

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS**



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

***MRS. DALLOWAY Y LAS HORAS: UNA
INTERPRETACIÓN A TRAVÉS DE LA
INTERTEXTUALIDAD***

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRÍA EN LETRAS COMPARADAS

PRESENTA

DÉBORAH FISCHER DUBSON

ASESOR: DR. GABRIEL WEISZ CARRINGTON

MARZO DE 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
El problema teórico de la intertextualidad en el triángulo básico Bajtin- Kristeva-Genette.....	14
<i>Mrs. Dalloway: Novela polifónica.....</i>	65
<i>The Hours: Un ejercicio de intertextualidad.....</i>	108
CONCLUSIONES.....	159
BIBLIOGRAFÍA.....	173

INTRODUCCIÓN

Todo objeto puede ser transformado, toda manera puede ser imitada, no hay, pues, arte que escape por naturaleza a estos dos modos de derivación que, en literatura, definen la hipertextualidad y que, de modo más general, definen las prácticas en segundo grado, o *hiperestéticas*.

Gérard Genette, *Palimpsestos*.

A lo largo de esta tesis se enfatiza constantemente la importancia que tiene pensar la intertextualidad como un problema teórico que permita transitar por la *textualidad*¹ y su producción. Insisto en el hecho de entender cómo el libro o el texto remite a otros libros o textos, cómo hay una dirección constante a otro texto, dicho de otro modo, cómo es posible encontrar la presencia de otro texto al momento de la lectura y, de qué manera, poderlo aplicar a un análisis literario crítico. La intertextualidad debe pensarse como un mecanismo formado de secuencias en relación, de conexiones múltiples que condensan un proceso doble: el de producción y el de transformación de sentido en los textos.

Esta tesis por lo tanto, se aboca a reflexionar sobre dos novelas, *Mrs. Dalloway* y *The Hours* y el vínculo que se establece entre ambas desde la teoría de la intertextualidad. Esta reflexión va a permitir exponer la riqueza que se desprende del “diálogo” que surge dentro del texto B a partir del texto A, brindando así, una nueva valoración y comprensión de ambos. Esta tesis trata de responder al propósito que tiene recorrer el camino de la

¹ Cf. la idea de textualidad en Kristeva quien la entiende como una producción “pensable más que en la materia lingüística y, como tal, compete a una teoría de la significación” descomponiendo el signo para abrir las posibilidades de más significados. La textualidad vista como un fenómeno dinamizado y no estático es atravesada por varios ejes, el histórico, el propiamente lingüístico que se deriva en lo escrito y el acto de la lectura. “Preliminares al concepto de texto” en *Semiótica 2*. p. 95.

intertextualidad por estas dos novelas, y así reconocer que más allá de ser una búsqueda ociosa, atravesando con la mirada suspicaz párrafos, personajes y palabras que comparten los dos textos, la empresa cobra sentido justamente cuando los textos se leen uno frente al otro —siguiendo a Bajtin—de manera “dialógica”. Con esto me refiero a que si se leen en paralelo, y si se permite el entrecruzamiento de la lectura, es posible que afloren las “réplicas” o la voz del escucha (otra vez sigo a Bajtin) que en ningún momento es pasivo, siempre responde. De esta réplica aparece el discurso polifónico, el discurso que no es cerrado y autosuficiente que posibilita una interacción viva, orientada a una respuesta. Así, lo dialógico no se puede estructurar como una totalidad de una conciencia monológica que abarca las otras conciencias sino que es una verdadera interacción entre varias conciencias que presentan, por ende, posiciones diferentes.

En el caso particular de las novelas que se analizan en esta tesis, el diálogo en forma de réplica, aparece sólo desde *The Hours*, puesto que fue escrita setenta años después que la novela de Woolf, es decir que en este discurso dialógico *Mrs. Dalloway* no replica a la novela estadounidense, sus palabras no se oyen pero, no obstante, su huella profunda determina todo el discurso del otro interlocutor. A pesar de que se podría decir que sólo existe en este caso un solo interlocutor, se trata de una verdadera conversación. Pienso en este sentido que esta conversación va mucho más lejos, se lleva a cabo en la lectura, al momento que el lector escucha las voces de los dos textos y después de leer la interpelación que en *The Hours* se da, *Mrs. Dalloway* le responde de otra manera, se lee desde otra perspectiva que podría aceptarse como una réplica.

Las prácticas de traslados textuales han sido de uso común en la literatura occidental y forman parte del edificio textual de esta cultura. Al mismo tiempo, no presentan ninguna sorpresa al momento de reconocerlas. Más aún la construcción del

pensamiento occidental basa su andamiaje en un asomo por lo ya transitado, es un constructo contestatario como diría Bajtin para, de esta manera, incorporar lo valioso en su momento el cual se ve nutrido por el confrontar las ideas nuevas con las anteriores y, de esta manera, elaborar lo nuevo. De igual forma se podría entender el fenómeno literario como un constante dialogar entre los textos, una infinita actividad de configuración y reconfiguración del mundo del texto.

No obstante, al pensar la intertextualidad como el foco que alumbró la crítica textual, el giro se ubica en poder entender los alcances de estos traslados después de identificarlos y estudiarlos bajo una perspectiva posmoderna que busca, preeminentemente, reescribir, es decir, participar de cierta forma en un juego de alteridades entre el texto y su otro, un juego en el que el texto define su identidad frente a ese otro que no es él y al que, sin embargo, se refiere constantemente. Si entendemos la intertextualidad como el inventar al otro en uno mismo, incorporándolo y construyéndolo como otro objeto textual a partir del “otro” objeto textual, el enfoque queda supeditado al acto de lectura que permite al lector salir de un texto al encuentro del otro texto. En el acto de leer es donde se perciben las transformaciones y reelaboraciones, y se traducen otros mundos textuales que ofrecen diversos modos de estar en el mundo. De esta manera, la lectura intertextual permite extender la perspectiva en la mirada sobre la realidad del mundo externo.²

² Cabe aclarar aquí que cuando menciono el mundo exterior me refiero a la idea de referencia ostensiva, lo separo de la idea ricoeuriana de “mundo del texto” que finalmente es inseparable de la referencia al mundo de modo reconfigurado. Ésta es una discusión muy añeja que hoy se hace presente y Ricoeur la plantea con una pregunta muy compleja: “¿De qué otra cosa puede hablar un texto si no del mundo?”. No voy a entrar en la discusión, simplemente la menciono porque tiene sentido con el planteamiento del traslado del mundo de un texto a otro que a su vez hace un mundo de texto. “El mundo del texto, ser mundo, entra necesariamente en colisión con el mundo real, para *rehacerlo*, sea que lo confirme, sea que lo niegue. Pero aun la relación más paradójica del arte con la realidad sería incomprensible si el arte no des-compusiera y no re-compusiera nuestra relación con lo real. Si el mundo del texto no tuviera una relación consignable con el mundo real, entonces el lenguaje no sería *peligroso* en el sentido en que lo expresaba Hölderlin, antes de Nietzsche y de Walter Benjamín.” Vid. *Del texto a la acción*. p.21.

No obstante, es posible agregar que el mundo externo ya ha sufrido una transformación al ser representado por la textualidad; el “mundo” que refieren los textos se sitúa en el “mundo” del discurso, de la palabra, de los textos y sus intertextos. El giro en el enfoque de los textos posmodernos se ubica en que este mundo textual tiene lazos con la realidad empírica y al mismo tiempo, no es la realidad empírica; es la representación de la realidad pero con el esfuerzo de plantearse esa representación desde las múltiples verdades, desde las relaciones contradictorias, desde una contestación crítica. El objetivo de la escritura-lectura ya está en otro lugar, en el lugar del mundo de los textos y sus resonancias. De ahí, la ostentación de los traslados. Pienso que esto se debe a un deseo de contestar y de dialogar con el texto anterior respondiéndole, buscando otra perspectiva, con otra mirada, que reformula críticamente lo ya dado pero desde la historicidad.

La instancia posmoderna parte de un desconocer y desaprobar la Modernidad —preocupada por la innovación y la experimentación en técnicas narrativas, buscando la genialidad del autor pero siempre bajo la idea del *canon*— surge una reacción en sentido contrario que se plantea una perspectiva antidogmática la cual reconoce que buscar la genialidad del autor, ya es un camino andado y poco interesante, por lo tanto la focalización de esta reacción se centra ahora en la resignificación de los significados. Frente a todos esos modelos de la Modernidad, la intertextualidad opone una problemática muy relevante; la de la multiplicidad, la de lo heterogéneo y la de la exterioridad, subvirtiendo y atentando los modelos y la presencia de éstos. Esta poética, si se le puede llamar de esta manera, me parece, más allá de los malentendidos y de los efectos de moda, lo esencial de nuestro problema para los años que vienen. Por esta razón, pienso en la novela de Cunningham como una propuesta y como una construcción artística de un texto posmoderno.

El texto posmoderno, como tal, es un concepto complejo y difícil de definir. Entendiendo al texto posmoderno, y específicamente el de Cunningham, como un producto de la reescrituración,³ es decir el trabajo de buscar más allá de la realidad y suplirla con la escritura, inventar alusiones que pueden ser concebidas a partir del mundo de los textos y poderlos resignificar, desde una autoconciencia de lo teórico, histórico y ficcional como un constructo humano. Pero la importancia de entender la reescrituración radica en que propone al mismo tiempo borrar fronteras establecidas de los géneros literarios por la Modernidad. En un texto posmoderno estos límites quedan ambiguos, hay una transgresión de los límites y un flujo entre ellos. Los diferentes discursos son puestos en una arena de lucha, o un *espacio paraliterario* en donde se da el debate, la citación, la participación, la traición, la reconciliación. Ya no es el espacio de la unidad, de la coherencia de la respuesta de verdad única que da la obra de arte.

Un buen ejemplo de obra literaria que tiene que ver con la resignificación a través de los traslados, es la novela de Cunningham *The Hours horas* en donde se advierte el proyecto artístico de reconfigurar a partir de lo ya configurado⁴ (*Mrs. Dalloway*). En esta novela se advierte de qué manera es utilizada la intertextualidad como vehículo articulador o puente conector para que desde lo literario se escuche otra manera de reconstruir lo ya hecho, dicho de otro modo, para que desde un proyecto de valor literario se interprete otro.

³ En este sentido, cabe mencionar que el término metaficción entendido desde la óptica posmoderna implica a un cierto tipo de narración en la que se combinan varios elementos, los cuales son atravesados por la autorreflexión del propio texto. Es decir, se construyen a partir de una relación crítica e irónica frente a todo modo de autoridad, sobre todo en cuanto a lo que tiene que ver con la representación de la realidad. La metaficción inscribe a la historicidad dentro de la ficción y le permite al texto sostener una constante interrogante entre ambos. Los diversos géneros entrelazados en la narración y atravesados por la parodia y la ironía, nos hablan de un texto metateficcional. Representar la ficción dentro de otra ficción es otro de los elementos que representa este tipo de escritura. En el capítulo "*Las horas: un ejercicio de intertextualidad*" se dará cuenta de la relación que tienen la metaficción y la intertextualidad.

⁴ De nuevo atendiendo a los términos de Ricoeur en tanto que en su triple mimesis habla de una prefiguración, una configuración y una refiguración. Vid. *Tiempo y narración*.

En este sentido, para poder confrontar las dos novelas de marras, fue necesario articular las nociones de intertextualidad de Julia Kristeva y Gérard Genette con los conceptos que considero como germinales y generadores que provienen de Mijail Bajtin sobre el lenguaje, la palabra, el dialogismo y la polifonía. Estos conceptos dan la pauta para elaborar la reflexión de lo que significa que un texto resuena dentro de otro texto, es decir pensar la intertextualidad en palabras de Kristeva como: "...la estructura literaria no está, sino que *se elabora* con relación a *otra* estructura. Esta dinamización del estructuralismo no resulta posible más que a partir de una concepción según la cual la 'palabra literaria' no es un *punto* (un sentido fijo), sino un *cruce de superficies* textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural anterior o actual."⁵

A partir de las nociones de Bajtin antes mencionadas, que esencialmente provienen de *Problemas de la poética de Dostoievski*, Kristeva deriva sus propias reflexiones sobre el Texto y acuña el término de intertextualidad en un artículo que aparece en el número 239 de *Critique* de 1966. Formalmente, la publicación de Kristeva "La palabra, el diálogo y la novela" borda sobre dos libros del filósofo ruso; el primero, que ya se mencionó antes, y el segundo es *La obra de Francois Rabelais*.⁶ En el artículo de marras, Kristeva traduce y da a conocer ciertas nociones bajtineanas que le sirven para reformular y desarrollar sus propias nociones que apelan a una práctica crítica subversiva en lo político y en lo transformador del texto literario. Kristeva parte desde una perspectiva semiótica para analizar las relaciones de los textos y sus enlaces como un fenómeno histórico.

⁵ Cf. Julia Kristeva. "La palabra, el diálogo y la novela" *Semiótica I*. p.188.

⁶ Este artículo aparece compilado como un capítulo más en *Semiótica I*.

Por otro lado, es importante la aportación sobre la intertextualidad que realiza Gérard Genette en *Palimpsestos*, desde una perspectiva aplicada directamente a textos con los cuales ejemplifica y conforma su tipología, encontrando términos más directos para cada situación de traslado. Genette abarca el género de intertextualidad en este libro, desde una óptica que denomina hipertextualidad y que se refiere a traslados formales entre los textos, es decir no a pequeñas citas esporádicas y salpicadas. Así, considera cada caso en específico y lo denomina para poder determinar sus diferentes formas de presentarse. En esta tesis utilizo el concepto genettiano que describe cómo el hipertexto que proviene del hipotexto, se deriva en una *continuación proléptica*. El ejemplo que utiliza Genette para ejemplificar esta transformación se da en las versiones de los diversos Faustos.

Es interesante hacer notar cómo el término de intertextualidad se abre a muchas acepciones y por tal motivo, años más tarde (1974), la propia Julia Kristeva decide abandonar el término generalizador de intertextualidad y emplear otro en su lugar para acotar y puntualizar con mayor agudeza el término:

El término de *intertextualidad* designa esa transposición de uno (o de varios) sistema(s) de signos a otro; pero, puesto que ese término ha sido entendido a menudo en el sentido banal de “crítica de las fuentes” de un texto, preferimos el de *transposición*, que tiene la ventaja de precisar que el paso de un sistema signifiante a otro exige una nueva articulación de lo tético—de la posicionalidad enunciativa y denotativa—. ⁷

Relaciono a los tres teóricos mencionados en el primer capítulo de esta tesis porque considero que sus posiciones se complementan y me sirven para articular un organismo teórico que permite atar los elementos desde los cuales se podrá entender la relación de co-presencia en *Mrs Dalloway* que existe en la novela estadounidense, en otras palabras, cómo *Mrs. Dalloway* habita *The Hours* y cómo de este entramado, surge un texto

⁷ Cf. Julia Kristeva en *La Révolution du langage poétique*. pp. 59-60.

novela que dialoga con otro que viene de una tradición literaria anterior. Es asimismo importante declarar que mi trabajo podría incluir más modelos de pensamiento que se preocupan por aclarar la intertextualidad, pero el límite de mi tesis queda acotado en la relación de este “triángulo”.

Debo advertir que este primer capítulo, “El problema teórico de la intertextualidad en el triángulo básico Bajtin-Kristeva-Genette”, presenta una extensión considerable porque es en este capítulo en donde se plantean los problemas teóricos principales que discuten la intertextualidad desde la óptica de los pensadores que forman ese triángulo arbitrario que yo instrumento. Este primer capítulo es fundamental para implementarlo después y poder aplicar los planteamientos teóricos al gran problema de la intertextualidad en los dos últimos en los que me dedico al análisis de las dos novelas: *Mrs Dalloway* y *The Hours*.

La noción de intertextualidad puede parecer muy clara desde la construcción misma del vocablo, *inter- texto*, es decir que la palabra denota la acción de estar uno dentro del otro de los textos pero, en realidad existen varias maneras de contemplar la intertextualidad. Por tal motivo, me dedico a exponer la visión de cada uno de los teóricos que seleccioné para así hilvanar sus semejanzas y sus diferencias. Las diferencias comienzan a establecerse en realidad, cuando se considera el pensamiento de Bajtin como posible origen del concepto de intertextualidad aún sin ser este filósofo quien utiliza el término. Los conceptos que están plasmados a lo largo de su teoría son el dialogismo y la polifonía. Estas nociones del pensamiento bajtineano han tenido alcances muy importantes además de tener una gran influencia en la construcción y elaboración de la teoría literaria y al mismo tiempo han sido manipuladas para realizar análisis literarios en diversos temas, no sólo relacionados con la intertextualidad.

Otro factor relevante que nos hace bordar fino en el pensamiento bajtineano es que éste, necesariamente, se ve refractado por las transformaciones que su traducción y diseminación han sufrido, en este caso del ruso al francés por Kristeva, así como a la transformación que presentan sus ideas al momento de ser explicadas; con esto me refiero a que Kristeva al traducir y entender a Bajtin, de alguna manera filtra a través de esas nociones su propia teoría sobre el texto.

Los tres teóricos que convoqué para elaborar el organismo conceptual del primer capítulo son contemporáneos⁸ a una época cultural que ha colocado al lenguaje en el centro de la discusión, abriendo una multiplicidad de perspectivas para pensarlo. Su visión es posterior al estructuralismo saussuriano y coincide en llevar a cabo la tarea que el lingüista propuso en su conocido curso, esto es, ahondar y elaborar una “ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social.”⁹ Sin pensar en una ciencia monolítica, los tres teóricos que forman el “triángulo teórico” se confrontan con las ideas del estructuralismo y las combaten elaborando sus conceptos sobre la textualidad. La preocupación por el texto y su creación está íntimamente ligada a las perspectivas acerca del lenguaje y cómo se utiliza en la elaboración de textos; de ahí surge el problema de la inter-relación entre textos: la intertextualidad. Las ideas de estos tres teóricos que analizo proponen una visión del entramado textual desde la creación literaria, su recepción o lectura y su recreación a partir de lo “ya dado”, es decir, el mundo.

⁸ Mijail Bajtin es publicado en 1929 en una primera versión que no es leída debido al exilio académico que sufre el filósofo en la entonces Unión Soviética. Sólo cuando aparece la segunda edición, ampliada considerablemente en 1963, treinta años más tarde, es cuando se descubre y es motivo de inspiración para reflexionar acerca de la teoría del texto. Esta segunda edición aparece intitulada como *Problemas de la obra de Dostoievski* en Moscú y en ruso. Kristeva publica *Semiótica* en 1969 y Genette escribe *Palimpsestos* en 1981.

⁹ Ver *Curso de lingüística general*. p.32.

El segundo capítulo, “*Mrs. Dalloway: Novela polifónica*” está orientado a discutir el hipotexto y sus características pero desde una perspectiva un tanto provocativa, es decir, que de alguna manera se ejerce una cierta violencia al texto de Woolf conduciéndolo por uno de los caminos de análisis que menos podría pedir el texto. Me refiero con esto a que al realizar el análisis de *Mrs. Dalloway* se utilizó como herramienta teórica la polifonía de Bajtin y no los análisis convencionales que se han hecho desde una perspectiva del flujo de la conciencia, ni desde la temporalidad en el relato, como lo hace Ricoeur, tampoco desde la estilística ni desde posiciones feministas. La noción de Bajtin de novela polifónica funciona en el caso de *Mrs. Dalloway* para dar cuenta de las resonancias que se encuentran en ella y de ahí poder vincularla ya en el tercer capítulo con las resonancias que esta novela inglesa transmite a la novela de Michael Cunningham y así poder reconocer de qué manera son trasladadas y resignificadas en *The Hours*.

El tercer capítulo, “*The Hours, un ejercicio de intertextualidad*” tiene que ver propiamente con ese traslado de la novela de Woolf ubicado en *The Hours*. El aparato teórico del primer capítulo se aplica directamente para analizar a la luz de la intertextualidad la novela estadounidense. Es importante mencionar que en este capítulo se vincula la intertextualidad con la preocupación por la escritura y la reescritura y las resonancias que emiten un eco en una lectura contemporánea. En otras palabras, en este capítulo se hace hincapié en la lectura-escritura que propone Michael Cunningham con su novela y cómo nos revela un mundo textual que permite la lectura y relectura de *Mrs. Dalloway* desde una visión intertextual, esto es, escribiendo y reescribiendo a partir de una matriz, la novela inglesa, otra novela que nos habla y nos replantea la tarea del escritor y su relación con la textualidad.

EL PROBLEMA TEÓRICO DE LA INTERTEXTUALIDAD: EL TRIÁNGULO BÁSICO: BAJTIN-KRISTEVA-GENETTE

Un texto no es un texto más que si esconde a la primera mirada, al primer llegado la ley de su composición y la regla de su juego. Un texto permanece además siempre imperceptible. La ley y la regla no se esconden en lo inaccesible de su secreto, simplemente no se entregan nunca, en el *presente*, a nada que rigurosamente pueda ser denominado una percepción.

Jacques Derrida, *La diseminación*.

For masterpieces are not single and solitary birds; they are the outcome of many years of thinking in common, of thinking by the body of the people, so that the experience of the mass is behind the single voice.

Virginia Woolf, *A Room of One's Own*.¹

Las dos novelas que ocupan mi reflexión son *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf, publicada el 14 de mayo de 1925, y *The Hours* de Michael Cunningham, publicada en 1998. La relación que tienen estas dos obras es de intertextualidad; para distinguirla y definirla de cualquier tipo de intertextualidad, la llamaré “deliberada”, esencialmente porque en *The Hours* están señalados elementos intertextuales que remiten al lector a la novela de Virginia Woolf, con una evidencia abierta y sin enmascarar, desde el título, el nombre de los personajes, hasta la forma narrativa en que está escrita. Esto no permite al lector entender estos indicios como una mera casualidad o efecto de “influencia” sino como un trabajo intencional dirigido a la reelaboración de esa novela a partir de la anterior.

El propósito de esta tesis es marcar de qué manera están relacionados estos elementos así como también dar cuenta de cómo Cunningham los refracta. En primer lugar,

¹ “Porque las obras maestras no nacen aisladas y solitarias; son el producto de muchos años de pensar en común, de pensar en montón, detrás de la voz única, de modo que ésta es la experiencia de la masa” Ver *Un cuarto propio*. Trad. Jorge Luis Borges.

hay que destacar que sin *Mrs. Dalloway*, no habría podido existir *The Hours*, puesto que la elaboración de la novela estadounidense tiene como referencia la novela inglesa. Por otro lado, la lectura de cada una de ellas se puede realizar de manera independiente pues cada una, por sí sola, refleja un mundo ficcional por separado.

Si entendemos que cada texto marca caminos o señales por las que el lector puede acceder, unas veces muy evidentes y otras un tanto oscuras, en el caso del acercamiento que propongo para estos dos textos es necesario acceder por el camino de la intertextualidad, de la “intertextualidad deliberada”. No es posible soslayar que, desde el título, las dos novelas ya están inter-relacionadas; Virginia Woolf proyectaba para su novela, en sus primeras versiones el título de *The Hours*², que Cunningham retoma, más de medio siglo después, no sin una deliberada intención de referencialidad para nombrar su novela. El guiño que recorre este último texto presupone la previa lectura de la novela inglesa.

A lo largo de la tesis trataré de demostrar cómo la obra de Cunningham reclama en todo momento la lectura de la obra de Woolf, y además implica una cierta preconcepción del mundo real y de ficción que envuelve a Virginia Woolf, esto es, su entorno, su vida como escritora, su biografía, su época, etc. Al mismo tiempo, daré cuenta de cómo, después de leer *The Hours*, *Mrs. Dalloway* obtiene significaciones distintas potencializadas en tanto que le permiten una “apertura de la obra” (Gadamer). Propongo un camino de ida y vuelta entre estos dos textos en donde las dependencias abren o despliegan su excedente de sentido, es decir, se resignifican. El texto de Cunningham

² Cf. con la nota a pie de página en el tomo II de *Tiempo y narración*. Ricoeur encuentra el pasaje citado por Jean Guiguet en *Virginia Woolf et son oeuvre; l'art et la quête du réel* (Paris 1962) p. 389 de *A Writer's Diary*: “Tendría mucho que hablar sobre *The Hours* y mi descubrimiento: cómo excavaba hermosas cavernas detrás de mis personajes [...] La idea es que las cavernas se conecten y cada una venga a la luz del día en el momento presente.”

habla sobre el de Woolf, y de regreso: *Mrs. Dalloway*, después de la lectura de *The Hours*, *habla* de otra manera.

La intertextualidad es una noción general que tiene diferentes enfoques o matices, los que se irán exponiendo a lo largo de esta tesis bordando visiones particulares de teóricos que la entienden desde posturas apegadas a Kristeva, Bajtin o Genette. Con esto quiero decir que, a partir de lo que nombro triángulo básico, se abren diversas posturas con respecto al fenómeno del traslado de los textos que bien vale la pena referir. Además, al seleccionar la figura geométrica del triángulo, de manera arbitraria, coloco a los teóricos que tomo como base para mi análisis, de la siguiente forma: en el vértice superior está ubicado Mijail Bajtin pues considero que su pensamiento es el generador de las nociones ulteriores que se desarrollarán acerca de la intertextualidad, en la parte de la base del triángulo, a Julia Kristeva del lado izquierdo y a Gérard Genette a la derecha.

Más adelante aclaro y detallo cómo el pensamiento de Kristeva con respecto a la intertextualidad se ve nutrido y hunde sus raíces en la filosofía de Bajtin quien por cuestión de seguir un orden de aparición histórica y de influencia en el pensamiento, aparece en la cúspide del triángulo. No obstante, por ser la intertextualidad lo que nos ocupa, es con Kristeva que comienzo el capítulo no solamente por haber acuñado el término sino que a partir de su propuesta, recorro el pensamiento de Bajtin hacia atrás a un posible origen y, después, hacia el pensamiento genettiano para completar con ello su aplicación un tanto más práctica.

Desde una primera aproximación a la noción de intertextualidad, el universo textual puede entenderse de manera amplia como lo advierte Michael Riffaterre, desde una “percepción del texto propio de la lectura literaria... [donde] el texto literario no es, pues, simplemente un conjunto de lexemas organizados en sintagmas, sino un conjunto de

presuposiciones de otros textos” de manera que: “El intertexto es el conjunto de los textos que podemos asociar con aquel que tenemos ante los ojos, el conjunto de los textos que uno halla en su memoria al leer un pasaje dado y la intertextualidad se trata de un fenómeno que orienta la lectura del texto, que gobierna eventualmente la interpretación del mismo, y que es lo contrario a la lectura lineal. En suma, la textualidad tiene como fundamento a la intertextualidad.”³

Lo distintivo pues de este enfoque es que la intertextualidad introduce un nuevo modo de lectura que hace estallar la linealidad del texto en dos direcciones: la primera en relación con las posibilidades que tiene todo texto literario de acceder a la polisemia, y la segunda, que efectúa una lectura relacional al encontrar las significaciones en los contextos por “ser memoria de figuraciones anteriores” (Claudio Guillén)⁴ o por contener voces que resuenan en las dos novelas y que remiten a otros lugares diegéticos. En este tipo de acercamiento es imprescindible el trabajo del lector-crítico quien tiene la alternativa de proseguir la lectura sin ver, percibir o escuchar ahí sino un fragmento como otro cualquiera, que forma parte integrante de la sintagmática del texto, o bien, optar por regresar hacia el texto origen procediendo a crear una especie de *anamnesis* intelectual en la que la referencia intertextual aparece como un elemento paradigmático que es desplazado de una sintagmática olvidada a una nueva reformulación.

Entiendo aquí la *anamnesis* no desde el sentido platónico del término, sino con Aristóteles,⁵ como un trabajo mnemónico de rememoración o búsqueda, el cual hace frente a la simple evocación de un recuerdo que viene a la mente. El prefijo *ana* de *anamnesis*

³ “La syllepse intertextuelle” en *Poétique* no.40, 1979. pp. 496-501. Traducido por Desiderio Navarro en *Intertextualité : Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. pp. 163-169.

⁴ Cf. Claudio Guillén. “Tres modelos de supranacionalidad” en *Entre lo uno y lo diverso*.

⁵ Cf. “De la memoria y la reminiscencia” en *Parva Naturalia*. Alianza, Madrid: 1993. Nota que tomo de Paul Ricoeur en *La memoria, la historia y el olvido*. p.33.

significa retorno, reanudación, recuperación de lo que antes se vio, se sintió o se aprendió, por tanto, significa, de alguna forma, repetición. En realidad, en la lectura intertextual, si de alguna manera puede llamársela así, operan simultáneamente estos dos procedimientos, (el de la lectura lineal y el de la lectura de *anamnesis intelectual*) sembrando el texto de bifurcaciones (retornos, reanudaciones, recuperaciones de lo que antes se vio o leyó) que abren poco a poco el espacio semántico del mismo.

La intertextualidad puede entenderse también como una re-elaboración o transformación literaria a partir de un texto base. Es el espacio de una comprensión que conlleva la lectura operada con arreglo a un código nuevo y que se crea gracias al encuentro de dos o más discursos. Julia Kristeva entiende la intertextualidad como: “todo texto [que] se construye como mosaico de citas, todo texto [que] es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como *dobles*”.⁶ Para la filósofa búlgara todo texto literario es un texto poético que crea a la vez un significado poético; este significado poético crea un espacio textual múltiple “cuyos elementos son susceptibles de ser aplicados en el texto poético concreto. Denominaremos a ese espacio *intertextual*”.⁷

HISTORIA DEL PROBLEMA

La intertextualidad es un vocablo moderno a pesar de que su práctica es milenaria. Tiene que ver, necesariamente, con la elaboración y producción de la escritura que se realiza dentro y fuera del canon de la literatura. La intertextualidad existe al incorporar o

⁶ Julia Kristeva. “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” en *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. p.3.

⁷ Julia Kristeva. *Semiótica 2*. p.67.

trasladar un texto a otro, así como en la labor de reproducir o incluir extractos de un texto anterior a uno nuevo de manera evidente o velada: es pues un trabajo de resignificación. El desplazamiento y la inserción de textos se pueden encontrar a lo largo y ancho de la creación literaria. Estos mecanismos están íntimamente relacionados con la lectura/escritura que forma parte de lo que se denomina “la herencia cultural”. Esta noción está relacionada con la tarea de elaborar un constructo de almacenamiento continuo. Dicho de otra forma, la cultura se recrea y se reinterpreta constantemente; además, cabe señalar que la atención al fenómeno de la intertextualidad y el interés por entender sus mecanismos, sus condiciones de posibilidades, y su aplicación, obedecen a un proceso particular y a una época específica en el desarrollo de la crítica literaria que corresponde a la Modernidad y a la Postmodernidad.

Como un buen ejemplo literario contemporáneo que ilustra la noción de intertextualidad, traigo a colación el relato de Jorge Luis Borges, “Pierre Ménard, autor del *Quijote*”.⁸ Comento el relato borgiano puesto que lejos de inscribirse en un discurso teórico, resuelve en forma de narración corta dos cuestiones importantes que se vinculan al trabajo que elaboro. La primera se refiere a la complejidad del entramado en el texto y su vínculo obligado a una pre-comprensión del mundo o, en términos de Paul Ricoeur⁹, a una mimesis uno. La segunda, tiene que ver con la idea del trabajo de reelaboración de los textos y su interpretación en una diacronía. Gérard Genette, en *Palimpsestos*, utiliza el

⁸ Jorge Luis Borges. *Ficciones en Obras Completas 1923-1972*.

⁹ Cf. Paul Ricoeur. “La triple mimesis” en *Tiempo y Narración II* y la idea de mimesis I que tiene que ver con el ser en el tiempo y esto se refiere a que “imitar o representar la acción es, en primer lugar, comprender previamente en qué consiste el obrar humano: su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad. Sobre esta precomprensión, común al poeta y a su lector, se levanta la construcción de la trama y, con ella, la mimética textual y literaria”. p. 129.

mismo relato para ilustrar su noción de hipertextualidad, entendiéndola como motor que “relanza constantemente las obras antiguas en un nuevo circuito de sentido”.¹⁰

El cuento plantea cómo Pierre Ménard, personaje borgiano, es un escritor que se da a la tarea de escribir *El Quijote* de Cervantes volviéndolo a crear tal y como fue concebido por su autor. En el relato, el narrador apunta: “No quería componer otro *Quijote* — lo cual es fácil — sino *El Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran — palabra por palabra y línea por línea — con las de Miguel de Cervantes”.¹¹

En el relato que menciono, el narrador sostiene en forma irónica cómo *El Quijote* de Ménard es distinto, a pesar de estar escrito o, más bien transcrito de manera textual, palabra por palabra. Borges insiste aún más en esto al transcribir, para demostrar lo dicho, un párrafo escrito por Cervantes y, para compararlo, ese mismo párrafo reescrito por Ménard. Las palabras y la puntuación son las mismas, pero, para el narrador del cuento, el sentido es otro debido a la distancia histórica que separa los dos escritos. La condición histórica de cada autor es distinta y obedece, obligadamente, a sendas épocas. Borges lo analiza en el cuento, desde el punto de vista del lenguaje. Para Cervantes, escribir su *Quijote* con ese estilo, “que maneja con desenfado el español corriente de su época” escribe Borges, en tanto que el *Quijote* de Ménard ya tiene un estilo “arcaizante- extranjero al fin- adolece de alguna afectación”.¹² Así, Borges demuestra en este ejemplo imaginario, que la más literal de las reescrituras es ya una creación por desplazamiento del contexto. Ménard tiene otro punto de vista distinto al de Cervantes, y lleva una carga cultural que Cervantes adolece. En

¹⁰ Gérard Genette. *Palimpsestos*. p.497.

¹¹ Jorge Luis Borges. *op.cit*, p. 446.

¹² *Ibidem*, p. 449.

este sentido, Ménard está abastecido por una cultura que ha acumulado trescientos años de tradición literaria y que repercute en las líneas escritas por él: “He reflexionado que es lícito ver en *El Quijote* ‘final’ una especie de Palimpsestos, en el que deben traslucirse los rastros —tenues pero indescifrables— de la ‘previa’ escritura de nuestro amigo. Desgraciadamente, sólo un segundo Pierre Ménard, invirtiendo el trabajo del anterior, podría exhumar y resucitar esas Troyas...”¹³

Borges, en esta narración, sin pretender una formulación teórica, elabora una propuesta sobre la intertextualidad, análoga a la de Julia Kristeva. “El texto de Cervantes y el de Ménard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza)”.¹⁴ Borges sostiene que en la literatura se pueden descubrir nuevos sentidos no siempre inventando nuevas formas sino que es necesario investir de sentidos nuevos formas antiguas. Esto tiene que ver con el oficio de hacer lo nuevo con lo viejo y de esta manera producir obras más complejas y más enriquecidas que las anteriores.

En el caso de esta ficción, Borges señala que a pesar de ser una verdadera copia fiel, es otra la narración de Ménard. Este autor en verdad reescribe un *Quijote* propio. Al elaborar una función nueva que se superpone y se encabalga a una estructura antigua, esta duplicidad de objeto no es una copia fiel, Borges la propone con la imagen del *palimpsesto*, en el que se mira, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro que no se oculta del todo sino que se deja ver por transparencia. Los palimpsestos necesariamente llevan implícita una lectura relacional, esto es, leer una obra pensando en las relaciones que

¹³ *Ibidem*, p.450.

¹⁴ *Ibidem*, p.449

tiene con otra u otras y, de esta manera, se potencia el acto de lectura, pues se obtiene una ganancia para ambas obras.

El relato de Borges toca todos los aspectos que tienen que ver con la intertextualidad que Kristeva analiza, a saber, el corpus literario formado por los textos que preceden a la creación y además inciden en ella. Es por eso que “Pierre Ménard, autor del *Quijote*” resulte claro para sostener el trabajo de la intertextualidad, en el extremo más exhaustivo, el palimpsesto.

Es importante señalar, no obstante, que como toda obra artística, el cuento antes citado se abre a interpretaciones diversas que pueden subrayar otros puntos de interés que seguramente enriquecen la lectura de este cuento. Desde otro escorzo, el cuento de Borges puede entenderse a través de una mirada paródica y con un sentido crítico contrario del que propone Genette, a pesar de no estar ajena en principio a la noción de palimpsesto y de intertextualidad. La mirada de Genette que ha tomado el relato de Borges como paradigma y ejemplo de la hipertextualidad tiene el siguiente sentido:

Y a la hipertextualidad le corresponde el mérito específico de relanzar constantemente las obras antiguas en un nuevo circuito de sentido. La memoria, dicen, es “revolucionaria”— a condición, claro está de que se la fecunde y de que no se limite a *conmemorar*—. “La literatura es inagotable por la razón suficiente de que un solo libro lo es”. Este libro no basta sólo con releerlo, sino que hay que reescribirlo, aunque sea como Ménard, literalmente. Así se cumple la utopía borgiana de una Literatura en transfusión perpetua—perfusión transtextual— constantemente presente a sí misma en su totalidad y como Totalidad, en la que todos los autores no son más que uno, y en la que todos los libros son un vasto Libro, un solo Libro infinito. La hipertextualidad no es más que uno de los nombres de esta incesante circulación de los textos sin la que la literatura no valdría ni una hora de pena. Y cuando digo una hora...¹⁵

Ahora bien, desde la otra perspectiva que menciono, la paródica, y sin abandonar la noción de intertextualidad, cabe mencionar que las relaciones intertextuales se pueden

¹⁵ Genette. *op.cit*, p. 497.

presentar de diversas maneras, una de ellas se aprecia en esta forma, paródica, (función que enmascara o encubre el lenguaje y desvía el sentido último del texto)¹⁶. En este sentido, el cuento de Borges funciona en dos o más direcciones, una al interior del argumento literal, y que se refiere tácitamente a que el personaje, Pierre Ménard, reelabora otro *Quijote* que se diferencia del *Quijote* de Cervantes y el segundo al exterior de la narración, en donde se puede interpretar su sentido paródico; el guiño de Borges está lanzado justo hacia esta forma paródica de su discurso en el que cuestiona sin explicitar, que a pesar de entender al Libro como una circularidad en la literatura, la pregunta que salta a la vista es la siguiente: ¿Realmente podrá haber tantas obras de arte literario tan grandes o equivalentes al *Quijote* de Cervantes? ¿Todos los autores pueden llegar a la genialidad de Cervantes?

Es interesante constatar que como fenómeno, desde una perspectiva teórica, la intertextualidad ha despertado el interés y la atención de manera formal para entender y explicar el proceso de creación de textos. Como ya lo mencioné anteriormente, surge en la época contemporánea (1960) casi de la mano con el estructuralismo, cuando las humanidades cobran un nuevo valor, en el sentido de ciencia formal. Esto se debe a un esfuerzo y a un entusiasmo por alejarlas de las nociones en las que se entendían a las ciencias del espíritu como simple emotividad en la que eran concebidas, además de estar siempre adosadas únicamente sólo al subjetivismo. Es así como el texto, y por ende los estudios que de éste se derivan y se ramifican, cobran otra valoración desde una perspectiva axiológica y semántica con la expectativa de que pueden llegar a tener la misma categoría de ciencia. Este momento en el siglo XIX, intentó reivindicar, con gran éxito, e incorporar

¹⁶ Cf. el inicio del capítulo III de *Palimpsestos* en el que su autor delimita el término desde su etimología: *para*: “a lo largo de”, “al lado” *ôda*: “canto”. Se desprende pues el hecho de cantar de lado, o cantar falseando, con otra voz, en contrapunto, Genette sugiere que incluso sería cantar en otro tono y por lo tanto deformar o *transportar* la melodía. Es interesante la relación que hace Genette con la musicalidad y el texto.

las disciplinas humanas como la historia, la antropología y la lingüística a las categorías conceptuales de ciencia que el positivismo proyecta. La objetividad está contemplada a partir del modelo nomológico deductivo, que ve al mundo como subespecie *cuantitativa* y que se basa en las leyes de las probabilidades.

Para los estructuralistas, el fenómeno textual, en ese sentido, tiene que contemplarse como una investigación análoga a la que realizan las ciencias exactas y, con la ayuda de la lingüística, ciencia que va a entender al texto, descifrar su estructura y sortear las ambigüedades retóricas que el texto produce, logra asentarlo y fijarlo a una inamovilidad del sentido.

Julia Kristeva se enfrenta al estructuralismo —corriente filosófica que al estudiar la creación textual, la entiende como un sistema con elementos y principios generales que podrían llamarse universales, los que tienen que ser descritos en función de ciertas reglas y leyes generales — y lo combate radicalmente puesto que la perspectiva estructuralista es justamente intratextual y no intertextual, procede por tal motivo a una abstracción de los textos individuales y concretos con el fin de configurar una semántica narrativa universal y unívoca de la construcción del relato.

El estructuralismo es para Kristeva, que entiende la creación textual como una red llena de complejidades, (más adelante puntualizaré en ello) una aproximación imposible e inaceptable frente a la intertextualidad que contempla al texto como multívoco y en una relación dialógica con otros textos anteriores y contemporáneos a él. Es posible decir que la noción de intertextualidad que traza Kristeva se construye en dos movimientos simultáneos: por un lado está la producción textual que tiene que ver con las relaciones que se establecen con todos los textos del universo textual y su significado y, por el otro lado, se encuentra el deseo de orientar la noción del lenguaje hacia una perspectiva ontológica apartada de la

científica. Con esto me refiero concretamente a la diferencia entre pensar al lenguaje como mediador entre el mundo y las personas, y a tomarlo como objeto de estudio, esto es contemplar su estructura, sus relaciones, su gramática que tendría que ver estrictamente con su sentido primario. Por perspectiva ontológica me refiero a la reflexión sobre el lenguaje en relación propia con el ser, así como a la dimensión de la expresión lingüística del mundo. Pensarlo no como copia o reproducción de una realidad existente, sino como representación, en cada enunciación, de un nuevo mundo, de un verdadero acontecer poético. Cada palabra tiene posibilidades finitas ya asignadas al sentido de su referencia pero también, y en esto radica el énfasis, cada palabra tiene una orientación hacia el infinito, hacia lo abierto a la infinitud de posibilidades de sentido.

