de l'essai littéraire*, Montreal, Presses de l'Université du Québec, 1977, p. 57.

[59] Bakhtine, *La poétique de Dostoievsky* [n. 32], p. 210.

[60] "Anfibio cuyo nombre en náhuatl es: 'axólotl', que significa *juego del agua*", Bartra, *La jaula de la melancolía* [n. 24], p. 20.

[61] *Ibid.*

[62] *Ibid.*, p. 22.

> [...] —Mi cráneo —susurró el axolote— es el cráneo del indio; pero su contenido de sustancia gris es europeo. Soy la contradicción en los términos.[63]

Súbitamente, surge la transformación:

> Y Julio quedó enterrado vivo en la soledad del axolote. El tiempo se siente menos si nos estamos quietos —le dijo Cortázar al inmenso rostro barbado de conquistador que lo miraba desde fuera del agua.
>
> —Pues bien —pensó en voz alta Alfonso Reyes, mientras enfilaba sus pasos con prisa por el bulevar de l'Hôpital—: esta reserva, este freno, esta desconfianza, esta necesidad constante de la duda y la comprobación, hacen de los axolotes algo como unos discípulos espontáneos del *Discurso del método*, unos cartesianos nativos.
>
> [...] Se acordó, al llegar a las puertas del cementerio, que el axolote había murmurado como despedida:
>
> —En esta soledad final, a la que no volverás, me consuela pensar que acaso alguien va a escribir sobre nosotros los axolotes.[64]

Tanto el ajolote (o axolote, si prefiere llamarse) como la imagen con la cual Bartra presenta ese "inmenso rostro barbado de conquistador que lo miraba desde fuera del agua"[65] que es Reyes ya liberado del cristal, revelan elementos carnavalescos que sólo pueden ocurrir en la escena planteada por Bartra. Fuera de contexto, esta escena parecería incongruente; sin embargo, una de las estrategias intertextuales de Bartra reside precisamente en convocar tiempos, espacios y situaciones diversas que de otra forma no podrían tener existencia. Hemos caído. Semejantes a ese Cortázar que miraba al axolote metamorfosearse en el acuario, el libro envuelve al lector... Y éste deberá entrar en el juego. Un capítulo impar se dedica a la metáfora de los axolotes, un capítulo par los deja a un lado y, así, la historia se repite; capítulos impares, capítulos pares... Cada vez que se retoma el capítulo correspondiente al axolote, éste va desarrollándose para llegar al fin a su forma definitiva. De igual forma, los capítulos pares van a llegar al origen del *mito del edén*, pasando por el *duelo de la caída* del imperio azteca y *la organización del tiempo* para llegar al final en donde se desarrolla *la expulsión*.

Si bien esta primera escenarización exige complicidad por parte del lector, Bartra nos propone una segunda escenarización cuya

[63] *Ibid.*, p. 28.
[64] *Ibid.*, pp. 28-29.
[65] *Ibid.*, p. 28.

situación sería más verosímil que la anterior. Para ello, convoca y da cita —el espacio y la situación como recurso intertextual— a varios intelectuales. Citaremos sólo un fragmento:

> Organicemos un simulacro: citemos a varios intelectuales en un conocido café de la calle López [...]
>
> —Usted cree —le dice Emilio Uranga con juvenil e inteligente pedantería, a Samuel Ramos— que el mexicano realmente es inferior, mientras que sólo idealmente es insuficiente [...]
>
> —Sin embargo —interviene Octavio Paz, después de darle un sorbo a su horchata—, más vasta y profunda que el sentimiento de inferioridad, yace la soledad.
>
> [...] Uranga se pone rojo ante el reproche del maestro, pero se queda callado mirando fijamente la superficie cuajada de su café con leche ya frío.[66]

Tanto la inclusión del juego como de los "diálogos imaginarios" propuestos por Bartra no sólo proveen un ritmo ágil a la lectura, sino que, además, dan muestra del recurso intertextual utilizado por éste. Al ubicar en un mismo espacio y tiempo a las instancias discursivas (en el primer caso Alfonso Reyes y Julio Cortázar y en el segundo ejemplo a varios intelectuales), Bartra propicia la polifonía, orilla y provoca el diálogo, y no sólo reúne las voces de los intelectuales, sino que los pone a discutir entre sí, imaginando las reacciones de unos y otros. En Bartra, la disposición espacial constituye un elemento clave pâra que se dé el diálogo. ¿Cómo poner a hablar (dialogar) voces que el tiempo y el espacio cruzaron difícilmente al mismo tiempo? Bartra resuelve este problema dándoles cita, ubicándoles en un mismo sitio para que, al abrigo de la intemperie, no se pierdan los textos y las palabras discutan entre sí. La espacialidad es, pues, un recurso utilizado para propiciar el diálogo intertextual, que, de no encontrar sitio, vería sus voces perdidas en el espacio.

2.4 El intertexto pitolesco en *La casa de la tribu*

Así como Bartra convoca un espacio en el que las instancias discursivas dialoguen, Pitol también hace uso de la espacialidad para instaurar la intertextualidad; sin embargo, a diferencia del primero, Pitol no pone en marcha a las instancias en un espacio-tiempo determinado, sino que es a su lector a quien pone en marcha, y lo ayuda a acercarse a esos espacios-tiempos que le son ajenos y, por ende, extraños. Preocupado

[66] *Ibid.*, pp. 94-95.

por las literaturas rusa, polaca y checa, entre otras, y que, por ende, resultan más ajenas al lector mexicano, Pitol lo llevará en tanto novelista y creador de narraciones, a recorrer paisajes cuya descripción precisa y brillante le permite encontrarlos conocidos, familiares. El universo y la presencia de Tolstoi, Chéjov, Gogol dejan de ser sólo nombres para retomar un contexto y, por ende, una presencia. Por ejemplo, antes de hablar sobre la obra de Tolstoi, Pitol refiere, en primera instancia, un *aperçu* del ambiente:

> Hacia fines de marzo visité una casa en Moscú. Un viejo palacio con paredes de gruesos troncos de pino, rodeado por un amplio jardín. Todo en el interior parecía animado de vida la fría mañana de invierno en que un poco por casualidad caí en aquel lugar. Daba la impresión de que la casa aún estaba habitada... Tal vez la familia se había marchado ese año a pasar el invierno en la casa solariega de Iasnaia Poliana.[67]

En Pitol no será sólo la alusión a los textos de los escritores visitados, sino la descripción del ambiente en el que vivieron, del espacio-tiempo que les rodeó, lo que permitirá que la identificación y la familiarización sean accesibles al lector. Una vez hecho esto, Pitol continuará con la descripción de la casa: "Tal vez la familia se había marchado ese año a pasar el invierno en la casa solariega de Iasnaia Poliana"; el imaginario de Pitol completará el papel de hacernos revivir espacios anteriormente considerados como "muertos" y, sobre todo, ajenos.

Es sobre todo la narración de los paisajes lo que atrae nuestra atención. Pitol no se contenta con mencionarlos e incluirlos en sus textos. Acostumbrado a los viajes, Pitol no cesará de describir los horizontes que rodean sus lecturas, se volverá en sus ensayos sobre literatura, un *pintor de ambientes*. Sus ensayos sobre los escritores rusos en donde hace una constante alusión a las dificultades de éstos para vivir, tienen también como objeto la descripción de la situación social que, por una parte, mostraba la temática reinante en la literatura rusa de 1825 a 1904, la de "la relación entre el individuo y la sociedad en conjunto, la familia, el grupo profesional"; así, "el hombre disminuye al separarse de sus semejantes"[68] y, por otra parte, muestra también las literaturas inglesa y austriaca representadas por algunos exponentes.

Pitol ofrecerá a sus lectores la atmósfera de la Rusia desde fines del siglo XVIII hasta comienzos del XIX, con el objeto de ubicar a los escritores en su contexto social:

[67] Pitol, *La casa de la tribu* [n. 24], p. 9.
[68] *Ibid.*, p. 10.

> Los escritores conocieron a menudo la cárcel, los trabajos forzados, las humillaciones impuestas por una censura insensata, el destierro, la muerte. Todos, la perpetua vigilancia de sus movimientos y la revisión de su correspondencia. En tan inhóspitas circunstancias afloró uno de los movimientos más sorprendentes de la literatura universal.[69]

Pitol tratará de asociar la interacción de los escritores con su contexto ya como reacción, ya como efecto; así como la interacción del contexto como motivo y causa de los escritos producidos. Nada se deja al azar. Existe un sistema de relaciones entre las relaciones humanas y su convergencia, que percibido por el escritor —como intérprete— dará una reacción en consecuencia. Pitol remarca lo anterior y la ofrece en términos de Alberto Vital como una "*mise en grotesque* de todo un sistema de valores".[70]

Es quizás el placer de contar (que para nosotros es el de leer lo contado) lo que seduce en *La casa de la tribu*. Y es esta recreación de atmósferas lo que hace la diferencia entre una simple mención y crítica de obras literarias y estos ensayos reunidos por Pitol. Comprensible por su propia inquietud de viajero, Pitol tomará aire, abrirá bien los ojos, tratará de captar todos los detalles esenciales para incluirlos en sus viajes descritos:

> Todo parece tan casero, tan vivido, que a pesar de que Chéjov pasó allí escasamente cinco años, uno podría sufrir la ilusión al detenerse en el salón, al asomarse a los balcones, de que el propietario acabase de salir tal vez de paseo con Iván Bunin, o a caminar con sus perros, y de que si uno se armara de paciencia lo vería regresar dentro de un rato.[71]

El sueño ha terminado. Estamos frente a un ambiente creado por él, pero una vez que el objetivo ha sido cumplido, el lector está más interesado en saber qué puede ocurrir en un tal ambiente... así, toca al lector continuar la lectura y a Pitol conducirnos en ella. La mención de lugares y tiempos en Pitol no se torna en un laberinto infinito de espacios (físicos y temporales), sino que, por el contrario, permite que el lector encuentre el camino entre la información y el comentario, ubicándolos en un contexto determinado sin el cual no sería posible comprender la importancia de su mención en el texto. Además, la mención y recreación