En este mismo sentido, Mijail Bajtin ya había planteado su oposición a Saussure y a la corriente estructuralista. En *Estética de la creación verbal*, texto que Kristeva no declara como parte de la influencia que ejerce el autor ruso en sus escritos, ya Bajtin advierte:

La lengua, la palabra, son casi todo en la vida humana. Pero no hay que pensar que esta realidad que lo abarca todo y que tiene tantas facetas tan sólo pueda ser objeto de una ciencia que es la lingüística, y que pueda ser comprendida únicamente a través de la metodología de la lingüística. El objeto de la lingüística es tan sólo material, los recursos de la comunicación discursiva, y no la comunicación discursiva en sí, no los enunciados mismos, no las relaciones dialógicas entre ellos, no los géneros discursivos.

La lingüística estudia tan sólo las relaciones entre los elementos dentro del sistema de la lengua, pero no las relaciones entre los enunciados y la realidad y entre los enunciados y el sujeto hablante (el autor).¹⁷

La intertextualidad, como noción, surge, por ende, de la inquietud por entender el lenguaje “poético”¹⁸ diferente al lenguaje “natural”. El lenguaje poético en este caso está

¹⁷ Mijail Bajtin. “El problema del texto en la lingüística, la filosofía y otras ciencias: Ensayo de análisis filosófico” en *Estética de la creación verbal* .p.310.

¹⁸ Es pertinente aclarar que desde Saussure, se puede rastrear una división dicotómica del lenguaje. Saussure divide el lenguaje en lengua y habla (*langue* y *parole*). La lengua está inscrita en un registro social en tanto

relacionado con el habla, y por lo tanto es dialógico, creativo y metafórico. El lenguaje natural se vincula con la noción saussuriana de lengua y es aquel que está fijado en el diccionario y, en una gramática, este lenguaje, al obedecer las reglas gramaticales y combinarlo, se organiza en enunciados que construyen significados; el lenguaje poético, por otro lado, además de mantener una dependencia con las reglas de la gramática, es aquel que tiene que ver con un trabajo de reelaboración en donde se observan desplazamientos de sentidos. El lenguaje poético se distingue así del que se utiliza para designar denotativamente al mundo.

La noción de intertextualidad surge a partir de la reflexión sobre las prácticas textuales así como en el afán de entender el funcionamiento del texto mucho más allá que un caso particular de comunicación interhumana. El texto, para Kristeva, no puede dejar de estar inserto en la cultura y en la historia de la escritura como manifestación de sentido. Por tal motivo, el término intertextualidad está siempre ligado a pensar al texto en sus múltiples relaciones así como en los múltiples sentidos que despliega. La intertextualidad entiende al texto en su dependencia a una red de otros textos en un cronotopo abierto y potencialmente plurisignificante.

que el habla es individual. Esta división de la lingüística estructuralista queda ya superada por la teoría del discurso que toma en cuenta el paso de una lingüística de la lengua o del código a una lingüística del discurso o del mensaje. Mientras que la lingüística estructural se limita a poner entre paréntesis el habla y el uso, la teoría del discurso quita el paréntesis y plantea la existencia de dos lingüísticas, que se basan en leyes diferentes. Émile Benveniste observa que el *signo* (fonológico y lexical) es la unidad básica de la lengua mientras que la *oración* es la unidad básica del discurso.

Así, el discurso, ya se inscribe en una dialéctica del acontecimiento y el sentido. Mientras que la *lengua* no tiene sujeto pues no responde a la pregunta por el hablante. La lengua y su signo remiten sólo a otros signos dentro del mismo sistema y logran que la lengua no refiera al *mundo* (en términos de Ricoeur) ni a la historicidad ni a la subjetividad.

En este sentido queda la división que establece Julia Kristeva con respecto al lenguaje poético y el natural. El poético es poético y extensivo al mundo, al tiempo y al espacio, siempre en constante cambio. No se deja fijar en un solo significado, mientras que el lenguaje natural se refiere al que queda fijo en la gramática, es fonológico en términos bajtineanos.

La noción de intertextualidad surge después de haber entendido al texto como una representación doblemente orientada hacia un sistema significativo en el que se ubican por un lado, la lengua y el lenguaje de una época y una sociedad y, por el otro, el proceso social en donde se lleva a cabo la elaboración de los discursos. Desde este punto de vista, el texto no es solamente una mera representación de una realidad exterior, “se construye de multiplicidad de señales e intervalos cuya inscripción no centrada pone en práctica una polivalencia sin unidad posible”.¹⁹ El texto, para Kristeva, nunca topa con límites, que serían en este caso las reglas gramaticales o los significados cerrados que identifican al lenguaje como sistema de comunicación de sentido lineal, único.

En este mismo sentido, el texto para Kristeva no está orientado a tener un significado último, ni en su etapa configurativa o de enunciación, ni en su etapa de reconfiguración o de lectura. Tampoco está orientado a referir solamente un exterior. El texto presenta un sentido polisémico y está abierto a interpretaciones múltiples.

El texto no podrá construirse como signo ni en el primero ni en el segundo tiempo de su articulación, ni en su conjunto. El texto no denomina ni determina un exterior: designa como un atributo (una concordancia) esa movilidad heraclitana que ninguna teoría del lenguaje-signo ha podido admitir y que desafía los postulados platónicos de la esencia de las cosas y de su forma, sustituyéndolos por otro lenguaje, otro conocimiento.²⁰

El signo, para la lingüística estructural, remite siempre a un significado cerrado, que remite a otros signos lingüísticos dentro del mismo sistema. Es por esta razón que Kristeva apela a una “movilidad heraclitana” en donde las cosas nacen sin cesar, no hay una que sea durable y fija sino que todo pasa y todo está en movimiento sin fin en una eterna generación, todos los seres se mueven, pasan y mudan incesantemente. Para el filósofo

¹⁹ Julia Kristeva. “El texto y su ciencia” en *Semiótica I*. p.12.

²⁰ *Ibidem*, p.11.

presocrático, todo es un fluido y está en perpetuo movimiento, todo está en permanente cambio. En lo que respecta al texto, para Kristeva tiene estas mismas condiciones de posibilidad que contradicen a Platón y sus nociones de los Universales.

Para Platón, el lenguaje es la ciencia de nombrar y es el instrumento que sirve para encontrar la esencia de las cosas, es el instrumento de “La Verdad”. La relación palabra-cosa implica la contemplación de una lengua única que centraliza y unifica el conocimiento, además de ser responsable de la instrucción y la canonización de la verdad que debe ser única y universal. Esta manera de pensar tiene como propósito, por un lado, querer alcanzar un entendimiento de todos los hombres, desarrollar un lenguaje universal que contenga, en todos sus elementos, plasmada la realidad y, por el otro lado, subordinar el logos al mito de la verdad universal. Platón piensa la palabra como el instrumento para enseñar y distinguir las esencias, como el concepto del logos que devela la realidad ininteligible.²¹

Es entonces cómo, por la vía de la reflexión sobre el texto que trasciende los límites del signo y el significado último, a Kristeva se le debe el haber acuñado el vocablo, así como haber elaborado la primera introducción explícita del término *intertextualidad* desde una perspectiva teórica independiente que interconecta el punto de vista semiótico no sólo a las formas tradicionales y modernas del concepto ya descrito aisladamente para denominar las relaciones concretas entre un texto y otro u otros (“parodia”, “centón”, “palinodia”, “paráfrasis”, “travesti”, “pastiche”, “alusión”, “plagio”, “collage”, etc), sino que también a las que están siendo creadas por la praxis literaria viva.

²¹ Cf. por ejemplo “Cratilo o la exactitud de los nombres” en los *Diálogos II*. Trad. José Luis Navarro y Carlos García Gual. Madrid: Gredos, 1999.

Kristeva desarrolla la noción de intertextualidad para poder explicar las relaciones de la producción de los textos desde una vinculación intersubjetiva, inserta en la cultura y en la historia. Para ella no existen textos autónomos e independientes sino que son producto de un sujeto que, de igual forma, tampoco es autónomo sino que vive en el *cruce*, en la intersección discursiva, en el diálogo con la cultura. La cultura permea todos los parámetros y dimensiones de la actividad humana individual, social e histórica, se encuentra latente siempre. Es, en términos de Bajtin, “lo dado” y además es irrenunciable. La cultura entendida como una infinita producción viva del hombre que tiene la capacidad de pensar, hablar y representar comunicando un mundo objetivo de forma que también otro lo pueda ver y pensar, esto es, tener conceptos comunes. La noción tiene que ver con entender que el hombre es cultura. Escribe Virginia Woolf, en este mismo sentido, cuando reflexiona sobre la tarea de escribir novela que: “For books continue each other, in spite of our habit of judging them separately.”²²

En realidad, los postulados teóricos acerca del texto que elabora la filósofa búlgara, emigrada a Francia en 1965,²³ se centran en organizar un enfoque combativo de las “verdades unívocas” de las ciencias duras, sobre todo la lingüística. Kristeva confronta la idea que el estructuralismo tiene con respecto al lenguaje y la literatura como productos del lenguaje, como una construcción cuyos mecanismos pueden ser clasificados y analizados de igual forma que los objetos de cualquier otra ciencia. Ataca así, todo lo que produce la “capitalización del sentido” y lo que crea un campo unificado y totalizante de “una nueva suma teológica”. Se enfrenta a las nociones que determinan su objeto de estudio sin tomar

²² Virginia Woolf. *A Room of One's Own*. p.80. “Porque los libros son la continuación unos de otros a pesar de nuestra costumbre de juzgarlos por separado.” Ver *Un cuarto propio*. Trad. Jorge Luis Borges.p.89.

²³ Época importante en la que se desenmarcan principios y postulados del estructuralismo debido a la influencia que se impone al importar ciertas nociones del formalismo ruso, la filosofía hegeliana y la teoría freudiana. Las ideas de Kristeva se ubican, entonces, entre el estructuralismo que ella ataca y confronta por su a-historicidad y el postestructuralismo.

en cuenta al sujeto y al sentido en un devenir histórico, es decir, que excluyen el referente y sus relaciones reticulares, que se dan en el cruce de ejes verticales y horizontales, en un exterior social e intersubjetivo.

No se debe soslayar que, en su momento, el estructuralismo rompe a su vez con las estéticas intuitivas e imaginativas pero, por tal motivo, desecha simultáneamente el objeto real y al sujeto humano. Con esto quiero decir que, en la visión estructuralista, la obra de arte ya no se refiere a un objeto ni queda como expresión de un sujeto individual; ambos, sujeto y objeto son descartados, y sólo queda entre ellos un sistema de reglas que propician la uniformidad y la objetividad en cuanto a los puntos de vista o escorzos. Al eliminar al sujeto y a la historia, se permite que este nuevo sistema posea vida propia independientemente y, por tal motivo, se desplaza el significado de la experiencia del individuo, concediéndole a la estructura o sistema todos los atributos de una vida propia en cuanto a una autonomía, a una autocorrección y a su unidad. La obra queda reducida a la obra misma.

Kristeva retoma la recomendación que Ferdinand de Saussure en su curso de lingüística propone a los lingüistas por venir, motivándolos a crear una nueva ciencia que llevaría el nombre de Semiología. Kristeva se vincula con la propuesta saussuriana para cuestionar varios presupuestos del discurso filosófico y para objetar la liga que tiene la semiología con la lingüística así como a rechazar su subordinación. Siguiendo este mismo orden de ideas, establece su rechazo a crear modelos aplicables a todo lenguaje y su reclamo a que se convierta la semiología sassuriana en una ciencia axiomática de los sistemas significativos. Kristeva postula una noción muy particular acerca de esta ciencia por desarrollar y que, en cierta medida, no ha alcanzado los objetivos reales desde que Saussure propone su advenimiento:

Se puede concebir una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social. Tal ciencia sería parte de la psicología social, y por consiguiente de la psicología general. Nosotros la llamaremos semiología (del griego *semeïon*=signo). Ella nos enseñará en qué consisten los signos y cuáles son las leyes que los gobiernan.

Puesto que todavía no existe, no se puede decir qué es lo que ella será, pero tiene derecho a la existencia y su lugar está de antemano determinado. La lingüística no es más que una parte de esa ciencia en general. Las leyes que la semiología descubra serán aplicables a la lingüística y así es como la lingüística se encontrará ligada a un dominio bien definido en el conjunto de los hechos humanos. Corresponde al psicólogo determinar el lugar exacto de la semiología.²⁴

Es posible decir entonces que el razonamiento de Kristeva es contestatario a la propuesta de Saussure. Como primer paso, se desvincula de la semiótica tradicional y del estructuralismo que se establece a partir de Saussure a través de sus seguidores en el sentido de entender al lenguaje como un sistema de reglas fijas y dadas. La nueva concepción de Kristeva no se llamará Semiótica para no convocar las ideas estáticas de los estructuralistas. Inaugura un nuevo término que implica una propuesta diferente que se desliga de la ciencia del signo y del significado; la nueva propuesta se denomina *Semanálisis*. El término tiene que ser diferente puesto que la intención de Kristeva es firme al constatar que la Semiología no logra abarcar los deslizamientos y transformaciones que el lenguaje presenta. Su disenso está dirigido a los esfuerzos de los estructuralistas por fijar el concepto de signo y consolidarlo en estructuras que no se relacionan con la vida del lenguaje, así como a la intención de estatificar el lenguaje en moldes que, para lograrlo, extraen al lenguaje del ámbito social que exige, en la práctica de la comunicación, deslizamientos atribuidos a factores como las intenciones o las prácticas semióticas que se apartan de la norma. Para Kristeva estas prácticas están representadas en los discursos revolucionarios, la magia o el pragmatismo que no tienen cabida en los discursos oficiales

²⁴ Ferdinand de Saussure. *Curso de lingüística general*. p.32.

como los científicos o la literatura representativa. La ciencia del signo, vista desde el estructuralismo, está separada de la vida del lenguaje, del sujeto que lo pronuncia en forma de discurso y comunicación con los otros, no en forma de sistema o estructura atemporal.

De este modo, cortada y limitada por sí misma, la lengua se convierte en sistema en Saussure, estructura en el Círculo de Praga y en Hjelmslev. Estratificada por capas cada vez más formales y autónomas, se presentará en los estudios más recientes como un sistema de relaciones matemáticas entre términos sin nombres (sin sentido). Llegada a esta extremada formalización, en que la noción misma del *signo* se esfuma detrás de las de lo *real* y de la *historia* y en que la lengua ya no es sistema de comunicación ni producción/expresión de sentido, la lingüística parece haber alcanzado la cumbre del camino que se había marcado cuando se constituyó como ciencia de un objeto, de un sistema en sí. A partir de ese momento, en esta vía no podrá sino multiplicar la aplicación de los formalismos lógico/matemáticos sobre el sistema de la lengua para demostrar mediante esa operación tan sólo su propia habilidad para unir un sistema rigurosamente formal (las matemáticas) con otro sistema (la lengua) que necesita ser despojada para adaptarse. Podemos decir que esta formalización, esta ordenación del significante exento de significado, rechaza las bases metafísicas sobre las que se apoyó el estudio de la lengua en su inicio. El distanciamiento y el vínculo con lo real, el signo, el sentido, la comunicación.²⁵

Kristeva se detiene en nociones como las del símbolo, signo y significado que están definidas por la semiótica tradicional ocupada en las prácticas de las significaciones porque considera que esta ciencia las empobrece y reduce al contemplar estos conceptos como postulados teóricos que justifican la posibilidad de una axiomatización. De esta manera, la semiótica provoca excluir los conceptos del referente. El referente se entiende no sólo como el mundo real extralingüístico, ni como el significado en los términos de signo lingüístico saussuriano, armado de las dos caras, significado y significante, donde el significado o concepto sea el referente. Para Kristeva, el referente se ubica en la dialéctica de la condición histórica en la que se inscribe todo texto y por ende, el lenguaje en un corpus anterior que se resignifica constantemente en el presente en el cruce y las relaciones

²⁵ Julia Kristeva. *El lenguaje, ese desconocido: Introducción a la lingüística*. pp. 335-336.

sin fronteras de todo texto. Entendida esta condición de dos maneras: por una parte, la situación en la que cada texto se encuentra siempre implicado y por otra, la de condición de posibilidad o rango existencial que un texto puede llegar a convertirse. Se producen textos porque el ser humano es histórico y pertenece a la historia. Así, Kristeva se va desvinculando de las nociones de la lingüística estructuralista y gira su enfoque de la semiología y sus dominios, hacia uno que abre y amplía las nociones unitarias y finitas del lenguaje y permite enfocarse en su constante proceso de transformación. Para esto es necesario modificar desde la raíz varios presupuestos establecidos y, de esta manera, apartarse diametralmente de ellos.

Entre los presupuestos que Kristeva combate se encuentran las nociones de ciencia y de lingüística; esta última alcanzó su punto extremo al constituirse como ciencia de un objeto, de un sistema en sí, hasta llegar al grado de estratificarse en capas cada vez más formales y autónomas. La lingüística se presenta como un sistema de relaciones lógico-matemáticas entre términos sin nombres que se desprenden del sentido. La idea del signo se esfuma detrás de lo real y de la historia. Podemos decir que esta formalización que se traduce como una ordenación del significante exento de significado, logra un distanciamiento con el vínculo de lo real, es decir el sentido, el signo, la comunicación, el verdadero diálogo. Lo que se logra es endurecer los conceptos expulsando al sujeto para dejar a la vista solamente al objeto. En este sentido, la óptica de Kristeva se enfoca a desmitificar y atacar la exactitud y la pureza de los discursos de las ciencias “humanas”.

A través del semiánálisis se pueden subvertir las premisas exactas de las que ha partido el conocimiento científico. El semiánálisis debe hacer cada vez una re-evaluación de su objeto pues se construye como una crítica del sentido, de sus propias leyes y de sus elementos:

A cada momento en que se produce, la semiótica [semanálisis] piensa su objeto, y se convierte, en ese giro sobre sí misma, la teoría de la ciencia que es... una crítica de esos modelos (y por lo tanto de las ciencias a las que han sido tomados) y de sí misma (en tanto que sistema de verdades constantes). Cruce de las ciencias y de un proceso teórico siempre en marcha, la semiótica no puede cristalizarse como una ciencia, y menos aún como *la* ciencia: es un camino de investigación abierto, una crítica constante que remite a sí misma, es decir que se autocrítica. Siendo su propia teoría, la semiótica es el tipo de pensamiento que, sin erigirse en sistema, es capaz de modelarse (de pensarse) a sí mismo.²⁶

El semanálisis implica, entonces, una tarea siempre dialéctica. Para Kristeva el semiótico que sigue los principios de esta “nueva ciencia”, tiene que ser capaz de “leer lo finito con relación a una infinitud detectando una significación que resultará de los modos de junción en el sistema ordenado del lenguaje poético. Describir el funcionamiento significativo del lenguaje poético es describir el mecanismo de las junciones en una infinitud potencial”²⁷ puesto que el semanálisis tiene la necesidad de abandonar la práctica de contemplar el texto desde un sólo punto de vista y de esta manera, poder multiplicar y crear una serie de combinaciones que permiten ampliar la producción de los significantes y dinamizarlos. Al mismo tiempo, al semanálisis se le presenta un obstáculo que es casi insalvable: el de la fuerza constante del significado que tiende a unificar, a delimitar, a describir. Para Kristeva, el significante es esa otra fuerza que se dinamiza en los múltiples sentidos en el espacio y en el tiempo de la textualidad abriéndolo en volumen significativo e impidiendo que se cosifique, con esto me refiero a que quede unidimensional.

En el semanálisis se combinan y yuxtaponen necesariamente varias ciencias que se cruzan en ejes verticales y horizontales, lo que le permite realizar una verdadera crítica del sentido hacia dentro al detenerse a observar sus elementos y sus leyes a través de la

²⁶ Julia Kristeva. “La semiótica ciencia crítica y/o crítica de la ciencia” *Semiótica I*. Aclaro que en este artículo cuando habla de la semiótica se refiere a la ciencia en los términos que ella propone sin llamarla semanálisis todavía. No es la semiótica de los estructuralistas que va a criticar después en el otro artículo,

²⁷ Julia Kristeva. “Para una semiología de los paragramas” en *Semiótica I*. p. 234.

historia: “Ante nosotros se extiende un trabajo inmenso: hallar cómo en el curso de los tiempos los *textos* se han convertido en agentes de las transformaciones de los sistemas de pensamiento, y han llevado a la ideología esas refundiciones del significante que son los únicos, con el trabajo lógico-matemático, en producir.”²⁸ Con el *semanálisis* se va a lograr regresarle el carácter mítico-social al lenguaje, surgirá el sujeto del lenguaje, dará cuenta del carácter transformativo que tiene éste en la creación de los textos. Al mismo tiempo, al explorar los discursos, el *semanálisis* dará cuenta que el lenguaje se presenta en un intercambio de aplicaciones pues se sitúa en la conjunción de varias ciencias que tienen un proceso de interpenetración. El *semanálisis* realiza una crítica de su propio método en un constante proceso no terminado “no se construirá como un edificio terminado”²⁹. Por tal motivo es una ciencia pero no con las categorías de ciencia que se habían planteado los positivistas, es un espacio de lucha, de agresividad y desilusión del discurso científico en el interior mismo de ese discurso.

El *semanálisis* se diseña como la *articulación* que permite la construcción quebrada, estratificada, diferenciada de una *gnoseología materialista*, es decir de una teoría científica de los sistemas significativos en la historia y de la historia como sistema significativo. Así decimos que el *semanálisis* extrae el conjunto de los sistemas significativos de las ciencias de su univocidad no-crítica (orientada hacia su objeto y que ignora a su sujeto), ordena críticamente los sistemas significativos, y contribuye así a la fundamentación no de un Sistema del Saber, sino de la continuidad discreta de proposiciones sobre las prácticas significativas.³⁰

El pensamiento de Kristeva, como ya lo escribí anteriormente, está profundamente influenciado por los conceptos filosóficos que desarrolla sobre el lenguaje Mijail Bajtin, cuarenta años antes en la Rusia soviética bajo condiciones muy difíciles de exilio político y

²⁸ Julia Kristeva. “El engendramiento de la fórmula” en *Semiótica 2*. p. 106.

²⁹ Julia Kristeva. “El texto y su ciencia” en *Semiótica 1* .p. 27.

³⁰ *Idem*

enfermedad (1929-1934).³¹ También su fuente de abastecimiento viene de las investigaciones de los formalistas rusos así como del círculo de Tartú. Pero en lo referente a Bajtin, que es en realidad el filósofo que más relaciones tiene con Kristeva en términos de lenguaje y textualidad, y en quien se encuentran los esbozos de la intertextualidad, la recuperación y difusión de su trabajo se vio detenida en los medios académicos debido a las condiciones especiales de represión y ocultamiento del conocimiento en las que se vivía en la época de Stalin entre los años de 1920 a 1960, cuando los intelectuales disidentes fueron dispersados en regiones lejanas del país o eliminados. Kristeva confiesa el origen de sus planteamientos remitiéndose al libro de Bajtin *Problemas de la poética de Dostoievski*, (1929) y, de esta manera, utiliza ciertas nociones que el filósofo ruso plantea, (*heteroglosia o polifonía, monolingüismo, plurilingüismo, palabra ajena*) para sostener su planteamiento y sus propuestas, que le permiten elaborar una semiótica textual expansiva, contemplando al texto en un devenir y no como una entidad fija y unívoca.

Bajtin contempla al lenguaje, ya no desde el sistema abstracto de la lengua, sino en las expresiones concretas de los seres humanos que son pronunciadas en contextos particulares en los que la lengua está estratificada como son los “dialectos sociales, en grupos, *argots* profesionales, lenguajes de género, lenguajes generacionales, de edades, de corrientes; lenguajes de autoridades, de círculos y de modas pasajeros; lenguajes de los días, e incluso de las horas; social políticos (cada día tiene su lema sus acentos)”.³² Bajtin entiende el lenguaje como intrínsecamente “dialógico”; sólo es posible aprehenderlo cuando se le entiende orientado inevitablemente al “otro”. El signo es un componente

³¹ Cf. la biografía de Bajtin por Katerina Clark y Michael Holquist en *Mikhail Bakhtin*. Harvard University Press, 1984.

³² Cf. Mijail Bajtin. “La palabra en la novela” en *Teoría estética de la novela*. p. 81 Lo que tomo de la noción bajtineana de heteroglosia o pluridiscursividad del discurso artísticamente organizado en la novela es la idea que el autor ruso presenta sobre el lenguaje a saber dialogizado.

activo del habla, y no una unidad fija, que se ve modificado y transformado en cuanto al significado por los tonos sociales variables, por las evaluaciones y connotaciones que condensa en su interior en condiciones sociales específicas. El lenguaje, en resumen, constituye un terreno de lucha ideológica y no un sistema monolítico; el lenguaje no puede ser neutral dentro de una estructura determinada, sin ningún valor y sin destilar ideologías.

Todas estas nociones sobre el lenguaje y la creación textual, que se apartan del estructuralismo, llevan a Kristeva a explicar el fenómeno de la intertextualidad (dialogismo bajtineano, *aufhebung* hegeliana entre otros) desde una semiótica translingüística, es decir, rebasando el modelo lingüístico de análisis del lenguaje que no le permite al texto una expansión semántica. Desde el momento en que se incorpora al sujeto del discurso, aparece la contraparte, la otredad. Este elemento, el otro, interviene de manera receptiva y a la vez contestataria al momento de la discursividad. Es así como el dialogismo bajtineano influencia necesariamente la noción de intertextualidad. En este fenómeno al percibir la presencia de un texto en otro, se está dando ya una suerte de diálogo en el nuevo texto. Pero también en el momento de su percepción por parte del lector, se advierte “al otro” y se pone en pie el diálogo entre más de dos sujetos o voces.

La palabra (como todo signo en general) es interindividual. Todo lo dicho, todo lo expresado se encuentra fuera del “alma” del hablante, porque no sólo le pertenece a él. La palabra no puede atribuirse al hablante únicamente. El autor (hablante) tiene derechos inalienables con respecto a la palabra, pero los mismos derechos tiene el oyente, y también los tienen aquellos cuyas voces suenan en la palabra que el autor encuentra como lo dado (porque no hay palabra que no pertenezca a alguien). La palabra es un drama en que participan tres personajes (no es un dúo, sino un trío). El drama se representa independientemente del autor, y no es permisible proyectarlo hacia el interior del autor. Si no esperamos nada de la palabra, si desde antes ya sabemos todo lo que ella puede decirnos, esta palabra sale del diálogo y se cosifica.³³

³³ Mijail Bajtin “El problema del texto en la lingüística, la filosofía y otras ciencias humanas: Ensayo de análisis filosófico” en *Estética de la creación verbal*. p. 314.

Es importante señalar, no obstante, que la preocupación de Kristeva no estriba en trabajar directamente el fenómeno de intertextualidad tipificando el fenómeno, como lo harán otros teóricos como Genette, quienes se enfocan exclusivamente en las relaciones formales de los textos, restringiendo los campos y de alguna manera atisbar a una suerte de regreso estructuralista para retomar ciertos mecanismos prácticos y después rebasarlo. Kristeva, en cambio, formula un pensamiento filosófico sobre el fenómeno de la intertextualidad con base en “un texto abierto”.

Kristeva propone una dimensión existencial de la intertextualidad entendiendo que no es un proceso referido únicamente a los textos, sino que, en la medida en que los textos forman parte de la producción y experiencia humana a través de su elemento muy específico, el lenguaje, se rige por el mismo principio. Esto es, de manera individual y al mismo tiempo hacia la sociabilidad. La presencia de un “otro” que escucha, que disiente, que responde, que objeta y que, por esto, interviene en la creación y transformación del lenguaje. El lenguaje es una entidad viva y no estática, es dinámica porque se va creando a partir de un emisor, un interlocutor y un medio o cultura que los enfrenta a un choque o lucha de puntos de vista. La ciencia que debe encargarse de estas relaciones es la translingüística³⁴ pues es capaz de entender la lógica textual desde el *dialogismo*. En el dialogismo es donde se sitúan los problemas filosóficos del lenguaje, entendiéndolo como una correlación de textos provenientes de puntos de vista diversos.

Desde una perspectiva en paralelo, la translingüística bajtineana y el semanálisis de Kristeva, tienen muchos puntos en común. Ambos parten como ya se ha dado cuenta de ello de entender al lenguaje fuera de las reglas estrictas de una gramática, ambos entienden

³⁴ Mijail Bajtin. “La palabra en la novela” en *Teoría estética de la novela*. p. 81.

al lenguaje permeado por un *cruce* o una *arena de luchas* de textos o de palabras en un sistema abierto al infinito, "...entendiendo por ésta [translingüística] el estudio de los aspectos de la vida de las palabras —todavía no encauzada a una disciplina determinada—, los cuales, con toda legitimidad, no han sido considerados por la lingüística"³⁵ que se ocupa solamente de la lengua y pone entre paréntesis el habla.

Más adelante apunta Bajtin que las relaciones dialógicas (incluyendo la actitud dialógica del hablante en su propio discurso) son objeto de la translingüística que se va a ocupar de recoger todas las hablas individuales y en colectivo: "La estratificación interna de una lengua nacional en dialectos sociales, en grupos, argots profesionales, lenguajes de género; lenguajes de generaciones, de edades, de corrientes; lenguajes de autoridades, de círculos y modas pasajeros; lenguajes de los días, e incluso de las horas; social-políticos..."

La translingüística está pensada como una ciencia que se enmarca en el discurso que no sólo está consciente de copiar al lenguaje y hacer de él un mero arte comunicativo, va más allá de este propósito: el texto se revela a sí mismo igual como el corpus general (lenguaje) y como la infinita textura de la interacción humana, porque para Bajtin la lengua sólo existe en la comunicación dialógica que se da entre los hablantes. Dado que para el filósofo ruso, la comunicación dialógica es la auténtica esfera de la vida de la palabra, la intertextualidad no está sólo limitada a las relaciones entre textos sino que implica una visión de lo posible en la interrelación que existe en toda experiencia humana mediada a través del lenguaje. De esta conciencia, el texto aflora después del lenguaje, no como un final, sino como un proceso continuo hacia lo infinito.

³⁵ Mijail Bajtin. "La palabra en Dostoievski" en *Problemas de la poética de Dostoievski*. pp. 253-256.

El dialogismo reemplaza esos conceptos absorbiéndolos en el concepto de relación, y no apunta a una superación, sino a una armonía, al tiempo que implica una idea de ruptura (oposición, analogía) como modo de transformación.³⁶

Como mencioné antes, Julia Kristeva trabaja la noción de texto empapada del discurso bajtineano sobre la palabra, entendiéndola como la lengua en su “plenitud, completa y viva”. Por tal motivo, la noción de texto en Kristeva es amplia y abarcadora. Es importante, no obstante, puntualizar los aspectos que la filósofa búlgara toca en sus concepciones acerca del texto pues, el desarrollo de la noción del texto deviene la intertextualidad. Es así como para Kristeva, un texto está inscrito dentro del lenguaje escrito-leído y funciona como “una operación llevada a cabo con grandes unidades de discursos, frases, réplicas, diálogos, etc, — sin seguir forzosamente el modelo lingüístico — que se justifica por el principio de la expansión semántica”. El texto es una estructura que está siendo elaborada con relación a otra estructura. No es un punto fijo y estático con un sentido único, sino que es “un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras, la del escritor, la del destinatario (o del personaje), la del contexto cultural anterior o actual”.³⁷ El texto está inscrito en un universo complejo en donde la historia, la moral y las posiciones ideológicas se ven comprometidas contestando siempre a los textos “otros”, los del pasado y los actuales. El enunciado se construye entre dos personas socialmente organizadas, se da en un *diálogo* de dos discursos.

La lectura y escritura están siempre juntas, el acto de escribir siempre tiene que ver con el de haber leído y absorbido un corpus literario que habita en una red (cultura) y, por tal motivo, la escritura resulta ser siempre contestataria. “Escribir sería el leer convertido en

³⁶ Julia Kristeva. “La palabra, el diálogo y la novela” en *Semiótica I*. p. 224.

³⁷ Julia Kristeva. “La palabra, el diálogo y la novela” en *Semiótica I*. p. 188.

producción, industria: la escritura-lectura, la escritura paragramática sería la aspiración a una agresividad y una participación total”.³⁸ Como resultado de esta operación se logra un diálogo entre textos, un constante *continuum* en donde no está contemplado el texto original; siempre detrás de cualquiera, al intentar rastrearlo a un inicio, se encuentra otro anterior que ha sido leído y que, a la vez, está siendo replicado en la escritura. Escribir tiene que ver con una participación en y una agresión hacia el *corpus* textual anterior.

El texto literario se inserta en el conjunto de los textos: es una escritura-réplica (función o negación) de otro (de los otros) texto(s). Por su manera de escribir leyendo el corpus literario anterior o sincrónico el autor vive en la historia, y la sociedad se escribe en el texto.³⁹

La intertextualidad se refiere al hecho de que el escritor lee el *corpus* textual anterior como una reescritura, como una redistribución de ese corpus. La noción se complica porque el cuerpo textual anterior compromete la inserción del sujeto en el texto social; “Yo”, por ende, se reescribe a sí mismo. A través de la relectura/reescritura del *corpus* textual previo, el escritor inserta el texto a la historia.

Lo que la noción de intertextualidad significa para Kristeva no es sólo que cualquier texto está relacionado a la totalidad de los otros textos como una serie dentro de una red, sino que, además, la noción tiene que ver con el poder que tiene la escritura en tanto organizadora de la literatura como una totalidad, atravesándola y transgrediéndola; la escritura, al mismo tiempo reorganiza al texto en cuanto identidad (sujeto) y en cuanto a sociedad (historia), de ahí su facultad de transgresión, en el doble sentido de ir más allá y

³⁸ *Ibidem*, “Para una semiología de los paragramas”. p. 236.

³⁹ *Ibidem*, p.227.

de rebasar los límites. La intertextualidad entiende pues a la literatura como una vía para transformarse a sí misma y, al mismo tiempo, al mundo.

En las nociones de lenguaje que Kristeva trabaja está siempre contemplado el interlocutor aunque no se vea su presencia; no sólo existe el emisor y el enunciado expedido por éste, como lo observa la lógica de la lingüística tradicional; está siempre presente un interlocutor que escucha y contesta, que asiente y dice. Cuando se contempla esta relación tripolar, el lenguaje se dinamiza en la réplica, elemento indispensable del diálogo. Kristeva representa en un esquema de ejes horizontal y vertical que se cruzan esta relación tripolar. En el eje vertical o diacrónico, se encuentran el destinatario y el escritor; este eje es cruzado a la vez por el horizontal o sincrónico en el que se inscribe la orientación al *corpus* literario anterior. En el mismo eje vertical, se encuentra el discurso cultural y social.

En *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Valentin Nikólaevich Voloshinov⁴⁰ expone de la siguiente manera cómo en todo texto está inscrito un discurso social que contiene una pluralidad de lenguajes que al mismo tiempo están penetrados por posiciones ideológicas diversas:

En cada palabra, en cada enunciado, por insignificante que sea, siempre se renueva esta viva síntesis dialéctica de lo psíquico y lo ideológico entre lo interno y lo externo. En todo acto discursivo la vivencia subjetiva se anula dentro del hecho objetivo del discurso enunciado, y la palabra se subjetiviza en el acto de la comprensión de respuesta. Como sabemos, cada palabra es una pequeña arena de cruce y lucha en los acentos sociales de diversas orientaciones. La palabra en los labios de un individuo aislado aparece como producto de interacción de las fuerzas sociales vivas.⁴¹

⁴⁰ Al parecer, si bien firmado por Valentin Nikólaevich Voloshinov, este libro pertenece realmente a Bajtin, o cuando menos se escribió bajo su inspiración directa y fue publicado en la Rusia soviética en el año de 1929. El problema de la autoría es un asunto que se relaciona, en parte, con la noción de intertextualidad. ¿Cómo adosar las obras literarias a un solo autor, si éste es el resultado de varias voces y varias épocas?

⁴¹ Valentin N. Voloshinov. *El marxismo y la filosofía del lenguaje* .p.70.

Pienso que el punto de partida para comprender el desarrollo de la noción de *intertextualidad* que elabora Kristeva está en la formulación que realiza Bajtin y su grupo cuarenta años antes, sólo que esta formulación se vio detenida debido al encierro soviético que provocó que no se conociera ni se difundiera hacia todos los ámbitos de investigación. Es Kristeva quien traduce la obra y reelabora algunos conceptos que le sirven, con el propósito ulterior de elaborar una ciencia semiótica que abordara los textos literarios: *Semanálsis*.

Así, los enfrentamientos con el estructuralismo y la crítica al cientificismo provocan una visión extensa sobre la creación textual. El fenómeno de la intertextualidad ha ido construyendo un edificio constituido por enfoques diversos que toman de uno u otro teórico conceptos que les sirven y refieren así el modo de ser de la literatura. Mark Angenot entiende, por ejemplo, a la intertextualidad desde una perspectiva del discurso social pero no como un sistema armónico sino como un “lugar de interferencia de lexías heterogéneas donde la significación nace de contigüidades que constituyen conflictos”,⁴² idea ciertamente heredada de la tradición bajtineana. Este autor contemporáneo considera, por otro lado, que la intertextualidad es una noción vaga y poco delimitada, usada indistintamente para nombrar aspectos en la crítica; la ve más como un arma crítica que como una noción positiva:

La palabra “intertexto” es el lugar de una crítica del funcionalismo y del estructuralismo que nunca ha sido plenamente asumida. La idea de intertextualidad vino a perturbar toda clase de esquemas epistémicos vectoriales que iban del autor a la obra, de la referencia empírica a la expresión “de lenguaje”, de la fuente a la influencia sufrida —de la parte al todo—, del código a la actuación, y, en el texto, a poner en tela de juicio su linealidad y su

⁴² Mark Angenot. “La intertextualidad pesquisa sobre la apropiación y difusión de un campo nocional” en *Intertextualité...*p.36.

clausura, de una mayúscula a un punto final. A todos esos modelos, la intertextualidad opone una problemática de la multiplicidad, de lo heterogéneo y de la exterioridad, que me parece, más allá de los malentendidos y de los efectos de moda, lo esencial de nuestro problema para los años venideros.⁴³

En la idea que a continuación refiero de Kristeva, y que ya cité antes (ver página 3), encuentro concretado el concepto básico de intertextualidad que desarrolla en los artículos que comprenden los dos tomos de *Semiótica*. Varias ideas están en germen y al mismo tiempo dichas sin desarrollar: "...todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble".⁴⁴

La definición anterior merece explicaciones por estar compuesta de abstracciones muy concentradas que vale la pena ir desglosando. La noción "mosaico de citas" implica un desborde del sentido único y último, cada palabra es a la vez un referente y un potencial de referencias. La palabra como unidad de sentido del discurso está inserta en el texto en donde la arquitectura de una estructura literaria se realiza a partir de otra y a la vez con otra, esto traduce una relación textual de complejidad en el tiempo y en el espacio. Con el tiempo me refiero a la noción de historicidad, a un devenir y, por otra parte, al hablar del espacio se sobrentiende una estructura o una superficie textual. Kristeva no concibe al texto *per se*, solo y fuera de un entorno cultural, lingüístico, moral, histórico, social. El texto es el resultado de los textos anteriores clasificados en géneros; éstos van siendo absorbidos a lo largo del tiempo y se van transformando en la medida que son contestatarios de los géneros anteriores.

⁴³ Mark Angenot. *op.cit.*, p. 49.

⁴⁴ Cf. Julia Kristeva. *Semiótica I*. p.190.

Es pues evidente que un texto no es una repetición mimética o fiel de otro; cada texto establece una relación de diálogo con el otro anterior a él, pero ese diálogo para Kristeva no tiene el mismo sentido agónico que para Bajtin quien lo contempla como “...una pequeña arena de cruce y lucha en los acentos sociales de diversas orientaciones”.⁴⁵ Para Kristeva, la relación entre textos se refiere a una reelaboración y como resultado de ello queda una verdadera transformación. Aunque la idea agónica la traduce Kristeva como transgresión, concepto antes comentado.

La idea dinámica de absorción y transformación se ubica en una interpretación por parte de Kristeva de la *Aufhebung* hegeliana.⁴⁶ Para comprender la intertextualidad como *Aufhebung*, es indispensable insertar el término en un contexto mínimo. El sistema hegeliano, a diferencia de la gran mayoría de los sistemas filosóficos anteriores (e.g., el kantiano), se caracteriza por su movilidad interna, esto quiere decir que el sistema es el resultado de un desarrollo histórico. Pongamos un ejemplo para adecuarlo. Dentro del sistema kantiano el “yo” o la subjetividad es una categoría fija, compuesta de ciertos elementos que se relacionan entre sí pero que no devienen ni se transforman históricamente; el “yo” es una estructura inmutable y autoconformada que se expresa en la tautología “yo = yo”.⁴⁷

⁴⁵ Cf. *El marxismo y la filosofía del lenguaje* .p. 70.

⁴⁶ Es importante resaltar que Kristeva y el grupo al que pertenece (Tel Quel), se ve influenciado hacia los años de 1933 y 1938, por un renacimiento hegeliano debido a las conferencias de Alexander Kojève impartidas en la escuela práctica de altos estudios. Otro elemento importante, de gran peso en esa época son los cursos que Jean Hypolite imparte en la escuela normal superior. Kojève es en particular trascendental pues fungió como filtro del pensamiento hegeliano a Francia. Su visión es fundamentalmente marxista pero al mismo tiempo influenciado por Heidegger. La revista del grupo, *Critique*, funciona como foro en la que aparecen artículos de Kojève introduciendo a Heidegger y a Nietzsche. Cf. *The Time of Theory: A History of Tel Quel (1960-1983)*. A las conferencias impartidas por Kojève asistían Sartre, Bataille, Lacan, Breton, Raymond Aron, Merleau-Ponty y Queneau, mientras que Hypolite fue maestro de Althusser, Foucault, Derrida y Deleuze.

⁴⁷ Cf. Immanuel Kant. *Crítica de la razón pura*.

Si Kant parte de la identidad del “yo” consigo mismo, Hegel hará del “yo” el resultado de una serie de enfrentamientos o experiencias con el mundo, con la alteridad, con el “no-yo”. De este modo, el “yo” no se autoconforma, sino que llega a ser aquello que es gracias al acumulamiento progresivo de experiencias. Precisamente esto es lo que hace del sistema hegeliano un sistema con movilidad histórica. Si el “yo” no es lo “dado”, sino el resultado de una suma de experiencias, entonces habría que preguntar por el sentido de tales experiencias y justo la *Aufhebung* es la categoría que permite dar cuenta de ello. La experiencia del “yo”⁴⁸ es una experiencia de enfrentamiento con lo otro, con la alteridad. Si el “yo” no está autoconformado, entonces se conforma con su trato con lo otro, de ese modo la alteridad es una parte constitutiva del “yo” y no un elemento ajeno y extraño; el “yo” no es independiente, en su conformación con respecto a la alteridad. El enfrentamiento con la alteridad se da según la *Aufhebung* en el siguiente sentido:

El “yo”, al estar en el mundo, sabe (hace la experiencia de) que el mundo es lo otro, lo distinto del “yo”, es radicalmente un “no yo”. Este es un proceso de extrañamiento, saber que no somos una cosa entre las cosas, que somos distintos de las cosas. Una vez hecha esta experiencia de extrañamiento, el “yo” puede llegar a ser consciente de su identidad, esto es, puede decir “yo soy yo” después de haberse enfrentado al mundo y saber que el mundo “no soy yo”⁴⁹.

Es importante remarcar que el momento de la afirmación del “yo soy yo” (indispensable en el movimiento hegeliano) incluye la experiencia hecha con la alteridad y,

⁴⁸ Por simplificar la explicación me limito a emplear la categoría de “yo”, aunque no hay que olvidar que dentro del sistema hegeliano esta categoría se transforma en conciencia, autoconciencia, sujeto, espíritu, etc.

⁴⁹ En esto consiste el proceso dialéctico en Hegel, que se puede simbolizar así:

(1) Primera afirmación “A” (“yo”). (2) Negación de la afirmación “~ A” (“no-yo”). (3) Negación de la negación anterior “~~A” (no “no yo”). El tercer momento, al ser una doble negación, coincide con la primera afirmación (“A”). Sin embargo, el primer y el tercer momento aunque parecen idénticos no lo son, ya que el tercer momento ha hecho la experiencia de la negación y esa experiencia queda superada-negada- conservada.

así, la alteridad forma parte del “yo” de manera negada-superada-conservada (Aufhebung). La alteridad es “negada” porque no se conserva como lo radicalmente otro, ya que queda incluida en el “yo”. Es “superada” porque no permanece en sí misma, sino incluida en el “yo”. Y es “conservada” porque no desaparece, sino que permanece —si bien superada y negada— en el siguiente momento, representado en este caso por el “yo soy yo”.⁵⁰ A la inclusión de la alteridad en la confrontación del “yo” Hegel la denomina “regreso a sí mismo desde el ser otro”. El “otro”, al ser superado-negado-conservado, queda transformado por la incorporación que realiza el “yo”.

Una vez explicada la Aufhebung como aquello que permite dar cuenta del modo en que se incluye la alteridad, se entiende por qué Kristeva hace uso de la categoría para analizar la relación entre dos textos, más precisamente, el modo en como un texto incluye a otro. La Aufhebung hegeliana posibilita pensar la inclusión ya no en términos de “copia” o “imitación” sino de transformación.

Es posible explicar esto haciendo uso de la dialéctica hegeliana en el siguiente sentido: el texto origen puede ser denominado como “A”. Es un texto que, de primera instancia, se presenta como independiente. La relación que establece el *hipertexto* con el texto de origen o *hipotexto*, implica de alguna manera, la negación del *hipotexto*⁵¹, pero no en términos lógico-formales, sino que es transformado al ser incorporado. En eso consiste la negación del *hipotexto* pensada desde la Aufhebung. Quizás lo más relevante de la adopción de la terminología hegeliana por parte de Kristeva es que le permite explicar la

⁵⁰ Este movimiento describe sólo uno de los múltiples estadios de desarrollo del espíritu que Hegel explica en la *Fenomenología del espíritu*.

⁵¹ Las nociones de *hipotexto* e *hipertexto* las tomo desde la perspectiva que propone Gérard Genette en *Palimpsestos*. *Hipotexto* designa un texto origen, anterior o preexistente que motiva o provoca la creación de otro ulterior que se deriva del primero. Cabe señalar que Genette contempla en esta derivación una relación entre ambos que denomina *hipertextualidad*, uno de los cinco modos en que se presenta la *transtextualidad*. Es en *Palimpsestos* donde se detiene someramente a analizar y ejemplificar las relaciones hipertextuales y sus variantes en sus diversos modos de comportamiento.

conservación del *hipotexto* junto con la transformación como un momento de la conformación del *hipertexto*. Esto es, la conservación no significa necesariamente una conservación tal cual del original (la mera suposición resulta sospechosa), como si conservar quisiera decir conservar idéntico a sí mismo, por el contrario, conservar es siempre transformar en el mismo sentido que transformar es siempre conservar,⁵² y de este modo es posible hablar de una transformación-conservación simultánea. El ejemplo que se ha usado a lo largo del trabajo, “Pierre Ménard...” de Borges, es aplicable en las definiciones teóricas anteriores en tanto que la transformación a la que se refiere el autor de *Ficciones*, se da en el tiempo que separa una obra de la otra y en el lenguaje que se desfasa por este motivo.

Si por un lado parece del todo pertinente analizar la intertextualidad desde la *Aufhebung* para explicar el modo en que se incluye la alteridad (o el *hipotexto*), por otro lado, es menester considerar algunas complicaciones. La *Aufhebung* funciona dentro del sistema hegeliano como una categoría que da cuenta del desarrollo histórico del espíritu. Este desarrollo es progresivo y teleológico, lo cual implica que los momentos anteriores son menos que los posteriores en relación con el fin a alcanzar.⁵³ Si el momento posterior es “más” o “mejor” que el anterior, (como lo es en Hegel, por ejemplo, el Estado prusiano en relación con la revolución francesa), entonces el momento anterior, al ser negado-conservado-superado en el posterior, no vale ya por sí mismo dado que su verdad se encuentra superada. Esta relación en términos de *Aufhebung* entre lo anterior y lo posterior no se cumple en el caso de la intertextualidad, ya que, a diferencia de Hegel, no es hoy

⁵² Paul Ricoeur nombra este procedimiento como la dialéctica conservación-transformación, según la cual “algo tiene que permanecer para que algo pueda ser transformado”. Cf. P. Ricoeur, *Tiempo y narración II*.

⁵³ Ese fin se refiere a la consumación del espíritu absoluto en el saber de sí: la Idea que se piensa a sí misma, el saber que se sabe.

posible afirmar que el hipotexto no diga ya nada por sí mismo. El hipertexto tanto como el hipotexto hablan por sí mismos y no se encuentran subsumidos en el otro. Ésta es una salvedad que, en todo caso, tiene la inclusión de la *Aufhebung* en el análisis de Kristeva.

No obstante, es importante notar las consideraciones que hace Kristeva bordando la *Aufhebung* y cómo entiende al texto en su momento de creación: “Para los textos poéticos de la modernidad es, podríamos decirlo sin exagerar, una ley fundamental: se hacen absorbiendo y destruyendo al mismo tiempo los demás textos del espacio intertextual; son, por así decirlo, *alter-junciones* discursivas... el texto poético es producido en el movimiento complejo de una afirmación y de una negación simultáneas de otro texto”.⁵⁴ Es necesario entender el término “destruyendo” que aplica Julia Kristeva desde la óptica de la *Aufhebung* hegeliana. Cuando existe el enfrentamiento con la otredad, tiene que haber una negación en tanto que se advierte el “no-yo”, después viene la aniquilación en el sentido de entender lo diferente fuera del “yo” para conservarlo y superarlo. Es así como la intertextualidad trabaja en términos de la *Aufhebung* para la filósofa.

De esta manera es contemplada la elaboración del texto poético como la emergencia de una contestación a lo “dado”⁵⁵ para elaborar una transformación. Esta transformación implica una participación agresiva y una activa apropiación del otro. Kristeva se remonta a la significación que tiene el verbo “leer” para los antiguos con el afán de entender esta actividad en sus dimensiones de participación activa y no pasiva. “Leer era también ‘recoger’, ‘recolectar’, ‘espíar’, ‘reconocer las huellas’, ‘coger’, ‘robar’ ”.⁵⁶ En cada

⁵⁴ Julia Kristeva. *Semiótica 2* .p. 69.

⁵⁵ Cf. con Bajtin. *Hacia una filosofía del acto ético*. Lo dado se refiere al mundo y también al lenguaje que ya están formados y creados antes de que el ser cobre conciencia de su existencia. Al referirse al lenguaje, este es un acto ya dado pues detrás de cada texto se encuentra el sistema de la lengua y el sistema de valores pero al mismo tiempo cada texto es inacabado pues cada vez se enfrenta con “lo creado” que se resignifica en el cruce dialógico.

⁵⁶ Julia Kristeva. “Para una semiología de los paradigmas” en *Semiótica 1*. p. 235.

uno de estos términos encuentro la afinidad que tienen con la noción de intertextualidad que se relaciona simultáneamente en una participación con la totalidad.

Desde esta perspectiva, la intertextualidad consigue una categoría mucho más amplia en su preocupación por el modo de ser del lenguaje que la separa de un trabajo simplemente lingüístico y, al momento de incorporarle categorías de otras disciplinas — filosofía, sociología, psicología—, eleva la labor de la creación textual, del nivel de fenómeno lingüístico observado como una estructura plana en un *corpus*, a un “objeto dinamizado” con volumen y significación plural e infinita. La textualidad se convierte en:

...un *engendramiento* inscrito en ese “fenómeno” lingüístico, ese fenómeno que es el texto impreso, pero que no es legible más que cuando se remonta *verticalmente* a través de la génesis. 1) de sus categorías lingüísticas, y 2) de la topología del acto significativo. La significancia será pues ese engendramiento que se puede aprehender doblemente: 1) engendramiento del tejido de la lengua; 2) engendramiento de ese yo que se pone en situación de presentar significancia.⁵⁷

El texto, desde esta óptica, rebasa los límites de la referencialidad y de la autoría y se amplía entendiéndose como una *totalidad*, como un mosaico de significaciones en el tiempo y el espacio. La intertextualidad deja de ser un fenómeno peyorativo en el que se copia vilmente un texto en otro, como un plagio o un pastiche insertos en un discurso nuevo o incluso como la mera repetición del anterior. La palabra nueva nace deudora de la vieja, pero en esta fisura se crea una transformación que imprime una crítica renovadora y no una tautología. Se da una relación de contestación, o contestataria como lo diría Bajtin, a la forma precedente y sirve para inyectar toda su fuerza al nuevo texto que nace de la subversión. “Volver a decir para cercar, cerrar en otro discurso, más potente, pues. Hablar

⁵⁷ Ver en *Semiótica 2*. pp.97-98. Ya desprendida de las nociones bajtineanas, Kristeva continúa pensando el texto entre los dos ejes, horizontal y vertical que le permiten lograr una profundidad y una extensión.

para borrar. O bien, pacientemente, negar para rebasar”.⁵⁸ La intertextualidad entonces se mira desde una óptica de reivindicación, como una máquina generadora constante que en este proceso desnaturaliza el discurso, el texto, la palabra; realza y reaviva los textos que acomoda en los nuevos contextos. Se le mira como un verdadero trabajo de transformación en el que el sentido se abre constantemente para no permitir que se anquilese la forma, la intertextualidad surge de la necesidad de impedir el “punto final” en el discurso.

“...y nada hay nuevo debajo del sol” se lee en Eclesiastés 1:19, máxima que refiere de alguna manera a este proceso incesante donde lo dado es visto con nuevos ojos que abren las posibilidades de los discursos: “la intertextualidad habla una lengua cuyo vocabulario es la suma de los textos existentes. Se opera así una especie de despegue en el nivel de habla, una promoción a un discurso de una potencia infinitamente superior al discurso monopolítico corriente”.⁵⁹ El texto origen está ahí, virtualmente presente, portador de todo su sentido sin que tenga necesidad de enunciarlo pues ya está inserto y efectuando una transformación.

El común denominador en todas estas nociones que se interesan por el fenómeno del intertexto, tiene que ver, como lo entiende Gérard Genette, con las relaciones *transtextuales*, esto es, “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”⁶⁰ y por su trascendencia textual que, en un sentido más amplio, implica la idea de transformación y diálogo. De ahí se inaugura un espacio de significaciones que gravita en toda obra literaria; esta dinámica transita entre líneas, se activa en la interpretación. Entonces se puede establecer que la intertextualidad depende totalmente de la lectura para

⁵⁸ Laurent Jenny “La estrategia de la forma” en *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Sel y Trad. Desiderio Navarro. Criterios, La Habana: 1997. p.130.

⁵⁹ *Ibidem*, p.114.

⁶⁰ Genette, Gérard. *Palimpsestos*. p.10.

existir. De la lectura de un lector competente que activa esta dimensión y le da existencia a una red de significaciones que yacen contenidas entre los textos.

Al activarse las relaciones intertextuales, afloran categorías como la polifonía de voces, discursos, ideas y de esta manera, se potencializa o multiplica el sentido o los sentidos de las obras. En lugar de obtener un significado único que, Mijail Bajtin denomina como *monológico*,⁶¹ se despliega la heteroglosia.

En la última parte de la definición de intertextualidad Kristeva propone que: “...todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble”.⁶² Es importante subrayar la noción de “doble” y cómo ésta, para Kristeva tiene varias significaciones que van a aparecer siempre en forma dual, es decir, en dos sentidos. A largo del entramado de su discurso teórico encontramos siempre esta instancia que apunta a descomponer todo lo que tiene que ver con el discurso monológico y provoca su apertura.

La primera noción de lo *doble* se refiere a la de la significación del lenguaje poético que tiene que ver con más de un sentido. La palabra, el texto, el discurso, tienen al menos dos sentidos, uno el connotativo y el otro, denotativo pero con “una potencia del continuo”. Esta potencia se da en la fórmula de 0-2 o dialógica que se diferencia del esquema 0-1 y que equivale a la lógica monolingüe en la que el significado es único (en éste se inscriben la ley, la definición, Dios, lo prohibido). En la lógica del discurso poético (dialógico, plurilingüe) se da una transgresión a la lógica 0-1 y por tal motivo, permite un

⁶¹ Cf. en *Teoría y estética de la novela*. “La palabra en la novela”. Trad. Helena Kriúkova y Vicente Cazarra. Taurus, Altea, Alfaguara. España: 1989. Aquí enfrenta al lenguaje único en el pensamiento lingüístico y estilístico: *monológico* que es autosuficiente y cerrado que presupone nada fuera de sí mismo, frente a la heteroglosia o pluridiscursividad que implica la dialogización.

⁶² Julia Kristeva “Bajtin, la palabra, el diálogo y la novela” en *Intertextualité*. p.3.

constante cuestionamiento del texto desplegando sus sentidos a los textos exteriores que se reflejan en el interior, el texto está constituido por las múltiples relaciones.

Otro aspecto de lo “doble” está enraizado en el dialogismo, actividad en la cual intervienen dos: un yo y un otro. La fuente proviene de Bajtin:

El principio arquitectónico supremo del mundo real del acto ético es la oposición concreta, arquitectónicamente válida, entre el *yo* y el *otro*. La vida conoce dos mundos axiológicos por principio diferentes, pero relacionados entre sí: el yo y eso otro, y en torno a estos dos centros se distribuyen y se disponen todos los momentos concretos del ser. ⁶³

Al mismo tiempo y de manera simultánea, dentro del texto se da este mismo mecanismo de diálogo. Todo texto presupone un interlocutor, un “otro” que lee y dialoga con el sujeto de la escritura y con los textos exteriores. Así el dialogismo bajtineano designa la escritura a la vez como subjetividad y como comunicatividad o, para expresarlo mejor, como *intertextualidad*. Frente a ese dialogismo, la noción de “persona-sujeto de la escritura” comienza a borrarse para ceder su lugar a otra, la de “la ambivalencia de la escritura”.

Otro aspecto del sentido “doble” radica en la noción de *palabra bivocal*, concepto que también Kristeva toma de Bajtin porque le ayuda a elaborar una estructura del lenguaje contemplado a través del *Semanálisis*, ciencia que propone un enfoque translingüístico como método de análisis para el lenguaje literario o en términos de Kristeva, “poético”. Bajtin entiende al lenguaje como un organismo vivo y en constante evolución. Evolución para Bajtin tiene un sentido de transformación y no de cambio progresivo. “El lenguaje

⁶³ Mijail Bajtin. *Hacia una filosofía del acto ético*. p.79.

visto como un fenómeno social que evoluciona históricamente, socialmente estratificado y fragmentado en esa evolución”.

Para el filósofo ruso, la bivocalidad en la palabra se encuentra en el discurso ajeno y en la lengua ajena que se reflejan en la forma de escribir del autor, es bivocal porque sirve simultáneamente a dos hablantes y expresa dos intenciones diferentes en un mismo tiempo:

En tal palabra [bivocal] hay dos voces, dos sentidos y dos expresiones. Al mismo tiempo, esas dos voces están relacionadas dialogísticamente entre sí; es como si se conocieran una a otra (de la misma manera se conocen dos réplicas del diálogo, y se estructuran en ese conocimiento recíproco), como si discutieran una con la otra. La palabra bifocal está siempre dialogizada internamente...En ellas se encuentra un diálogo potencial, no desarrollado, el diálogo concentrado de dos voces, de dos concepciones del mundo, de dos lenguajes.⁶⁴

La noción bajtineana que se refiere a la bivocalidad o ambivalencia de la palabra, le sirve a Kristeva para entenderla, igual que Bajtin, como la unidad mínima del discurso, pero potenciando su duplicidad; lo doble en la unidad mínima del discurso, para Kristeva se entiende en tanto que es una y otra a la vez, esto es que cada unidad es multideterminada. Con esta idea de la potencia 0-2, Kristeva le responde al signo lingüístico saussuriano que está constituido por una diada de elementos: el significado y el significante. No obstante, la palabra para Kristeva no se limita a la unión del concepto y la imagen acústica sino que ésta se abre a una infinidad de acoplamientos y combinaciones que la potencializan infinitamente en el espacio del texto poético. A esto se refiere con la “potencia de continuo”.

Kristeva contempla el lenguaje poético distinto del lenguaje científico en cuanto a que se maneja con una lógica diferente, con una lógica que transgrede el límite de la

⁶⁴ Mijail Bajtin. “La palabra en la novela” en *Teoría y estética de la novela: Trabajos de investigación*. p. 143.

significación objetual, esto es, del lenguaje como denotación, directo que corresponde al código lingüístico, o en términos de Bajtin, al monológico. El lenguaje poético ofrece la posibilidad de estudiar el devenir de las significaciones de los signos. Nace de una estructura gramatical, pero se aparta de ella y la transgrede por no someterse al único código lingüístico; entonces se despliega:

El lenguaje poético es una diada inseparable de la *ley* (la del discurso usual) y de su *destrucción* (específica del texto poético), y esta coexistencia indivisible del “+” y del “-“ es la *complementaridad constitutiva* del lenguaje poético, una complementaridad que surge a todos los niveles de las articulaciones textuales no-monológicas (paragramáticas).⁶⁵

Muy diferente es el enfoque que Gérard Genette le da a la intertextualidad en *Palimpsestos*. En primer lugar, aunque reconoce la acuñación del término kristevaniano de intertextualidad, utiliza el neologismo de otra manera. Genette entiende como *transtextualidad* o trascendencia del texto a “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”.⁶⁶ Esta noción es la equivalente a la que tiene Kristeva para la intertextualidad, sólo que para Genette, la transtextualidad es como la intertextualidad para Kristeva, está vinculada con la creación textual, y en ese sentido, podría sugerirse que la intertextualidad es análoga a la relación que se establece con la noción de la literalidad de la literatura.

En este mismo sentido, Genette comparte con Kristeva el punto medular de la noción de intertextualidad. Para Genette “no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque a otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales”.⁶⁷ El análisis que realiza en *Palimpsestos* está enfocado a entender cómo un texto B procede de

⁶⁵ Julia Kristeva. “Una semiología de los paragramas” en *Semiótica I*. p. 233.

⁶⁶ Gérard Genette. *Palimpsestos*. pp. 9-10.

⁶⁷ *Ibidem*, p.19.

un texto A; cómo un *hipertexto* proviene de un *hipotexto*. Genette ya no trabaja generalidades en términos filosóficos como lo hace Kristeva sino que se enfoca a estudiar los casos específicos de las relaciones *hipertextuales*. Con base en esta idea, organiza una tipología y un vocabulario para poder analizar las diferentes caras con que se presentan las intertextualidades que se dan en el trabajo textual.

Genette utiliza el término generado por Kristeva como paradigma básico que engloba las diferentes relaciones entre textos⁶⁸. Su descripción va desde puntualizar los diferentes grados de abstracción en que estas relaciones se pueden dar desde una cita, que puede aparecer con comillas, con o sin referencia precisa; así como el comportamiento más sutil o indirecto de la alusión, “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo”; el plagio que es una copia no declarada pero literal, el *remake* y el travestismo (palabras alusivas a otro tipo de actividades no sólo literarias), hasta llegar a definir la totalidad del fenómeno como *transtextualidad*, a saber, el efecto que produce un texto dentro de otro texto.

La relación intertextual se puede definir en términos de dirección e indirección y al mismo tiempo estas dos formas recorren un eje horizontal que se desliza entre lo más concreto hasta lo más abstracto desde la referencia directa y explícita al texto anterior, el caso de la cita puntual, o en la paráfrasis que presenta un grado más abstracto, hasta la alusión que ya es un modo indirecto.

⁶⁸ Es pertinente hacer notar que Genette no es el único teórico que se ha ocupado de proponer tipologías de las diferentes formas de intertextualidad. Refiero al lector al artículo “La estrategia de la forma” de Laurent Jenny, publicado en *Poétique*, no. 27, 1976, pp. 257-281, en donde propone una clasificación de naturaleza estilística para poder entender las relaciones semánticas que ofrecen las incrustaciones intertextuales. Las contempla como figuras de la intertextualidad.

En la alusión, que como ya se dijo, es el modo indirecto en que se advierte la intertextualidad, se observan también diferentes grados de indirección. Así, la alusión puede presentarse como *textual*, en la que un lexema o grupo de lexemas proveniente de otro texto se asimila al nuevo contexto. Esta forma de alusión está muy cercana a la cita; la única diferencia que tienen es la indirección: la cita declara su origen, la alusión textual lo omite. Otro tipo de alusión es la *tópica* en la que se advierte la referencia más o menos velada a eventos recientes, y por tanto a textos históricos, periodísticos, etc; la alusión *personal* es aquella que hace referencia a eventos de la vida del autor, mismos que con frecuencia acaban constituyendo un “texto” de naturaleza autobiográfica. La alusión *metafórica* se da cuando el elemento aludido del hipotexto se utiliza como vehículo de la significación metafórica en el hipertexto; por último encontramos la alusión *estructural* en la que un texto sugiere o utiliza para su construcción la estructura de otro, esta característica predomina en la hipertextualidad.

Es importante entender que los textos literarios pueden presentar varias de las categorías que Genette describe. Con esto quiero decir que las combinatorias de estas clasificaciones son posibles en un solo texto.

Otro tipo de relación intertextual que define Genette es el *paratexto*, y es lo que tiene que ver con las relaciones que sostienen los textos en un sentido menos explícito y más distante, son una especie de señalamientos accesorios que procuran un entorno al texto, como por ejemplo, la relación que sostiene un texto con el título, subtítulo, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, notas al pie de página, ilustraciones, etc. que funcionan como datos secundarios pero que para la crítica pueden ser indicios. Así se incluyen en esta definición los borradores, los esquemas y proyectos que existen, y que están realizados previos a las obras publicadas.

El tercer tipo de intertextualidad que señala Genette la denomina *metatexto* y se refiere al comentario. Esta relación se establece cuando se une un texto con otro al momento de referirse sin citarse y aún sin nombrarlo, es una suerte de convocación. Esta relación es la que se da en la crítica propiamente dicha. Leyla Perrone-Mosises, sostiene que la crítica, o más bien la “crítica-escritura” se da como una condición de igualdad con respecto al texto que le sirve como pre-texto: “el crítico no se colocará ya ante el otro texto como un seguidor, sino como un proseguidor de ambigüedades, es decir, como un escritor... Sólo una crítica que fuera ella misma escritura permitiría la aparición de un discurso verdaderamente intertextual”⁶⁹

El *architexto* es, explicado por Genette en función del encuadre genérico de las obras literarias, es decir, se basa en la clasificación que acomoda los textos en géneros (poesía, novela, cuento etc.) Esta suerte de clasificación está dada desde el exterior del texto, lo que significa que se impone desde la crítica o la recepción y está determinada y orientada en gran medida por el “horizonte de expectativas” del lector. Aclara Genette en este sentido que, sin embargo, el “texto en sí mismo no está obligado a conocer, y mucho menos a declarar su cualidad genética”,⁷⁰ no obstante, su clasificación genética o genérica provoca desde ese momento una manera de hacer transtextualidad.

En este sentido, una teoría de la transtextualidad nos permite explorar infinidad de situaciones así como atender a lo que ocurre al operarse una transformación entre el hipertexto y el hipotexto. También se podrían indagar o describir las articulaciones

⁶⁹Cf. Leyla Perrone-Mosises. “La intertextualidad crítica” en *Poétique*, 7/27, 1976. pp. 372-384 de *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Sel. y trad. Desiderio Navarro.

⁷⁰ Gérard Genette. *Palimpsestos*. p.13.

ideológicas de un texto dado o la significación y el grado de presencia que tiene un texto en el otro que es su hipertexto.

Genette designa la *hipertextualidad* a “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario”⁷¹ sino por medio de una operación *transformadora* —noción que se vincula de inmediato con la propuesta de Kristeva con base en su idea de la *Aufhebung* hegeliana—. La transformación tiene que ver con una actividad poética, esto es que el nuevo texto no es una cita ni un comentario crítico, sino que en realidad utiliza al hipotexto para crear un nuevo texto ya transformado, construido con propiedades literarias y las relaciones intertextuales son sistemáticas y se extienden a la totalidad del texto. Este carácter sistemático y global de las relaciones hipertextuales provoca una cierta autonomía al texto derivado.

Es a través de la *hipertextualidad* que Genette traza las relaciones en transformación entre los textos y es a partir de estas relaciones como da cuenta de un mecanismo al que designa *transposición*, y que tiene que ver con los procedimientos “transformacionales”.

Genette explica que se dan dos tipos de transformaciones: la simple o directa y la compleja o indirecta. El ejemplo práctico que aparece en su obra establece *grosso modo* el trabajo transformacional. Genette toma para ejemplificar su noción tres obras en las que se establece el vínculo intertextual: La *Odisea*, la *Eneida* y el *Ulises*. De la *Odisea* que funciona como hipotexto, se desprenden el *Ulises* y la *Eneida* que son dos hipertextos. Así, encuentra Genette que la obra de Joyce transpone la acción de la *Odisea* al Dublín del siglo XX. Al publicar el *Ulises* por entregas, Joyce pone nombre a sus capítulos evocando la

⁷¹ *Ibidem*, p.14.

relación de cada uno de ellos con el episodio de la épica de Homero: “Nausícaa”, “Penélope”, “Sirenas”, etc. Estos títulos desaparecen al publicarse el libro. Lo que hace Joyce es extraer un esquema de acción y de relación entre personajes que trata en un estilo muy diferente. “Cuenta la historia de Ulises de manera distinta a Homero”⁷². En el caso de Virgilio, la *Eneida* “cuenta la historia de Eneas a la manera de Homero”⁷³, se inspira en el tipo genérico, formal y temático de la obra original. El prejuicio de la crítica cae sobre esta obra cuando se dice que es una imitación de las obras de Homero.

La imitación para Genette es una transformación que implica procedimientos complejos, uno de ellos tiene que ver con la comprensión de la obra de origen u original o de la que parte, que a la vez tiene que ver con un dominio del texto que se ha elegido para “imitar”. Virgilio, para seguir con el ejemplo que utiliza Genette, extrae cierto estilo que aplica a una acción diferente. Estas transformaciones las llama Genette *transformaciones simétricas e inversas*: decir lo mismo de manera diferente y decir otra cosa de manera parecida. Por otra parte, el autor de *Palimpsestos* se apresura a aclarar que los límites en literatura no están marcados de una manera fija e irreductible pero que, al realizar este esquema general y aplicarlo, se puede dar cuenta de las relaciones hipertextuales en que dos o más obras literarias establecen entre sí sus vínculos pese a la distancia en el espacio y el tiempo en que sean realizadas.

Genette justifica el trabajo de hipertextualidad al pensar que “la humanidad, que descubre sin cesar nuevos sentidos, no siempre puede inventar nuevas formas, y a veces necesita investir de sentidos nuevos, formas antiguas”.⁷⁴ Esta idea respalda la noción de que la literatura es un proceso incesante de creación, es ilimitado su número de sentidos a

⁷² Ver Gérard Genette en *Palimpsestos* p.16.

⁷³ *Idem*,

⁷⁴ Genette. *op cit*, p.497.

partir de una estructura limitada, la lengua. Con Fregue propone Genette que lo importante desde la lingüística no radica en el significado sino en el sentido. Aquí, el significado y el significante saussuriano dan un verdadero giro pues, en este sentido, se entiende que el significante puede generar a la vez otro significante y así *ad infinitum* sin necesidad de alcanzar un único significado. Genette le otorga a la hipertextualidad, definida por él, ese sentido generador y regenerador puesto que la vislumbra como el impulso de:

...relanzar constantemente las obras antiguas en un nuevo circuito de sentido. La memoria, dicen, es “revolucionaria” —a condición, claro está, de que se le fecunde y de que no se limite a *conmemorar* —“La literatura es inagotable por la razón suficiente de que un solo libro lo es.”Este libro no basta sólo con releerlo, sino que hay que reescribirlo, aunque sea como Ménard, literalmente. Así se cumple la utopía borgiana de la Literatura en transformación perpetua perfusión transtextual constantemente presente a sí misma en su totalidad y como Totalidad, en la que todos los autores no son más que uno, y en la que todos los libros son un vasto Libro, un solo Libro infinito.⁷⁵

Genette insiste además que la hipertextualidad tiene el carácter de declararse, generalmente con un indicio que llama *paratextual*, esto está relacionado con un tipo de señalamiento (ver la definición adelante) ya sea implícito o explícito con el *hipotexto*, lo que provoca una alerta en el lector-crítico sobre la existencia probable de una relación entre obras. Como un buen ejemplo para aplicar el concepto de *paratextualidad*, es interesante notar que Cunningham titula su novela: *Las horas*. Esta deliberación por supuesto provoca al lector incitándolo a trabajar las referencias que existen con el mundo textual *Mrs Dalloway* y el mundo de Virginia Woolf. Esto último implica no sólo los datos de la biografía de la autora inglesa sino un “mundo creado” a partir de su figura y su posición frente a la literatura y frente al entorno que la rodea. Además, cabe introducir en esta

⁷⁵ Genette. *op.cit*, p.497.

categoría el universo de la crítica literaria que se ha ido construyendo a partir de su figura. Si seguimos a Genette, el mundo de Virginia Woolf está configurado como un *paratexto*.⁷⁶

Desde la perspectiva que se ha planteado a lo largo de este apartado, es importante destacar el papel significativo del lector-crítico. Con él se logra el diálogo entre el texto y ese otro receptor o remitente. En los planteamientos que conforman el triángulo básico, se descarta entender el análisis crítico de la literatura a un análisis puramente objetivo de la escritura. El análisis lleva implícito que éste debe tener como objeto la manera subjetiva en que el lector la percibe. En este sentido es importante ubicar siempre al intérprete, al receptor, al lector implícito quien se percata del paso de un texto a otro, es decir que no cabe la posibilidad de eliminar al interpretante que es el móvil de una toma de conciencia de la entidad preexistente; solo a través suyo se llega a entender el mecanismo intertextual. Bajo esta perspectiva, la intertextualidad funciona y al mismo tiempo el texto asume su textualidad, si y sólo si la lectura va de un texto origen a un texto producto del primero, mediada por el interpretante.

Es pues necesario ponderar la importancia de la lectura literaria por encima de la lectura lineal pues ésta es la que permite la intertextualidad. La primera produce significación y sobredeterminación en el texto, en tanto que la segunda sólo deviene sentido que es referencial: resulta de las relaciones reales o imaginarias de las palabras con los elementos no verbales correspondientes a ellas. Así el intérprete o lector literario se vuelve indispensable en esta relación que se establece entre los textos, en otras palabras, para que haya intertexto, basta con que el lector haga necesariamente la asociación entre dos o más textos.

⁷⁶ El título de la novela de Cunningham y todo lo relacionado con la intertextualidad deliberada se tratará con detenimiento en el tercer capítulo de esta tesis.

Por otra parte, para definir la intertextualidad entre las dos novelas que ocupan esta investigación, tomo de Genette su definición puntual de hipertextualidad. Además, Genette particulariza los modos en que se presenta la hipertextualidad entendida como una transposición seria. Esta puede presentarse de dos maneras diferente o tipos; la formal que se realiza en un sentido lingüístico, como por ejemplo las traducciones, o temática que es explícitamente transformadora del sentido. Es en este tipo de transformación en el que ubico las novelas que estudio. Si, en este sentido, el interés recayera solamente en poder clasificar la relación que existe entre *Mrs. Dalloway* y *The Hours*, tendríamos que decir, con Genette, que estas dos obras establecen una relación de hipertextualidad en transposición temática que se analizará con ciertos ejemplos clarificadores que extraigo de las dos novelas en el capítulo “*Las horas: Un ejercicio de intertextualidad*” con los que se ilumina justamente esta deliberación en la relación hipertextual.

MRS. DALLOWAY: NOVELA POLIFÓNICA

La palabra (como todo signo general) es interindividual. Todo lo dicho, todo lo expreso se encuentra fuera del “alma” del hablante, porque no sólo le pertenece a él. La palabra no puede atribuirse al hablante únicamente. El autor (hablante) tiene sus derechos inalienables con respecto a la palabra, pero los mismos derechos tiene el oyente, y también los tienen aquellos cuyas voces suenan en la palabra que el autor encuentra como lo dado (porque no hay palabra que no pertenezca a alguien).

Mijail Bajtin, *Estética de la creación verbal*.

Mrs. Dalloway, como toda obra de arte, puede presentar infinidad de lecturas y acercamientos dependiendo de los diversos escorzos desde donde se le aborde. Esta novela presenta características muy particulares que permiten aproximaciones desde un análisis de las interioridades de sus personajes y la relación que guardan esos espacios íntimos con el marco externo del tiempo y el mundo de sus acciones. La misma Virginia Woolf propone, en cierta forma, una pauta para acercarse a su novela cuando habla de horadar “túneles” en el interior de sus personajes y describe su método caracterizado, ante todo, por una forma de análisis interno que ella aplica y experimenta para escribir *Mrs. Dalloway*. La autora mueve la focalización de la conciencia del narrador omnisciente hacia la de los personajes lo que le permite salir y entrar libremente de la conciencia de éstos, para seguir los devaneos de la mente en todas direcciones posibles y construir una corriente subterránea que es la que verdaderamente hace progresar la narración.

En “Modern Fiction,”¹ ensayo que reflexiona sobre la literatura, Woolf propone que la narrativa en las novelas modernas, de alguna manera debería retornar a su “tendencia circular”, es decir, no presentar ninguna trama ni tampoco presentar la forma de comedia ni de tragedia. Sostiene que en la novela ya no tendría que leerse nada que tuviese algún interés por lo amoroso o catastrófico a la manera en que estamos acostumbrados sino que sólo se debe presentar la variante o alternancia de un estilo con un espíritu que se detenga en los detalles pequeños, con lo menos posible del ingrediente externo ajeno; en otras palabras, propone dejar a un lado el mundo exterior para retomar, en mayor medida la realidad interior:

...There would be no plot, no comedy, no tragedy, no love interest or catastrophe in the accepted style, but only this varying, this uncircumscribed spirit [...] with as little admixture of the alien and external as possible.²

En este sentido, *Mrs. Dalloway* se ha considerado dentro del espectro de novelas escritas en el siglo XX que sobresalen por estar configuradas de tal manera que el *stream-of-consciousness* (fluir de la conciencia) resalta por sobre todas las demás características, es decir, que la atención y el interés por narrar la vida interior de los personajes, el curso de sus pensamientos o reflexiones, su mirada sobre el mundo que los rodea, sus recuerdos, se convierte en algo mucho más relevante que narrar la vida exterior. El interés gira y se voltea hacia una “microestructura” de la vida que supera al realismo y coloca la mirada

¹ Cf. a Virginia Woolf en *The Common Reader*. Nueva York, 1948. pp. 212-213.

² Cf. Virginia Woolf. “Modern Fiction” en *The Common Reader*. Nueva York: 1948, pp. 212-213.

“...No habría trama, ni comedia, ni tragedia, ni interés amoroso o catástrofe en el estilo admitido, sino sólo este espíritu variante e incircunscrito... agregando lo menos posible de lo ajeno y externo.[traducción propia].

o el foco (*focalización* en términos de Genette) en la mente de los personajes. En otras palabras, el universo diegético en este tipo de narraciones no está dado por medio del narrador sino a través del universo mental que es narrado por y a través del personaje.

Esta forma narrativa surge a partir de una reacción frente a la objetividad de corrientes literarias como por ejemplo el realismo y el naturalismo, así como frente a las novelas de viajes o colonialistas que ponen en juego la referencialidad al mundo exterior. Al mismo tiempo, la ficción narrativa se replantea una nueva propuesta subjetiva enfocándose al principio de la vida interior o internalización que marca una distancia frente a lo “objetivo” del discurso científico positivista y de la descripción puntual de los actos humanos, así como de la atención a las vicisitudes de los personajes, o la descripción puntual de la naturaleza tanto como del entorno desde una mirada exterior puesta en un punto fijo que observa, apunta y saca conclusiones. Cabe mencionar que en este sentido la corriente de la novela rusa o la novela de ideas es lo que detona o influye en la ficción inglesa de comienzos del siglo XX. Schopenhauer en cierta forma, anticipa que existe la interioridad de los personajes apuntándolo claramente: “The more *inner* and the less *outer* life a novel presents, the higher and nobler will be its purpose [...] Art consists in achieving the maximum of inner motion with the minimum of outer motion; for it is the inner life which is the true object of our interest.”³

El habla se manifiesta siempre en forma verbal y se deja clasificar dentro de la lingüística y de la gramática, es decir que el contenido del discurso se manifiesta desde lo

³ Cita que traduzco de Dorrit Cohn en *Transparent Minds*. p.9 donde nos refiere a su vez a *Verssuch ubre den Roman* (1774; rpt. Stuttgart, 1965), pp.264-265. “Lo más interior y lo menos exterior de la vida que una novela presenta, más alto y más noble es su intención... El arte consiste en reunir el máximo gesto interno con el mínimo recurso externo; es que la vida interior es el verdadero objeto de nuestro interés”.

que Saussure llama signo lingüístico, no obstante, lo que habría que cavilar y preguntarse como un problema a resolver en este sentido es, si el contenido de todo pensamiento es verbal. Más aun, habría que reflexionar igualmente si es posible entrecomillar o citar directa o indirectamente cualquier material del pensamiento entendiendo que tiene un carácter interior lleno de anomalías; con esto me refiero a que no tiene siempre una lógica sintáctica sino que se funda a veces por asociaciones libres, también presenta anomalías anafóricas puesto que no lleva un encadenamiento o sucesión. Este tipo de material, como lo llamó William James⁴ *other mind stuff*, nada tiene que ver con una descripción ni con una explicación narradas, tampoco tiene ninguna relación temporal ni espacial, es decir no presenta una línea narrativa, es más bien lírico o expresivo. Este material proveniente de la conciencia extiende sus raíces al orden de lo no comunicable para un “otro”, presenta una irracionalidad que permea en el pensamiento interior que está ahí y permanece ahí en la vida real como un material inaudible e incommunicable.

Cuando se elabora un acercamiento al tipo de novelas en las que el *stream- of-consciousness* es parte importante de su estructura, como se da en el caso del *Ulises* de James Joyce,⁵ en donde el lector penetra directamente en la conciencia del personaje sin la necesidad de un narrador intermediario, es posible constatar una realidad interior u otredad paralela a la realidad exterior pero que en ciertos momentos vive independiente de ella. Así, señalo que la ficción es el único género literario en el que los pensamientos que no son pronunciados porque no se emiten para un otro, así como los sentimientos o las percepciones de una persona que no está hablando, permite que sean retratados.

⁴ Cf. Dorrit Cohn. *op.cit*, p. 11.