[69] *Ibid.*, p. 12.
[70] Alberto Vital, "Sergio Pitol y sus lectores", prólogo a *Tiempo cerrado, tiempo abierto (Sergio Pitol ante la crítica)*, compilador Eduardo Serrano, México, UNAM, Era, 1994, p. 15. Las cursivas son del original.
[71] Pitol, *La casa de la tribu* [n. 24], p. 44.

de espacios permite a Pitol hacer el recuento de su propia curiosidad nutrida del deseo mismo de conocer a otros escritores:

> En las novelas de Balzac, un joven suele llegar a París, trazar ante sus ojos el plano social de la gran ciudad, estudiar y sopesar sus jerarquías, sus escalafones, transitar los pasillos que logran obviar los trámites fastidiosos y hacen posible el rápido ascenso en la escala social. Es el hombre nacido para triunfar [...] La literatura rusa crea al personaje opuesto. El hombre que encuentra en la realidad una barrera infranqueable que le hace inaccesible una verdadera comunicación con la sociedad.[72]

El Balzac convocado solicita del lector la memoria de otro texto; desde la mención de éste, Pitol modifica el estatus lineal de la lectura. El lector tendrá que recurrir a su bagaje para poder comprender por qué es que el escritor francés ha sido convocado, qué papel desempeña su mención al hablar de la literatura rusa. Introduciendo esquemas opuestos (el héroe y el hombre), Pitol convoca, además, a toda la literatura épica y realista; anteponiéndolos, los elementos intertextuales adquieren mayor fuerza y configuración. Dejan de ser alusiones para adquirir fuerza en el contexto en el cual se presentan. La intertextualidad en Pitol no sólo pretende hacer el recuento de voces ajenas, sino resaltar las especificidades de unas y otras al confrontarlas.

Pitol no sólo se ocupa de la espacialidad exterior (casas, objetos) que nos habla del contexto de la gestación de una obra. La espacialidad interior o privada es también del interés de Pitol. Las diversas alusiones al género epistolar nos permitirán, en consecuencia, una aproximación más inmediata no sólo de la obra de los escritores analizados por Pitol, sino de sus estados de ánimo, semejantes a establecer sus coordenadas para determinar su posición en el tiempo y el espacio. Este procedimiento está ligado a la devoción de Pitol para garantizar el conocimiento de otras voces que habían quedado inexploradas por nosotros. Pitol no se limita a citar a Gogol, sino que, por el contrario, pretende encontrar el humano que en él dialoga. No en balde, incluye una de las cartas de Gogol dirigida a su bienhechor Zhukovski, en donde dice: "La literatura ha ocupado casi toda mi existencia, he allí en qué consiste mi pecado principal (10 de enero de 1843)".[73] O bien aquella en donde Gogol menciona: "Soy un escritor y el deber de un escritor no sólo es el de procurar una ocupación agradable a la mente y a los sentidos. El que no deposite algo útil en el alma de los demás ni deje en ella alguna

[72] *Ibid.*, p. 22.
[73] *Ibid.*, p. 42.

enseñanza será severamente castigado".[74] La recurrencia al género epistolar será retomada por Pitol en un intento porque ese espacio privado que constituyen las cartas aporte información adicional a la que la obra aporta sobre sí misma.

La inclusión de estos elementos intertextuales, es decir, las palabras dichas con carácter privado —epístolas— a las dichas con carácter público —el texto mismo— permite establecer otra lectura al tiempo que se insertan en un diálogo que da cabida a otros diálogos posteriores, que pertenecen a ese "murmullo indefinido de lo escrito".[75]

Otras palabras cuya espacialidad es privada son las que se incluyen en los diarios. *La casa de la tribu* de Pitol es un texto "colmado" por el espacio de la escritura misma. El Pitol ensayista, escritor y lector ofrece sus lecturas; nos hace partícipes del recorrido intelectual que hace tiempo ha comenzado y que el ensayista conserva en forma de diario... de tal modo que un texto muy personal se transforma en un texto literario. No en balde la siguiente reflexión de Pitol respecto de los textos íntimos:

> Los diarios cumplen para mí una necesidad de descarga personal; están llenos de gemidos, de quejas; son un registro de hablas cotidianas que me permiten un aseo personal; también abundan en situaciones insignificantes que oí o vi; de los juegos de palabras que se me ocurren en un momento de tedio; de adjetivos que podría utilizar y cómo transformarían el sustantivo. Son también notas sobre lecturas y de esos materiales ha nacido, desde 1968, todo lo que he escrito. Ya no puedo escribir nada sin tener que recurrir a ese catálogo de situaciones, gestos, palabras que he elaborado durante muchísimos años.[76]

De esta forma, nuestra experiencia como lectores de los ensayos de Pitol no es sino la lectura de una lectura de las lecturas. De ahí que se pueda considerar que una aproximación a la obra de Pitol es también una mirada a su propia vida como lector, puesto que sus ensayos constituyen una manifestación en cuanto a sus predilecciones literarias.