⁵ La novela de James Joyce ha sido de alguna manera ejemplar para la narratología para ir más allá en la investigación de los monólogos interiores y en descubrir nuevos aspectos que tiene la narración de presentar la conciencia en sus personajes. Existen varias corrientes en la actualidad que se podrían distinguir en dos ramas, una la que proviene de estudios en Norteamérica y la otra procedente de Francia y Alemania.

Ahora bien, en relación con la polifonía —que va a ser la herramienta teórica con la que analizo la novela de Woolf— el *stream-of-consciousness* en tanto que discurso puede estar informado por una serie de voces que no provienen del personaje, es decir, voces ajenas que gravitan en la conciencia del personaje y resuenan en su mente. La polifonía interactiva las voces que informan el discurso en sus distintos niveles como serían las voces de los discursos sociales de la época, argots profesionales, voces de otro personaje, voces de género “lenguajes de generaciones, de edades, de corrientes; lenguajes de autoridades, de círculos de moda pasajeros; lenguajes de los días, e incluso de las horas; social-político”,⁶ voces de la historia, voces expresivas, etc. De esta manera, la polifonía puede ser observada como el contenido de un flujo de la conciencia que aparezca presentado en determinada novela.

En lo que concierne a este capítulo, no me voy a detener en analizar *Mrs. Dalloway* desde la óptica del flujo de conciencia, a pesar de que, no obstante brinda una lectura enriquecedora de esta novela y a la vez tiene que ver con el proyecto modernista de Virginia Woolf en el que enfatiza el enfoque a la interioridad del personaje. Esta interioridad es entendida como un verdadero mundo visto microscópicamente dentro del mundo exterior. Estas ideas se verán discutidas en el siguiente capítulo. En este apartado sólo utilizaré la noción de polifonía bajtineana para interrelacionarla con Kristeva y Genette por ser de gran utilidad para vincularla con la intertextualidad.

No obstante, al momento de colocar a *Mrs. Dalloway* como hipotexto de *The Hours* — ya en este momento se establece una relación de copresencia y de derivación, noción que se refiere a la textualidad que se lee obligadamente en segundo grado— su análisis empieza a tomar necesariamente los rumbos que lo llevan por la elección de ciertas

⁶ Cf. con Mijail Bajtin. “La palabra en la novela” en *Teoría estética de la novela*. p. 81.

herramientas que tienen que ver con la intertextualidad. Es importante aclarar que en el análisis siguiente sólo se tomará en consideración a *Mrs. Dalloway* en relación al concepto de *novela polifónica* con el fin de identificar de qué manera esta novela es dialógica y cómo la polifonía funciona en particular en su entramado. Al mismo tiempo se irá conectando esta noción fundamental bajtineana con las ideas de intertextualidad que trabajan Kristeva y Genette para poder entender los estrechos vínculos que tienen entre sí. La perspectiva que contempla esta novela como el hipotexto de *The Hours* se abordará en el siguiente apartado, por consiguiente, aquí quedará momentáneamente soslayada.

Cuando se habla de intertextualidad no puede eludirse la noción de *novela polifónica* procedente de Mijail Bajtin, noción que es en sí una metáfora que encierra un conglomerado de conceptos, de alusiones que tienen que ver con el lenguaje estilizado o trabajado poéticamente. Por tal motivo, la idea de polifonía que trabaja Bajtin, es nodular en la elaboración de las nociones de las relaciones intertextuales que, en los años sesenta tardíos, se desarrollaron con Kristeva, Genette y otros teóricos. Estas reflexiones abren a la discusión elementos que el estructuralismo no pudo vislumbrar tales como sacar al texto del texto mismo y entenderlo como parte de un mundo que se dice de muchas formas a través de un lenguaje que no sólo es polisémico sino que también es polifónico es decir, no sólo significa de muchas maneras sino que se escucha y resuena en tonos diversos.

Así, el concepto de *novela polifónica* permite contemplar la textura del relato desde ópticas teóricas diferentes que apuntan sobre todo al sentido de sus interrelaciones, como, por ejemplo, el cruzamiento de las diferentes conciencias individuales de los personajes y la del narrador en una simultaneidad e igualdad en jerarquía, la confluencia de mundos diegéticos diversos en un relato bajo el ángulo de un sólo momento en coexistencia y dónde no se ofrece una conclusión proveniente de un sólo punto de vista único, lo que nos

permite llegar a la contemplación de un “yo” y un “otro” que se enfrentan y, de este choque, se transforman.

En su amplio despliegue de elementos, la polifonía abre, de manera importante, la lectura lineal y permite desenvolver una lectura espesa, es decir, se exhibe para encontrar elementos que antes no se tomaban en consideración, como lo son la palabra bivocal, lo dialógico de la narración, nociones que desafían la condición de posibilidad al momento de vislumbrar la conciencia de sí misma irradiada y múltiple. En este despliegue se abre la instancia de la otredad entendida como una manera diferente de tener una visión del mundo diferente, en la que existen otras voces como las de un interlocutor que necesariamente tiene una posición ideológica distinta. Cuando hay un interlocutor, se inaugura la posibilidad de réplica y entonces surge el diálogo. Es en este sentido que Kristeva traduce lo polisémico del texto, refiriéndose a la pluralidad de significados que lo hacen doble y por ende ambiguo ubicándolo, siempre, en un espacio social e histórico:

El Texto, pues, está doblemente orientado: hacia el sistema significativo en que se produce (la lengua y el lenguaje de una época y una sociedad precisas) y hacia el proceso social en que participa en tanto que discurso. Sus dos registros, cuyo funcionamiento es autónomo, pueden desunirse en prácticas menores en las que un retoque del sistema significativo deje intacta la representación ideológica que vehicula, o a la inversa: se unen en los textos que señalan los bloques históricos.⁷

Desde la perspectiva de Bajtin, no toda novela es polifónica; para el filósofo ruso sólo las novelas de Dostoievski cumplen con el paradigma de lo polifónico y las utiliza en *Problemas de la poética de Dostoievski* como ejemplos muy convenientes para postular su teoría. La contraparte es, como lo dije antes, la novela monológica en la que predomina una sola voz, un sólo acento, autosuficiente y cerrado; el del autor que, fuera de su marco, no

⁷ Cf. Julia Kristeva. *Semiótica I*. pp.11-12.

presupone más que un oyente pasivo, es decir, se postula sordo al diálogo y a la transformación de la conciencia. Más todavía, en el orden de lo ideológico, la novela monológica responde al discurso oficial de la época, no contiene el choque de las fuerzas sociales que provocan el diálogo; es importante recordar que en este sentido, para Bajtin, el diálogo está concebido como contienda.

Cabe señalar en este momento que hay una diferencia fundamental entre lo dialógico y lo dialéctico, y que es importante entenderlo por su derivación en el discurso. Lo dialógico representa la lucha entre discursos opuestos que emergen de diferentes contextos que pueden ser semánticos o socio-históricos. Lo dialéctico, por otro lado, busca trascender los opuestos por medio de un tercer término sintético. Lo dialógico se resiste a la reconciliación de los opuestos insistiendo en el antagonismo de dos o más voces. Ambas nociones, lo dialéctico y lo dialógico se basan en teorías de conflicto sólo que en el primer caso se intenta resolver la antítesis en una síntesis utópica, mientras que en el segundo se busca desorganizar la asimilación de pensamientos diferentes dentro del discurso monológico.

No obstante, existen en mayor o menor medida novelas de otros autores que presentan características relacionadas a la idea de Bajtin de *novela polifónica*. *Mrs. Dalloway* está entre ellas y, por ende, será posible utilizar este concepto amplio para abordar la novela y demostrar en qué sentidos responde a la noción bajtineana que tiene un gran peso para este capítulo pues, como lo digo antes es desde esta perspectiva de análisis que se va a vincular con la intertextualidad y su interrelación con las nociones de Kristeva y Genette.

En el siguiente extracto de *Mrs. Dalloway* podemos encontrar un ejemplo claro en donde aparecen voces diversas que es posible diferenciar cuando penetramos como lectores

a la conciencia de Rezia, esposa de Septimus. Estas voces provienen de las resonancias que se perciben de un decir general acerca de los hombres y sus características: *Así son los hombres, amar lo hace a uno solitario*. Otra voz que se identifica es la voz directa de la mujer que sufre la enfermedad de Septimus y no lo puede compartir con nadie: *Septimus ha trabajado demasiado- eso era lo único que le podía decir a su propia madre*. También es posible percatarse de otra voz que se introduce como una suerte de moral acerca del suicidio: *Y era cobardía en un hombre decir que iba a quitarse la vida*.

“Septimus ha trabajado demasiado”— eso era lo único que le podía decir a su propia madre. Amar le hace a uno solitario, pensó. No se lo podía decir a nadie, ni siquiera ya a Septimus y, volviendo la mirada atrás, lo vio ahí sentado, con su abrigo raído, solo, encorvado con la vista perdida. Y era cobardía en un hombre decir que iba a quitarse la vida, pero Septimus había luchado; era valiente; él no era Septimus en este momento. ¿Que estrenaba un cuello de vestido? ¿Que estrenaba sombrero? Él nunca se daba cuenta; y era feliz sin ella. ¡Nada sin él la hacía feliz! ¡Nada! Él era egoísta. Así son los hombres. Porque él no estaba enfermo. El doctor Holmes decía que no le pasaba nada. Extendió la mano ante ella. ¡Vaya! La alianza se le movía— de tanto que había adelgazado. Ella era la que sufría — pero no tenía a quién contárselo.⁸

“Septimus has been working too hard”— that was all she could say to her own mother. To love makes one solitary, she thought. She could tell nobody, not even Septimus now, and looking back, she saw him sitting in his shabby overcoat alone, on the seat, hunched up, staring. And it was cowardly for a man to say he would kill himself, but Septimus had fought; he was brave; he was not Septimus now. She put on her lace collar. She put on her new hat and he never noticed; and he was happy without her. Nothing could make her happy without him! Nothing! He was selfish. So men are. For he was not ill. Dr. Holmes said there was nothing the matter with him. She spread her hand before her. Look! Her wedding ring slipped— she had grown so thin. It was she who suffered— but she had nobody to tell.⁹

El concepto de *novela polifónica* es multívoco, es decir se compone de diversas características que, combinadas, dan como resultado una narración con abundancia de planos en los que aparecen representados la convergencia de mundos heterógenos y

⁸ Ver *La señora Dalloway*. p.170.

⁹ Ver *Mrs. Dalloway*. p.23.

conciencias que ostentan horizontes propios. En otras palabras, este tipo de novela representa en forma artística, la visión de un mundo que está en coexistencia, en concomitancia y en interacción con sus múltiples planos; al mismo tiempo, se observa que esta interacción se da en desdoblamientos constantes en un instante dado. Por consiguiente, la *novela polifónica* presenta una pluralidad de centros no reducidos a un denominador único ni ideológico, sino que permite que las voces que en ella aparecen, permanezcan independientes y, al mismo tiempo, se combinen y se interrelacionen coexistiendo en una unidad de orden superior que Bajtin entiende como un texto artísticamente trabajado y visualizado como un todo no fragmentado.

Bajtin postula su noción de polifonía, como ya lo dije, a partir del análisis que realiza de las novelas de Dostoievski, epítome de la *novela polifónica* y centro fundador de una teoría ético-político-literaria. Ética, por contemplar al “otro” no como objeto sino como sujeto; política, por entender la heteroglosia en oposición al discurso monológico y autoritario; y, por último literaria, por aplicar un análisis detallado a las novelas del autor ruso, y de ahí elaborar un instrumento filosófico-literario para construir su noción. El valor que tienen estos postulados radica en que permiten extender los análisis a novelas de otros autores y encontrar el grado de polifonía en que las novelas están escritas.

Dostoievski, en oposición a Goethe, se inclinaba a percibir las etapas mismas en su *simultaneidad*, a *confrontar* y a *contraponerlas* dramáticamente en vez de colocarlas en una serie en proceso de formación. El entender el mundo, significaba para él pensar todo su contenido como simultáneo y *adivinar las relaciones mutuas de diversos contenidos bajo el ángulo de un solo momento*.¹⁰

¹⁰ Cf. Mijail Bajtin. “La novela polifónica” en *Problemas de la poética de Dostoievski*. p. 48.

La idea de Bajtin de localizar en la novela polifónica de Dostioevski una situación contraria a una lógica progresiva y formativa, tanto en el desarrollo de los personajes como en el devenir de los sucesos en el entramado diegético, propone una nueva perspectiva para la crítica literaria así como para la creación literaria. Enfrenta, como lo digo en el primer capítulo, la batalla contra lo que en términos bajtineanos se denomina el discurso monológico o *monologismo*, que, años más tarde, Julia Kristeva reelabora a partir de un acercamiento crítico al constructo textual. La noción que proyecta Kristeva para distinguir el tipo de análisis lingüístico la denomina *Semanálisis* que responde a una nueva semiótica, concebida como una teoría que se elabora y reelabora en la reflexión de la significación textual en una constante dinamización. De esta manera, el signo se torna un elemento especular puesto que ya no es un solo punto de vista, ya no designa un sentido único, se desplaza en la práctica de descomponerlo y “abrir en su interior un nuevo exterior, un nuevo espacio de parajes reversibles y combinatorios, el espacio de la *significancia*”.¹¹

Kristeva orienta su pensamiento a partir de las nociones bajtineanas, como se ha ido señalando, pero tomándolas como base para elaborar su idea de texto abierto, así, bifurca un tanto su punto de vista y sostiene con mayor énfasis la historicidad inscrita en todo texto “poético”, instancia fundamental para encontrar la textura y profundidad de éste o, en otras palabras, sostiene que la lectura en segundo grado se inicia al momento del “cruce de superficies textuales”.¹² Estas superficies textuales devienen un diálogo de varias escrituras; la del escritor, la del destinatario o lector y la del contexto. Kristeva entiende el diálogo en la novela (“texto poético” o literario) como una transgresión que se dirige a la estructura

¹¹ Cf. Julia Kristeva. “Preliminares al conceptote texo. El Semanálisis” en *Semiótica 2*. p. 96.

¹² En el capítulo de *Semiótica 1* “La palabra el diálogo y la novela”, escrito en 1966, Kristeva explica su comprensión de las nociones de Bajtin, al momento de explicarlas, las inserta y las utiliza para elaborar su propia teoría del texto. pp.187-226.

monológica; esta transgresión se efectúa al confrontar las reglas del código lingüístico, “así como de la moral social, adoptando una lógica de sueño”,¹³ en donde no existe la exclusión sino la ambivalencia. En el paso de lo semiótico a lo simbólico se produce la transposición de una lógica a “otra lógica”, de un sistema a otro. Este mecanismo entraña una nueva articulación de la posición del sujeto respecto al objeto pues el sujeto se construye mediante un sistema de transposición significativa que es lo que hace al texto. Tal instancia posibilita el estallido dentro del texto, encendiendo la mecha para que no entre una represión del sentido, dando el paso a la polisemia y, en consecuencia, al goce estético, a la palabra poética.

La fuerte presencia de lo múltiple y, por lo tanto, la negación de toda pretendida unidad del lenguaje poético, en el nuevo texto que concibe la filósofa búlgara, genera una cadena combinatoria que se asemeja a la retórica del sueño. El *sentido* de un texto poético, en consecuencia, nunca es “uno” sino plural y relacional, asociativo y múltiple.

Así, para Kristeva, el discurso dialógico o lo polifónico significa una escritura que lee otra escritura, también una escritura que se lee a sí misma y se “construye en una génesis destructiva”.¹⁴ Además, en esta travesía por los signos (o por el lenguaje poético) que realiza el escritor, pone en funcionamiento un cierto dispositivo musical, anterior a toda palabra, un *cifrado melódico* (Mallarmé) que aniquila el sentido y la lógica sintáctico-semántica porque la emergencia del plano semiótico quiebra la gramática. En esta superficie, que podríamos llamar “estallada”, se produce la materialidad del lenguaje y se constata el efecto estético. En el lenguaje poético, para esta teórica, es donde se exhibe la gran aportación de su teoría

¹³ Julia Kristeva. *Semiótica I*. p. 198.

¹⁴ *Ibidem*, p. 207.

semiótica, que permite al lector o a la lectora participar en la producción de significados lo que ensancha la capacidad para extender los límites del *ser* humano.

Kristeva elabora con esta noción, que también es acuñada por ella, una teoría que permite entender al texto no como una estructura plana que es posible decodificar con la ayuda de la lingüística, sino como un *engendramiento* en constante producción, pues las ideas que están ahí representadas, no son productos terminados. Para la filósofa búlgara, el texto es un fenómeno con volumen por su constante poder de generar un sistema significativo sin límites, a pesar de tener la limitación de mostrarse sometido por las características lingüísticas. El *semanálisis* va a permitir considerar al texto como un tipo de producción significativa que ocupa un lugar en la historia; además su significación es siempre doble, abre en el interior de ese sistema otro escenario, el de presentar más de un solo punto de vista. El *semanálisis* va a enfrentar los parámetros del discurso “oficial” y unívoco, dogmático y definitorio: “se diseña como la *articulación* que permite la construcción quebrada, estratificada, diferenciada de una *gnoseología materialista*, [...]. Así, decimos que el *semanálisis* extrae el conjunto de los sistemas significativos de las ciencias de su univocidad no-crítica (orientada hacia su objeto y que ignora el sujeto), ordena críticamente los sistemas significativos y contribuye a la fundamentación no de un Sistema del Saber, sino de una continuidad discreta de proposiciones sobre las prácticas significativas.”¹⁵

De esta manera, Kristeva entiende la pluralidad como una propuesta ante todo crítica que permite la apertura del texto a un discurso ambiguo en el que subyace la subversión de la palabra. Esta idea derrumba el modelo en donde se piensa y se promueve la formación de constructos que formulan la verdad última de las cosas, los cuales se

¹⁵ Cf. Julia Kristeva. “El texto y su ciencia” en *Semiótica I*. p. 27.

elaboran con base a alcanzar la cima en la que se encuentra un final o un metalenguaje universal globalizante.

Kristeva emplea esta noción para elaborar un modelo de pensamiento que tiene que ver con aspectos de filosofía del lenguaje que permiten observar al lenguaje y, por lo tanto, a la producción textual como su objeto desde una reflexión crítica que los dinamiza en un infinito de significantes. Esto le autoriza a la filósofa discutir y contraponer las ideas del monologismo de la semiótica con el monologismo que puede encontrarse en el discurso. Voy a utilizar y traducir este modelo que se refleja en las nociones del semanálisis para formular un análisis interpretativo que sirva para entender elementos discursivos dentro de la novela de Virginia Woolf y resaltar sus reflexiones acerca de la escritura.

El reflejo que tienen las nociones del semanálisis en la lectura que hago de *Mrs. Dalloway* abre preguntas interesantes que permiten observar una postura combativa que comparten Virginia Woolf en su narración y Julia Kristeva en sus postulados teóricos. Esta relación que establezco no soslaya, por otra parte, que cada autora se manifiesta con una intención diferente; Virginia Woolf como escritora, está preocupada por el tema de la escritura y su poder subversivo, Julia Kristeva propone una nueva visión para abordar los textos poéticos con una herramienta que devela su subversión. No obstante, es importante notar de qué manera es posible traducir estas nociones a pesar de que Kristeva las utiliza para fines distintos pero, no obstante, se las puede aplicar, como ya lo dije, para entender y resaltar algunos elementos discursivos en la poética de Woolf.

En este sentido, y para aclarar mejor la distinción de propósitos entre las autoras que reúno arbitrariamente en esta discusión, es importante agregar una anotación del diario de Virginia Woolf escrita el 19 de junio de 1923 cuando elaboraba el proyecto de su novela (*The Hours* en su génesis, *Mrs. Dalloway* como título final) en la que declara la intención

de oponerse al sistema social haciendo crítica de él: “En este libro tengo demasiadas ideas. Quiero presentar la vida y la muerte, la cordura y la locura; quiero criticar al sistema social, mostrarle en acción, funcionando al máximo—pero esto último puede ser una pose”.¹⁶

En efecto, podrían señalarse varios momentos a lo largo de la novela en donde la voz del narrador lanza fuertes críticas al sistema monolítico victoriano de una manera sutil y no completamente explícita. Es necesario leer con detenimiento la narrativa de Woolf donde la sintaxis se dilata al máximo para acoger un torrente de asociaciones, es decir, su estilo presenta una dicción depurada que se sitúa en el polo contrario de la transcripción en crudo de los pensamientos. Se sirve de ciertos recursos particulares para producir las conexiones demandadas por la fluidez de la narración entre asociaciones mentales diversas, pensamientos y acciones simultáneas, evocaciones pasadas e ideas e impresiones presentes para así efectuar constantes transiciones de un personaje a otro así como de un personaje al narrador. De esta manera, hilvanada entre la narración se encuentra la crítica irónica que atraviesa el relato y va dirigida a destacar las relaciones de poder que tienen las instituciones tales como el matrimonio, la autoridad patriarcal, la monarquía, el Imperio, las leyes, el lugar que ocupa la mujer en la sociedad entre otras.

En otros momentos en los que aparece Septimus, resalta una fuerte crítica a la ciencia médica y a la guerra. En cambio, en torno del otro personaje, Peter Walsh se destaca el discurso irónico con el rechazo al colonizaje inglés. Peter, en el relato, regresa ese mismo día de la India después de vivir ahí varios años y hacer de su vida un fracaso. Es importante destacar cómo Virginia Woolf teje su prosa entrelazando la palabra bivocal (Bajtín), la palabra ambigua (Kristeva) o, la palabra irónica (en otros términos), para

¹⁶ Esta cita proviene del texto de Carlos Herrero Quirós. *Virginia Woolf proceso creativo y evolución literaria*. p.85. quien la toma de los diarios de Woolf en *Diary II*, pp. 248-249. Ed. A. O. Bell. London: Hogarth Press, 1978.

romper con el monologismo de la institucionalidad que da cuenta de las totalidades de los discursos, y abandonar la visión de un solo punto de vista:

En todo esto había una buena parte de Dalloway, claro está; una buena parte de ese espíritu de servicio público, de imperio británico, de reforma tributaria, de espíritu de clase gobernante, que había crecido en Clarissa, como suele ocurrir. Con el doble de facultades que su marido, Clarissa tenía que verlo todo a través de los ojos de Dalloway, una de las tragedias de la vida matrimonial. Con una mente que se bastaba a sí misma, tenía que estar siempre citando las palabras de Richard, ¡como si uno no pudiera saber, hasta el mínimo detalle, lo que Richard pensaba gracias a la lectura del *Morning Post* por la mañana!¹⁷

In all this there was a great deal of Dalloway, of course; a great deal of the public-spirited, British Empire, tariff-reform, governing-class spirit, which had grown on her, as it tends to do. With twice his wits, she had to see things through his eyes—one of the tragedies of married life. With a mind of her own, she must always be quoting Richard—as if one couldn't know to a tittle what Richard thought by reading the *Morning Post* of a morning!¹⁸

En el fragmento citado es posible advertir cómo el narrador va comentando de manera irónica y al mismo tiempo dando cuenta de su antipatía a los elementos constitutivos del sistema social establecido en el imperio británico de principios de siglo veinte. Richard Dalloway, esposo de Clarissa, asume sin cuestionarse el papel de ostentar el discurso de autoridad, el papel de integrar a Clarissa al orden familiar de los Dalloway y, además el de asimilar, a través del discurso oficial del *Morning Post*, una posición ideológica autorizada desde la cual se somete a la mujer sin permitirle pronunciar un discurso alternativo o, en términos bajtinianos, un discurso ajeno, aun teniendo *el doble de facultades que su marido*. En este pequeño extracto es posible destacar los elementos irónicos cuando el narrador juzga la vida matrimonial contemplándola como una verdadera tragedia: *Clarissa tenía que verlo todo a través de los ojos de Dalloway, una de las*

¹⁷ *La señora Dalloway* .p. 223.

¹⁸ *Mrs. Dalloway*.p.76.

tragedias de la vida matrimonial, al presentar la imagen de mujer como un ser que ve la vida a través de los ojos del marido y a través del nombre de familia del marido. Finalmente, la crítica queda extendida hacia el discurso oficial que propone la visión de mundo, el que impone la vida a través del discurso autorizado del sistema de poder que rige la ideología de la época.

El narrador se coloca desde una focalización consonante a la conciencia de Clarissa a través de una voz interior (esta voz se intercepta de cuando en cuando a lo largo de la novela); la consonancia se da al exponer con enojo e indignación el desagrado de ver la vida a través de lo autorizado: *¿como si uno no pudiera saber, hasta el mínimo detalle, lo que Richard pensaba gracias a la lectura...*

Otro ejemplo muy claro que expone la crítica al sistema social e institucional es la imagen creada del Big Ben, monumento pilar y emblemático que aparece constantemente señalado a lo largo de la narración ¹⁹ y que señala con ironía y subversión la institución monolítica e inamovible, dando la sensación del paso irrevocable del tiempo, en contraposición con el tiempo subjetivo de los personajes. Ahora bien, lo que es importante notar es que Virginia Woolf, al elaborar la metáfora de “los círculos de plomo se disolvieron en el aire” (“the leaden circles dissolved in the air”), la conecta con la imagen del reloj que primero truena, luego emite un aviso musical y finalmente marca *la hora*

¹⁹ Además de este reloj emblemático, aparecen en el texto otros relojes que se relacionan de una manera muy particular con el sonar del primero. La relación entre los relojes se narra como si fuera una relación entre dos personas de diferente jerarquía, es decir, humanizando a los relojes que tienen el deber de imponer la hora, por ejemplo, en la página 270, la voz narrativa presenta a otro reloj: “El amor[...] En éstas entró el otro reloj; el que sonaba siempre dos minutos después del Big Ben, arrastrando los pies, con el regazo lleno de cachivaches, que tiró al suelo como si [el] Big Ben estuviese encantado con su majestad, dictando las leyes, tan solemnemente, tan justo, pero tenía que acordarse de toda clase de cosillas además...” un poco más adelante se habla de este reloj como “voluble, ruidoso, el reloj retrasado sonó, entrando al eco del Big Ben, con el regazo lleno de trastos. Golpeado, roto por el asalto de los coches, por la brutalidad de los camiones...” Este reloj personificado como un portador, el reloj de la calle, que suena siempre dos minutos después que el gran reloj.

irrevocable. Se establece de inmediato en el lector un efecto muy particular con la relación del concepto del tiempo y con el momento particular en la diégesis, en que éste es anunciado.

El Big Ben es resignificado con esta metáfora que aparece solamente en tres ocasiones a partir de su imagen asociada a la autoridad que ostenta el tiempo. La resignificación del Big Ben se presenta en cada ocasión como una imagen asociada, pues en cada aparición, se producen en la diégesis acontecimientos importantes que marcan momentos clave ya sea, en el mundo exterior, que en este caso es la ciudad de Londres, o hacia el interior de la conciencia de los personajes. Esto produce un efecto de ambigüedad y perturbación al notar la transformación en la significación total del enunciado que, a la vez está siendo intensificada. El Big Ben aparece en relación con diferentes acontecimientos, externos o internos y por tal motivo, multiplica su significación. Se provoca una nueva producción de significado al obligar al lector a absorber los elementos que son ajenos en una isotopía del contexto, lo que produce otro nivel de información, una imagen asociada que sólo la imaginación puede contemplar pues escapa del nivel lógico en el sentido.

Solamente voy a mencionar un par de ejemplos para dar cuenta de la significación polifónica que se establece con este reloj y su relación importante con el tiempo exterior e interior hacia los personajes. La primera vez que éste suena es cuando Clarissa Dalloway sale a la calle y siente la frescura de la mañana de Londres en el mes de junio. Es un momento súbito de contacto con la alegría que la vida le provoca, siente una armonía vital con la ciudad y sus habitantes:

Porque de tanto vivir en Westminster —¿cuántos años ya?... más de veinte— sientes, aun en medio del tráfico, o al despertarte de noche, Clarissa estaba segurísima, una quietud particular, o mejor cierta solemnidad; una pausa

indescriptible; un suspense (aunque eso podía ser del corazón, según decían aquejado de gripe) antes de que el Big Ben diese la hora. ¡Ahora! El reloj tronó. Primero un aviso, musical; luego la hora, irrevocable. Los círculos de plomo se disolvieron en el aire.²⁰

For having lived in Westminster — how many years now? over twenty, —one feels even in the midst of the traffic, or waking at night, Clarissa was positive, a particular hush, or solemnity; an indescribable pause; a suspense (but that might be her heart, affected, they said, by influenza) before Big Ben strikes. There! Out it boomed. First a warning, musical; then the hour, irrevocable. The leaden circles dissolved in the air.²¹

Otra aparición sucede cuando Peter Walsh la visita en su casa y está a punto de declararle su amor fiel, que no ha cambiado a través de los años y que le provoca un llanto *cayéndole las lágrimas por las mejillas*,²² cuando son interrumpidos de pronto, por la llegada de Elizabeth, hija de Clarissa y, un momento después suena la hora irrevocable e implacable, interrumpiendo una probable confesión y provocando la súbita salida a la calle de Peter:

Las campanadas de Big Ben dando la media hora sonaron entre ellos con un vigor descomunal, como si un joven, fuerte, indiferente y desconsiderado, estuviese dando porrazos a diestro y siniestro.²³

The sound of Big Ben striking the half-hour stuck out between them with extraordinary vigour, as if a young man, strong, indifferent, inconsiderate, were swinging dumb-bells this way and that.²⁴

Recuerda mi fiesta, recuerda mi fiesta, dijo Peter Walsh mientras salía a la calle, hablando solo, rítmicamente, al compás del flujo sonoro, del sonido directo y diáfano de Big Ben dando la media. (Los círculos de plomo se disolvieron en el aire)...²⁵

Remember my party, remember my party, said Peter Walsh as he stepped down the Street, speaking to himself rhythmically, in time with the flow of the sound, the direct downright sound of Big Ben striking the half-hour. (The leaden circles dissolved in the air)...²⁶

²⁰ *La señora Dalloway*. p.150.

²¹ *Mrs. Dalloway*. p.4.

²² *La señora Dalloway*. p.194.

²³ *La señora Dalloway*. p.195.

²⁴ *Mrs. Dalloway*. p.48.

²⁵ *La señora Dalloway*. p.196.

²⁶ *Mrs. Dalloway*. p.48.

Si bajo la óptica del semanálisis, aceptamos que en los textos literarios no hay un sólo significado, al aproximarnos a esta pequeña metáfora que se repite a lo largo de la narración y que resuena e irradia diversas posibilidades de significados, es posible definirla como un *leit-motiv*. Cada vez que se anuncia el Big Ben se construye y se reconstruye una imagen novedosa. En cada una de sus apariciones, el reloj emblemático de la autoridad despliega significaciones y relaciones diferentes. Así podemos leer de qué manera pueden originarse nuevas posibilidades para dar cuenta y representar la realidad, para poderla combatir, para irradiar, a partir de un objeto existente, en este caso el monumento real que se encuentra en Londres, significados y resignificaciones acompañadas de nuevas imágenes. De esta manera, el significado anterior queda atrás cuando se produce uno nuevo a partir del anterior traduciendo lo que Kristeva promueve; el paso de un sistema signico a otro. Es posible agregar entonces que, de esta frase que se repite, cada repetición “disuelve” la anterior para refractar y proyectar una nueva permitiendo aniquilar el autoritarismo del significado.

El Big Ben funciona, por otro lado, como la metáfora del tiempo de los relojes o tiempo cronológico, el tiempo impuesto por la historia monumental (Ricoeur)²⁷ que marca e impone un tiempo público, un tiempo oficial o de la Autoridad, el cual se contrapone, de manera discordante, con el tiempo íntimo de la conciencia y de la historia personal, así como con el de la experiencia temporal de los personajes Clarissa y Septimus en un primer plano, y el de la de Peter Walsh y los otros personajes, en un segundo plano en el que

²⁷ Es importante remitir a la interpretación de *Mrs. Dalloway* que formula Ricoeur en tanto al tiempo narrado, este sentido, dándole un valor simbólico al Big Ben en tanto que figura de Autoridad: “¡Un mismo tiempo! Las horas de toda la nación hay que oírlas sonar—mejor que golpear—bajo el mando de este tiempo monumental, más complejo que el simple tiempo cronológico” en *Tiempo y narración II*. p. 544.

aparece esta experiencia en menor grado, por ser personajes secundarios. Lo significativo no es sólo la oposición entre el tiempo de los relojes y el tiempo interno, sino poder notar las relaciones temporales interiores que estos personajes tienen con el tiempo monumental en las que dejan traslucir sus perspectivas. Dicho de otra manera, con la presencia del Big Ben se destaca el flujo de conciencia en relación con una exterioridad impuesta y con lo irrevocable que tiene, en un momento dado, la realidad del mundo externo. Ricoeur advierte: “Precisamente sólo la ficción puede explorar y llevar al lenguaje este divorcio entre las visiones del mundo y sus perspectivas inconciliables sobre el tiempo, al que *surca* el tiempo público”²⁸

De esta manera, a lo largo de la lectura de *Mrs. Dalloway* nos enfrentamos con un narrador que constantemente comenta sobre las grandes instituciones, las cuestiona y critica de manera irónica. Si nos enfocamos en este punto, es decir en el discurso alterno que va subvirtiendo de manera irónica esas instituciones y que se deja oír a la par de la narración que cuenta lo que sucede en un solo día, el día que Clarissa Dalloway prepara y realiza una fiesta y que Septimus se suicida, es posible empalmar las ideas que Kristeva desarrolla de lo múltiple frente a lo unívoco en la contraposición de transgresión con lo “uno”, con lo monológico, con lo dogmático que encuentra cuando hace un recuento de la novela polifónica:

La novela y sobre todo la novela polifónica moderna, que incorpora la menipea, encarna el esfuerzo del pensamiento europeo por salir de los marcos de las sustancias idénticas casualmente determinadas a fin de orientarse hacia otro modo de pensamiento: el que procede del diálogo (una lógica de distancia, relación, analogía, oposición no excluyente, transfinita)[...] Se podría demostrar a través de la palabra y la estructura narrativa novelesca del siglo XX cómo transgrede el pensamiento europeo sus características constitutivas: la identidad, la sustancia, la causalidad, la definición, para

²⁸ Cf. *Tiempo y narración II*. “Entre el tiempo mortal y el tiempo monumental: *La señora Dalloway*” p.544.

adoptar otras: la analogía, la relación, la oposición, y por lo tanto el dialogismo y la ambivalencia menipea.²⁹

Por otro lado, también se puede entender la presencia del Big Ben en la novela de Woolf desde otra perspectiva de análisis intertextual, con esto me refiero a que es posible acotarlo desde una de las formas que se presenta la intertextualidad siguiendo la tipología que Genette expone en *Palimpsestos*. El Big Ben, representado artísticamente en el texto de Woolf, puede funcionar como *paratexto*. Si recordamos que Genette entiende al *paratexto* como una de las cinco maneras en que puede presentarse la transtextualidad: (intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad),³⁰ entonces, la refiguración y la imagen que logra Woolf del Big Ben puede concebirse como un paratexto si seguimos la definición genettiana al marcar la repetición de esta frase, además de entender que para Genette el paratexto tiene una función literaria de relación menos explícita y más distante en la copresencia entre dos textos:

...título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende.³¹

De esta manera, es posible vincular este ejemplo, por un lado, estrictamente con la tipología que propone Genette y, por el otro lado, relacionar esta tipología frente a las ideas de polifonía que he ido exponiendo a lo largo del capítulo. Es necesario advertir que Genette no hace ninguna alusión al concepto de polifonía proveniente de Bajtin que pasa de una

²⁹ Cf. Julia Kristeva y su capítulo en el que expone las ideas de Bajtin: “La Palabra, el diálogo y la novela” en *Semiótica I*. pp. 219-220.

³⁰ Cf. Gérard Genette en *Palimpsestos*. pp.10-15.

³¹ *Ibidem*, pp.11-12.

manera natural a la reformulación de Kristeva, sin embargo, en *Palimpsestos*, señala la resonancia que presentan los textos. Alude a las señales que en una lectura lineal, pasan desapercibidas pero que en una lectura reflexiva es posible entender desde la polifonía bajtineana. Son voces que provienen de otro lugar, de otro discurso, pero se cruzan en la “arena de lucha de los acentos sociales de diversas orientaciones”³² dentro del texto y se muestran presentes en todo acto de comprensión e interpretación del mismo.

Ahora bien, si volvemos al ejemplo del Big Ben éste resulta relevante pues a través de él es posible advertir que funciona como una voz más que nutre el texto dando cuenta de su polifonía. Este reloj emblemático es mencionado en ocho ocasiones a lo largo de la novela cuando repite su repiqueteo marcando las horas, tañéndolas cada media hora con el compás del paso del tiempo y esto funciona de una manera muy particular al momento de observar su configuración textual. Cada vez que aparece en la diégesis mencionado, se repiten en la narración casi todos los elementos que están inscritos cuando se le menciona en la primera frase que lo anuncia al principio de la novela:

...antes de que el Big Ben diese la hora. ¡Ahora! El reloj tronó. Primero un aviso, musical; luego la hora, irrevocable. Los círculos de plomo se disolvieron en el aire.³³

... before Big Ben strikes. There! Out it boomed. First a warning, musical; then the hour, irrevocable. The leaden circles dissolved in the air.³⁴

Es importante aclarar que la descripción de este reloj provoca una dimensión icónica que hace una imagen, además, en tanto que una voz más en el texto está dada con la metáfora que se repite de “los círculos de plomo se disolvieron en el aire”. Con lo anterior,

³² Valentin Nikólaievich Voloshinov. (Bajtin) *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. p.70.

³³ *La señora Dalloway*. p.150.

³⁴ *Mrs. Dalloway*. p.4.

es posible considerar al Big Ben de la diégesis, enmarcado como una *ilustración mental*, o un tipo de *señal accesoria*, una especie de firma o símbolo famoso, que además *procura un entorno (variable) al texto*. Este pequeño texto metafórico funciona a lo largo de la diégesis en *Mrs. Dalloway*, como un lema o sentencia, al igual que una inscripción de carácter conmemorativo. Este reloj emblemático forma parte del imaginario cultural — la capacidad morfopoiética que supone toda cultura o manifestación cultural— produce una imagen que es en sí una representación de una referencia al Big Ben real (en este caso es el monumento del Big Ben) pero, al mismo tiempo produce una referencia de sentido que se va resignificando en cada una de sus apariciones iterativas y, en cada una de ellas, ostenta una voz que produce polifonía. No obstante, lo estilizado de la descripción de esta representación configura una idea, un esquema que pertenece a un sistema de valores preexistentes a la representación y provoca en el lector una imagen que se combina con la referencia y se refigura al mismo tiempo. En este sentido, Virginia Woolf logra por conducto de la metáfora, una imagen poética que se vuelve polisémica y polifónica para después devenir símbolo. Ahora bien, y como lo menciono antes, la imagen del Big Ben creada por Woolf es arrastrada en varios momentos de la diégesis en donde marca momentos importantes o claves puesto que rebasa la ilusión referencial pura, tanto el narrador como el lector proyectan un espacio que no es neutro sino ideológicamente orientado. Al repetir en varios momentos de la narración ese fragmento, su iteración o isotopía se convierte, a pesar de no estar fuera del texto mismo, bajo la óptica genettiana en paratexto que, al mismo tiempo, funciona como hipotexto en su primera aparición y en un hipertexto con las subsecuentes.

En este sentido, el recordar que la novela woolfiana al momento de su proyecto y creación fue nombrada por la autora con el título *The Hours*,³⁵ provoca, en el lector que conoce todos estos textos, que el título de la novela se conciba en una relación paratextual. De la misma manera, este título provoca una relación intertextual con las imágenes de otros relojes que aparecen representados en el texto y que, al igual que el Big Ben, son responsables de marcar el tiempo dentro de la diégesis. Lo interesante del ejemplo siguiente es el papel que juega la representación del tiempo en la novela el tiempo en los relojes es fragmentado y dividido dentro del *continuum* de la vida, y personificado, en cierta forma de complicidad, con las instituciones de autoridad y poder dentro de la novela —el estado, el Imperio, la guerra, los médicos, el comercio, la monarquía— ubicadas en el centro de la ciudad imperial:

Cortando y rebanando, dividiendo y subdividiendo, los relojes de Harley Street mordisqueaban el día de junio, aconsejaban sumisión, apoyaban la autoridad y señalaban a coro las supremas ventajas del sentido de la proporción, hasta que el montículo del tiempo quedó tan mermado que un reloj comercial, colgado sobre una tienda de Oxford Street anunció, alegre y fraternal, como si fuese un placer para los señores Rigby y Lowndes dar información gratis, que era la una y media.³⁶

Shredding and slicing, dividing and subdividing, the clocks of Harley Street nibbled at the June day, counselled submission, upheld authority, and pointed out in chorus the supreme advantages of a sense of proportion, until the mound of time was so far diminished that a commercial clock, suspended above a shop in Oxford Street, announced, genially and fraternally, as if it were a pleasure to Messrs. Rigby and Lowndes to give the information gratis, that it was half-past one.³⁷

Mrs. Dalloway se inscribe dentro del marco de la novela polifónica pues cumple puntualmente con varios elementos que marca Bajtin y que forman parte del concepto global de polifonía. Uno de los aspectos más relevantes en este sentido radica en que la voz

³⁵ Cf. Los diarios que datan de 1923-1924.

³⁶ *La señora Dalloway*. p. 247.

³⁷ *Mrs. Dalloway*. p. 102.

que narra se entrecruza constantemente con las de los personajes así como con los monólogos interiores de éstos, lo que permite establecer una suerte de continuos entre voces. El narrador en esta novela entra y sale por los personajes ofreciendo así varias visiones de mundo, incluso la del propio narrador. Esto impide, por ende, que la novela se ubique en la categoría monológica, en la que una sola visión de mundo está expresada.

En el caso muy particular de *Mrs. Dalloway* se observa claramente que el espacio propuesto, la ciudad de Londres, funciona como textura básica de la narración; ahí es donde se da el discurso ininterrumpido y, al mismo tiempo, este espacio englobante proporciona los puntos del encuentro o los “planos” para que se de la simultaneidad y “las relaciones mutuas de diversos contenidos bajo el ángulo de un solo momento”. El espacio múltiple que se logra a partir de los planos diversos que confluyen se ve en la novela a partir del recorrido que hace Mrs. Dalloway desde su casa hasta la florería y, de regreso, en un Londres urbano, pululante e intenso. En ese exterior diegético ruidoso es donde el fluir de las conciencias se cruzan sobre las aceras mezclándose con el tono de las bocinas de los automóviles así como con el aeroplano que al pasar, en ese mismo instante, anuncia un producto comercial en el cielo.

Ese espacio múltiple permite que el texto narrativo pase de Clarissa Dalloway atravesando Bond Street a Septimus Warren Smith que va a la vez por la misma calle y no sea necesario en la diégesis, trazar sus historias individuales ni elaborar tramas o argumentaciones sino que, *bajo el ángulo de un solo momento*, se nos ofrecen estos dos personajes en lo simultáneo y lo diverso. El sujeto, en este tipo de novela, queda descentralizado gracias al tejido urbano trazado en la diégesis que posibilita proyectar al personaje no como un ser único y discreto cuyas líneas se pueden conformar desde una determinada perspectiva que le da un encuadre cerrado, psicológico y final. Lo que nos es

dado son pequeños trozos o pinceladas de los personajes, interrumpidas continuamente o silenciadas por pausas en la narración que introducen objetos u otros discursos que resuenan a la vez por la ciudad e impiden el discurso sostenido de los personajes que se pasean por la novela. El primer extracto que cito a continuación corresponde a Clarissa Dalloway e ilustra la forma narrativa que describo, y el segundo es el de Septimus:

[...]Tenía un perpetuo sentir, al mirar los taxis, de estar afuera, lejos, muy lejos, mar adentro sola; siempre tuvo la impresión de que vivir era muy, muy peligroso, aunque sólo fuese un día. Y no es que se creyese lista, o muy fuera de lo normal. Cómo se las había arreglado en la vida con las cuatro cosillas que Fräulein Daniels les había enseñado, no se lo explicaba. No sabía nada; ni idiomas ni historia, apenas si leía ya algún libro...³⁸

[...] She had a perpetual sense, as she watched the taxi cabs, of being out, far out to sea and alone; she always had the feeling that it was very, very dangerous to live even one day. Not that she thought herself clever, or much out of the ordinary. How she had got through life on the few twigs of knowledge Fräulein Daniels gave them she could not thing. She knew nothing; no language, no history; she scarcely read a book now...[...]³⁹

Septimus miraba[...] Y ahí seguía el automóvil parado, las cortinas corridas, con un curioso dibujo impreso, como un árbol, pensó Septimus, aterrado por esta gradual concentración de todas las cosas ante sus ojos, como si algún horror hubiese subido a la superficie y estuviese a punto de inflamarse de repente. El mundo vibraba, temblaba y amenazaba con estallar en llamas.⁴⁰

Septimus looked [...] Septimus thought, and this gradual drawing together of everything to one centre befote his eyes, as if some horror had come almost to the surface and was about to burst into flames, terrified him. The world waved and quivered and threatened to burst into flames.⁴¹

Si examinamos ahora con detenimiento el siguiente pasaje de la novela de Virginia Woolf, encontraremos varias de las dimensiones de la polifonía que iré apuntando en el transcurso del análisis. El extracto que se analiza más adelante da cuenta del alboroto que provoca en la calle de Bond Street el paso de un automóvil lujoso con cortinillas

³⁸ *La señora Dalloway*. p. 155.

³⁹ *Mrs. Dalloway*. p. 8.

⁴⁰ *La señora Dalloway*. pp. 162-163.

⁴¹ *Mrs. Dalloway*. p. 15.

recorridas, razón por la que el pasajero que va adentro no es reconocido por los peatones y su identidad queda como un verdadero misterio. Bond Street es el punto de encuentro de varias conciencias, la de Clarissa, la de Septimus y la de los demás transeúntes que en un solo momento se colapsan y resuenan con el movimiento de la ciudad:

[...] El rostro, lo que se dice el rostro, sólo lo habían visto tres personas durante unos segundos. Incluso el sexo era objeto de disputa. Pero no había duda de que la grandeza estaba sentada ahí dentro; la grandeza pasaba por ahí oculta, Bond Street abajo, a corta distancia, al alcance de la mano de la gente corriente que quizá estuviera ahora, por primera y última vez, a punto de hablar con la majestad de Inglaterra, el símbolo permanente del Estado, que se dará a conocer a los investigadores curiosos que criben las ruinas del tiempo, cuando Londres sea sólo un camino cubierto de herbajos y todos éstos que se apresuran por la acera este miércoles por la mañana no sean sino huesos entre cuyo polvo aparezcan unas cuantas alianzas de boda y los empastes de oro de innumerables muelas picadas. Entonces se sabrá de quién era el rostro del automóvil.

Probablemente sea la Reina, pensó la señora Dalloway mientras salía de Mulberry con las flores: la Reina. Y por un instante adoptó una postura de dignidad extrema, ahí parada junto a la floristería bajo el sol, mientras el coche pasaba, parsimonioso, con las cortinas corridas. La Reina de camino a algún hospital; la Reina inaugurando alguna tómbola, pensó Clarissa.⁴²

[...]The face itself had been seen only once by three people for a few seconds. Even the sex was now in dispute. But there could be no doubt that greatness was seated within; greatness was passing, hidden, down Bond Street, removed only by a hand's-breadth from ordinary people who might now, for the first and last time, be within speaking distance of the majesty of England, of the enduring symbol of the state which will be known to curious antiquaries, sifting the ruins of time, when London is a grass-grown path and all those hurrying along the pavement this Wednesday morning are but bones with a few wedding rings mixed up in their dust and the gold stoppings of innumerable decayed teeth. The face in the motor car will then be known.

It is probably the Queen, thought Mrs. Dalloway, coming out of Mulberry's with her flowers; the Queen. And for a second she wore a look of extreme dignity standing by the flower shop in the sunlight while the car passed at a foot's pace, with its blinds drawn. The Queen going to some hospital; the Queen opening some *bazaar*, thought Clarissa.⁴³

A pesar de ser una pequeña muestra del texto completo que abarca el todo (*holon*) de la novela *Mrs. Dalloway*, es posible acercarse y examinar, como dije anteriormente,

⁴² *La señora Dalloway*. p. 164.

⁴³ *Mrs. Dalloway*. pp. 16-17.

varios elementos que están contenidos en la noción de polifonía. En primer lugar, la voz del narrador permite que se introduzcan otras voces, o en términos de Bajtin, voces ajenas. Leemos las voces de los transeúntes que especulan sobre la identidad del personaje en el automóvil: *Pero no cabía duda de que la grandeza estaba sentada ahí dentro; la grandeza pasaba por ahí oculta...*, esta voz representa un discurso ideológico que comparten los que caminan por Bond Street, *abajo*, la gente corriente que tiende a sobrevalorar a la nobleza y a la riqueza porque es un patrón cultural establecido e introyectado. En ese mismo instante, aparece la voz del narrador: *al alcance de la mano de la gente corriente que quizá estuviera ahora, por primera y última vez, apunto de hablar con la majestad de Inglaterra, el símbolo permanente del estado...* y luego, un poco más adelante, pero en el mismo plano, aparece la voz de Clarissa Dalloway: *Entonces se sabrá de quién era el rostro del automóvil*. En este pasaje, se percibe el sonido intenso de la calle y de los transeúntes que hablan entre sí y también se pueden leer las voces que se infiltran provenientes de sus conciencias. Es posible percatarse de voces de discursos ajenos al narrador como la que se observa cuando aparece la idea apocalíptica de Londres: *cuando Londres sea sólo un camino cubierto de herbajos y todos éstos que se apresuran por la acera este miércoles por la mañana no sean sino huesos entre cuyo polvo aparezcan unas cuantas alianzas de boda y los empastes de oro de innumerables muelas picadas*. Tal vez esta voz sea un tanto premonitoria o presagiando la siguiente guerra mundial después de haber ya padecido la primera.⁴⁴

⁴⁴ Este comentario no se entiende del todo por sí sólo fuera del contexto de *Mrs. Dalloway*; si no continuamos con la lectura completa de la novela de Woolf, notaremos que en unos párrafos anteriores ya se esboza al otro personaje, Septimus quien resulta ser el doble de Clarissa o su contraparte y lo que los une en la novela es la conciencia de la muerte; estos dos personajes no llegan a relacionarse nunca a pesar de compartir el mismo espacio en la novela. Septimus sufre un gran trauma al perder a su mejor amigo en el campo de batalla durante la guerra y no se puede recuperar. Así, el comentario apocalíptico es posible que venga de esa conciencia herida por la guerra.

Desde la óptica de Bajtin, la novela propicia el espacio en donde es posible presentar un mundo social diverso. A través del lenguaje artísticamente organizado la autora puede representar este mundo y darle voz tanto a los personajes como al narrador, o la voz narrativa. Esto provoca constantes desplazamientos de perspectivas, es decir, desde una perspectiva que corresponde a la del narrador omnisciente, a otra ligada a la del personaje. De estos desplazamientos de voces, el diseño narrativo de la novela mueve al lector en dos tiempos diferentes; el tiempo de la diégesis y el tiempo en la mente de sus personajes que corre en paralelo. De esta manera, lo dialógico del discurso en la novela en donde confluyen los diversos puntos de vista de las valoraciones y de los acentos ajenos. “en una pequeña arena de cruce y lucha de los acentos sociales de diversas orientaciones”⁴⁵. En este aspecto, que es el más relevante dentro de la concepción de polifonía, radica la diferenciación con la novela o el discurso monológico. No es casual que Bajtin recuerde a Galileo y su enfrentamiento al discurso “oficial” aristotélico sobre los cuerpos celestes y la publicación de *Diálogo* en la que se adhiere a las ideas de Copérnico para relacionarlo con la noción de novela polifónica frente a la monológica:

La novela es la expresión de la conciencia lingüística galiléica que rechazó el absolutismo de la lengua unitaria y única, es decir, el reconocimiento del lenguaje propio como centro semántico-verbal único del universo ideológico, y advirtió la existencia de la multitud de lenguas nacionales y, especialmente, de lenguajes sociales, capaces de ser, igual de bien, “lenguas de la verdad”...⁴⁶

⁴⁵ Voloshinov. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. p.70.

⁴⁶ Mijail Bajtin. “La palabra en la novela” en *Teoría estética de la novela*. p.182.

El lenguaje⁴⁷, además, es el vehículo por excelencia que va a permitir mostrar el mundo social diverso en el que aparecen voces individuales *dialogizadas*, es decir, que en ellas se encuentra un diálogo potencial no desarrollado. No es un diálogo convencional en el que observamos sus réplicas sino un diálogo entre el autor y sus héroes: “Un diálogo concentrado de dos voces, de dos concepciones del mundo, de dos lenguajes.”⁴⁸ En este mismo sentido, cada palabra está cargada de una intención, no hay palabra que no contenga ideología es decir, no hay neutralidad en el discurso, siempre contiene un punto de vista acerca del mundo, un punto de vista que arroja una significación social:

La estratificación interna de una lengua nacional en dialectos sociales, en grupos, argots profesionales, lenguajes de género; lenguajes de generaciones, de edades, de corrientes; lenguajes de autoridades, de círculos y modas pasajeros; lenguajes de los días, e incluso de las horas; social-político (cada día tiene su lema, su vocabulario, sus acentos); así como la estratificación interna de una lengua en cada momento de su existencia histórica, constituye la premisa necesaria para el género novelesco: a través de ese plurilingüismo social y del plurifonismo individual, que tiene su origen en sí mismo, orquesta la novela todos sus temas, todo su universo semántico concreto representado y expresado.⁴⁹

Lo anterior se relaciona con la *novela polifónica* porque en ella se ven reflejadas estas voces diversas que ostentan discursos varios provenientes de un ámbito social y que en su interacción se realiza una tensión entre la palabra propia y la palabra ajena. En este proceso se verifican los planos diversos en los que están estratificados los enunciados y su complejidad.

Si regresamos al ejemplo extraído de *Mrs. Dalloway*, se identifica el tono irónico de este pasaje que logra hacer una crítica fuerte al sistema político y, al mismo tiempo al

⁴⁷ Cuando Bajtin habla de lenguaje debemos comprenderlo como la lengua o el habla y no como una herramienta más de la gramática o de la lingüística. El lenguaje como un cuerpo vivo dentro del ámbito social.

⁴⁸ Cf. Mijail Bajtin. “Plurilingüismo en la novela” en *Teoría estética de la novela*. p. 142.

⁴⁹ Cf. Mijail Bajtin. “La palabra en la novela” en *Teoría estética de la novela*. p. 81.

sistema de valores inglés. *Pero no había duda de que la grandeza estaba sentada ahí dentro; la grandeza pasaba por ahí oculta, Bond Street abajo,[...] En estas líneas el sentido del discurso irónico pertenece a la palabra ajena y a su doble significado, en este caso, al resaltar con la palabra “grandeza” al personaje que nadie ve. Esa palabra está cargada de varios sentidos, uno de ellos es el de la ironía. Toda palabra presenta diversas caras, por un lado, la que es objetual o directa; ésta refiere al objeto de una manera denotativa, y por otro lado, se nos ofrece una cara que señala un sentido diferente al referencial, un sentido velado, ambiguo, el connotativo, el sentido que el lector advierte como palabra ajena, aquel que lleva implícita una valoración y una acentuación nueva con una intención de burla o mofa veladas. La noción de polifonía por lo tanto, contempla los acentos irónicos en el discurso en la medida en que ellos pueden estar incluidos en la palabra ajena, al mismo tiempo, estos acentos irónicos permiten la derivación a más de un sentido único, a una significación amplificada o “en segundo grado”⁵⁰.*

Por otro lado, y para apoyar esta discusión, reafirmo con Simon Dentith que es Bajtin quien proclama en su trabajo sobre Dostoievski, que las novelas del escritor ruso “are distinctively polyphonic, that is, they grant the voices of the main characters as much authority as the narrator’s voice, which indeed engages in active dialogue with the character voices”.⁵¹ No obstante, la noción de *novela polifónica* no se limita sólo a establecer la igualdad de planos entre las voces del narrador y sus personajes, y favorecer el anti-autoritarismo, esta noción se extiende ampliamente hasta llegar a resaltar lo dialógico de

⁵⁰ De Gérard Genette que propone el término de *literatura en segundo grado* y que se refiere a todo lo que tiene que ver con la creación de textos literarios a partir de otros textos literarios, hace referencia metafórica al palimpsesto. Es la hipertextualidad. Lo utilizo en este sentido de manera arbitraria para explicar los acentos irónicos en los discursos, estos llevan implícito otro sentido por debajo del denotativo.

⁵¹ Cf. Simon Dentith. “Bakhtin on the novel” en *Bakhtinian Thought*. p. 41.

“...son característicamente polifónicas, esto es, otorgan a las voces de los personajes principales tanta autoridad como a la voz del narrador quien en efecto se entrega en un verdadero diálogo activo con las voces de los personajes”. [mi traducción].

este mecanismo que permite al discurso oponerse a lo monológico y unitario. Es decir, que el discurso en la novela polifónica no se estructura como una totalidad de una conciencia que abarca a las otras, sino que permite en lo dialógico que haya una interacción o puesta en escena de varias visiones de “mundo”, sin que prevalezca alguna y, al mismo tiempo, esta contraposición resulte irresoluble.

En términos de Kristeva, un texto es un *ideologema*, el lugar donde confluyen otros textos: “El ideologema es esa función intertextual que se puede leer ‘materializada’ en los diferentes niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a todo lo largo de su trayecto dándole sus coordenadas históricas y sociales.”⁵² Para Kristeva, la novela es un texto que realiza una práctica semiótica en la que se podrían leer, sintetizados, varios enunciados. Los enunciados son los vínculos constitutivos de los argumentos que se encadenan en la totalidad del texto y éste no puede dejar de comprenderse inserto en la cultura y en la historia de la escritura como verdadera manifestación de sentido. La lectura intertextual entiende al texto en su dependencia de una red de otros textos en un cronotopo abierto y potencialmente plurisignificante.

Desde la perspectiva que Genette elabora en *Palimpsestos*, es la noción de hipertextualidad la que advierte una relación en donde “se injerta un texto en otro”; esta relación se establece de una manera que no es la del comentario, es decir, surge un texto derivado de otro texto preexistente; al momento de percatarse de esta relación, se realiza la lectura en segundo grado. En otras palabras, leer el hipertexto en función de algún hipotexto genera el excedente de sentido que requiere la intertextualidad como herramienta teórica. Genette propone una relación genética de la literatura pero en constante transformación, por amplificación, por reducción o por sustitución:

⁵² Julia Kristeva. *Semiótica I*.p. 148.

...todo estado redaccional funciona como un hipertexto en relación al precedente, y como un hipotexto en relación al siguiente. Desde el primer esbozo a la última corrección, la génesis de un texto es un asunto de auto-hipertextualidad.⁵³

En *Mrs. Dalloway* se cumple también otro principio de la noción de polifonía: lo dialógico. Esto lo observamos cuando sus dos personajes principales, la señora Dalloway y Septimus van siendo trazados. Los dos ostentan una voz que los expresa y los representa hasta en su conciencia interior; no obstante, lo interesante aquí es que en el espacio diégetico de la novela, sus voces no se cruzan en una relación intersubjetiva. Estos personajes caminan por la misma calle, atraviesan el mismo parque y nunca llegan a encontrarse. Pero, a pesar de lo anterior, sus discursos hacen diálogo a lo largo de la narración en una especie de contrapunto o contraposición dialógica que se intersecta en los pensamientos que tienen los dos acerca de la muerte. Esto se logra gracias a un manejo complejo de la voz narrativa que permite que los dos personajes vayan aflorando en distintas voces y ecos y estos se encuentren en una contraposición dialógica que permite entender los diferentes planos en que se presenta la vida, mezclada con la interioridad de las vivencias humanas. Con las palabras de Bajtin señalo: “La novela [de Dostoievski] se estructura con base en el contrapunto artístico... (*punctum contra punctum*). Son varias voces que cantan diferente un mismo tema”⁵⁴. Esta voz narrativa que ocupa una posición privilegiada de conocer desde el interior los pensamientos y los recuerdos de todos sus personajes, está provista de todos los medios para pasar de un flujo de conciencia a otro, haciendo que sus personajes se encuentren en los mismos lugares y sus voces se

⁵³ Gérard Genette. *Palimpsestos*. p. 491.

⁵⁴ Mijail Bajtin. *op. cit*, p. 68.

entrecruzan en un espacio que no tiene que ver con el espacio diegético. De esta manera, Virginia Woolf teje juntos el mundo de la acción y el de la introspección o flujo de conciencia, entremezcla el sentido de la cotidianeidad y el de la interioridad.⁵⁵ “Es precisamente la polifonía que descubre el carácter polifacético de la vida y la complejidad de las vivencias humanas”.⁵⁶

Es importante señalar que la vida y las preocupaciones por la muerte en Clarissa y en Septimus son diferentes. A pesar de que comparten el terror de la experiencia del tiempo, pues los dos experimentan en ese mismo día las campanadas irrevocables de los relojes que los rodean en la ciudad, Clarissa se salva por tener la habilidad de sumergirse en el centro del momento y en una relación con el tiempo que es a la vez colusoria y subversiva. Su tiempo, el tiempo de las mujeres, el tiempo de Clarissa como anfitriona se contraponen con el tiempo del horror de la guerra en Septimus y que surge al recordar a su camarada Evans. Clarissa es una mujer madura, que pertenece a la clase media alta y en un día ordinario de su vida se va a redondear con la celebración de una fiesta en su casa. Septimus, en cambio, es un joven, de clase media baja que se casa después de haber luchado en la guerra mundial, por la que queda marcado cuando pierde a su mejor amigo Evans; este evento trasciende hasta que enloquece. El día en la diégesis de la novela (todo el relato transcurre en un solo día) en el que el doctor Bradshaw, su psiquiatra lo remite a un manicomio, Septimus se suicida. El punto clave de convergencia de estos dos personajes

⁵⁵ Cuando un autor problematiza su proceso de escritura, ya sea en diarios o en artículos, es interesante notar de qué manera la idea queda plasmada en la obra. En el caso de Virginia Woolf, en este sentido el acceso proviene de su diario *A Writer's Diary*. Londres, 1959 donde describe su técnica narrativa que denomina “*tunnelling process*”: “Me llevó un año de tanteos descubrir lo que llamo *tunnelling process*, con el cual narro el pasado a intervalos cuando lo necesito” “Tendría mucho que hablar sobre *The Hours*, y mi descubrimiento: cómo excavaba hermosas cavernas detrás de mis personajes. Creo que esto proporciona exactamente lo que necesito: humanismo, humor, hondura. La idea es que las cavernas se conecten y cada una venga a la luz del día en el momento presente”. A partir de esta idea pienso que los dos destinos de Septimus y de Clarissa se comunican justamente por su proximidad entre sus “cavernas” atendidas por el narrador.

⁵⁶ *Idem*,

se da cuando Bradshaw asiste a la fiesta de Clarissa como invitado y narra durante la cena cómo un paciente suyo, Septimus, se tira por la ventana y se suicida. El relato del médico marca en la conciencia de Clarissa el enigma inquietante de la vida y la muerte:

Aquí quedó él, con un golpe seco, seco, seco en el cerebro, y luego un ahogo de tinieblas. Así lo vio. Pero ¿por qué lo habría hecho? ¡y los Bradshaw hablando de ello en su fiesta!

En cierta ocasión, Clarissa había tirado un chelín al lago de Serpentine, nada más. Pero él lo había tirado todo... Había una cosa que sí importaba; una cosa, envuelta en palabras vanas, desfigurada, oculta en su propia vida, abandonada diariamente en la corrupción, en las mentiras, en las palabras vanas y esto es lo que él había conservado. La muerte era desafío. La muerte era un intento de comunicarse, ya que la gente siente la imposibilidad de llegar al centro que, místicamente, se les escapa; la intimidación separaba; el entusiasmo se desvanecía; una estaba sola. Había un abrazo en la muerte.⁵⁷

There he lay with a thud, thud, thud in his brain, and then a suffocation of blackness. So she saw it. But why had he done it? And the Bradshaws talked of it at her party!

She had once thrown a shilling into the Serpentine, never anything more. But he had flung it away[...] A thing there was that mattered; a thing wreathed about with chatter, defaced, obscured in her own life, let drop every day in corruption, lies, chatter. This he had preserved. Death was defiance. Death was an attempt to communicate; people feeling the impossibility of reaching the centre which, mystically, evaded them; closeness drew apart; rapture faded, one was alone. There was an embrace in death.⁵⁸

No obstante, a lo largo de la narración, las conciencias de ambos personajes son atravesadas por indicios de pensamientos fugaces sobre la muerte. Uno de estos pensamientos que, además resulta ser de orden literario es un pequeño extracto que remite a la endecha de Shakespeare en *Cymbeline*,⁵⁹ y funciona como un intertexto. Esta frase o pequeño verso recorre por la mente de estos dos personajes ese mismo día, sólo que en momentos de existencia muy diferentes. La endecha es pronunciada por Clarissa citando al

⁵⁷ *La señora Dalloway*. pp. 322-323.

⁵⁸ *Mrs. Dalloway*. p.184.

⁵⁹ En este caso la cita de *Cymbeline* de Shakespeare provoca al lector conocedor de la obra, una conexión necesaria con la muerte. La endecha viene a celebrar una muerte aparente que resultará no ser tal al final de la obra. En *Mrs. Dalloway* se alude constantemente a los “muertos vivientes” o cadáveres andantes que conforman la sociedad de los Dalloway.

libro que está en la vitrina y, en el caso de Septimus se dice como un discurso continuo en el que ensarta las primeras palabras de esta endecha. Este trozo de intertexto entabla un contrapunto en una especie de “puente dialógico” que funciona como un activador de la polifónica en la novela; ambos personajes hablan y piensan sobre la vida y la muerte. En Clarissa se va despertando esta conciencia, de manera casual, al leer este fragmento en un libro abierto en la vitrina de la librería Hatchards:

Pero ¿qué andaba soñando cuando se fijó en el escaparate de Hatchards? ¿Qué es lo que trataba de recuperar? Qué imagen de un amanecer en el campo, mientras leía en el libro abierto:

*No temas más al ardor del sol
Ni a las airadas furias del invierno.*⁶⁰

But what was she dreaming as she looked into Hatchards' shop window? What was she trying to recover? What image of white dawn in the country, as she read in the book spread open:

*Fear no more the heat o' the sun
Nor the furious winter's rages.*⁶¹

En Septimus aparece apenas marcada la endecha al narrarse de manera metafórica una de sus alucinaciones, que tiene lugar dentro de su casa, donde dictaba a Rezia, su mujer, quien anotaba sobre papelitos las reflexiones de Septimus: “Algunas cosas eran muy hermosas; otras eran puras tonterías”:

Todos los poderes vertían sus tesoros sobre su cabeza y su mano estaba ahí en el respaldo del sofá, tal y como la había visto bañarse, flotando, en la cresta de las olas, mientras a lo lejos en la costa oía a los perros ladrar y ladrar a lo lejos. No temas más, dice el corazón en el cuerpo; no temas más.

No tenía miedo. En todo momento, la Naturaleza con un guiño divertido como aquel punto dorado que se movía por la pared —allí, allí, allí— indicaba su decisión demostrara —blandiendo sus plumas, sacudiendo sus trenzas, echando la mano al vuelo de un lado a otro, con hermosura, siempre con hermosura, y acercándose para mustiar entre sus manos huecas las palabras de Shakespeare— su significado.⁶²

⁶⁰ *La señora Dalloway*. p. 156.

⁶¹ *Mrs. Dalloway*. p. 9.

⁶² *La señora Daloway*. p. 281.

Every power poured its treasures on his head, and his hand lay there on the back of the sofa, as he had seen his hand lie when he was bathing, floating, on the top of the waves, while far away on the shore he heard dogs barking and barking far away. Fear no more, says the heart in the body; fear no more.

He was not afraid. At every moment Nature signified by some laughing hint like that gold spot which went round the wall—there, there, there—her determination to show, by brandishing her plumes, shaking her tresses, flinging her mantle this way and that, beautifully, always beautifully, and standing close up to breathe through her hollowed hands Shakespeare's words, her meaning.⁶³

Este ejemplo revela cómo en dos diferentes planos dentro de la novela, el discurso de dos personajes se vuelve dialógico justamente por aparecer en circunstancias opuestas: Clarissa realiza una gran fiesta y Septimus se suicida. Ambos contemplan la muerte y la desdicha desde dos posiciones diferentes, el mismo día, en la misma calle, por el mismo parque, en la misma ciudad. La diferencia radical entre el ejemplo de las novelas de Dostoievski que analiza Bajtin y *Mrs. Dalloway* estriba en que en la novela inglesa los personajes principales, Clarissa y Septimus, no se encuentran cara a cara, no se enfrentan en una situación dialógica. El enfrentamiento dialógico en *Mrs. Dalloway* se inscribe de otra manera. Su inscripción se da en el ámbito de la interpretación, en donde lo dialógico no se ve exactamente confrontado en el espacio diegético o en la acción de la trama, sino en la reflexión que realiza el lector de los discursos de sendos personajes. Lo dialógico se da precisamente en el *espacio* del lector que se percata de la existencia de los dos planos narrativos y calibra las diferencias y contrastes.

Mrs. Dalloway muestra otro aspecto más en el que se ratifica como novela polifónica al descubrir la confluencia de monólogos interiores o las conciencias representadas en las voces de ciertos personajes. Los monólogos interiores se entrelazan,

⁶³ *Mrs. Dalloway*. pp. 139-140.

por un lado, con el tiempo y el espacio diegéticos recorriendo el tiempo presente que abarca un sólo día hacia un recuerdo del pasado lejano y por el otro, establecen una confrontación dialógica dentro de las conciencias que el lector ya conoce. Es decir, estas voces logran hacer coexistir varios planos al mismo tiempo y de un solo golpe. Como un buen ejemplo de esta condensación espacio temporal y de la conciencia, cito el fragmento siguiente en el que Mrs. Dalloway recibe en su casa la visita de Peter Walsh, amigo y pretendiente de la juventud:

— ¿Te acuerdas del lago?— dijo Clarissa en un tono abrupto, apremiada por una emoción que le atenazaba el corazón, le crispaba los músculos de la garganta y le produjo un espasmo en los labios al decir “lago”. Si, porque era una niña echándole pan a los patos, entre sus padres, y, al mismo tiempo, una mujer adulta acercándose a sus padres que permanecían de pie junto al lago, y ella iba con su vida en brazos, una vida que, mientras se acercaba a sus padres, crecía más y más entre sus brazos, hasta llegar a ser una vida entera, una vida completa que deposita ante ellos diciendo: “¡Esto es lo que he hecho con mi vida! ¡Esto! ¿Y qué había hecho con ella? ¡Realmente, qué? Ahí sentada, cosiendo, esta mañana, en compañía de Pete Walsh?

Miró a Peter Walsh; su mirada, atravesando todo aquel tiempo y aquella emoción, le llegó vacilante; le tocó con sus lágrimas; y se fue revoloteando, como el pájaro que toca una rama y vuelve a volar para alejarse revoloteando. Con toda sencillez, se enjugó los ojos.⁶⁴

“Do you remember the lake?” she said, in an abrupt voice, under the pressure of an emotion which caught her heart, made the muscles of her throat stiff, and contracted her lips in a spasm as she said “lake”. For she was a child, throwing bread to the ducks, between her parents, and at the same time a grown woman coming to her parents who stood by the lake, holding her life in her arms which, as she neared them, grew larger and larger in her arms, until it became a whole life, a complete life, which she put down by them and said, “This is what I have made of it! This!” And what had she made of it? What, indeed? sitting there sewing this morning with Peter.

She looked at Peter Walsh; her look, passing through all that time and that emotion, reached him doubtfully; settled on him tearfully; and rose and fluttered away, as a bird touches a branch and rises and flutters away. Quite simply she wiped her eyes.⁶⁵

⁶⁴ *La señora Dalloway*. p. 190.

⁶⁵ *Mrs. Dalloway*. p. 43.

Hasta aquí leemos la voz de Clarissa al hablar directamente con Peter y, al mismo tiempo escuchamos el monólogo reflexivo, doloroso y revelador que se da simultáneo al recuerdo del lago. Enseguida, (lo observamos en la próxima cita) aparece la voz de Peter, respondiéndole y al mismo tiempo, respondiendo dentro de su conciencia a otra conversación, la de las conciencias interiores. Todo esto se estructura de maneja narrativa en un verdadero dialogismo en donde los dos personajes se confrontan en un espacio que está conformado por el recuerdo que comparten de un lago ubicado en un tiempo pasado, el de su juventud. El diálogo se expone entre las dos conciencias de sendos personajes al tiempo de escuchar su conversación simultánea a su conciencia interior.

—Si—dijo Peter—. Sí, sí, sí—dijo, como si Clarissa estuviera sacando a la superficie algo que le resultaba verdaderamente doloroso a medida que iba subiendo. ¡Basta! ¡Basta! Deseaba gritar Peter. Porque no era viejo; su vida no había acabado; de ninguna manera. Apenas pasaba de los cincuenta. ¿Se lo digo o no? pensó Le habría encantado desahogarse y contárselo todo. Pero es demasiado fría, pensó; cosiendo con sus tijeras; Daisy parecía vulgar al lado de Clarissa. Y me va a considerar un fracasado, y lo soy según lo entienden ellos, pensó; según lo entienden los Dalloway. Sí, sí, no le cabía la menor duda; él era un fracasado [...] ¡Y así han vivido todo este tiempo! Pensó; semana tras semana; la vida de Clarissa; mientras que yo, pensó; y súbitamente todo tipo de cosas parecieron irradiar de su persona; viajes, paseos a caballo, peleas, aventuras, partidas de bridge, amores, ¡trabajo, trabajo, trabajo! Y sacó su cortaplumas sin el menor disimulo...⁶⁶

“Yes,” said Peter. “Yes, yes, yes” he said, as if she drew up to the surface something which positively hurt him as it rose. Stop! Stop! He wanted to cry. For he was not old; his life was not over; not by any means. He was only just past fifty. Shall I tell her, he thought, or not? He would like to make a clean breast of it all. But she is too cold, he thought; sewing, with her scissors; Daisy would look ordinary beside Clarissa. And she would think me a failure, which I am in their sense, he thought; in the Dalloways’ sense. Oh yes, he had no doubt about that; he was a failure, compared with all this [...] And this has been going on all the time! He thought; week after week; Clarissa’s life; while I—he thought; and at once everything seemed to radiate from him; journeys; rides; quarrels; adventures; bridge parties; love affairs; work; work, work! and he took out his knife quite openly...⁶⁷

⁶⁶ Ver toda esta secuencia en *La señora Dalloway*. pp. 190-191.

⁶⁷ *Mrs. Dalloway*. pp. 43-44.

En un sólo momento se traslapan distintos planos, los recuerdos de cada personaje que hablan y tienen una voz distinta, la voz del narrador que logra conectarlos, entrando y saliendo en la línea temporal y, por último los intercambios de la conversación convencional en la que se dicen muy poco. En este sentido este tipo de narración tiene que ver con la noción que Bajtin elabora de la polisemia sobre las novelas de Dostoievski:

La novela de Dostoievski es dialógica, no se estructura como la totalidad de una conciencia que objetivamente abarque las otras, sino como la total interacción de varias, sin que entre ellas una llegue a ser objeto de la otra; esta interacción no ofrece al observador un apoyo para la objetivación de todo el acontecimiento de acuerdo con el tipo monológico normal (argumental, lírica, o cognitivamente) hace participante, por tanto al observador. La novela no sólo no ofrece ningún apoyo estable para el tercero, fuera de la ruptura dialógica, sino que, por el contrario, con el fin de que este tercero monológicamente abrace a las demás conciencias, todo se estructura de tal manera que la contraposición dialógica resulte irresoluble.⁶⁸

Cabe señalar ahora que cada narración procede de un proyecto narrativo que como lector crítico es imposible determinar en todos sus aspectos a menos que, el autor lo declare y lo deje escrito de manera muy puntual. Pienso con Ricoeur⁶⁹ que, de igual forma, el proyecto no resulta siempre realizado en la novela, la narración puede llegar a rebasar el proyecto o también quedarse corta. El proyecto puede quedar reflejado en la narración y, a la vez, al momento de la lectura conducir hasta cierto punto la interpretación del texto narrativo por caminos que el autor jamás imaginó. No obstante, en toda interpretación quedan siempre abiertas muchas puertas por las cuales es posible penetrar o dejar de hacerlo. Por fortuna la novela de Virginia Woolf rebasa, y de ahí su valor artístico trascendente, la interpretación única, el punto de vista monológico. *Mrs. Dalloway* tiene

⁶⁸ Mijail Bajtin. *op. cit.*, p. 33.

⁶⁹ Se podría pensar que el proyecto de una narración se queda siempre en la instancia de lo que Paul Ricoeur llama mimesis I: "...imitar o representar la acción es, en primer lugar, comprender previamente en qué consiste el obrar humano: su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad. Sobre esta precomprensión, común al poeta y a su lector, se levanta la construcción de la trama y, con ella, la mimética textual y literaria". Cf. "La triple mimesis" en *Tiempo y narración I*. p. 129.

mucho que decir desde otras ópticas como pueden ser el acercamiento de lo simbólico, la crítica desde el punto de vista feminista, desde un acercamiento de las interioridades y las exterioridades, etc. los cuales permiten llevar a la novela por rumbos diversos y enriquecer sus múltiples sentidos.

En esta tesis se examina *Mrs. Dalloway* a través de la aplicación del concepto de *novela polifónica* como instrumento de análisis que sólo ilumina ciertos aspectos como lo son las diversas voces que aparecen a lo largo del trazado diegético de la novela, lo dialógico que pueden ser dos personajes (Clarissa y Septimus), que jamás se encuentran en escena y, superficialmente, pero marcando su relevancia a la hora de la lectura, el mundo interior o *fluir* de la conciencia que habita paralelo al mundo exterior en la diégesis del relato. No obstante, el intentar aplicar mecanismos críticos de forma unívoca a esta obra produce ciertos problemas ya que su narrativa se resiste a la clasificación y a ser subsumida a un discurso único. La ficción de Woolf nos obliga a reflexionar sobre cómo se producen los significados, pensando siempre que éstos no son monológicos sino múltiples. Cada nueva lectura brinda la posibilidad de contemplar la obra de arte literaria desde otra perspectiva distinta y enriquecer su densidad.

A diferencia de *Mrs. Dalloway*, que de suyo tiene un proyecto trazado por Virginia Woolf el cual puede ser constatado, hasta cierto punto en sus diarios, cartas y ensayos — me refiero con esto a los comentarios que se leen al respecto de la elaboración de sus personajes, de las técnicas narrativas que la autora comenta al momento de planear su novela, a los artículos ensayísticos en los que se pelea con la tradición anterior y propone una nueva manera de pensar la novela— pero que permite abordarse desde varias ópticas, *Las horas* declara su proyecto para ser leída desde la óptica intertextual por todos los indicios que se irán especificando en el siguiente capítulo. No obstante los guiños que el

autor pueda marcar a su lector, una vez que el texto sale del proyecto y del autor, queda abierto a la lectura y a su interpretación.

En este sentido es posible añadir que, utilizando el mecanismo de la polifonía, pude acercarme a través de las voces múltiples insertas en el texto a cierta analogía que se presenta con la intertextualidad al momento de insertar varios textos en un texto. Entendiendo así que cada texto produce una resonancia del mismo modo que cada voz emite una manera de estar en el mundo. Al momento de plasmarlos en un texto artísticamente organizado, produce una dispersión en los significados y una apertura en el texto que permite al lector ser un interlocutor obligado en el progreso de la ficción negando esa pretendida autonomía artística del objeto perfecto y cerrado que contempla la Modernidad canónica.

THE HOURS: UN EJERCICIO DE INTERTEXTUALIDAD

Un texto debe ser interpretado porque no consiste en una mera secuencia de oraciones, todas en un pie de igualdad y comprensibles por separado. Un texto es un todo, una totalidad. La relación entre el todo y las partes—como en una obra de arte o en un animal—requiere un tipo específico de *juicio* [...] En el acto de la lectura está implícito un tipo específico de parcialidad y esta parcialidad confirma el carácter conjetural de la interpretación.

Paul Ricoeur, *Del texto a la acción*.

Tomo la novela de Cunningham como un ejemplo claro en donde se advierte de qué manera un texto es atravesado por la intertextualidad. La relación de intertextualidad en esta novela presenta dos vertientes que la originan. En primer lugar y de modo paradigmático, se encuentra la relación que *The Hours* sostiene con la novela de Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*, pues es a partir de ella (hipotexto) que se genera la de Cunningham (hipertexto). En un segundo orden, aparecen también otros textos escritos por Virginia Woolf que se permean en la novela *The Hours* en una medida menor pero, no obstante, su presencia produce resonancias. Me refiero concretamente a ciertos escritos que aparecen en los Diarios de la autora inglesa, a determinadas cartas, a ciertos ensayos, y a una serie de siete cuentos en los que se muestran, trabajados desde diferentes ángulos, los esbozos previos de algunos personajes que en *Mrs. Dalloway* aparecen más elaborados (sobre todo el personaje principal). Con Genette, esto queda inscrito en el orden de la forma paratextual y metatextual de su tipología. Entre estos otros textos, no deja de resonar también la presencia del texto *A Room of One's Own*. A este conjunto creado por Virginia Woolf lo denomino “mundo woolfiano”, constituido tanto por la obra de arte literaria, por los escritos que bordan la crítica literaria, sus publicaciones en periódicos o revistas, así como

por un epistolario rico que la autora mantuvo con diversas personas (amigos, familiares y escritores).¹

Con lo anterior me refiero a que en *The Hours* no sólo se advierte la presencia y la resonancia de *Mrs. Dalloway*, sino que también es posible encontrar una irradiación de otros textos provenientes de la autora inglesa, que cobran una significación compleja sobre todo cuando se leen en paralelo con la novela de Cunningham, es decir, que al unirlos entre los rizados de la narración, los otros escritos van cobrando forma y significado dentro del texto de Cunningham. Es relevante aclarar que cada texto por separado forma un *holon* independiente y es Cunningham quien al convocarlos los resignifica en su novela.