Otra gran influencia en la escritura de Pitol es su formación como traductor. ¿Podemos negar acaso que en *La casa de la tribu* el Pitol ensayista nos traduce en cierta forma sus lecturas? Como traductor, Pitol ha introducido autores antes inaccesibles para los lectores

[74] *Ibid.*, p. 42.
[75] Michel Foucault, *Travail de Flaubert*, citado por Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité* [n. 3], p. 135.
[76] Roberto García Bonilla, "El arte de Sergio Pitol", *Reforma* (México), 19-I-1997.

hispanohablantes. Quizás esta preocupación suya por difundir otras lecturas sublime también la propia preocupación existente en las letras hispanohablantes: la de ser difundidas. De acuerdo con las asociaciones hechas por Pitol, Alfonso D'Aquino ha diferenciado un doble motivo en *La casa de la tribu*: "Por un lado, presentar una serie de autores extranjeros y algunas de sus obras al público mexicano; por el otro, ubicar a estos autores en su entorno social. Literatura y mundo. Escritor y sociedad".[77]

Son estos binomios "Literatura y mundo" y "Escritor y sociedad" los que constituyen, sin duda, las habitaciones principales de *La casa de la tribu*.

2.5 El intertexto poniatowskano en *Las siete cabritas*

La intertextualidad no es un campo exclusivamente literario, es decir, existen ciertas interferencias discursivas de elementos no-literarios, derivadas del dominio médico, jurídico, epistolar, administrativo etc. Cuando el escritor decide hacer uso de intertextos no-literarios tales como los fragmentos de un periódico, las cartas, el uso de fórmulas preconcebidas (por ejemplo, el estilo de vender en un mercado o de los voceros de periódicos...), el mundo "real" encuentra eco y presencia en la escritura. Luego entonces, la realidad expresada es fácilmente comparable (identificable) con la realidad del lector real y por ende, se influye en la recepción del texto. El ejemplo máximo de esta intertextualidad no exclusivamente literaria lo encontramos en *La noche de Tlatelolco*, que si bien no es formalmente un ensayo, sí nos permite ilustrar cómo es que la intertextualidad extraliteraria le otorga al texto un ritmo y una credibilidad difíciles de lograr sin la presencia de elementos reconocibles por el lector. En *La noche de Tlatelolco*, las mantas, los diálogos transcritos, las canciones, los coros, los testimonios, añaden un ritmo vertiginoso que permite que la obra se conciba como un cúmulo de voces dispersas y que, de no haber sido recogidas, se habrían perdido en el silencio de las injusticias.

Ahora bien, dentro del género que nos ocupa, la intertextualidad no literaria de Poniatowska se hace patente en los ensayos[78] de *Las siete cabritas*[79] en donde la inclusión de memorias, anécdotas, cartas, entrevistas y comentarios críticos, entre otros, conforman el cuerpo que nutre los "retratos" que Poniatowska plantea de Frida Kahlo, Nahui Olin, Pita Amor, Rosario Castellanos, María Izquierdo, Elena Garro y Nellie Campobello.

[77] Alfonso D'Aquino, "Sergio Pitol: una geografía literaria", en *Tiempo cerrado, tiempo abierto* [n. 70], p. 255.

[78] Si hemos considerado ensayos los textos incluidos en *Las siete cabritas*, lo hemos hecho porque la voz de Poniatowska está siempre presente y presta para articular una reflexión sobre lo escrito.

Antes de mostrar la intertextualidad discursiva extraliteraria de Poniatowska, deberemos recordar su labor periodística, lo cual sin duda ejerce una influencia básica al momento de configurar sus escritos. Echando mano de diversas fuentes, Poniatowska pretende acercarse a una realidad "más real", menos ficticia, que le permita aprehender el mundo sobre el cual escribe.

El primer "retrato" sobre Frida Kahlo está construido en un monólogo que se continúa más allá de la muerte; así de la voz de Frida surge la voz de Poniatowska:

> Ésta que ves, engaño tras engaño, murió el 14 de julio de 1954 y fue incinerada [...] La otra, la que yo inventé y pinté, la del rostro mil veces fotografiado, es la que permanece entre ustedes [...] Ésta que ves ha regresado al polvo. Han desaparecido sus olores, sus calzones, el espesor de su carne, el rojo de sus uñas, la brillantez, la fijeza de sus ojos, su única ceja ala de cuervo a lo largo de la frente, su bigotito.[80]

Utilizando la técnica de autorretrato propia de Frida Kahlo, Poniatowska se alimenta de los elementos intertextuales y hace uso de la primera persona del singular, para "retratar" —a su manera— al rostro que tantas veces se pintó a sí mismo. Para ello, Poniatowska no sólo utiliza la obra pictórica de Kahlo, sino que tanto los acontecimientos importantes como los nimios detalles formarán parte de los elementos intertextuales extraliterarios con los que configurará su sujeto de representación. La reescritura que Poniatowska hace de Kahlo se nutre de elementos tan diversos como significativos, cada uno encuentra su justo lugar en el retrato que se hace de Kahlo. Semejantes a los colores de su paleta, Poniatowska inserta en el discurso diversos sistemas que encuentran en el texto un espacio de combinaciones que permite que la escritura se realice.