The Hours, por otra parte, presenta diversas características que la inscriben en el orden de la narrativa postmoderna, a la que iré relacionando con las nociones de la intertextualidad por estar íntimamente vinculadas además es necesario notar que la misma posmodernidad hace un uso específico de la intertextualidad. En primer lugar, ambas están ligadas con el mundo del discurso y su reformulación crítica, ya sea en forma paródica, irónica, subversiva o dialógica. En segundo lugar, para ambas nociones el mundo de la realidad empírica deja de importar porque ya no se sostiene bajo sus parámetros, mantienen muy poca confiabilidad en las experiencias diversas frente a todo lo universal y eterno y, por lo tanto, inmutable. Por último, para ambas posturas, todo lo que tiene que ver con la textualidad y sus variantes cobra relevancia. El foco de su interés se centra en la representación cultural del pasado y su revaloración en una constante confrontación y cuestionamiento. Las dos posiciones valoran el mundo de los textos y de los intertextos y

¹ Además, cabe introducir en esta idea de “mundo woolfiano” (que hace resonancia con las nociones de Ricoeur), el universo textual de la crítica literaria que se ha ido construyendo a partir de su obra y su imagen. Si seguimos la tipología de Genette en *Palimpsestos, es posible entender a* este “mundo” de Virginia Woolf configurado desde el concepto de *paratexto* al mismo tiempo que como *metatexto*. Ver capítulo 1 p.44.

recogen elementos del pasado anterior o inmediato para reformularlo en una relación crítica, subversiva que atenta con el paradigma de la verdad y del sentido. Se podría decir, por ende, que hoy día, la literatura postmoderna sostiene vínculos estrechos con la intertextualidad.²

Es importante abrir un paréntesis muy breve en esta discusión para voltear hacia atrás y así poder ubicar un tiempo cultural de inicios del siglo XX que tiene repercusiones importantes y de gran significación para la conformación del pensamiento posmoderno. Este asomo es al modernismo que será de gran utilidad para relacionar lo posmoderno con sus afiliaciones a cierto pasado teórico que es posible advertir permeado en sus postulados, sobre todo, lo que tiene que ver con la naturaleza autorreflexiva del arte tanto en la experiencia individual como en lo concerniente al arte en general. En este sentido cabe mencionar el gran descontento de Virginia Woolf con las formas de la novela convencional y su agudo sentido de responsabilidad como escritora, tanto en lo político como en lo estético, que la llevó a una incansable exploración en los límites y posibilidades de la novela. Experimentó por lo tanto con géneros híbridos, es decir con la novela y la elegía, la novela y la biografía, la novela y el ensayo, la obra de teatro y la poesía, dándole a sus novelas una extraordinaria complejidad y riqueza. Lo anterior para subrayar que en esta tesis me enfrento con la relación que existe entre una novela modernista, *Mrs. Dalloway* leída en paralelo con *The Hours*, considerada como posmoderna.

En el modernismo, al igual que en la cultura que este movimiento provoca, se puede observar un énfasis y una preocupación por articular en las representaciones artísticas las acciones de la mente y constatar su manera de operar en el cuerpo o en la realidad exterior,

² Cf. Linda Hutcheon. "Intertextuality, Parody, and the Discourses of History", "Decentering the Postmodern" y por supuesto su capítulo que abre el libro y sostiene toda su postura: "Theorizing the Postmodern: Towards a Poetics" en *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*.

para así relacionarlas con la idea de la naturaleza y de la vida. Otra noción que es piedra angular en este movimiento literario es la del tiempo y su representación y análisis, esto es, el tiempo de la interioridad, la búsqueda por tomar conciencia de su verdadera naturaleza sin tener que espacializarlo, es decir sin tener que colocarlo en un calendario o en un reloj para entenderlo.³

Puesto que voy a bordar aspectos de la posmodernidad que atañen a la novela de Cunningham, es necesario también dejar en claro ciertos motivos que inscriben a Virginia Woolf en el modernismo —movimiento cultural significativo de principios de siglo XX, que influye y apuntala los debates de diversas disciplinas al momento de su formulación teórica y en las prácticas del pensamiento filosófico, cultural y científico— los cuales nos permiten vislumbrar su visión de mundo y su manera de pensar, sobre todo, cuando los reelabora al representarlos en sus textos. Como lo he ido repitiendo a lo largo de esta tesis, los textos de Woolf se articulan como hipotextos en la novela del estadounidense, por lo tanto, es importante destacar qué aspectos de este movimiento estético literario toman cuerpo en *The Hours* y cómo son leídas sus resonancias.

Del modernismo que atraviesa la escritura de Virginia Woolf germinan, entre otras, dos instancias fundamentales que relaciono con esta tesis, a saber, el flujo de conciencia y lo múltiple del ser o sujeto. Estas dos instancias se ven reflejadas en la preocupación por representar en una forma artísticamente organizada (Bajtín) una visión orgánica de la vida y del sujeto que está constituido de varios “sí mismos”. Esta multiplicación del ser en sí

³ Con esto me refiero directamente a la influencia que en la estética modernista inspira y desarrolla el pensamiento a partir de las nociones de Henri Bergson, tales como tiempo, memoria, intuición, percepción, estética y evolución. Un ejemplo que bien podría esclarecer estas preocupaciones lo encontramos en *Mrs. Dalloway* cuando el tiempo está confrontado en dos vertientes opuestas: el del tiempo espacializado en el Big Ben que marca las horas, el que nos va indicando la evolución del día desde la mañana, en que empiezan los preparativos de la fiesta, hasta la noche cuando finaliza la fiesta. La otra vertiente está dada por el tiempo interior que hace contacto con la vida misma y que está representado por el *fluir* de conciencia en Clarissa Dalloway.

mismo que lo hace único pero a la vez cambiante, existe bajo la superficie de una corteza sólida y es por medio de la escritura como se materializan las acciones de la mente y como operan en el cuerpo desde una vida interior; esto provoca por lo tanto una multiplicación en las posibilidades de existencia del “sí mismo”.

Al momento de enfocarse en el mundo interior del ser, la conciencia da cuenta de un fluir dinámico de la experiencia de vida en el que no hay estados permanentes ni instancias que vuelven a repetirse pero que, no obstante, mantienen un estado de duración (*durée*) una idea paralela a la de *distentio animi*.⁴ Sin embargo, la vida real sigue en el reino de la duración, este mundo está roto en segmentos arbitrarios para poder explicar, analizar y hasta entender la naturaleza de la experiencia. La construcción consciente (en el lenguaje por ejemplo) de nuestras experiencias las distorsiona, aunque esta distorsión es inevitable puesto que el hombre tiene una necesidad ineludible de violar este flujo continuo para poder imponer su voluntad por sobre las condiciones naturales que les son impuestas.

Es una paradoja pensar cómo el lenguaje es el vehículo por el cual se puede dar cuenta de todas estas experiencias y sensaciones, es la herramienta con la que se accede a ellas, al nombrarlas o al decirlas y es, a través del lenguaje, por el que la conciencia transita y advierte su interrelación con el mundo. Pero al mismo tiempo, y de ahí lo paradójico, el lenguaje no logra capturar el flujo de la vida de un sólo golpe porque su base radica en el análisis, la organización y espacialización de las experiencias e impresiones de nuestra conciencia individual para poder ser comunicadas.

⁴ Cf. Paul Ricoeur. “Aporías de la experiencia del tiempo” en *Tiempo y narración I* la exposición que el autor realiza de Agustín y su idea del tiempo distendido.

En *The Common Reader*, con el artículo intitulado “Modern Fiction”, Virginia Woolf describe el proceso del escritor al representar este fluir de la conciencia en una metáfora que describe cómo los átomos van cayendo en la mente en un cierto orden y, a pesar de que en apariencia esto es discontinuo y al mismo tiempo incoherente, al seguir estas huellas en un patrón, se advierte cómo están ya registrados en la conciencia: “Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness.”⁵ El simple acto de representar los átomos cayendo a la mente, hace estáticos los dinámicos momentos que están siendo representados por ellos; esto es una evidente paradoja de la vida si se utiliza el fluir de la conciencia como método para comunicar la experiencia vivida, puesto que al representarla, la sensación toma una forma, la de la escritura. Este artículo da cuenta del proceso del fluir de la conciencia y de cómo el arte provoca un orden formal al flujo y el tumulto de las percepciones y de las impresiones mentales. Al mismo tiempo, nos advierte de la relación que puede existir entre la conciencia individual y la social, siempre en movimiento. Esta instancia es explorada en *Mrs. Dalloway* al describir las escenas en las que los personajes se encuentran en un espacio inmenso como lo es la gran ciudad. Es posible, por lo tanto, proponer la descripción anterior como la metáfora que describe Virginia Woolf para entender la tarea a la que se enfrentan los escritores que se nutren del modernismo, preocupados por el individuo aislado dentro de la gran urbe en la que aparecen varios símbolos de la modernidad, a saber, el carro y el avión, símbolos del movimiento y el pululante fluir de las ciudades. Woolf utiliza estos elementos de transporte y movimiento para evidenciar y explorar la

⁵ Virginia Woolf. “Modern Fiction” en *The Common Reader I*. pp. 146-154.

experiencia de la multiplicidad de identidades al pensar el “sí mismo” inmerso en el anonimato de la gran ciudad.

Cunningham utiliza en su novela el mismo procedimiento en varios momentos en los que hay una reflexión sobre el asunto de la escritura o sobre el texto. Es incluso interesante que utilice Cunningham la resonancia del átomo (imagen de Virginia Woolf) para hablar de lo que Richard, personaje poeta-escritor en *The Hours*, intenta lograr cuando escribe su novela:

Richard el denso, el nostálgico, el escudriñador, el Richard que observaba tan minuciosamente y exhaustivamente, que intentaba escindir el átomo con palabras,...⁶

Richard the dense, the wistful, the scutinizing, Richard who observed so minutely and exhaustively, who tried to split the atom with words,...⁷

En *The Hours* podemos observar un ejemplo más en donde se mezcla la intertextualidad y el asomo al modernismo de Woolf, en tanto que resalta una preocupación por la conciencia y su proceso descrito en la escritura: “Quiere para Evan y para sí misma un libro que sepa transmitir lo que transmite un recuerdo aislado. Mira un rato los libros y su propio reflejo yuxtapuestos en el cristal...”⁸ (El nombre de Evan, nos remite obligadamente al Evans, en *Mrs. Dalloway*, amigo de Septimus que muere a causa de una explosión en la guerra, evento que desata la locura de Septimus. El Evan de *The Hours*, es un personaje que está por morir de sida). Ahora la metáfora del flujo de la conciencia está enfocada justamente en el texto que provoca y transmite el *recuerdo aislado*, ya no en la experiencia como tal, sino a través del acto de lectura. Con este ejemplo es posible advertir

⁶ *Las horas*. p.65.

⁷ *The Hours*. p.65

⁸ *Ibidem*, p.27.

cómo el código del fluir de la conciencia se está transcodiando en la novela de Cunningham.

Al regresar a la novela de Cunningham entendida como texto postmoderno, podemos advertir que está diseñada como un texto *transcódigo*, es decir, es posible encontrar en ella una mezcla de géneros tales como autobiografía, datos históricos, citas de autores ingleses, citas del libro de Virginia Woolf, la creación de los personajes que se relacionan en un momento dado con personas que existieron en un pasado, mezclando historia y ficción pero, al mismo tiempo, borrando las fronteras entre los géneros, es decir que la novela estadounidense rebasa la idea tradicional de las categorías de género. Así, articula una noción de objeto abierto (o libro abierto) dependiente de un pasado cultural afirmándolo pero, al mismo tiempo, ofrece otra posibilidad sobre todo en el concepto formal o convencional de escribir una novela. La novela estadounidense extiende lazos al pasado, a lo histórico. Con esto quiero decir que no sólo mira a través de la vida de Virginia Woolf sino que mira también a un pasado de tradición en la literatura inglesa y, al mismo tiempo, proyecta un futuro posible. Es importante aclarar esta mirada, pues no es una mirada nostálgica hacia un pasado que quiere ser reivindicado en el presente, es una mirada que busca ennoblecer una novela y revelarla como paradigma al momento de trasladarla al presente bajo el diseño de *The Hours*.

En la postmodernidad hay un diálogo irónico⁹ frente al pasado, se mira de vuelta al pasado para problematizarlo desde una reflexión crítica pero no desde un retorno nostálgico, como lo digo antes, la reflexión sirve para subvertir y contraponer el pasado en

⁹ Es necesario que puntualice que en este contexto la ironía se entiende como el poder de abrigar ampliamente las divergencias posibles en las interpretaciones.

forma crítica frente a las convenciones totalizadoras. Así, se entrama y se piensa de nuevo las formas y contenidos del pasado pero colocándolas en otra perspectiva.

Otra característica que liga la novela de Cunningham al concepto de postmodernidad estriba en el tratamiento y la propuesta de sus personajes en tanto que se disparan de las convenciones sociales establecidas. Se puede apreciar cómo el sujeto de la novela se descompone en diversidades. Esto se va a ejemplificar más adelante a lo largo del análisis que sostengo de sus tres personajes femeninos, que surgen del personaje Clarissa Dalloway en *Mrs. Dalloway*, en donde se nota claramente cómo el autor estadounidense hace una transgresión de los límites previamente aceptados en la forma narrativa en cuanto a la creación de un personaje.

Como lo aclaro antes, los límites de la investigación en esta tesis no alcanzan a profundizar en la discusión en torno a la posmodernidad pues no es el tema a tratar. No obstante, me permito esclarecer ciertas consideraciones que inscriben a *The Hours* bajo esta luz puesto que es importante destacar el por qué después de leer esta novela bajo una perspectiva posmoderna y gracias a sus resonancias, al volver a la novela de Woolf y a ciertos parajes de la poética de la escritora inglesa, la crítica literaria contemporánea entiende a la autora inglesa, bajo ciertas consideraciones también posmodernas.¹⁰ Es importante aclarar que este efecto se logra al recorrer el camino de regreso por la obra madre, es decir, al volver a ella con la lectura de *The Hours* desde un nuevo horizonte de lectura que va a “fundirse” al re-leer *Mrs. Dalloway*.

¹⁰ Así cada época crea sus propios autores que reflejan su propia imagen. La crítica literaria también tiene la tendencia de reinventar sus perspectivas según las tendencias. A Virginia Woolf se le ha leído desde ópticas diversas, como lo podrían ser las visiones del suicido, de la locura, pero cuando a partir de los años setenta se revive el interés en los escritos de Woolf, un buen número de críticos se enfocaron a pensar su obra desde un mundo sin sujeto, es decir, la evacuación de la subjetividad y la representación de un universo impersonal. La crítica contemporánea postmoderna y feminista ahora se ha enfocado en señalar las representaciones que Woolf propone del sujeto en su instancia múltiple y la ausencia de una esencia única en su obra.

En la actividad literaria de Virginia Woolf lo anterior se advierte al percatarse de que alrededor de su quehacer literario se crea un mundo narrativo o corpus literario muy peculiar, en el cual puede constatarse desde una poética hasta una ensayística congruente con una propuesta muy particular por esta autora, la cual tiene que ver con una búsqueda por desprenderse de una tradición literaria anterior muy criticada por ella y por el grupo de artistas del círculo de Bloomsbury.¹¹ La oposición está dirigida directamente a un mundo victoriano del cual quiere desasirse. Todo esto existe dentro de una serie de publicaciones que han recopilado estos escritos de manera ordenada y clasificada. Este corpus da cuenta de una “manera de estar en el mundo”¹² en la que se destaca una conciencia que fluye de manera crítica por la realidad que la circunscribe y, al mismo tiempo, da cuenta de un mundo subjetivo interno que vive dentro de un cotidiano en el que se encuentra una suerte de dependencia muy fina, casi nula, del afuera al adentro, preponderando ese mundo interior rico en ideas, recuerdos, imágenes, sensaciones, paisajes complejos que sólo en la mente se pueden representar, análogos a una microestructura de la vida. Desde ese intercambio surge un fluir psíquico que necesita ser constatado de forma narrativa.

Teniendo todo esto claro, al caminar de regreso e ir hacia atrás con el horizonte de lectura que menciono, es posible vincular en la obra de Virginia Woolf un atisbo de lectura postmoderna puesto que la postmodernidad celebra las diferencias contra lo que se ha

¹¹ Ver el capítulo que publica Andrew McNeillie sobre este grupo de intelectuales ingleses y la época en la que viven en “Bloomsbury” en *The Cambridge Companion*. pp. 1-28.

¹² La obra de Virginia Woolf en gran medida ha sido publicada; otra parte que está constituida por manuscritos y obra inédita, está compilada en bibliotecas y acervos especializados que la protegen. La *Berg Collection* de Nueva York o la *British Library*, son dos sitios donde se conservan manuscritos, primeras versiones manuscritas de las novelas, manuscritos autocríticos, notas y glosas de esta autora. Es un material privilegiado pues conduce al estudioso especialista a través de la génesis de las obras, permite adentrarse en un diálogo interior que mantiene la autora consigo misma. En cierta medida podría decirse que es una oportunidad de entrar en contacto con la poética de Woolf y con sus discusiones en su trayecto literario. Por otro lado, este material ha sido valioso para los biógrafos que lo han utilizado en gran medida para contraponerlo y cotejarlo con la vida de Woolf y sustentar datos que tienen que ver con el proceso creativo testimoniado por la autora.

llamado “la lógica racista”¹³ de lo exclusivo. Con esto me refiero a que todo lo que sale del canon establecido es mirado como extraño y por lo tanto rechazado. En la narrativa de Woolf se advierte al ser excéntrico, es decir, a aquel que está en el borde o en el margen, en el adentro y el afuera al mismo tiempo. Esta posición de excentricidad permite tener una perspectiva diferente a la del centro, así desde lo ex-céntrico se advierte constantemente una autorreflexión de la diferencia. Como un buen ejemplo para clarificar lo anterior, encuentro que cuando Virginia Woolf reflexiona sobre su idea de la mente, declara ya esta sensación:

¿Qué quiere uno decir con la “unidad de la mente”? pensé, pues la mente se puede concentrar con tal intensidad en cualquier punto que parece incapaz de un estado sólo de ser. Por ejemplo: puede separarse de la gente en la calle, e imaginarse aparte en una ventana elevada que los domina. O puede pensar con otras personas espontáneamente, como en el caso de una multitud que espera que le lean una noticia. Puede traspasar, a través de sus padres o de sus madres, como ya dije que las mujeres escriben a través de sus madres. Además, si uno es mujer, la suele sorprender una brusca división de la conciencia—digamos al bajar por Whitehall—cuando deja de ser la natural heredera de esta civilización y se siente exterior, forastera y crítica. Es claro que la mente siempre está variando su foco, y ensayando diversas perspectivas con el mundo.¹⁴

El extracto que cito mantiene muchos nexos con varias nociones generales que sostiene la postmodernidad, pero que, por los límites de este trabajo no se discutirán. Lo significativo de este extracto radica en notar la posición ya definida por la propia autora de su ser ex-céntrico, de contemplarse a sí misma en una postura liminal, al margen de las convenciones de *la civilización*, el poderse ver adentro y afuera y, por tal motivo, *variar su foco ensayando diversas perspectivas con el mundo*. Esto se liga con la noción de la diferencia que ya sugiere multiplicidad, heterogeneidad, intersubjetividad y pluralidad.

¹³ Cf. Hutcheon. “Decentering the Postmodern” en *A Poetics of Postmodernism*. P. 61.

¹⁴ Cf. Virginia Woolf. *Un cuarto propio*. p.107.

Para Woolf, el mundo externo incide en la subjetividad pero en la medida en que está compuesto de momentos cotidianos que resultan tener una fundamental significación en el mundo interno. No son las grandes empresas ni los grandes momentos los que van a incidir en el fluir psíquico sino la vida que pasa sin advertirse. Existe sin embargo, una dependencia del afuera al adentro y es aquí donde la vida interior elabora su propia poética; una especie de diálogo entre lo subjetivo y lo externo que a la vez provoca un cuerpo textual o diégesis que existe o vive sin la necesidad de reflejar los acontecimientos del mundo exterior:

Es un error pensar que la literatura se puede producir a partir de la materia cruda. Hay que salirse de la vida [...] hay que externalizarse; hay que reconcentrarse, volcarse en un solo punto, sin tener que nutrirse de las partes dispersas de la propia personalidad, hay que vivir dentro del cerebro[...] Cuando escribo, soy una pura sensibilidad.¹⁵

Es por estas razones que, en el caso de *The Hours* se advierte un proyecto de cálculo perspicaz en donde las relaciones intertextuales son “deliberadas” y tienen que ver con una intención y un trabajo de elaboración y reelaboración. Con esto me refiero a que el texto de Cunningham no surge de una mera casualidad o una inspiración inocente, en él se traduce una fuerte intención e inteligencia por hacer notar al lector que las relaciones con el libro, la vida y la imagen literaria de Virginia Woolf existen en un sistema de claves o signos por descifrar y que, al descubrirlos, abren ese mundo narrativo y proponen al mismo tiempo otro. De esta manera, la lectura de *The Hours* conduce constantemente al lector pertinaz por los caminos de ida y vuelta con los textos que lo inspiraron o, por qué no decirlo, lo provocaron.

¹⁵ De *The Diary of Virginia Woolf*, 5o.Vol, Ed. A:O.Bell. Londres: Hogarth Press. 1978. Tomado de *Virginia Woolf: Proceso creativo y evolución literaria* de Carlos Herrero Quiroz. p. 77.

En este sentido, pienso que una entre las varias propuestas en la interpretación de *The Hours* que el propio autor adelanta al presentar la novela construida de esta forma es constatar la intertextualidad entendida como las relaciones que establecen los textos con uno o con varios otros y, al mismo tiempo, dar cuenta de cómo esta disposición en las relaciones es capaz de generar significaciones diversas en niveles diferentes dependiendo claro, de la actividad de la lectura y re-lectura. Esta propuesta tiene que ver con una concepción en el quehacer literario en el que la autonomía y la originalidad de un texto ya no se establecen como valores supremos puesto que un texto teje una suerte de red con todos los textos actuales y anteriores a él. El texto es entonces, como lo entiende Kristeva, un “cruce” de infinidad de otros textos que requieren un lector capaz de oír las “otras voces” de los otros textos y así detectar y activar la riqueza que emerge a partir de esta nueva dimensión:

El texto es así una inmensa operación de *acordarse*, de volver a pasar por todos los puntos del circuito, por su red a la vez escondida y visible, e intentar volver a encender simultáneamente su memoria como la de un agonizante llegado al momento crucial.¹⁶

Dicho de otro modo, Kristeva propone una perspectiva muy amplia en cuanto a la noción de intertextualidad así como su visión de lo que es un texto. Proyecta romper con las visiones teleológicas de la ciencia subordinada al sistema filosófico que provoca la sistematización de su objeto. Elabora, pues, un lugar utópico en donde se lleve a cabo una impugnación y una autoimpugnación, un círculo que no se cierre, que permita la crítica y la autocrítica de sí mismo. En este sentido elabora su noción del intertexto, para poder justificar la apertura al pasado y al futuro del texto literario.

¹⁶ Cf. Julia Kristeva. *Semiótica 2*. p. 165.

Es necesario aclarar que en este trabajo de investigación se distingue a la intertextualidad como una relación entre los textos desde un orden positivo y desde una propuesta poética, en donde el hipertexto se nutre del hipotexto y, de esta transformación la lectura se enriquece y se potencializa. La transformación en que deviene esta relación de copresencia, como lo señala Gérard Genette en *Palimpsestos*, se podría pensar también no sólo acentuando las ventajas sobre el hipertexto y en su enriquecimiento potencial al percibir el lector los lazos que lo unen al hipotexto o texto generador, sino que, el mismo hipotexto puede leerse transformado de manera virtual (entendiendo lo virtual en el sentido de la lectura) puesto que el hipotexto no se volverá a escribir. La apuesta se focaliza siempre en las interpretaciones posibles que de él surjan, es decir desde otros escorzos que puedan concebirse a partir de la lectura del hipotexto. Es posible agregar que después de leer el hipertexto, el hipotexto ya no es el mismo; obligatoriamente se lee de otra manera. Desde mi punto de vista, esta relación le da un excedente estético de sentido al hipotexto por lo que se obtiene así, en términos de Genette, una lectura en segundo grado, una lectura en *palimpsesto*.

Como un primer acercamiento para interpretar la novela de Cunningham encuentro una declaración que hace el autor norteamericano de su afinidad selectiva con *Mrs. Dalloway*; esta afinidad queda marcada en la frase: "...the first book that shows you what literature can be"¹⁷, que puede considerarse en tanto metáfora de un primer amor, un encantamiento o magia que de primera instancia no se alcanza a abarcar y que con el tiempo, se entiende y se valora. Y en este tenor el escritor continúa: "I felt wedded to *Mrs. Dalloway* in a way I've never felt about any other book. I finally, finally, finally grew up and wrote *The Hours*, in which I tried to take an existing work of great art and make

¹⁷ El primer libro que te muestra lo que la literatura puede ser. [mi traducción]

another work of art out of it, the way a jazz musician might play improvisations on a great piece of music”.¹⁸ Además de confesarnos cuál sería la obra de arte a la que rinde tributo, Cunningham confiesa a vuelapluma que realizó un trabajo de intertextualidad, una derivación de la obra madre, en la que improvisa como lo hace el músico de jazz, al utilizar resonancias ya escuchadas e introducirlas en una composición nueva reelaborada, pero que no deja de contener elementos ya escuchados. Éste sería el primer indicio de acercamiento a la novela *The Hours*, un primer nivel de intertextualidad entendida como la musicalidad en la resonancia.

Si tomamos el punto de vista de Mijail Bajtin para analizar la relación intertextual que existe entre las dos novelas que se estudian en esta tesis, podemos acercarnos, en ciertos sentidos a la idea de la reelaboración en la música que plantea Cunningham.¹⁹ Bajtin nunca usa el término que ciertamente acuña Julia Kristeva —me refiero al neologismo “intertextualidad”—; no obstante, sus planteamientos contienen nociones que apuntan a una suerte de composición musical en la hechura de ciertas novelas; las novelas “polifónicas”. Para el filósofo ruso, Dostoievski es quien cumple con el ideal de este tipo de novela en donde se escuchan inequívocamente la pluralidad de voces. “La pluralidad de voces y

¹⁸ Me sentí ligado a *Mrs. Dalloway* de una manera que nunca había sentido por otro libro. Finalmente, finalmente, finalmente, crecí y escribí *The Hours* en la que traté de tomar de una obra de arte ya existente material para escribir otra obra de arte. De la misma manera que un músico de Jazz improvisa a partir de una gran pieza musical”. [Mi traducción]

Ver Michael Cunningham. “First Love” publicado en *Pen America: A Journal for Writers and Readers*. Primavera 2001. Editado en *Mrs. Dalloway Reader* por Francine Prose. Harcourt Inc. Orlando: 2003.

¹⁹ Cf. Mijail Bajtin. “La novela polifónica” en *Problemas de la poética de Dostoievski*. p.68. Bajtin toma de L. Grossman su idea de transposición del lenguaje de la teoría musical a la teoría de la poética y hace alusión a las palabras del compositor Glinka acerca de que todo en la vida contrapunto. “Desde el punto de vista de la estética filosófica, las relaciones de contrapunto en la música no son sino una variedad musical de las relaciones dialógicas en sentido amplio.” Bajtin lo concibe como una *contraposición dialógica*, siempre con la mira de que lo dialógico supone posiciones diversas y lucha.

conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas en Dostoievski”²⁰.

La polifonía no tiene que ver con un relativismo que otorga algún sentido a los discursos de los personajes al sólo comprometerlos. Lo dialógico en la novela polifónica sólo es auténtico en la medida que representa un compromiso en el cual, en varios sentidos, el discurso del “yo” y del “otro” se interpretan mutuamente. La noción de polifonía en Bajtin requiere por lo tanto un detenimiento cuidadoso pues se puede contemplar como una herramienta para describir el funcionamiento de la obra de arte literaria y, al mismo tiempo, esta noción se la puede aplicar para entender un ideal estético en donde la prioridad no recae en una voz dominante o monológica sino justamente en la anticipación y réplica a la palabra del otro.

En *The Hours* podemos observar este fenómeno de manera global al constatar cómo la palabra del otro, o palabra *ajena*, que procede de *Mrs. Dalloway*, está funcionando de manera activa al momento de insertarse en *The Hours*. Como declaré anteriormente, al momento de ser una referencia deliberada, es decir, al confesar su procedencia, lo dialógico se advierte de inmediato permitiendo la multiplicación de significados y activando la refiguración de un texto nuevo, imprimiéndole “un otro sentido”. La polifonía en *The Hours* se da en todo momento: a) desde la conformación y constitución de los tres personajes femeninos que habitan la novela, Mrs. Dalloway, Mrs. Brown y Mrs. Woolf, se lleva a cabo un diálogo continuo con la novela madre, o b) en la forma más evidente que Cunningham utiliza cuando inserta extractos de *Mrs. Dalloway* dentro de su novela, estableciendo así, una suerte de diálogo entre el personaje Mrs. Brown y el texto de Virginia Woolf.

²⁰ Mijail Bajtin. *op. cit.*, p. 16.

En un sentido estrictamente bajtineano, el diálogo entre las voces de las dos novelas no se realiza en un tiempo simultáneo, es decir, *The Hours* se escribe setenta años después que *Mrs. Dalloway* y esta novela no le responde a la primera como se conversaría en una conversación. Dicho de otra manera, no se establece un diálogo circular entre ambas donde una voz habla, la otra escucha y luego contesta. Esto se debe sin duda a la distancia temporal que existe entre ambas novelas. Como consecuencia de la relación intertextual que existe entre ellas puede observarse el efecto *dialógico* entre ambas. *Mrs. Dalloway* cobra dimensiones estéticas nuevas gracias a *The Hours* ya que sin esta vinculación no tendría por sí sola esa otra resonancia y reacentuación. De este trabajo intertextual se establece un diálogo entre textos, el hipertexto responde desde una recreación al hipotexto, abriendo un nuevo modo de contemplar, y en este caso específico, de entender la literatura y su proximidad con el mundo.

Cabe volver a señalar, por otra parte, que el efecto dialógico que provoca *The Hours* tiene que ver necesariamente con un proyecto intencional de Cunningham; podría considerarse como un proyecto postmoderno, con ello me refiero a que la novela está construida de tal manera que activa referencias entre textos y los enlaza en el nudo de la reescrituración. El proyecto posmoderno de Cunningham asume el sentido de descartar la búsqueda por la genialidad del autor y pensarla obsoleta ya que *la palabra* ha dejado de ser dogmática para irradiar en posibles significaciones múltiples. Otro factor notable que encuentro en *The Hours* es una aparente aspiración de desprenderse, de alguna manera, del *canon* en cuanto a técnicas y géneros. Esto se nota en la configuración del libro en capítulos intercalados, en los fragmentos insertos de la otra novela, en una suerte de mimesis de estilo, y en la derivación de sus personajes en híbridos intertextuales. (Esta idea se explicará y ejemplificará) más adelante.

Con base en lo anterior, Bajtin nos hace notar que existe un nivel de contestación o “dialogismo oculto” donde el segundo interlocutor está presente pero de manera sutil o invisible, sus palabras no se oyen pero su huella profunda marca el discurso del primer interlocutor. “En realidad, en todo estilo hay un elemento de polémica interna, la diferencia consiste solamente en el grado y en el carácter que pueda tener. Toda palabra literaria percibe, con una mayor o menor agudeza, a su destinatario, lector, oyente y crítico, y refleja en sí sus objeciones, valoraciones, puntos de vista anticipados, etc.”²¹ Esto significa que toda palabra, sobre todo la estilizada o literaria, en términos del filósofo ruso, contiene la posibilidad de reaccionar de una manera múltiple con sus interlocutores, señalando fuera de sí misma la voz de la palabra ajena que lleva implícita. Así, la palabra adquiere un sentido polivalente y deja de ser unívoca. En este específico caso de la relación intertextual entre las dos novelas que se analizan en este trabajo, no existe el nivel de ocultación, la filiación está declarada. Más aún, queda muy claro el énfasis del trabajo de lectura entendido, otra vez lo digo, desde el concepto de la *Aufhebung* hegelina, es decir, el regreso a sí mismo desde el ser otro.

Cabe aclarar que cuando Bajtin se refiere a la palabra, su idea se extiende a la noción de lenguaje como habla, que equivaldría a entender al lenguaje sólo dialogado. Bajtin no entiende la palabra fuera de su historicidad ni separada de un hablante-escucha siempre lo ubica en situación de “réplica” en un diálogo inconcluso. Este hablante-escucha está inmerso dentro de un todo sistemático que vive intensamente en las fronteras del pensamiento ajeno, se enfrenta con la conciencia ajena, y, de este modo tiene un carácter de acontecimiento,²² permitiendo lo contestatario, abriendo el discurso a lo polifónico. De

²¹ Mijail Bajtin. *op. cit*, p. 274.

²² *Cf.* Mijail Bajtin. *op.cit*,p.54.

esta manera, Bajtin concibe el discurso literario como receptor obligado de otro discurso literario: “El elemento de la llamada reacción a un estilo literario anterior existente en todo estilo nuevo, representa una polémica interna semejante, una suerte de antiestilización del estilo ajeno que a menudo se conjuga con su parodia”.²³

Al momento de tomar las nociones de Bajtin, Kristeva las reelabora para ordenar así una visión muy personal acerca del lenguaje y su modo de representarse en la textualidad más allá del libro o de la obra, es decir, más allá de un mensaje cerrado y último, para ella el lenguaje es producto de una subjetividad siempre en proceso que nutre su fuente en lo social e histórico en curso. Kristeva propone una lógica de lo *transfinito* a partir de lo dialógico y polifónico de Bajtin con el sentido de permitir entender una lógica “poética” que incluya todos los textos anteriores y presentes al momento de la producción actual utilizando la herramienta del *semanálisis*. Su visión es transcultural así como la de Bajtin es translingüística, dicho de otra manera, la propuesta tiene que ver con una transformación continua de todas las categorías para construir un territorio conceptual fuera de ellas “darse en el *texto* un nuevo campo conceptual que ningún *discurso* puede proponer.”²⁴

No obstante, el concepto de polifonía se entiende con mayor amplitud al momento de leer en la novela estadounidense extractos de *Mrs. Dalloway* transcritos y señalados para el lector por medio del recurso tipográfico de las itálicas. El efecto es claro e inmediato para el lector, aparece una presencia ajena dentro del discurso de la narración, tanto en el carácter tipográfico como en el narrativo. Así, al momento de leer y de manera visual, se da de inmediato el cambio de voz; esto produce el efecto de regresar automáticamente a la novela origen, o hipotexto, al mismo tiempo se percibe inmediatamente el cambio de tono y

²³ *Ibidem*, p.275.

²⁴ Cf. Julia Kristeva. *Semiótica I*. p.15.

su incursión dentro del texto. Este tejido logra una textura en el interior del texto que facilita un cierto diálogo con el resto de la narración y, al mismo tiempo, se realiza una lectura potencializada en donde se incluye en términos bajtineanos “la palabra ajena”. Esta “palabra ajena”, bajo la óptica de palabra ajena inscrita en la novela de Cunningham, produce por lo tanto, textos polifónicos y dialógicos.

La inclusión de un texto ajeno en otro, separado y señalado como en el caso de *The Hours*, — el cual se lee en itálicas— es considerado en términos académicos y formales una cita. Sólo que en la novela *The Hours*, aparece separada y señalada dentro de un formato de texto literario, no académico y, además, sin los formatos de la citación, es decir sin que el autor anotase la procedencia exacta de la obra citada ni su paginación. Pienso que en el momento de aparecer en un texto literario o artístico, como es el caso de *The Hours*, es necesario entenderlo más como un efecto literario que como una referencia puntual, es decir que es una refiguración (Ricoeur) o una reelaboración que produce un nuevo sentido. Este efecto de lectura con referencia a la obra originaria y de manera simultánea con la obra nueva — o, en palabras de Genette, lectura relacional (leer dos o más textos en función uno del otro) — produce una lectura en segundo grado, que hace que el hipertexto gane: “El hipertexto gana, pues, siempre —incluso si esta ganancia puede ser juzgada, como dicen ciertas grandezas, negativa— con la percepción de su ser hipertextual.”²⁵

Ahora bien, y regresando a *The Hours*, al momento de leer otro texto que en la narración está siendo leído por el personaje y, además, al entender que el personaje se detiene y reflexiona sobre ese mismo pasaje, se efectúa un diálogo que se desdobra entre tres conciencias dentro de la narración: la del lector moderno que lee *The Hours*, la del personaje de *The Hours* que lee *Mrs. Dalloway* y la del extracto mismo que se encuentra en

²⁵ Gérard Genette. *Palimpsestos*. p. 494.

The Hours. Así, el lector de *The Hours* se remite obligadamente a la novela inglesa y lee cómo el personaje de esta novela elabora —en términos de Roman Ingarden—²⁶ su propio correlato del texto que está leyendo y en cierta manera, rellena los puntos de indeterminación que surgen del relato woolfiano. No es el propósito de esta tesis trabajar el tema de la recepción del texto literario, señalo únicamente que en este capítulo de la novela, y en otros que aparece Mrs. Brown como personaje, el autor estadounidense propone una lectura relacional no en segundo grado como lo establece Genette sino que podría proponerse ya en “tercer grado”.²⁷

Sólo en ciertos capítulos intitulados Mrs. Brown²⁸ es donde específicamente están insertas las citas de *Mrs. Dalloway*. Lo que interesa señalar en este momento es que la textura de *The Hours* se torna polifónica por presentar una relación de varias voces que se intercomunican entre sí. No marcaré todos los momentos en la novela estadounidense, sólo ejemplifico esta noción con el primer apartado, intitulado “Mrs. Brown”, cuando una mañana en Los Ángeles California en el año de 1949, el personaje de la señora Brown “intenta perderse. No, no es eso exactamente; trata de conservarse obteniendo acceso a un mundo paralelo. Posa el libro boca abajo sobre el pecho...”²⁹ y lee en su habitación sola, un libro que comienza: *La señora Dalloway dijo que compraría las flores ella misma. Porque Lucy tenía su tarea asignada. Habría que sacar las puertas de sus bisagras; iban a venir los hombres de Rumplemayer. Y entonces pensó Clarissa Dalloway qué mañana, fresca,*

²⁶ Cf. Roman Ingarden en *La obra de arte literaria*. El correlato es para Ingarden la puesta en escena en la mente de determinadas operaciones subjetivas e intencionales representadas en las oraciones que se forman cognitivamente en “una operación formadora de oraciones”, lo que permite, al momento de la lectura, hacer imágenes del texto.

²⁷ Genette generaliza no obstante el concepto de lectura en segundo grado a la lectura de dos o más textos en *función* uno del otro.

²⁸ En *The Hours* hay siete diferentes capítulos intercalados que reciben el título de “Mrs. Brown”, de éstos, tres son atravesados por citas textuales de *Mrs. Dalloway*.

²⁹ *Las horas*. p. 38.

como entregada a unos niños en una playa. Resulta interesante y significativo hacer notar que este capítulo inicia, sin ninguna aclaración o nota a pie de página con el fragmento de texto en itálicas de la novela de Virginia Woolf, y sólo después se introduce a Mrs. Brown al momento de leer este mismo fragmento.³⁰

La función de un elemento extralingüístico tipográfico, que presentan las itálicas, tiene dos niveles de operar sobre el texto; el primer nivel se ubica dentro del mundo diegético situándose para señalar la voz ajena que se representa en *The Hours* y que procede de *Mrs. Dalloway*. En un segundo nivel, la tipografía en itálicas reemplaza en cierta medida al narrador del texto de Cunningham llevándonos a los lectores al momento de lectura del personaje de Mrs Brown, antes de mostrarnos su reflexión a partir del fragmento leído. Así, podría decirse que hay dos lecturas en este pasaje de *The Hours*. La primera se realiza al leer a la par con los ojos de Mrs. Brown el fragmento de *Mrs. Dalloway* y poderlo identificar; la segunda lectura se da cuando es posible conectar la revelación en Mrs. Brown al leer este fragmento. Aquí ya se establece un vínculo entre la Mrs. Brown de *The Hours* y la Clarissa Dalloway de *Mrs. Dalloway*; las dos despiertan esa mañana y piensan en sintonía en la fiesta que van a realizar, la primera a su marido Dan por ser su cumpleaños y, la segunda, pensando en las flores que adornarán su fiesta. Cunningham las conecta en este espacio intertextual logrando que se “cargue” de sentido al reproducir la cita del libro de Virginia Woolf que lee su personaje. Lo antes dicho nos lleva a concluir que la mera cita produce un valor agregado de significación.

³⁰ *Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself. For Lucy had her work cut out for her. The doors would have to be taken off their hinges; Rumpelmayer's men were coming. And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning-fresh as if issued to children on a beach. Cf. Mrs. Dalloway. p. 3.*

Otra noción bajtineana que se relaciona con el concepto de intertextualidad y que es útil para el análisis de estas relaciones, se refiera a *la palabra bivocal* o *palabra ajena*. Este concepto complejo se amplía, como mencioné antes, al lenguaje, entendidos ambos (palabra y lenguaje) no dentro de la lingüística, sino como elementos en constante transformación y con sentidos ambiguos: "...la dialogicidad interna de la palabra literaria bifocal en prosa no puede agotarse nunca temáticamente (como tampoco puede agotarse temáticamente la energía metafórica del lenguaje); no puede desarrollarse totalmente en un diálogo directo, argumental o problemático, que actualice por completo la potencia interior-dialógica en el plurilingüismo lingüístico".³¹ La ambigüedad en la palabra permite dar cuenta de los alcances que puede tener y de las procedencias. Permite abrir la palabra a varios sentidos y concede su ser multívoca.

A pesar de que Bajtin nunca menciona el término intertextualidad, a lo largo de su reflexión sobre la novela polifónica se adentra en nociones que tienen que ver con lo que en la actualidad se entiende con ese término. Bajtin trabaja un concepto que se acerca a la noción moderna, pensada y elaborada por diversos teóricos de intertextualidad. El filósofo ruso se refiere a la noción de *reacentuación* y advierte la importancia de esta noción, sobre todo para entender su desarrollo histórico a través de la literatura: "Cada época reacentúa a su manera las obras del pasado reciente. La vida histórica de las obras clásicas es en esencia un proceso continuo de reacentuaciones socioideológicas... En la literatura, las nuevas imágenes se crean con frecuencia mediante reacentuación de las viejas, mediante el paso de éstas de un registro de acentuación a otro".³²

³¹ Mijail Bajtin. "La palabra en la novela" en *Teoría estética de la novela*. p. 143.

³² Cf. Mijail Bajtin. *op.cit*, p. 235 el proceso de reacentuación que tiene que ver con un transfondo dialogizante del plurilingüismo y su importancia heurística en la que se profundiza la comprensión artístico-ideológica de las obras. Para Bajtin las grandes imágenes novelescas "también siguen aumentando y

La *reacentuación* puede presentar varias caras: una de ellas se adecua al traslado de imágenes de una época a otra y a su reelaboración, es decir, a cómo un texto absorbe una imagen que procede de otro lugar y le da un nuevo significado, sin dejar a un lado el que ya tenía. En el caso de *The Hours*, resulta muy claro este proceder cuando aparecen citadas dos líneas que, a su vez, Virginia Woolf cita de *Cymbeline*, acto IV, escena II de Shakespeare, que corresponde a una canción o endecha que menciono ya en el capítulo anterior, que es pronunciada, como bien se sabe por Guiderius y Arviragus ante el cadáver de Imogen:

Fear no more the heat o' th' sun
Nor the furious winters' rages
Thou thy wordly task hast done,
Home art gone and ta'en thy wages.
Golden lads and girls all must,
As chimney-sweepers, come to dust.

Las dos primeras líneas de la endecha de Shakespeare son las que utiliza Virginia Woolf para refigurar su texto al darles una voz distinta en sus personajes, Clarissa y Septimus. Cunningham las retoma de *Mrs. Dalloway* para intercalarlas y resignificarlas en su texto. Estas dos líneas cobran resonancias y significados distintos en cada uno de los textos donde aparecen. Van estableciendo sus redes de conexión primero desde el punto de vista de la voz de cada personaje que las utiliza y, secundariamente, de otra manera, a nivel de una significación literaria, es decir, que estas dos líneas apelan los ecos de lo que podría, en un momento dado, llamarse Literatura, y por el mismo sentido como Kristeva lo entiende: “Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y

desarrollándose después de su creación, en especial, mediante su transformación creativa en épocas muy alejadas del día y la hora de su génesis inicial.”

transformación de otro texto.”³³ Es claro notar cómo por este conducto en las dos novelas se establece un entramado de nudos que atraviesa la literatura inglesa a través del tiempo. En otras palabras, esta intertextualidad cobra una significación que resuena en un texto literario inglés de principios de siglo veinte bajo el guiño de Shakespeare, y la intertextualidad que cobra otra significación potencializada doblemente —proveniente de Shakespeare, por primera referencia y de Woolf, en segunda referencia— en la novela estadounidense de finales del siglo veinte. Así, queda explícita la evocación de segundo grado en *Mrs. Dalloway* y en un tercer grado, si puede decirse, en Cunningham:

No temas más al ardor del sol
Ni a las airadas furias del invierno

Este fragmento aparece por primera vez en la novela *Mrs. Dalloway* cuando Clarissa recorre la calle de Bond Street camino a la florería para comprar las flores que adornarán su fiesta. En este recorrido, el personaje es abordado por el sentimiento que transmite el mes de junio londinense, la calle llena de vida y movimiento. De pronto, en el escaparate de la librería Hatchards, se encuentra abierto un libro, Clarissa al mirar a través de la vitrina, justamente lee en este libro el pasaje fúnebre. Es notorio cómo ni el nombre del libro así como tampoco el nombre del autor es mencionado en la novela de Woolf.

Pero ¿qué andaba soñando cuando se fijó en el escaparate de Hatchards? ¿Qué es lo que trataba de recuperar? Qué imagen de un amanecer en el campo, mientras leía en el libro abierto:

*No temas más al ardor del sol
Ni a las airadas furias del invierno.*³⁴

³³ Ver Julia Kristeva. “La palabra, el diálogo y la novela” en *Semiótica I*. p. 190.

³⁴ *La señora Dalloway*. p.156.

But what was she dreaming as she looked into Hatchards' shop window? What was she trying to recover? What image of white dawn in the country, as she read in the book spread open:

*Fear no more the heat o' the sun
Nor the furious winter's rages.*³⁵

En *The Hours* aparece esta cita que procede de *Mrs. Dalloway* y a la vez de *Cymbeline*, cuando Mrs. Brown se refugia en un hotel de la ciudad con el libro de Virginia Woolf y lo abre exactamente en la página en que su personaje, Clarissa Dalloway, pasea por Bond Street reflexionando sobre su muerte, y sobre lo poco que ésta representaría para la vida en las calles de la ciudad. Mrs. Brown en *The Hours*, lee cómo por la mente del personaje de *Mrs. Dalloway* surca la idea de que todo el mundo sobrevivirá ese acontecimiento, intrascendente. La cita de Cunningham termina en las dos líneas de la endecha fúnebre. Es después de esto que Laura Brown empieza a reflexionar alrededor de la muerte, de su muerte, y borda alrededor del suicidio. La endecha funciona en la novela de Cunningham como un espejo que refleja las imágenes de *Mrs. Dalloway* y, al mismo tiempo hace reflejar los sonidos de Shakespeare en *The Hours*, cobrando una suerte de deuda literaria:

Coge el libro. Ha señalado la página con el marcador de plata ("A mi ratona de biblioteca, con amor") que le regaló su marido hace varios cumpleaños.

Empieza a leer, con una sensación de liberación profunda y optimista.³⁶

She reaches for the book. She has marked her place with the silver bookmark ("To My Bookworm, With Love") given her by her husband several birthdays ago.

With a sensation of deep and buoyant release, she begins reading.³⁷

³⁵ *Mrs. Dalloway*. p. 9.

³⁶ *Las horas*. p. 145.

³⁷ *The Hours*. p. 150.

Es importante notar que esta endecha fúnebre en *Cymbeline* se pronuncia como consuelo ante lo que se cree que es el cadáver de Imogen, personaje en la obra de Shakespeare que resulta ser una muerta en vida que retorna físicamente a ocupar el espacio del drama. Si advertimos que en los dos personajes de las dos novelas ocurre la misma activación en torno a la reflexión de la muerte frente a su contrapartida la vida, es posible entender la pertinencia de la cita shakespeariana. En el caso de Clarissa Dalloway, esta reflexión comienza al momento de contraponer la vida exaltada en la ciudad con el texto que lee en el libro abierto. El personaje va elaborando conexiones mentales hasta llegar a tener la conciencia de su cuerpo y de ahí saltar a una conciencia de la nada: “Pero ahora a menudo, este cuerpo que llevaba (se paró a mirar un cuadro holandés), este cuerpo, con todas sus cualidades, parecía no ser nada-nada en absoluto. Tenía la extrañísima sensación de ser invisible; de que no se la veía; desconocida...”³⁸

En el caso de Laura Brown, personaje de *The Hours*, la reflexión o la activación de su conciencia se logra a partir de un intermediario, que es el momento de lectura de la novela de Virginia Woolf. Su coincidencia aflora cuando, al leer el pasaje en que Clarissa Dalloway en *Mrs. Dalloway* toma conciencia de su corporeidad y de lo fútil que ésta puede ser, Laura Brown, paralelamente, vive y reflexiona a través de la novela. El libro le habla a Mrs. Brown como una voz interior que va describiendo en su conciencia, lo mismo que va viviendo en su vida. En este sentido —que no se va a discutir por el momento— es interesante notar cómo lo literario dentro de ambas obras — *Mrs. Dalloway* y *The Hours* —, activa el mecanismo de la reflexión sobre la vida: “Ella comprende que, al entrar en un

³⁸ *La señora Dalloway*. p.158.

“But often now this body she wore (she stopped to look at a Dutch picture), this body, with all capacities, seemed nothing- nothing at all. She had the oddest sense of being herself invisible, unseen; unknown...” pp.10-11 en *Mrs. Dalloway*.

hotel, abandonas los detalles de tu propia vida y penetras en una zona neutra, una habitación blanca y limpia, donde morir no parece un acto tan absolutamente extraño”³⁹.

La intertextualidad funciona como anzuelo pescando al lector que comparte y, al mismo tiempo está empapado de una cultura literaria común al autor. Sólo así es posible detectar los traslados textuales de un texto a otro; en el caso de las novelas que analizo, podemos hablar de una cultura literaria angloamericana. El fragmento que es arrastrado de un sitio a otro produce un efecto de sentido protéico o de irradiación que se despliega en la variedad de posibles interpretaciones. La casualidad o el azar de su ubicación en el hipertexto sería el último de los componentes en los que se podría pensar. Todo traslado o evocación provoca y traduce un nuevo significado o mensaje, una nueva transformación.

Percatarse de estos traslados tiene que llevar al lector crítico a reconsiderar la lectura del texto no sólo en el sentido lineal, con esto me refiero a lo meramente referencial del texto, sino que la lectura debe llegar y acceder al nivel interpretativo, a la lectura en segundo grado que refracta el sentido. Al momento de encontrar los traslados de un texto a otro, se abren intersticios de significación que permiten la riqueza de los hipertextos. Virginia Woolf selecciona un fragmento determinado de un texto shakespeariano para resignificarlo en *Mrs. Dalloway*. Por su parte, Cunningham en su novela, escoge justo este fragmento de *Mrs. Dalloway* para insertarlo en el capítulo en que Mrs. Brown se aleja del mundo cotidiano de manera radical, para así poder leer con calma en la soledad de un cuarto de hotel. Es ahí, donde reflexiona sobre la muerte. Por tal motivo, es necesario detener la lectura aquí, en una suerte de *epogé* y considerar varias cosas: ¿Qué significa Shakespeare en la tradición angloamericana?, ¿Qué sentido tienen estas líneas en función

³⁹ *Las horas*. p.145.

“By going to a hotel, she sees, you leave the particulars of your own life and enter a neutral zone, a clean white room, where dying does not seem quite so strange” En *The Hours* p. 151.

del discurso sobre la muerte, el suicidio y la reafirmación de la vida?, ¿Por qué el libro es lo que permite activar el instante de la toma de conciencia en los dos personajes de las dos novelas?

Las respuestas a los planteamientos anteriores pueden ser diversas. No obstante, si confrontamos el punto de vista que Virginia Woolf plantea en un ensayo que aparece en *Collected Essays*, en donde se puede leer cómo la escritora inglesa reflexiona acerca del arte de la escritura y cómo, al mismo tiempo, la literatura se relaciona con la vida y su correr cotidiano, con la realidad que queda afuera de la realidad de los libros, en otras palabras, cómo el escritor o novelista, para Woolf es en cierta medida, un intermediario entre el mundo vivo y el mundo que se plasma en el espacio diegético, le concierne cómo la escritura extiende una vereda por la cual es posible transitar. Ahora bien, este espacio diegético es contemplado como un lugar en donde el fluir de la conciencia se manifiesta:

La vida no es una serie de faroles dispuestos simétricamente; la vida es un halo luminoso, una envoltura semitransparente que nos rodea desde el despertar de la conciencia hasta el final. ¿No será la tarea del novelista el transmitir este espíritu cambiante, desconocido e iluminado, con todas sus aberraciones y complejidades, con la menor mezcla de aquello que le es extraño? No estamos pidiendo simplemente valor y sinceridad, estamos sugiriendo que la verdadera materia de la ficción es bastante distinta a lo que la costumbre nos quiere hacer creer.⁴⁰

Lo anterior nos podría entonces aclarar el guiño que se lee en *Mrs. Dalloway* cuando señala el momento azaroso en que Clarissa Dalloway pasa por la vitrina y lee a través de ella, el pasaje de Shakespeare. Es a través del escaparate de la librería Hatchards que la endecha de la obra *Cymbeline*, activa, casi inadvertidamente, la conciencia del

⁴⁰ Virginia Woolf. *Collected Essays*, 4 vols, editado por Leonard Woolf, Londres: Chatto & Windus, 1966. Contiene la edición uniforme de sus ensayos. Posteriormente fue editada más completa en *The Essays of Virginia Woolf*, 6 vols, por Andrew McNeillie, Nueva York, Harcourt, Brace, Jovanovich, 1977-84.

personaje hacia un fondo profundo e impenetrable en contrapartida con el afuera de la calle Bond y su movimiento en pleno mes de junio.

De ahí que el libro abierto dentro de un escaparate traduzca de manera un tanto platónica la idea de la realidad evidenciada a través de un intermediario, del libro abierto que atraviesa una ventana y pasa a la conciencia del personaje. De pronto, y de manera instantánea e imperceptible, la estrofa penetra la conciencia del personaje y es ahí donde se percata que existe un mundo exterior que le devuelve el sentimiento de vida y trascendencia.

Era junio. Los Reyes estaban en Palacio. Y por todas partes, aunque todavía muy temprano había un movimiento, un ritmo, de ponies que galopaban, de bates de cricket que golpeaban; Lords, Ascot, Ranelagh y el resto envuelto en la suave retícula del aire gris azul de la mañana que a medida que avanzaba el día, los desnudaría y depositaría en su césped y en sus campos de cricket, a los ponies troteros, cuyas manos no hacían sino tocar el suelo para volver a saltar, y a los jóvenes incansables, las jovencitas riéndose en sus muselinas transparentes las cuales, sin embargo, a pesar de haberse pasado la noche bailando, insistían en sacar a pasear ahora a sus absurdos perros de lanas (sic);...⁴¹

It was June. The King and the Queen were at the Palace. And everywhere, though it was still so early, there was a beating, a stirring of galloping ponies, tapping of cricket bats; Lords, Ascot, Ranelagh and all the rest of it; wrapped in the soft mesh of the grey-blue morning air, which, as the day wore on, would unwind them, and set down on their lawns and pitches the bouncing ponies, whose forefeet just struck the ground and up they sprung, the whirling young men, and laughing girls in their transparent muslins who, even now, after dancing all night, were taking their absurd woolly dogs ...⁴²

El caso de *The Hours* tiene que ser abordado de manera particular puesto que el texto de Cunningham marca por sí solo las evidencias de su procedencia y de manera deliberada, como ya lo he mencionado. El lector lo percibe de inmediato porque las referencias están puestas intencionalmente para remitir siempre a la *otra escritura*. *The*

⁴¹ *La señora Dalloway*. pp. 151-152.

⁴² *Mrs. Dalloway*. p. 5.

Hours confirma constantemente la propuesta de la autoría múltiple a la que se refiere Bajtin, que contempla la estructura literaria como una elaboración a partir de su relación siempre con otra. Julia Kristeva, por otro lado, la entiende como “la palabra literaria” que no puede ser “un punto (un sentido fijo), sino un *cruce de superficies* textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural anterior o actual”.⁴³ Y Genette lo denomina de varias maneras, en este ejemplo específico nos acercamos al término del hipertexto en su modo proléptico o de continuación, es decir cuando la novela o texto que procede de uno anterior, se comporta como una extensión o suplemento.⁴⁴

El asunto de la escritura se torna una piedra angular al momento de establecer los vínculos entre estas dos novelas y sus relaciones intertextuales; el tema que envuelve todo lo que tiene que ver con la escritura es nodular y mediante ella se establece un puente que conecta elementos que se activan para reflexionar sobre ella. La escritura se mira ahora como la obsesión por la palabra que hace resonancia y se reacentúa, todo gira en torno al proceso de escritura y reescrituración, de escritura y resonancia, de escritura y reacentuación, de la escritura que se va nutriendo de otras escrituras anteriores a ella, colocada en una línea histórica. La preocupación por la escritura en Virginia Woolf se extiende o continúa en *The Hours* por lo menos en tres aspectos fundamentales: en primer lugar, la relación que tienen los personajes principales de Cunningham hacia un texto de escritura; en segundo lugar, es notorio cómo *The Hours* está construida sobre una reflexión de la escritura de *Mrs. Dalloway* y, además, aunado al efecto de extraer de la novela inglesa trozos para ser incluidos en ella. Por último, es necesario resaltar cómo *The Hours* sola es

⁴³ Julia Kristeva. “La palabra, el diálogo y la novela” en *Semiótica I*. p. 188.

⁴⁴ Esta noción se ejemplificará más adelante cuando se analice la continuación del personaje woolfiano, Mrs. Dalloway en sus derivantes femeninos en la obra de Cunningham.

un ejercicio de escritura donde la escritura en sí misma tiene sentido estético además del sentido de homenaje que menciono antes.

Es importante resaltar, cómo en la novela estadounidense se infiltran las preocupaciones por la escritura⁴⁵ por la misma veta que en *Mrs. Dalloway*, sólo que desde un tratamiento diferente, simplemente por resultar éste, el hipertexto que se construye a partir de la novela origen. Si nos adentramos en la construcción de sus personajes, es clara esta preocupación: Virginia Woolf, la escritora inglesa que vive el período de tiempo en el cual elabora y escribe su novela *Mrs. Dalloway*; Clarissa Vaughan, la editora que hará una fiesta para su amigo poeta que recibe un premio literario; Mrs. Brown, la lectora que en la novela nos permite entrar en el flujo de sus pensamientos al momento de estar leyendo *Mrs. Dalloway* y cómo va identificándose con el personaje de esta novela; después termina siendo bibliotecaria, Richard, el poeta, hijo de Mrs. Brown, es reconocido por su actividad literaria al ganar un premio. Es este personaje quien establece un vínculo entre la escritura, la vida y la enfermedad. Richard, a la vez, hace eco a la figura de Septimus en *Mrs. Dalloway*, quien por otro lado, también tiene que ver con la creación textual; Septimus le dicta a su esposa, que a su vez escribe atenta para acaso así poder entender la enfermedad mental de su marido.

En este sentido se forma un nudo complejo entre la escritura, la lectura, el sí mismo y la vida que se transforma en obra, mezclado al mismo tiempo con las reflexiones escritas sobre el proceso de elaboración y reelaboración de los textos y su resonar en el tiempo

⁴⁵ Como ya se ha dicho, en *MD* aparecen en varios momentos fragmentos de la endecha shakespeariana que remiten a este texto. Por otro lado, Septimus ya enloquecido, dicta a su mujer sus reflexiones que ella escribe en papelitos. Septimus experimenta visiones auditivas en el parque cuando escucha que los pájaros le hablan en griego. Es posible desplegar de aquí otro tipo de interpretación, sin asociar, este pasaje, necesariamente, como lo han hecho otras interpretaciones a la biografía de Woolf y su estado mental delicado. Yo encuentro aquí relaciones del orden romántico con la idea del poeta, un ser que vive apartado de la sociedad y su locura es, hasta cierta forma un modo de lucidez crítica. El griego, por otra parte, podría asociarse con el lenguaje de las musas.

literario. Virginia Woolf plantea en *Un cuarto propio* la siguiente reflexión acerca de la elaboración de una novela. En cierta medida esta reflexión va de la mano con las nociones de relación que existe entre los textos y la vida. Se da un diálogo entre lo subjetivo y lo externo que a la vez provoca un cuerpo textual que vive sin la necesidad de reflejar los acontecimientos del mundo exterior, ese cuerpo está representado en el “mundo de Virginia Woolf”.

...porque la novela, es decir el trabajo imaginativo, no se desprende como un guijarro, como puede suceder con la ciencia; la novela es como una telaraña ligada muy sutilmente, pero al fin ligada a la vida por los cuatro costados. A veces apenas se percibe la ligadura; las obras de Shakespeare, por ejemplo, parecen suspendidas por sí, completas y autónomas. Pero basta tirar de la telaraña en los bordes o desgarrar el centro para recordar que esas telas no han sido tejidas en el aire por seres incorpóreos, sino que son el trabajo de criaturas dolientes, y que están ligadas a cosas burdamente materiales, como la salud y el dinero y las casas en que vivimos.⁴⁶

Dentro de este embrollo por lo literario o, dicho de otro modo, por la preocupación de la escritura y su traslado a las nuevas obras, nos enfrentamos también con los motivos biográficos que son incorporados al texto. Así, Cunningham utiliza elementos que corresponden a acontecimientos de la vida de Woolf que están recopilados en cartas, ensayos y diarios, y extiende pistas al lector para encontrar las relaciones o vínculos que existen entre la obra y sus personajes. De esta manera se tiende un puente posible que conecta ciertos aspectos de la biografía de la autora inglesa y la reconstrucción de vida que aparece en *The Hours*, una vida que hace texto.

Un buen ejemplo de lo antes dicho está en el traslado del personaje Mrs. Dalloway en la novela de Cunningham. Este personaje se disemina, como lo he venido advirtiendo antes, en tres mujeres, personajes principales que anuncian los títulos de los capítulos que

⁴⁶ Cf. Virginia Woolf. *Un cuarto propio*. pp. 48-49.

aparecen en forma intercalada en *The Hours*. Es importante señalar cómo los nombres de estos personajes —Clarissa Vaughan, Mrs. Brown y Virginia Woolf— están seleccionados cuidadosamente por Cunningham pues forman parte del corpus que conforma la obra completa de la Virginia Woolf, persona histórica o, como antes lo menciono, del “mundo woolfiano” y continuando con la tipología genettiana, con los paratextos.

Si seguimos por un momento la lógica de la intertextualidad que propone Genette en su nomenclatura de *continuación proléptica*,⁴⁷ daremos cuenta de qué manera la conexión que existe entre las dos novelas aquí estudiadas corresponde al modelo de continuación. La novela norteamericana es una continuación de la inglesa, los tres personajes femeninos derivados de Mrs. Dalloway elaboran una continuación de la original. Por otro lado, si seguimos otra lógica, la de Cunningham, de crear sus personajes deliberadamente a partir de datos biográficos y textos escritos, tendremos ahora la posibilidad de encaminarnos por dos rutas posibles con lo que obtendremos resultados curiosos y significativos.

La noción genettiana de *continuación proléptica* tiene como perspectiva la extensión o continuación de la narración del hipotexto en el hipertexto, es decir, estas tres mujeres continúan en cierta medida la historia de la Clarissa Dalloway de *Mrs. Dalloway*, lanzándola a una prolepsis narrativa en *The Hours*. Clarissa Dalloway se extiende a través de su creadora, Mrs. Woolf, como personaje en *The Hours*, así como en Mrs. Dalloway y en Mrs. Brown. Clarissa Dalloway sale de su universo en *Mrs. Dalloway* para proyectarse en tres identidades narrativas (Clarissa Vaughan, Laura Brown y Virginia Woolf) que son

⁴⁷ Cf. capítulo LXXVII en *Palimpsestos*. p.469. Genette “lo bautiza” de la siguiente manera: “...género que propuse bautizar, por extensión, como *suplemento*. Un suplemento, ya lo hemos visto, es una extrapolación disfrazada de interpolación, una transposición bajo forma de continuación [...] Se trata, pues, de una continuación fuertemente proléptica (Fausto cuatro siglos después), pero también aceptablemente *metaléptica*...p.470.

una suerte de reencarnaciones ficticias en *The Hours*. La Clarissa Dalloway de *Mrs. Dalloway* está narrada en un tiempo diegético que corresponde a un día: desde que se despierta con la idea de la fiesta que va a ofrecer, hasta que la fiesta termina; mientras que en *The Hours*, se completa el tiempo diegético a lo largo de un siglo. El tiempo de un día en el caso de *Mrs. Dalloway*, se distiende gracias al efecto narrativo del flujo de la conciencia. De igual manera, el tiempo en *The Hours* sufre una mayor distensión a través de sus tres personajes femeninos, pero el efecto es combinado, entre el flujo de conciencia de cada uno de ellos y el tiempo narrativo de un siglo. La distensión crea en el lector ciertas implicaciones, que ciertamente es necesario tomar en consideración. El propio autor lanza un guiño al lector al inicio de la novela que invoca el resucitar de aquel personaje, Clarissa pero de Virginia Woolf, trabajado hace cien años: “...al igual que el espectro de su yo anterior de hace cien años se habría apartado del traqueteo y el crujido de un carruaje de paso, lleno de excursionistas pulcramente vestidos de una ciudad lejana. Clarissa se queda...”⁴⁸

Por un lado la distensión permite que el lector amplíe su mirada y observe, en lugar de una mujer, tres mujeres a lo largo de un siglo y tal vez llegue a preguntarse por la diferencia entre ellas y su modo de estar en el mundo como también en sus semejanzas. Con lo anterior se comprueba de qué manera en la intertextualidad la temática sufre transformaciones interesantes y, al mismo tiempo, se hace patente la contribución del texto transformado en este caso el de Cunningham.

Cabe señalar, para completar lo anterior, que Virginia Woolf solía cambiar el título de sus obras así como elaborar y reelaborar a sus personajes (*Mrs. Dalloway* fue concebida en un principio como *The Hours*, dato que no puede perderse de vista). Cunningham toma

⁴⁸ *Las horas*. p.30.

el título que Virginia Woolf concibió para su novela al tiempo de escribirla y que después cambia, para lanzar otro guiño más hacia el lector que conoce los datos antes mencionados y acentuar así el proyecto de resignificación y legitimación; *The Hours* procede, como bien ya se ha establecido de *Mrs. Dalloway*. En este sentido, encuentro muy significativo que la novela estadounidense lleve por título *The Hours*, no sólo por hacer referencia al título que no utilizó Virginia Woolf para su novela sino que también por remitirnos a la relación que se marca en *Mrs. Dalloway* con el tiempo del reloj, como ya lo vimos en el capítulo anterior⁴⁹, y en otro sentido, por saber que “las horas” es uno de los grandes temas que encontramos en esta novela, el paso irrevocable del tiempo.

Por tal motivo, en esta novela se escuchan, en varios momentos, a lo largo de la narración las campanadas del reloj Big Ben marcando las horas. Esto crea un efecto muy particular al momento de lectura; permite, por un lado, dar cuenta del paso del tiempo, o en términos de Paul Ricoeur, de “la experiencia del tiempo. Esta experiencia temporal en la narración produce una profundidad temporal que se advierte justamente en la distensión del tiempo hacia el pasado pasando por el presente. El efecto tiene que ver con la conciencia del tiempo que pasa en forma inexorable. Se podría agregar que en la novela se da un enfrentamiento entre la suspensión del tiempo en una memoria o en un recuerdo⁵⁰ y el marcaje del tiempo cronológico que reincorpora tanto a los personajes como a los lectores al tiempo real, el de los minutos y las horas; el tiempo que se inscribe en las campanadas

⁴⁹ Existen estudios que relacionan el título proyectado por Woolf y su preocupación por el concepto del tiempo y la creación de sentido, así como su recuperación en la conciencia o en la memoria con la obra de Proust. Cf. Referencia que tomo de *Tiempo y narración* de Paul Ricoeur, en donde cita a *A Writer's Diary*. Londres: 1959. p.60. citado a la vez por Jean Guigueret, *Virginia Woolf et son oeuvre; l'arte et la quête du réel* Paris : 1962 . p.229.

⁵⁰ El propósito de esta tesis no es analizar ni el tiempo ni el flujo de conciencia. No obstante, es importante advertir que la relación del tiempo perdido con el monólogo interior o en los términos que Dorrit Cohn propone como “monólogo narrado”, así como la profundidad que esto provoca en el texto, llevan a considerar seriamente la voz interior que sólo se desvela en los relatos y funge como un verdadero vehículo de la conciencia.

que emite el gran reloj emblemático. Por el otro lado, detiene la secuencia en la narración como un efecto narrativo que al mismo tiempo permite escuchar la reflexión al interior de las conciencias:

¡Ahora! El reloj tronó. Primero un aviso, musical; luego la hora, irrevocable. Los círculos de plomo se disolvieron en el aire.⁵¹

There! Out it boomed. First a warning, musical; then the hour, irrevocable. The leaden circles dissolved in the air.⁵²

Es posible advertir una relación muy directa entre el título de *The Hours* y las señales que se marcan en *Mrs. Dalloway* por el Big Ben. No cabe duda que al utilizar el mecanismo intertextual para intitular su novela, Cunningham activa y potencializa todas las referencias semánticas y textuales posibles. No obstante, la metáfora del Big Ben que proviene de *Mrs. Dalloway*, no está presente en la narración de Cunningham pero con el solo título el lector advierte su alusión y su presencia significativa.

Ahora bien, en lo que concierne al personaje que lleva por nombre Clarissa Dalloway en *Mrs. Dalloway*, es importante señalar que Virginia Woolf le va imprimiendo su trazo y lo ha ido transformando y trasladando en textos anteriores a la novela de marras. En un principio aparece una Clarissa Dalloway en la novela *The Voyage Out* concebida curiosamente primero, como *Meyimbrosia* esbozada como la esposa del matrimonio Dalloway en una escena en un picnic. Esta novela se publica finalmente en 1915 bajo el título que ya conocemos, *The Voyage Out*.⁵³ Mrs. Dalloway también aparece en otro relato

⁵¹ *La señora Dalloway*. p.150.

⁵² *Mrs. Dalloway*. p.4.

⁵³ *Voyage Out* se empezó a trabajar en 1907. Es interesante aquí encontrar la correspondencia que mantiene con su cuñado.

publicado en 1923, anterior a *Mrs. Dalloway*, de manera independiente en la revista *Dial*⁵⁴, relato que es, sin duda, el origen o el germen de la novela *Mrs Dalloway*. Este pequeño texto lleva por título “Mrs. Dalloway in Bond Street”. Es importante notar cómo en el relato que menciono y en la novela posterior a él, el inicio es idéntico salvo el objeto de la compra:

*La señora Dalloway dijo que ella misma compraría los guantes.*⁵⁵

*La señora Dalloway dijo que ella misma compraría las flores.*⁵⁶

Cito también el inicio que escribe Cunningham para introducir a su personaje Clarissa Vaughan para hacer una comparación narrativa en cuanto al estilo y una analogía en el inicio de los tres textos y permitir distinguir sus relaciones intertextuales. Se visualiza la transformación, el traslado y la vocación deliberada hacia el hipotexto *Mrs. Dalloway* que al mismo tiempo resulta ser la reelaboración de un texto o relato corto anterior:

*Todavía hay que comprar las flores.*⁵⁷

En el otro sentido, es decir, en la lógica del autor estadounidense, me refiero a la que tiene que ver con lanzar pistas o claves hacia sus lectores, a la lógica que utiliza Cunningham para señalar la elaboración de su proyecto como hipertexto y, al mismo tiempo, la lógica que traduce una verdadera investigación literaria así como un trabajo y

⁵⁴ *Dial*, New York, July 1923, 75:1, pp. 20-27. También existe una recopilación hecha en 1973 por Stella McNichol quien editó una secuencia de relatos cortos de Virginia Woolf con el título *Mrs. Dalloway's Party* editado por The Hogarth Press; el primero de estos relatos era precisamente “Mrs. Dalloway in Bond Street”, al que siguen otros seis que Woolf escribió con posterioridad, algunos de los cuales ya habían sido publicados en la recopilación de 1943 *A Haunted House and Other Short Stories*. En todos estos relatos aparece, en mayor o menor prominencia, el matrimonio Dalloway. Stella McNichol las ordenó de tal forma que construyen un cierto hilo argumental cuyo eje fundamental es la fiesta de la señora Dalloway. Ver Virginia Woolf *La señora Dalloway recibe* Ed. Lumen, 1974.

⁵⁵ En “La señora Dalloway en Bond Street” en *La señora Dalloway recibe*. p. 21.

⁵⁶ Ver en *La señora Dalloway*. p.149.

⁵⁷ Ver en *Las horas*. p.14.

una intención de traslado y transvaloración. A través de esta lógica, es posible descubrir detalles muy interesantes que explican la procedencia de los nombres de varios personajes que habitan *The Hours*. El nombre de Clarissa Vaughan presenta una densidad textual curiosa; Virginia Woolf mantuvo una correspondencia con Madge Vaughan, amiga con la que intercambió interesantes opiniones sobre su inclinación literaria y sobre ciertas composiciones narrativas de carácter experimental, con el fin de conocer su juicio crítico bordando sobre la idea de la fusión íntima que tiene la literatura y la vida, esta correspondencia se mantuvo alrededor del año 1905.⁵⁸ Es interesante cómo el autor norteamericano curiosamente utiliza estos datos para darle un nombre a su personaje con una carga de significación que se conectan con una forma de intertextualidad.

El nombre del personaje Mrs. Brown posee también conexiones e indicios dentro del “mundo woolfiano” que le sirve a Cunningham como abrevadero e inspiración para elaborar este personaje en *The Hours*. Cabe señalar de qué manera este personaje se relaciona con la cuestión de la literatura. Cunningham la introduce cuando la joven señora Brown lee la novela *Mrs. Dalloway*, y después, al llegar a la vejez, se descubre que ha sido bibliotecaria. Al mismo tiempo su hijo, Richard, se convierte en poeta. Su entorno tiene que ver con la lectura, la clasificación y la gestación del Texto.

Mrs. Brown tiene un origen también textual en el “mundo” de Woolf; aparece en el conocido manifiesto escrito por Virginia Woolf intitulado “Mr. Bennett and Mrs. Brown” que apareció publicado en el *New York Evening Post* y en *Nation and Athenaeum*⁵⁹, en noviembre y diciembre de 1923, respectivamente. En estos artículos Woolf establece las diferencias entre las generaciones de escritores contemporáneos a ella y entre la generación

⁵⁸ Cf. *The Letters of Virginia Woolf*, Vol.I “the Flight of the Mind” (1988-1922) eds. N. Nicolson y J. Trautmann. Londres: Hogarth Press, 1995.

⁵⁹ Cf. Carlos Herrero Quirós. *Virginia Woolf: proceso creativo y evolución literaria*. p.88.

anterior al marcar un gran abismo mismo que aduce a la pobreza de la generación anterior en cuanto a la manera de crear sus personajes que son, para Woolf, la sustancia misma de la novela. La generación que le precede había creado personajes que le parecían insignificantes cuando se les comparaba con la superabundancia de las figuras que poblaban la novela victoriana y la profundidad de los personajes de la novela rusa. Esa generación se afanaba, en opinión de Woolf, en presentar un panorama sólido de la sociedad contemporánea así como de sus instituciones y sus manifestaciones artísticas, los confrontaba dudando de “hasta qué punto se pueden transmitir personajes sin realismo”. Esa generación se compone de escritores como Wells, Glasworthy y Bennett (de ahí el otro nombre en el artículo que menciono y que aparece como el interlocutor “Mr. Bennett”), quienes empobrecieron la literatura por el trabajo magro en la creación de sus personajes. Para Woolf, los nuevos novelistas tenían la tarea de reconstruir sus personajes, partiendo de casi cero, así como de una idea coherente de la caracterización de éstos y que en los dos artículos mencionados utiliza y esboza un personaje ficticio que llama Mrs. Brown que va a ejemplificar su postura frente a la tradición que en opinión de Woolf debe desaparecer por el poco valor literario que ostenta:

Porque después de todo, ¿de qué vale la caracterización- la manera, por ejemplo, en que la Sra. Brown reacciona frente a su entorno- cuando dejamos de creer lo que de ella nos cuentan e intentamos averiguar por nosotros mismos su verdadero significado? En primer lugar, su consistencia desaparece; sus rasgos se resquebrajan; la casa en la que ha vivido tanto tiempo (y bien sólida que era aquella casa) se desploma. Ella se convierte en un fuego fatuo, una luz danzarina [...]; son los fulgores y destellos de este espíritu aéreo los que han de servir para crear una Sra. Brown sólida, viva y de carne y hueso.⁶⁰

⁶⁰ *Apud* Quiroz, *op.cit.*, p.88. Este autor nos remite a varios artículos interesantes que tomo de sus citas. Sobre la ruptura de V. Woolf con los escritores eduardianos, vid. Gindon, J., *Harvest of a Quiet Eye: The Novel of Compassión*, Indiana University Press, 1971.

Por otro lado R. Majumdar y A. Mac Laurin han editado las contribuciones a este respecto de J.D Beresford, Logan Pearsall Smith, Frank Swinnerton, Edwin Muir y Mrs. T.S Eliot: vid. *op. cit.*, pp. 120-137. Y nos remite a confrontar a Kreutz, I. “Mr. Bennett and Mrs. Woolf”, *Modern Fiction Studies* VIII, Summer 1962,

Mrs. Brown es una figura que en este artículo personifica la discusión y el combate de estas dos generaciones de novelistas y su lucha por el reconocimiento en el diferente modo de crear personajes y caracterizar la personalidad humana. Mrs. Brown es el emblema que representa el espíritu humano huidizo que el novelista debe capturar. Woolf la caracteriza en estos artículos como la mujer de edad que viaja en el asiento de un tren llevando consigo su pequeño gran misterio:

He aquí la señora Brown, haciendo que alguien se ponga, casi automáticamente, a escribir una novela sobre ella. Yo creo que todas las novelas comienzan con una señora mayor que se sienta en la esquina enfrente nuestro. Creo, en otras palabras, que todas las novelas se ocupan de la personalidad y que precisamente para expresar la personalidad- no para predicar doctrinas, entonar cánticos, o celebrar las glorias del Imperio Británico- se ha desarrollado- tan torpe, prolija y antidramática; tan rica, elástica y viva- la forma de la novela.⁶¹

Finalmente, el tercer personaje que se deriva de Mrs. Dalloway en *The Hours* es Mrs. Woolf, creada por Cunningham a partir de datos biográficos y textos escritos en los diarios de Virginia Woolf. Este personaje tiene características comunes al *Ouroboros*, serpiente que se muerde la cola y que encerrada sobre sí misma simboliza un ciclo de evolución, con ideas de movimiento, continuidad, autofecundación y, en consecuencia, simboliza el eterno retorno. Como ya lo digo anteriormente este personaje representa un texto de la escritora de carne y hueso, Virginia Woolf y, en efecto, es un texto porque la vida de la autora ya está constituido como un texto. De este texto, Cunningham hace otro

pp. 103-115; Hynes, S., "The Whole Contention between Mr. Bennett and Mrs Woolf", *Novel*, Fall 1967, pp. 34-44.

Cf. *Virginia Woolf: The Critical Heritage* "58. Arnold Bennett, from 'Another Criticism of the New School', *Evening Standard*. pp. 189-190.

⁶¹ Cf. Virginia Woolf. *Letters II*, n. 1250.

texto que muestra en buena medida las preocupaciones sobre la elaboración de la novela y sus personajes, mezclado con la biografía. Otra vez, en este personaje queda resaltada la preocupación por la escritura. Virginia Woolf escribe *Mrs. Dalloway* y, en *The Hours*, nos encontramos con un personaje llamado Mrs. Woolf que comparte capítulos con Mrs. Dalloway. Se completa una especie de ciclo creador. Quizá otra prolongación proléptica que realiza Cunningham en *The Hours* sea justamente la de lograr en paralelo con Virginia Woolf comprometer en una madeja enredada, la vida, la literatura y el sí mismo, buscando en cierta medida fundirlas; de ahí que los personajes y las personas reales convivan en el mundo de la diégesis.

Estos descubrimientos puntuales de las referencias o de los textos anteriores, o textos promotores, son relevantes por su conexión intrínseca y, lo más importante, es que se abren a la interpretación; en otras palabras, el sólo momento de ubicar las referencias no es suficiente; el hallazgo debe llevar al lector a encontrar las posibilidades de sentidos pertinentes que el texto intertextual provoca. El diálogo que se establece en *The Hours* con algunos textos y con el mundo textual de Virginia Woolf apunta, necesariamente a la noción de dialogismo, no únicamente como el lenguaje asumido por el sujeto, sino como una escritura en donde se lee al otro. Esta escritura tiene que ver con una subjetividad y, al mismo tiempo con una comunicación o intersubjetividad. Kristeva entiende la intertextualidad como un proceso en donde la noción de persona o sujeto de la escritura comienza a borrarse para dar lugar a la noción de la reelaboración transformadora que empieza a remitir a la “ambivalencia de la escritura”. Pienso que el ejemplo que escogí de *The Hours* comprueba la apuesta que hace Cunningham a la escritura a partir de otra escritura.

Al querer atravesar el caso de la novela de Cunningham con las nociones de Kristeva, es importante entender, primero lo que para esta autora es la “lógica poética”— concepto que se refiere a un continuo del discurso literario o poético— es decir, la lógica del texto literario que se inserta en el conjunto de los textos y funciona como una escritura réplica de otro. El texto literario se inscribe en la historia y en la sociedad y formula un diálogo de dos o más discursos: “...toda secuencia se *hace* con relación a otra que proviene de otro corpus, de tal suerte que toda secuencia está doblemente orientada: hacia el acto de la reminiscencia (evocación de otra escritura) y hacia el acto de la imitación (la transformación de esa escritura). El libro remite a otros libros y mediante los modos de imitación (*aplicación* en términos matemáticos) da a esos libros una nueva manera de ser, elaborando así su propia significación.”⁶² En esta dinámica los nuevos textos productos de un corpus necesariamente anterior, se ofrecen como una transformación obligada; no son idénticos a los que los originaron, se afirman en una negación del anterior por su capacidad de generar un sentido diferente, nuevo, pero ulterior finalmente.

En *The Hours* aparecen constantes transformaciones a partir de la novela de Virginia Woolf. Si leemos con detenimiento el inicio de *Mrs. Dalloway* y posteriormente nos adentramos a la lectura en *The Hours*, también en su capítulo de inicio, encontraremos lo siguiente:

Las puertas serían sacadas de sus goznes; los hombres de Rumpelmayer iban a venir. Y entonces pensó Clarissa Dalloway, ¡qué mañana!-fresca como si fuesen a repartirla a unos niños en la playa.

¡Qué deleite! ¡Qué zambullida! Porque eso era lo que siempre había sentido cuando, con un leve chirrido de goznes, todavía ahora seguía oyendo, había abierto de golpe las puertaventanas y se había zambullido en el aire libre de Bourton.⁶³

⁶² Julia Kristeva. “Para una semiología de los paragamas” en *Semiótica I*. p. 236.

⁶³ *La señora Dalloway*.p.149.

The doors would be taken off their hinges; Rumpelmayer's men were coming. And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning-fresh as if issued to children on a beach.