[79] A propósito del título, Poniatowska expresa: "Opté por *Las siete cabritas* porque a todas las tildaron de locas y porque más locas que una cabra centellean como las Siete Hermanas de la bóveda celeste", Elena Poniatowska, "Sobre el título", en *Las siete cabritas*, 1ª reimpresión, México, Era, 2000, p. 16.

[80] *Ibid.*, p. 29.

El segundo de estos ensayos pertenece a su tía, la poeta Pita Amor. Luego de conocer la distancia que Pita Amor marcaba entre ella y quienes la rodeaban,[81] inferimos que esto impidió que Poniatowska se apropiara del discurso en primera persona —tal y como lo hiciera con Kahlo. De ahí que Poniatowska recurra a la narración en tercera persona:

> Temible, incontenible, imprevisible, Pita Amor ha afirmado, con un rictus de desdén: "De lo mío, de lo que yo he escrito lo que más me gusta es mi epitafio:
> Mi cuarto es de cuatro metros,
> mide mi cuerpo uno y medio.
> La caja que se me espera
> será la suma del tedio.[82]

Alternando entre los elementos biográficos de Pita Amor, se encuentran fragmentos de sus poesías, entrevistas a sus amigos, anécdotas, diálogos, que nutren el "retrato" que hace Poniatowska, al tiempo en que ésta vierte su propia reflexión sobre la personalidad de Pita Amor y pugna por un reconocimiento sobre el lugar que ésta ocupa en la vida de México.

Nahui Olín es la tercera en la lista de Poniatowska. Partiendo del libro biográfico que Adriana Malvido hace de Carmen Montenegro ("bautizada" como Nahui Olín por el Dr. Atl),[83] Poniatowska intenta recuperarla del olvido. Nuevamente, sirviéndose de testimonios, diálogos, memorias, poesías, Poniatowska realiza un *patchwork* que refleja —aunque sea someramente— la vida de Nahui Olín: "La hija de familia, la ex esposa de militar, la volcana del Dr. Atl, no sólo se despojó de su ropa sino que fue desabotonándose uno a uno todos los pudores que traía consigo desde el colegio de monjas".[84]

Mientras que Poniatowska habla de Nahui Olín, también realiza un retrato, una construcción de la vida de los años veinte y treinta en la ciudad de México. La alusión a las instituciones familiares, sociales, educativas, sirve a Poniatowska para reforzar la presencia de una personalidad controvertida que contrasta con dichas instituciones. Si bien en los años treinta México comenzaba a gozar de una estabilidad

[81] Véase "Pita Amor en los brazos de Dios", *ibid.*, pp. 31-54.
[82] *Ibid.*, p. 39.
[83] Nos referimos a Adriana Malvido, *Nahui Olín, la mujer del sol*, prólogo de Elena Poniatowska, México, Diana, 1995, 175 págs.
[84] Poniatowska, *Las siete cabritas* [n. 79], p. 68.

económica y política, la libertad —nos recuerda Poniatowska— todavía no era totalmente aceptada en lo concerniente a las costumbres "morales".

La siguiente cabrita del libro de Poniatowska es María Izquierdo.[85] Poniatowska intenta insertarla entre las balas que todavía cruzan el ambiente y para "pintárnosla" echa mano de la situación que se vivía en el México posrevolucionario. En un país donde las cosas comienzan a recuperar la calma, Izquierdo se da también a la tarea de la recuperación de la mujer que existe en ella. Poniatowska rescata el ambiente colorido que deslumbra a los propios y a los extranjeros. Los juguetes de feria, las fiestas a los santos, los deshilados de Aguascalientes,[86] todo, todo entra con su colorido para dar vida al ambiente del México que renace y en el que renacen también sus mujeres.

> De Jalisco, el estado que dio a México a José Clemente Orozco y a Juan Rulfo, se trae los ocres, los rojos calientes, los amarillos-oro, los colores del mole, no sólo el negro y el chocolate sino el verde, el blanco, el amarillito, el coloradito. Según Lola Álvarez Bravo,[87] inventa maquillajes a base de ocre y siena tostado que esparce sobre su rostro que ahora sí acepta tal y como es.[88]

En el texto de Poniatowska no sólo irrumpen los colores, sino las mezclas de ellos y nos ofrece un abanico cromático con el que compara la vida de Izquierdo. No es solamente el amarillo ni el colorado sino el "amarillito, el coloradito"... El diminutivo se vuelve una denotación en la que el color en sí no gana ni pierde su tonalidad, pero que, sin embargo, le confiere un matiz más íntimo, más mexicano.

Haciendo uso de las imágenes que brinda la cultura popular mexicana, Poniatowska describe: "María Izquierdo ya no quiere ser provinciana ni pedir perdón; ansía manifestar sus deseos, decirse a sí misma, enseñar al mundo lo que trae adentro, estallar, abrirse como piñata o como los rojos granos de la granada que explotan y derraman su sangre al morderse".[89]

Para hablarnos de Izquierdo, Poniatowska retoma los elementos que nutren la vida y obra de la pintora, y, en un intento por mostrar la simbiosis efectuada, es Izquierdo quien se vuelve colores y objetos, es

[85] María Izquierdo (1902-1955), pintora mexicana.
[86] Los *deshilados* son la expresión folclórica más conocida de Aguascalientes, producto de una artesanía más que de una industria. Sobresalen los pañuelos, manteles, servilletas, blusas, faldas, rebozos, vestidos... tejidos y bordados.
[87] Lola Álvarez Bravo (1907-1993), fotógrafa mexicana.
[88] Poniatowska, *Las siete cabritas* [n. 79], p. 85.
[89] *Ibid.*, p. 88.

la caballista que baila y la caballista a la que pinta, es las frutas que posan en sus bodegones y se vuelve también parte de los altares populares que también pintaron sus dedos; para Poniatowska, las relaciones amatorias de Izquierdo con los objetos obedecen a una identificación plena de ésta con ellos. Sin embargo, todo tiene un fin, y, de igual modo, Poniatowska muestra el declive en la obra de Izquierdo aunando instantes de su vida con los objetos que ahora pinta. A partir de este momento, el texto de Poniatowska "divorcia" a Izquierdo de sus colores, las proporciones ahora infantiles, lo trágico (antes enérgico) se ampara de su obra. Haciendo un paralelo entre las pinturas y la vida de Izquierdo, Poniatowska la rescata del olvido y la ubica en el México renaciente que poco a poco se conquista y se recupera.

Si Elena Garro se consideraba a sí misma como esas "partículas revoltosas [que] producen desorden sin proponérselo y actúan siempre inesperadamente, a pesar suyo",[90] Poniatowska salpica en el retrato que hace de ella testimonios y entrevistas que dan cuenta de esa partícula que remueve y origina el caos en donde se presenta. La personalidad de Garro es descrita por Poniatowska basándose, además de las entrevistas y sus experiencias, en sus percepciones. Cómo se puede objetivizar ante lo caótico, pareciera ser la pregunta que plantea Poniatowska, y a falta de encontrar mejor respuesta, piensa que Garro deberá estar codeándose "con ángeles rubios e intangibles como ella", el retrato se dibuja gracias a la memoria, o a lo que de ella queda.

¿Existe acaso una mejor manera de acercarse a un enigma humano que sus cartas personales?[91] En el retrato que Poniatowska hace de Rosario Castellanos, abundan, sobre todo, los discursos epistolares, como si al brindarnos otra cara de la poeta y escritora, pudiéramos aprehenderla, conocerla más allá de lo que dejara escrito. La lectura de las cartas que hace Poniatowska va más allá de la simple constatación de los hechos; toma el papel de psicoanalista y las estudia, las analiza y subraya sus obsesiones y sus temores. Terreno minado, que Poniatowska reconoce: "Podría creerse que nos estamos asomando a una intimidad a la que no fuimos convidados y la vida de pareja de Rosario no debería exhibirse en las plazas públicas".[92]

Sin embargo, como subraya Poniatowska, el conocimiento de estas cartas sólo es posible por el deseo de Castellanos de guardarlas como

[90] *Ibid.*, p. 119.

[91] Tenemos conocimiento de la edición de las cartas de Rosario Castellanos en *Cartas a Ricardo (1925-1974)*, editado por *Memorias mexicanas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

[92] Poniatowska, *Las siete cabritas* [n. 79], p. 127.

por el deseo de Ricardo Guerra Tejada y Gabriel Guerra Castellanos —esposo e hijo de Rosario— de publicarlas. Fuera de todo interés *voyeurista*, Poniatowska encuentra en estos diálogos la esencia misma del temperamento de Castellanos. Deduciendo que "su cerebro dividido en dos lóbulos frontales está en realidad habitado por dos propósitos: uno para escribir, otro para sufrir. Aparentemente no se mezclan".[93] La Castellanos que Poniatowska rescata pareciera ser otra, distinta de la agresiva defensora de los indios, y se nos aparece insegura, indefensa, como si en la intimidad de su casa, al cerrar la puerta, le fuese otorgada la calma de deshacerse del mundo que lleva a cuestas.

La última "cabrita" de Poniatowska es Nellie Campobello. Entre la Revolución Mexicana, pasos de danza y enormes faldas, giros de baile y poesía, Campobello surge entre la pluma de Poniatowska, quien va construyendo el retrato de aquella "que no tuvo muerte". Campobello es para Poniatowska "una Adelita que decide entrarle a la batalla" y tan entra a la batalla que se pierde en ella. Dónde habrá quedado Campobello parece ser la pregunta eterna de Poniatowska, no sólo porque su cuerpo se encontró junto a un certificado de defunción firmado por su secuestrador,[94] sino porque a pesar de su obra narrativa que la ubica como una de las escritoras de la Revolución Mexicana, pocos saben de ella. La niña narradora de Campobello es, como indica Poniatowska, "la única niña en el mundo que escriba de la muerte en forma tan inocente. Mientras otras juegan a la comidita ella acumula cadáveres".[95] Entre cadáveres y memorias, Poniatowska intenta recuperar la voz de Campobello surgida en un tiempo de machos, esa voz que bailando, bailando, se esfumó.

La inserción de cartas, de diálogos, de poesías, de letras, es en Poniatowska un recurso para dar vida y para configurar estas (y otras) cabritas de las cuales nos habla. Lejos de todo discurso académico y anquilosado, la escritura de Poniatowska se quiere viva y echa mano de lo más vivo que tiene para alimentarla. Fuera de todo comentario frío, existe un interés y una necesidad de ubicar en el contexto, de dotar de sentimientos el nombre del cual habla, para —si ello fuera posible— dotarlo de vida nuevamente, para no perderlo en una inscripción. La escritura de Poniatowska gira en torno de lo dicho, de lo pensado, de lo vivido, de lo escrito, de lo oído, todo es material

[93] *Ibid.*, p. 135.

[94] *Ibid.*, p. 169. *Cf.* también el archivo de la Comisión de Derechos Humanos del Distrito Federal, abril de 1999, DF: <http://www.cdhdf.org.mx/Co990420.htm>.

[95] Poniatowska, *Las siete cabritas* [n. 79], p. 158.

de escritura, e incluso el material es escritura misma. En ella, todo comunica. Todo.

3. Intratextualidad

Si definimos a la intratextualidad como el acto mediante el cual un autor retoma sus propios textos o fragmentos escritos anteriormente para insertarlos en textos posteriores, encontramos que ésta tiene variados y diversos ejemplos en los géneros ficcionales; sin embargo, en el género que nos ocupa, el ensayo, la intratextualidad también forma parte de las estrategias utilizadas por el escritor; cabe sólo preguntarse si ésta es un intento por recuperar las voces que han perdido volumen o un recurso para inducir al lector a revisitar textos anteriores.

En cualquier caso, no se trata de un gesto inocente. Por el contrario, la intratextualidad involucra tanto o más la intención del autor por rescatar o seguir dando cabida a un pensamiento antes expresado. Ya para apoyar sus nuevas reflexiones, ya para contradecirse, siempre en un intento por mantener la vigencia de sus reflexiones.

En los autores que nos ocupan, encontramos básicamente dos actitudes, a las que llamaremos la *intratextualidad confesada* y a la *intratextualidad no confesa*. ¿Qué entendemos por cada una? Si hemos sugerido los términos "confesada" y "no confesa" lo hemos hecho pensando en el significado mismo del término *confesar*. En una de sus acepciones, el *Diccionario* de la Real Academia dice: "Expresar *voluntariamente* actos, ideas o sentimientos". Fuera de toda idea de pecado que puede rodear al vocablo "confesión", para nuestra diferenciación hemos retomado el carácter de "declaración pública que se hace".

Un ejemplo de la *intratextualidad confesada* lo proporciona Roger Bartra, quien no duda en remitir al lector hacia sus trabajos anteriores en forma explícita.[96] En *La sangre y la tinta* (1999), las autorrecurrencias a *La jaula de la melancolía* son constantes (1987), a *Oficio mexicano* (1993), a *Las redes imaginarias del poder político* (edición corregida y aumentada en 1996), así como a otros artículos de su propia autoría. Sin embargo, ello no implica una repetición, sino una reactualización de las teorías planteadas doce años antes, insertando sus reflexiones anteriores al nuevo tiempo desde el cual habla. Sirvan los siguientes ejemplos del recurso de *intratextualidad confesada* como una muestra de la tendencia existente en la escritura de Bartra.

[96] Hemos considerado que no sería de utilidad para lo que se pretende demostrar hacer un listado de las menciones de *La jaula de la melancolía*, así como de otros textos de su autoría. Sin embargo, sí nos parece importante mencionarlo como uno de los autores que recurre constantemente a la intratextualidad confesada.

En el ensayo que da inicio a *La sangre y la tinta*, Bartra retomará la idea de la "jaula de la melancolía", idea que expresó en el libro del mismo nombre y que hace alusión a "la jaula de las metáforas: es decir, en la cárcel de un metalenguaje que va a servir para medir las cadenas de nuestra servidumbre y para invitarnos a romperlas",[97] en la cual se encuentra atrapado el mexicano. Posteriormente la extrapolará a la guerra de Chiapas, cuyas "dramáticas secuelas han sacudido a la jaula mexicana".[98] Posteriormente, encontraremos ya en las notas de pie de página, ya como parte del texto mismo, las propias referencias: "Desarrollé originalmente esta idea, en polémica con Jean Baudrillard, en mi libro *Las redes imaginarias del poder político*".[99]

Como hemos mencionado, más que una repetición, estas autorreferencias deben ser consideradas como una reactualización del pensamiento, en un intento por mantener la vigencia de lo escrito o bien por establecer la relación existente entre lo escrito en un momento determinado y el momento presente desde el cual se escribe.

Dentro de la que hemos llamado intratextualidad no confesa, Monsiváis es quizás el mejor ejemplo. En *Aires de familia*, encontramos parte de las reflexiones que habían sido ya publicadas en algunos periódicos, así como en *Del rancho al Internet*. Por solamente citar un ejemplo, el ensayo que da inicio a este último lleva por título "Lo popular en las repúblicas confundidas", y en él, Monsiváis escribe: "Con las guerras de independencia, aparecen o se promueven las nuevas identidades de países formalmente independientes (lo peruano, lo boliviano, lo argentino, lo paraguayo, lo guatemalteco, lo mexicano), y urge colmarlas de referencias y significados".[100]

Con algunas (leves) variantes, este ensayo abre *Aires de familia*, con el título "De las versiones de lo popular": "Al fragor de las guerras de independencia aparecen o se promueven las nuevas identidades (lo peruano, lo boliviano, lo argentino, lo paraguayo, lo guatemalteco, lo mexicano), a las que urge colmar de referencias y significados".[101]

Si bien la práctica de la *intratextualidad no confesa* requiere de un lector activo en la medida en que es necesario que éste conozca el trabajo del escritor y pueda reconocer los textos anteriormente traba-

[97] Bartra, *La jaula de la melancolía* [n. 24], p. 23.
[98] Bartra, *La sangre y la tinta* [n. 26], p. 15.
[99] *Ibid.*, p. 25.
[100] Carlos Monsiváis, *Del rancho al Internet*, México, Biblioteca del ISSSTE, 1999 (col. *¿Ya Le ISSSTE?*), p. 9.
[101] Monsiváis, *Aires de familia* [n. 35], p. 13.

jados, encontramos dos situaciones opuestas en las que la *intratextualidad no confesa*:

a) Puede ser un incentivo para entrar en el juego y estudiar la trayectoria y la evolución en el pensamiento de un determinado escritor.

b) Puede ser recibida como una táctica poco ética por parte del escritor.[102]

Si la intratextualidad confesada permite al lector encontrar fácilmente la pista de las reflexiones del escritor, la intratextualidad no confesa puede, a su vez, jugar con el lector y ponerle trampas. En esta medida, estaría promoviendo un lector más activo, al apostar por uno que hurgue y encuentre en qué otros momentos se reescribe el ensayista.

Confesada o *no confesa*, la intratextualidad sirve además como herramienta al escritor para mostrar la unidad de su pensamiento. En un vaivén de tiempos, el escritor se permite convocar lo anteriormente pensado con la reflexión actual, tendiendo puentes entre lo reflexionado en un pasado determinado y el presente de su reflexión. La intratextualidad permite al lector dar cuenta de la evolución del pensamiento del escritor, proporcionándole en cierta medida un orden lógico —establecido por el escritor al autorreferirse— para seguir el pensamiento del mismo. En forma manifiesta (intratextualidad confesada) o en forma subterránea (intratextualidad no confesa), la intratextualidad es la forma en la cual la obra de un escritor dialoga con otra de su autoría, ya sea para interpretarla, reformularla o refutarla.

Retomando el epígrafe con el cual comenzamos este trabajo, constatamos que "no hay nada nuevo bajo el sol"; sin embargo, lo parece en la medida en que es nuevo a nuestros ojos y en que encontramos relaciones antes desconocidas. Ya en sus *Essais*, Montaigne asentaba: no hacemos más que entreglosarnos.[103]

Semejante al *patchwork* realizado por los indios de Norteamérica, quienes recuperan un pedazo de tela de la vestimenta de alguien para agregarlo a la inmensa colcha hecha de fragmentos, así se presenta el intertexto en el ensayo. Sin embargo, y dado que esta presencia no es

[102] Ejemplo de ello es la dura crítica que —entre otros aspectos— hace Víctor Roura de Monsiváis por la presencia de textos ya publicados anteriormente y que aparecen en *Aires de familia*: "Yo no sé si el jurado estaba consciente de que el libro al que acababan de otorgar, 'por unanimidad', el máximo reconocimiento en la materia de ensayo ya circulaba, de algún modo, y a un cómodo precio de cinco pesos, en las librerías mexicanas desde junio de 1999 pero con otro título [...] El libro es el mismo, al grado de que dos de las erratas cometidas en el volumen editado en México se reproducen en el impreso en España", Víctor Roura, "Los premios concertados I", *El Financiero*, 22-v-2000, p. 99.

[103] Montaigne, *Essais*, "De l'expérience", París, Garnier Flammarion, 1979, Libro III, capítulo XIII, p. 279.

pasiva, el intertexto implica también la puesta en movimiento del lector; si el ensayista hace uso de su bagaje personal al escribir, el lector tendrá que echar mano del propio bagaje así como del bagaje del ensayista para tratar de salir airoso de los entramados textuales.

Lo anteriormente mencionado nos lleva a afirmar que *no hay ensayo sin intertextualidad*. Siendo el ensayo un género dialógico, éste no puede menos que servirse de los discursos y de los elementos existentes del mundo que le rodea y en el cual también participa. Citas, alusiones, llamados, sirven para fijar la presencia y dotan al texto de un *continuum* que se construye a medida que se convocan otras voces, otros textos.