What a lark! What a plunge! For so it had always seemed to her, when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the French windows and plunged at Bourton into the open air.⁶⁴

En *The Hours* se lee una situación análoga narrada de la siguiente manera:

La puerta del vestíbulo se abre a una mañana de junio tan hermosa y lavada que Clarissa hace un alto en el umbral como lo haría en el borde de una piscina, y contempla el agua turquesa que lame los azulejos, las redes líquidas de sol que oscilan en las profundidades azules. Como si estuviera al borde de una piscina, posterga un momento la zambullida, la rápida membrana del escalofrío, el puro sobresalto de la inmersión.⁶⁵

The vestibule door opens onto a June morning so fine and scrubbed Clarissa pauses at the threshold as she would at the edge of a pool, watching the turquoise water lapping at the tiles, the liquid nets of sun wavering in the blue depths. As if standing at the edge of a pool she delays for a moment the plunge, the quick membrane of chill, the plain shock of immersion.⁶⁶

Al comparar estos dos pasajes, es posible percatarse cómo Cunningham emplea el texto de Woolf y lo transforma. Es clara la intertextualidad entre ambos pasajes así como es claro que el hipertexto no es una copia fiel o mimética del hipotexto. El autor estadounidense logra concertar los elementos semánticos que están en la novela de origen y los transforma refigurándolos en otra imagen pero sin separarse de las de origen: las ventanas, las puertas, el agua (en Woolf se presenta en la playa, en Cunningham, en la piscina), la sensación de frescura en la mañana, y por último el elemento de inmersión. Los campos semánticos se extienden irradiando múltiples dimensiones. Lo que se observa aquí es el traslado de este pasaje de la novela origen o hipotexto a la novela ulterior o hipertexto en tanto que los temas son repetidos. Si bien el traslado sufre una transformación en la construcción del párrafo, conserva los elementos esenciales que remiten a significaciones

⁶⁴ *Mrs. Dalloway*. p.3.

⁶⁵ *Las horas*. p. 14.

⁶⁶ *The Hours*. p. 9.

por interpretar, tales como el agua, la acción de abrir una ventana o puerta y remontarse a un pasado o a una infancia, además del elemento clave: la inmersión y su efecto escalofriante.

Las puertas en los dos textos son las mismas, funcionan en su semántica y simbólicamente muy parecido; son o serán abiertas con el objeto de permitir en las dos mujeres la sensación de ese comienzo del día (la mañana) en el que se llevará a cabo la acción de la novela. Por un lado, se abre la posibilidad de la sensación de una zambullida al interior de la conciencia, del recuerdo o de la memoria. Para la Clarissa de Woolf, el conector está en la playa y el mar, en un lugar determinado que tiene que ver con el pasado de su juventud, Bourton, localidad situada fuera de Londres. Para la Clarissa de Cunningham, la zambullida implica otra realidad; en este caso, el agua está en una piscina en donde la gama de azules destaca. Es significativo que el espacio se vea limitado y encerrado dentro de una piscina.

Si volvemos a la noción en donde Kristeva plantea al texto como una constante transformación, podemos advertir que, al momento de exponer juntos estos dos extractos de las novelas en discusión, la práctica de intertextualidad que realiza Cunningham en *The Hours*, se alcanza a entender también bajo la óptica de una memoria literaria que voltea y mira hacia atrás, hacia el cúmulo de textos elaborados, hacia el trabajo del lenguaje en la literatura y su poder transformacional: “El texto es así una inmensa operación de *acordarse*, de volver a pasar por todos los puntos del circuito, por su red a la vez escondida y visible, e intentar volver a encender simultáneamente su memoria como la de un agonizante llegado al momento crucial...”⁶⁷ Podríamos afirmar así que el texto es una construcción de lectura y al mismo tiempo un compromiso de lectura. El lector es quien

⁶⁷ Cf. Julia Kristeva. “El engendramiento de la fórmula” en *Semiótica 2*. p. 165.

decide construir un referente. La construcción se lleva a cabo a partir de los indicios que el texto propone pero sólo es percibida, necesariamente gracias a esa memoria acumulativa, del saber de la época o de la “enciclopedia cultural”⁶⁸ compartida. Por este motivo, se podría decir que Cunningham, además de ser autor de *The Hours*, es ante todo un lector de la “enciclopedia cultural compartida”.

Es necesario aclarar que las nociones que desarrolla Julia Kristeva tienen que ver con un pensar lo literario como un gran Texto cultural interconectado, lo que obliga a contemplar al texto en una extensión mucho más amplia y abstracta que lo que pueden limitarnos sólo dos novelas. Julia Kristeva tiene en mente un corpus literario de Occidente casi ilimitado, infinito: “el texto no podrá construirse como un signo ni en el primero ni en el segundo tiempo de su articulación, ni en su conjunto. El texto no *denomina* ni *determina* un exterior: designa como un *atributo* (una concordancia) esa movilidad heraclitana que ninguna teoría del lenguaje-signo ha podido admitir...”⁶⁹ Por tal motivo, Kristeva no realiza una taxonomía sistemática de las numerosas posibilidades en que la intertextualidad se presenta. Su propósito es salir del estructuralismo fijo en lingüística y permitir al texto ser en su apertura dentro de un cronotopo entendido como el proceso de cambio creado por la interacción entre las obras, el mundo y la imagen, esencialmente del hombre en la literatura.

Con Gérard Genette nos enfrentamos a un movimiento inverso en cuanto a la noción abierta del texto, este autor regresa a un cierto modelo estructuralista en *Palimpsestos* que restringe los campos del texto y su intertextualidad para poder tipificar los modos en que se presenta esta actividad dentro de la literatura a través del tiempo. A

⁶⁸ Término tomado de Luz Aurora Pimentel. “Écfrasis: la representación verbal de un objeto” en *Espacio en la ficción*. p. 112.

⁶⁹ Cf. Julia Kristeva. “El texto y su ciencia” en *Semiótica I*. p. 11.

este autor, como ya se ha dicho en otra parte, lo que le interesa elaborar en este estudio son las relaciones que mantienen los textos en la modalidad de hipertextualidad, es decir, entender, y de algún modo dibujar el trayecto y las variaciones que pueden existir en un texto que procede de otro anterior. Genette intenta definir estas relaciones analizando textos diversos que presenta como ejemplos perfectos que se ajustan a su nomenclatura y, de esta manera, logra elaborar un estudio sistemático y puntual. Esta taxonomía resulta muy útil hasta cierto punto pues ilumina y clarifica los textos que analiza para comprobarla y ordenarla y clasificarla para encontrar los vínculos con ciertas obras.

Pero, por otro lado, clasificar los textos tiene sus riesgos, con ello me refiero a que al tratar de hacer una taxonomía detallada, se coloca al texto en una situación cerrada y, de esta forma, cabe la posibilidad de no vislumbrar más relaciones o incluso dejar a un lado interpretaciones confrontantes. La intertextualidad, para Genette y para Kristeva es un motivo de reflexión pero, cada uno ofrece distintas perspectivas sobre este fenómeno. Para Kristeva la apertura del texto puede llegar a ser infinita, al igual que sus relaciones sintagmáticas y paradigmáticas; en cambio, Genette busca un cierto acotamiento al momento de clasificar y propone una analogía entre la intertextualidad de Kristeva y la transtextualidad que él plantea, pero con un sentido menos amplio justificándose de la siguiente manera: “El inconveniente de la «búsqueda» es que a fuerza de buscar acaba uno encontrando... aquello que no buscaba”⁷⁰. Al inicio de *Palimpsestos* recapitula con los términos que tratan todas estas relaciones y sus posibilidades de alcance. Genette toma la transtextualidad en un sentido amplio e incluyente a “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”; de ahí deriva los diferentes modos de presentarse, es decir, el conjunto de categorías generales o trascendentes, los tipos de discurso, los modos

⁷⁰ Gérard Genette. *Palimpsesto*. p.10.

de enunciación, los géneros literarios del que depende un texto en específico. La palabra clave en esa definición es *secreta*, que lo distancia de la noción de Kristeva que toma Genette. Ambos teóricos comparten, no obstante sus acercamientos a lo literario, la perpetua transformación en la Literatura.

En este sentido, pienso que la obra de arte literaria presenta dificultades al ser clasificada; sus fronteras son siempre frágiles y porosas, y sus relaciones con las demás obras de arte literarias están siempre abiertas a las interpretaciones múltiples que surgen a lo largo de las múltiples lecturas. Lo sorprendente de las obras de arte literarias es, justamente, que rebasan los intentos taxonómicos, que, sin lugar a duda nos permiten abrir con cierta luz estas relaciones y poder entender de qué manera están constituidas.

Si buscamos en el inventario genettiano un instrumento para poder colocar la novela de Cunningham en un orden de clasificación para, de esta manera, entender las relaciones que mantiene con la novela *Mrs. Dalloway*, nos daremos cuenta que se agrupa en la línea del hipertexto y que, dentro de este grupo, se subclasifica dentro del orden de *hipertexto transformado*. El hipertexto transformado es la noción que ubica los textos que experimentan una transformación abierta y deliberadamente temática y que su significación se construye en la base del traslado del sentido de un modo explícito y con un propósito de evidenciar las referencias. Genette denomina *transposición* a esta clase de transformación que difiere de la modificación puntual y mínima en algún espacio de un texto que contenga otro extracto de uno anterior y que se observan como añadidos al texto total:

La transposición, por el contrario, puede investirse en obras de vastas dimensiones, como *Fausto* o *Ulises*, cuya amplitud textual y ambición estética y/o ideológica llegan a enmascarar o hacer olvidar su carácter hipertextual, y esta productividad misma está ligada a la diversidad de los procedimientos transformacionales que emplea.⁷¹

⁷¹ Cf. Gérard Genette. *Palimpsestos*. p. 262.

La transformación nos lleva a varios planteamientos de fondo, sobre todo si tomamos en consideración que el primer lector es aquel que escribe y juega con la alteridad entre el texto que crea y su “otro”, un juego en el que el texto define su identidad frente a ese otro que no es él, al que sin embargo se refiere constantemente y paradójicamente funda su identidad a partir del otro. En esta misma línea, el lector-autor inventa a través de su propia lectura “al otro” al interior de su texto, construyendo otro objeto y con base a esto, importa pensar cuáles son los indicios textuales que le permiten al lector-escritor salir del texto y enfrentarse en el encuentro con *otro* del texto. Más aún, en este tratamiento del otro texto, existen para Genette otras variantes, como por ejemplo la de la *transformación proléptica* que ya se explicó antes. *The Hours* contiene varios tipos de transformaciones, lo fascinante en todo caso es que el lector logre relacionar los vínculos que existen entre el hipotexto y el hipertexto al percibir las transformaciones de sentido que se obtienen través de la lectura, es decir, una entre muchas interpretaciones.

Por esta misma línea de pensamiento se pronuncia Virginia Woolf, muchos años antes, a la elaboración formal y teórica de la intertextualidad. En un *Cuarto propio* escribe: “Porque las obras maestras no nacen aisladas y solitarias; son el producto de muchos años de pensar en común, de pensar en montón, detrás de la voz única, de modo que ésta es la experiencia de la masa.”⁷²

Para concluir, se podría decir que el peso de la reflexión sobre la intertextualidad radica en percibir las transformaciones claras y evidentes así como las sutilezas que se advierten en los traslados. Así, si volvemos a la discusión que nos ocupa entre las dos novelas, podemos ejemplificarlo con los personajes. El personaje de Virginia Woolf,

⁷² Virginia Woolf. *Un cuarto propio*. p. 74.

Clarissa Dalloway, deviene finalmente en Clarissa Vaughan pasando por los otros dos personajes ya analizados: Mrs. Brown y Mrs. Woolf. Es interesante notar que en el texto de Cunningham existen sutilezas para insinuar, que la suma de estos tres personajes no son la misma y con ello regresar al lector al texto de origen e invitarlo a reinterpretarlo desde otras posibles perspectivas que cuestionan, de alguna manera, lo fijo y permanente. Clarissa Dalloway, al final de *Mrs Dalloway*, tampoco es ya la misma, por su conciencia han transcurrido demasiadas reflexiones y recuerdos que la han tornado otra persona. El final de la novela nos extiende a la apertura de su personaje, a sus posibilidades de poder seguir transformándose:

*-Es Clarissa- dijo.
Si, porque allí estaba.
It is Clarissa, he said.
For there she was*

En la novela de Cunningham leemos:

Y ahí está ella, Clarissa, que ya no es la señora Dalloway; ya no queda nadie que la llame así. Tiene aún otra hora por delante.

And there she is, herself, Clarissa, not Mrs. Dalloway anymore; there is no one now to call her that. Here she is with another hour before her.

Parece ser que Cunningham se adjudicara la tarea de continuar con la identidad narrativa de este personaje en *The Hours* y cuestionara, con este final, cualquier acto de escritura que se centre en la unicidad y lo fijo de su personaje Clarissa Vaughan quien resulta, por otra parte, el personaje proléptico de Clarissa Dalloway contemporáneo en la novela. Es este personaje quien propone una experiencia de tiempo hacia el futuro, es decir, postula una verdadera propuesta en tanto su condición femenina. Además, en el sentido

simplemente narrativo, se podría decir que el autor no cierra su relato, todo lo contrario, deja abierto el futuro de su personaje para seguir transformándose.

CONCLUSIONES

Los datos reales de la vida no tienen valor para el artista, son únicamente una ocasión para poner su genio de manifiesto.

Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*.

Il y a plus affaire à interpréter les interprétations qu'à interpréter les choses, et plus de livres que sur les livres que sur autre sujet : nous ne faisons que nous entregloser.

Montaigne.¹

El concepto de intertextualidad ha sido el eje conductor de esta tesis. El énfasis está puesto en la noción de texto infinito así como en la producción textual que es posible encontrar a partir de otro texto escrito con anterioridad y en la posibilidad efectiva y artística de la reelaboración. He bordado, por lo tanto, alrededor de los caminos de la memoria textual que reverbera al momento de volver sobre lo ya dado y escribir algo nuevo sin dejar de referir siempre a textos anteriores. Pienso que la búsqueda o rastreo que el lector realiza entre dos o más textos enriquece la lectura y la vuelve una actividad emocionante y rica. Entender la intertextualidad como una necesidad de vincular el pasado con el presente trasladándolo a un nuevo momento, al momento de la re-elaboración, al mundo del texto sobre el texto, al mundo del discurso, invita a reflexionar en la cuestión de lo monológico frente a lo dialógico, posibilitando la apertura frente a la clausura del texto. Esta postura pone en cuestión la autoridad de todo tipo de escritura expandiendo las redes intertextuales que derrumban los conceptos de originalidad y de simple casualidad en el

¹ Hay más que hacer en interpretar las interpretaciones que interpretar las cosas, y hay más libros sobre libros que sobre otros temas: no hacemos más que entreglosar. [mi traducción]. Citado por Linda Hutcheon en el capítulo 8 de *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*.

quehacer literario. De igual manera, nos advierte que un texto abierto despliega una irradiación de posibles significados plurales y a la vez provisionales que se abren a la interpretación en el tiempo y en el espacio.

La intertextualidad organiza un verdadero diálogo, o como Bajtin lo apunta, es “lo dialógico”; porque la nueva palabra estará en condición de igualdad con respecto a la que le sirve de pre-texto y será contestataria para abrir múltiples posibilidades, para, en cierta medida, escapar a un proceder tautológico, en el curso del cual, por añadidura, el texto presupuesto amenazaría con volver a tomar cuerpo, cerrarse y suplantar con su presencia el contexto mismo.

A lo largo del recorrido crítico de esta tesis se abrieron cuestionamientos que brindan la posibilidad de una mirada interpretativa sin ninguna pretensión de ser monológica, todo lo contrario, establezco un punto de vista que pretende dar una pequeña luz a la relación que se establece al leer las dos novelas una frente a la otra para, de esta forma entablar un diálogo que irradie algunas de sus relaciones.

Desde una primera panorámica que descubre esta tesis, es posible proponer la relación que guarda la intertextualidad inscrita en la postmodernidad como una herramienta teórica que advierte la ironía, la parodia, el discurso doble o ambivalente (Kristeva) y la subversión frente lo establecido por el canon. Esta panorámica permite encuadrar a *The Hours* básicamente como una novela postmoderna que utiliza la intertextualidad abiertamente declarada para incorporar el mundo woolfiano y reinterpretarlo. En este sentido, la noción de intertextualidad no solamente es valiosa para ubicar los traslados entre textos sino como utensilio que permite fracturar las unidades de significación como condición de posibilidades de lo múltiple —idea compleja y de difícil aceptación, sobre todo después de una formación (cultural, política, social, de género) de universales

“monológicos” en los que se busca un solo significado que nos lleve a la verdad única de la realidad— y que nos conduce a una lectura que descentraliza la semántica textual.

El asunto de la intertextualidad observado desde la postmodernidad tiene que ver con la novela de Cunningham, *The Hours* — novela que provoca y propone regresar en todo momento a la lectura de *Mrs. Dalloway* pero desde otra posición, desde su propia refiguración— por dos razones. La primera por ser un texto elaborado por intertextos que además, están declarados y evidenciados por el autor, como lo analizo en el capítulo tercero de esta tesis, es decir, que leemos sin velos los traslados de *Mrs. Dalloway* a *The Hours*. Estos traslados están configurados en el texto de diversas maneras, que también son analizadas en el capítulo tres, y que arrastran la temática del texto de origen para reconfigurarse en esta otra novela que se lee como un *holon* sin obligadamente conocer la otra.

No obstante, el hecho de leerlas en paralelo da cuenta clara de los traslados en la elaboración de los personajes así como en el estilo y la temática. De esta manera, desde la intertextualidad, *The Hours* propone, entre otras cosas que marcaré más adelante, una “prolepsis” (Genette) de la novela *Mrs. Dalloway*, es decir una continuación de la primera versión a otra narración que va a reescribir y reformular el mundo diegético a partir de ésta. (El personaje de la señora Dalloway es “jalado” por el autor estadounidense para continuarse y reinterpretarse en los tres personajes principales de su novela). Esto, necesariamente abre la pregunta que atraviesa esta tesis: ¿Para qué se escribe *The Hours*?

La segunda razón del vínculo que tiene la intertextualidad con la postmodernidad en *Las horas* radica en su factura de metaficción, categoría narrativa propia de textos en donde se abre la posibilidad de derivar el modelo modernista de ficción pura a la Historia o historicidad, combinando los dos elementos, historicidad y ficción pero con la modalidad

de no dejar que el relato permanezca inocente, es decir, el relato contiene una perspectiva y una posición crítica. Así, Historia² y literatura se vuelven intertextos similares al momento de su recreación y recuperación al tiempo de manifestar, conscientemente que lo que se está realizando es un artificio ficcional. De esta manera, no se permite al lector olvidar que está leyendo una obra de ficción en donde lo relevante es el trabajo entre textos. La incorporación de intertextos del pasado, ya sea de la Historia o de una novela anterior, de manera crítica (en la ironía, en la parodia, en la subversión) revela uno de los elementos constitutivos y estructurales que se enmarcan dentro de la ficción postmoderna.

La intertextualidad comprendida desde una postura postmoderna propone una reinterpretación de la cultura desde varias instancias entre las que se puede presentar. Sin embargo, es necesario reflexionar que esta herramienta, vista de esta manera, no sólo es indispensable para localizar los traslados textuales sino que sus alcances deben llegar hasta la interpretación o reinterpretación de los textos. La interpretación en este sentido va de la mano de la comprensión y de la explicación del texto, que no es lo mismo que encontrar un sentido inerte contenido en el texto; es justamente desarrollar la posibilidad que tiene un texto de *ser* y de proyectarse en el mundo. En otras palabras, lo que se puede interpretar en un texto es una proposición de mundo³ que se despliega en él, de un mundo habitable que

² Diferencio Historia con mayúscula de historia para que no se confunda con lo que cuenta la narración, la trama en la diégesis.

³ Es importante aclarar que detrás de este trabajo de investigación están presentes, en algunos momentos, ciertas nociones hermenéuticas afiliadas a Paul Ricoeur, pues como lo marco en varios momentos, pienso que las exégesis textuales forman parte imprescindible y están obligadas al acto de lectura en segundo grado. Por ello, sin ser parte del aparato teórico que conforma esta tesis, tuve que bordar sobre conceptos como “mundo del texto” y las nociones de la triple mimesis en la actividad hermenéutica. De ahí, en cierta medida justifico los asomos eventuales que me ayudaron a entender estos conceptos a través de Ricoeur y aplicarlos en el desarrollo de esta tesis.

permite proyectar allí un ser en situación y que permite a la vez comprenderse ante el texto, es decir que interpretar es explicar “el tipo de *ser- en- el- mundo* desplegado *ante* el texto”.⁴

Para analizar el caso de la intertextualidad y relacionarlo con la narrativa postmoderna fue necesario también vincular y examinar los dispositivos que son utilizados en las metaficciones, puesto que en *The Hours* advertí diversas características que la emparentan con este tipo de narrativa. Se define como metaficción al tipo de texto donde aparece un personaje escribiendo un texto; también, en la que se habla de un personaje que está leyendo un texto. Se considera una metaficción cuando nos enfrentamos con una novela en las que el autor es el propio personaje, o cuando una obra de ficción opera dentro de la ficción, en la metaficción una novela puede incorporar en su textualidad convenciones de novela como son el título, ciertos párrafos o tramas.

De esta manera fue creciendo la dimensión de *The Hours*, de ser una novela que refiere y al mismo tiempo hace un homenaje a la escritora inglesa, a una especie de caja de Pandora literaria, que al abrirla, descubre múltiples elementos que a simple vista no se notan. Me pude dar cuenta que este texto trabajado minuciosamente, se afilia a universos complejos, tales como la vida de Virginia Woolf expuesta en sus diarios y en las biografías que de ella se han realizado, también crece la novela estadounidense cuando se le mira como una metaficción y se advierten en la narración los momentos en que su personaje, Virginia Woolf, la escritora, está creando su novela *Mrs. Dalloway*. Otro elemento relevante es la selección que hace Cunningham de los nombres de sus personajes quienes jalan del pasado una historia que puede encontrarse dentro de la ficción de Virginia Woolf así como dentro de su propia biografía o en sus diarios y en los escritos que publicó en periódicos y revistas.

⁴ Cf. Paul Ricoeur. *Del texto a la acción*. p.107.

En este sentido, el trabajo de investigación que realicé se fue edificando desde un primer hallazgo a partir de una mera intuición que me permitió detectar las intertextualidades en la novela de Cunningham, hasta someterlo a una verdadera persecución y búsqueda de las pistas que el autor lanza al lector perspicaz, las cuales, a primera vista, son percibidas pero que al seguirlas, desenvuelven primeramente una propuesta: la lectura intertextual, la lectura de las relaciones entre los textos y las resignificaciones y después, van desenrollando todo un mundo narrativo al que denominé, arbitrariamente, como “mundo woolfiano”. A lo largo de la investigación me pude dar cuenta de que una cosa es detectar el hecho o el dato que vincula las dos novelas en un acto intertextual y otra, es haberlo perseguirlo, elaborando para este propósito una investigación para poder aplicar categorías y relaciones teóricas que la iluminen y permitan una lectura más entre otras posibles.

Una de las implicaciones de este trabajo de investigación fue la vinculación necesaria y muy útil de herramientas teóricas que no corresponden directamente con la intertextualidad pero que se emparentan o relacionan obligadamente. Me refiero directamente a las nociones de metaficción que tomo de Linda Hutcheon y las nociones de flujo de conciencia que provienen de Dorrit Cohn. La *investigación* pudo haber sido más exhaustiva en este respecto y dedicada a relacionar la intertextualidad con teorías postmodernas que tratan la textualidad y sus relaciones con la ironía o con lo lúdico en los textos pero mi limitación se contuvo en utilizar sólo las nociones de intertextualidad relacionadas con el “triángulo básico”, lo que permitió resaltar ciertos traslados relevantes y significativos en la novela *The Hours*.

En este sentido, el primer hallazgo fue el haber formulado la categoría de “triángulo básico”—relación que el Dr. Gabriel Weisz encuentra entre los planteamientos de

los tres teóricos que lo conforman: Bajtin, Kristeva y Genette—; este triángulo teórico forma el cuerpo de los instrumentos metodológicos usados en esta tesis que me sirvió para analizar las relaciones intertextuales entre ambos textos: *Mrs. Dalloway* y *The Hours* . La selección de los tres teóricos no es casual; más bien mantiene un equilibrio desde una base o germen de las ideas procedentes de las nociones de Mijail Bajtin hasta arribar a la reformulación de estas nociones a través del planteamiento filosófico que Julia Kristeva tiene sobre la textualidad, y la acuñación del término *intertextualidad* que se debe a ella para, posteriormente, ajustar las nociones más concretas y aplicadas a textos conocidos que derivan de Gérard Genette. La revisión de las ideas de los teóricos que menciono me lleva a vincularlos, con cierto atrevimiento, como los gestores entre otros más, del planteamiento mucho más radical que encontramos en la poética de la postmodernidad.

Las nociones de Bajtin, como la polifonía, lo dialógico o la palabra ajena, están en el cimiento de su reflexión acerca de la palabra, el lenguaje y la literatura (textualidad); su discusión se basa en elaborar una reformulación alejada del estructuralismo. El propio filósofo esboza y propone una nueva ciencia que denomina translingüística, ciencia que tiene que ver con una semántica abstracta en la que la visión del mundo no contempla un solo horizonte sino varios que se combinan en una unidad; la obra de arte que contiene una pluralidad de centros no reducidos a un común denominador ideológico, esto es, “lo dialógico” y sus relaciones. Esta postura abre la posibilidad de contemplar, en primer lugar, al “otro” en el texto. El “otro” adquiere dimensiones que escalan hasta la categoría de lo diverso e incluyente, respondiendo de manera contraria al discurso monológico y único; ese “otro” permite confrontar conceptos que se generan en la modernidad dentro del estructuralismo, tales como unidad, autoridad, sistema, trascendencia, universalización, certeza, totalidad, jerarquía, origen, unicidad, continuidad, conclusión, entre otros. Las

nociones que tomé de Bajtin me sirvieron para reconocer, en primer lugar, al texto dentro de otro texto y su comportamiento en tanto contestatario, dialógico, cediendo el lugar a voces diversas que permiten al texto alejarse de lo “monológico” o del discurso único, y en segundo lugar, lo histórico o historicidad de los textos, es decir que un texto no se puede bastar a sí mismo porque no existe un “punto vacío” u origen del que surja todo lo que es. En términos de Bajtin se logra así una “reacentuación” que procede de una intención de darle una interpretación nueva a un texto anterior pero desde otro horizonte que puede ser temporal o espacial.

Bajtin es, por tal motivo en esta investigación el motor originario para entender la intertextualidad que Kristeva toma para desarrollar las suyas. En esta tesis tomo de Kristeva la noción de la “persona-sujeto de la escritura” que empieza a disolverse o borrarse para ceder su lugar a un otro, el de la ambivalencia o el doble discurso de la escritura, con la cual me doy cuenta de la textualidad es una tarea de reescrituración en un devenir histórico. Siguiendo las nociones de Kristeva es posible entender una política del texto, es decir la lucha contra lo unívoco o monológico. Sus nociones de intertextualidad advierten que no puede existir en el texto literario una sola voz. El texto se alimenta de los anteriores y es, al mismo tiempo, materia nutritiva de los por venir.

Para cerrar el triángulo teórico, tomo a Genette porque su trabajo en *Palimpsestos* da cuenta de un ordenamiento de las categorías que formula Kristeva para hacer tipologías y ejemplificarlas en casos específicos. Las nociones que plantea Genette de la relación que existe entre el hipotexto (texto que provoca la elaboración de otro a partir de él) y el hipertexto (texto resultado del hipotexto) fueron de gran utilidad para poder entender las relaciones que se dan entre las dos novelas que se analizan en esta tesis. Genette afina en grados su tipología y propone una en específico que me sirvió para ubicar la relación de

The Hours con la novela inglesa, esto es, la noción de prolepsis; con ella me permitió entender de qué manera Cunningham continúa la escritura y la historia de *Mrs. Dalloway* en *The Hours*.

Otra noción de gran utilidad que Genette proporciona es la del paratexto, con ella entendí cómo ya desde el título que Cunningham utiliza para su novela, *The Hours*, provoca una relación intertextual como un indicio o señalamiento para el lector-crítico. Esta noción se comprueba con el trabajo de búsqueda que se ha realizado en torno a *Mrs. Dalloway*; en los diarios de Virginia Woolf podemos leer que ella intitula su novela antes de publicarla definitivamente como *The Hours*. Ese posible título, que en un momento dado Virginia Woolf se propone para su novela, ha llegado a convocar múltiples reflexiones que en mi trabajo no se discuten; estas reflexiones conforman al mismo tiempo, un cuerpo paratextual de la novela, entre ellas se encuentran las que reflexionan sobre el tiempo (un día) en la diégesis de *Mrs. Dalloway*. Otras interpretaciones que bordan sobre la importancia que tiene el Big Ben que marca la hora irrevocable con la ayuda de la metáfora de “los círculos de plomo se disolvieron en el aire”. Las interpretaciones que se dedican a relacionar el trabajo del tiempo que hace Virginia Woolf y su afinidad con Proust y el tema del tiempo, la memoria y la recuperación de las horas perdidas por medio del recuerdo.

Al plantear las ideas de los teóricos que analizo, vinculadas a la intertextualidad, se establece un puente relacional entre el pensar la obra de arte literaria desde una visión actual y notar cómo las nociones que se comienzan a establecer a principios del siglo XX van tomando forma y van moldeando la mirada crítica contemporánea que cuestiona la base misma de las “certezas” antes mencionadas. Todas estas relaciones intrincadas entre textos permiten entender, en cierta manera, que la intertextualidad tiene que ver con los traslados textuales y ello implica, a la vez y necesariamente, traslados semánticos. Del resultado de

estos traslados textuales y semánticos surge el texto complejo y hasta cierto sentido híbrido, por estar elaborado de textos anteriores o alternos y de significados diversos. Lo interesante de pensar y advertir la intertextualidad que habita en los textos es justamente que ésta conduce a una suerte de descentralización semántica y a una potencialización de la textualidad.

Otro de los aspectos que esta tesis examina, sin ser exhaustiva, es el hecho de entender el trabajo de interpretación de *The Hours* en tanto creación literaria y de igual manera, dar cuenta cómo el trabajo de investigación teórica se convierte en un relato que contempla un mundo o un modo de decir del mundo. Entonces, es aquí donde nos enfrentamos con el trabajo artístico que realiza Michael Cunningham, profesor de escritura en la Universidad de Columbia, Nueva York, por *The Hours* recibió los premios Pulitzer y PEN/Faulkner en 1999, es académico y estudioso de la obra de Virginia Woolf. Se desprende de la lectura de su novela una preocupación por una propuesta artística a través de la escritura, proyecta la posibilidad de mirar la literatura de otra manera. Su aportación directa consiste en leer *Mrs. Dalloway* desde su novela escrita con una visión del mundo contemporáneo. Su acierto estriba en que su texto no es un estudio teórico en donde vierte teorías y demuestra, mediante instrumentos académicos una postulación científico-positivista, sino esencialmente reelabora una ficción cuyo resultado es la novela *Las horas*. Si pensamos que reelaborar es reescribir y reescribir es interpretar, lo que leemos en el texto de Cunningham es una meditación sobre la ficción. Esta novela es un todo independiente al mismo tiempo que reclama leerse en paralelo con *Mrs. Dalloway*; muestra la comprensión de “otro” en el seno del sí mismo. Logra desnaturalizar la voz individual. Propone la expresión que supone dos, sin concluir en un discurso acabado, de igual manera, no resuelve nada, expone dos voces: la de *Mrs. Dalloway* y la de *The Hours*, que siguiendo

a Kristeva, son el mínimo de vida, de existencia para entablar un diálogo. Marca también el límite de las expresiones individuales, desmitologizando el discurso monológico personal y original. Su acierto es el de la resignificación.

Cunningham comprueba cómo los libros toman préstamo unos de otros, se escriben los unos contra los otros y van más lejos que los precedentes. Traza el camino del lector vía la obra y la interpretación, porque la sed de lectura no se apaga. Comprueba asimismo que estamos tratando con un referente formado por muchas hojas superpuestas, indisociable de la lengua. Al “citar” a *Mrs. Dalloway*, *The Hours* se da licencia y poder para hablar, para decir de otra manera y para ocultarse en lo que dice. Cunningham se enfrenta al mundo literario desde una manera de decir literaria, con “otro discurso”. Este otro discurso establece un diálogo que logra decir y decirnos de qué manera una conciencia se relaciona con el mundo, lo que anhela ser, la relación que se establece con el otro. Las dos novelas entablan un diálogo que las ilumina por separado pero a la vez las amplifica cuando se leen juntas. *The Hours* es y es otra a la par de *Mrs. Dalloway* y en esta última nuestra lectura se nutre y se ve irradiada.

Si el enfoque posmoderno se aboca a su relación con la palabra y ésta en su relación con el mundo, entenderemos pues que la palabra cobra ahora una relevancia creadora de mundos y adquiere una posibilidad de construir una apertura a lo multívoco. La palabra posibilita la inauguración del mundo, pues ¿de qué otra manera nos enfrentamos al mundo y al mundo de los libros, si no con la palabra?

Cunningham utiliza, desde mi punto de vista la vena muy caudalosa que Virginia Woolf propone: la conexión que tiene la vida con la literatura. Virginia Woolf explora esta conexión por la vía del flujo de la conciencia en términos de Dorrit Cohn o en los términos que la autora de *Mrs. Dalloway* entiende: “excavo hermosas grutas detrás de mis

personajes; creo que eso plasma exactamente lo que quiero; humanidad, humor, hondura. La idea es que las grutas conecten entre sí, cada una sale a la luz del día en el momento presente”.⁵ Cunningham, en cambio, recorre la vena de la intertextualidad deliberada, es decir proponiendo las pistas para encontrar las conexiones posibles que tiene un libro con otro para crear un mundo diegético que, finalmente, es el universo o espacio temporal designado por el relato, es el universo en el que se sucede la vida.

Por tal motivo, en el capítulo segundo de esta tesis, donde la novela de Woolf es atravesada por el concepto de polifonía, dejando a un lado el flujo de la conciencia e incluso algún análisis simbólico del relato, resalto las nociones que provienen de Mijail Bajtin para tratar de conectar ciertos discursos que son polifónicos en la novela y que sirven de ejemplo para comprobar los traslados que aparecen en *The Hours*. Pienso que Virginia Woolf puede ser considerada en cierta medida, uno de los pilares en la narrativa del siglo XX que promueven cambios importantes en la construcción de la novela. Además de ser novelista, Woolf traza su poética y propone una serie de nociones que ya mencioné y que en la postmodernidad se revelan con mayor potencialidad. Por tal motivo, encontré un vínculo posible entre la novela de Woolf y las nociones de novela polifónica relacionadas con la intertextualidad, es decir, si hacemos una analogía entre las múltiples voces que vienen de universos diversos y se expresan en el texto, logrando así lo polifónico, de igual manera se entiende a los hipotextos resonando en el hipertexto dando como resultado la intertextualidad.

En el tercer capítulo de esta tesis me ocupé en aplicar la teoría de la intertextualidad que proviene del “Triángulo básico” a ciertos indicios que consideré relevantes en la novela de Cunningham y, de esta manera, compruebo la existencia de un

⁵ Cf. Virginia Woolf. *Diarios*. 30 de agosto de 1923.

texto anterior que está siendo revalorado y re-elaborado en el entramado del nuevo. Ahora bien, cabe preguntarse ¿por qué recorrí el camino de la intertextualidad que comparten estas dos novelas? ¿Qué sucede al releer el texto anterior frente al nuevo y ubicar las citas puntuales? La respuesta la encontré dentro de las nociones de lo dialógico que sostiene Bajtin; recorrer los senderos de la intertextualidad provoca un diálogo entre textos, una polémica interna que invita al destinatario o lector a participar objetando, valorando, dándole un carácter de acontecimiento al acto de lectura e iluminando los textos de una manera nueva. Bajtin lo denomina *dialogismo oculto*:

Imaginémonos un diálogo de dos en el que las réplicas del segundo interlocutor se omiten de tal manera que el sentido general no se altera. El segundo interlocutor está presente invisiblemente, sus palabras no se oyen, pero su huella profunda determina todo el discurso del primer interlocutor. A pesar de que habla sólo una persona sentimos que se trata de una conversación y de una conversación muy enérgica, puesto que cada palabra presente reacciona entrañablemente al interlocutor invisible, señalando fuera de sí misma, más allá de sus confines, hacia la palabra ajena no pronunciada.⁶

Después de haber realizado esta tesis me doy cuenta que la discusión sobre la intertextualidad nace en el siglo XX como un problema que amerita una reflexión, pues es en este siglo en el que el lenguaje es colocado como el centro del pensamiento al abrirse y fundarse el espacio propicio para su reflexión. Así desde esta óptica, resulta de gran importancia este mecanismo pues promueve la valoración de los textos de manera muy distinta a aquellas que tienen que ver con el culto al genio del autor, con lo profético del texto literario, con las pocas exigencias planteadas para el destinatario, con la autoridad unívoca de la verdad del texto, así como con su origen último. La intertextualidad promete lo múltiple en significados, lo mixto por la cantidad de combinaciones que se pueden lograr

⁶ Ver Mijaíl Bajtin. “La palabra en Dostoievski” en *Problemas de la poética de Dostoievski*. p. 275.

con textos interconectados de manera artística e inteligente entre sí. La intertextualidad nos habla de una producción infinita del Texto y de sus múltiples posibilidades de aparición.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

Cunningham, Michael. *The Hours*. Nueva York: Picador Usa, 2002.

Cunningham, Michael. *Las horas*. Trad. Jaime Zulaika. Barcelona: El Aleph editores, 2003.

Woolf, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Prol. Maureen Howard. San Diego: Harcourt, Inc, 1981.

Woolf, Virginia. *La señora Dalloway*. Trad. Andrés Bosch. Barcelona: Lumen, 1993.

Woolf, Virginia. *La señora Dalloway*. Trad. Mariano Baselaga. Ed. María Lozano. 3ª.ed. Madrid: Cátedra. Letras Universales, 2003.

Woolf, Virginia. *Relatos completos*. “La señora Dalloway en Bond Street” Trad. Catalina Martínez Muñoz. Ed. e intr. Susan Dick. Madrid: Alianza tres, 1994.

Woolf, Virginia. *La señora Dalloway recibe*. [titulado por Stella McNichol] Prol. y ed. Stella McNichol. Trad. Ramón Gil Novales. Barcelona: Lumen, 1974.

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

Bajtin, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

_____. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo veintiuno, 1982.

_____. *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1975.

_____. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Trad. Tatiana Bubnova. Comentarios. Iris M. Zavala y Augusto Ponzio. Barcelona: Antropos, 1997.

Barthes, Roland. *El placer del texto*. Trad. Nicolás Rosa. México: Siglo veintiuno, 2000.

Bennett, Arnold. "Another Criticism of the New School" en Robin Majumdar y Allen McLaurin (editores), *Virginia Woolf: The Critical Heritage*. Londres: Boston: Routledge & Kegan Paul, 1975. pp. 189-190.

Borges, Jorge Luis. "Pierre Ménard, autor del Quijote" en *Ficciones de Obras completas 1923-1972*. Dirigida por Carlos V. Frías. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

Cohn, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1978.

Chambers, R.L. *The Novels of Virginia Woolf: A Critical Study*. Edinburgo: Oliver and Boyd, 1947.

Dentith, Simon. *Bakhtinian Thought: An Introductory Reader*. Londres: Routledge, 1995.

- Eliot, T.S. "Places, Virginia Woolf for French readers" en Robin Majumdar y Allen McLaurin (editores), *Virginia Woolf: The Critical Heritage*. Londres: Boston: Routledge & Kegan Paul, 1975. pp. 191-192.
- Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*. Editor & Compiler. Irena R. Makaryk. Canadá: University of Toronto Press, 1993.
- Forrester, Viviane. *Virginia Woolf: El vicio absurdo*. Trad. Victor Pozanco y Emilio Teixidor. Introd. Marta Passarrodona. Buenos Aires: Emecé Editores,S.A, 1978.
- French, Patrick. *The Time of Theory: A History of Tel Quel (1960- 1983)*. Oxford: Clarendon Press, Oxford University Press, 1995.
- Gadamer, Hans-Georg. "Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica". *Verdad y método*. Trad. Ana Aguad Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca: Sígueme, 2001.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos*. Trad. Celia Fernandez Prieto. Madrid: Taurus, Alfaguara, Altea, 1989.
- Gillies, Mary Ann. "Bergsonism: 'Time out of mind'" *A Concise Companion to Modernism*. Edit. David Bradshaw. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 2003.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial crítica, 1985.
- Herrero Quirós, Carlos. *Virginia Woolf: Proceso creativo y evolución literaria*. Valladolid: Angelma, S.A. Serie Lingüística y Filología, no.27. Universidad de Valladolid, 1996.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Londres: 1a. ed.1988. Routledge, 2004.
- Hughes, Richard. "A Day in London Life" en Robin Maumdar y Allen McLaurin (editores), *Virginia Woolf: The Critical Heritage*. Londres: Boston: Routledge & Kegan Paul, 1975. pp.158-162

- Jameson, Frederic. "The Symbolic Inference; or, Kenneth Burke and Ideological Analysis". *The Ideologies of Theory Essays 1971-1986*. Vol.1. Minnesota: University of Minnesota, 1989.
- Kristeva, Julia. *El lenguaje, ese desconocido: Introducción a la lingüística*. Trad. María Antoraz. 2ª ed. España: Fundamentos. Espiral, 1999.
- _____. *La révolution du langage poétique :L'Avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Seuil, 1974.
- _____. *Semiótica 1*. Trad. José Martín Arancibia. 2ªed. Madrid: Fundamentos. Espiral/ Ensayo, 1981.
- _____. *Semiótica 2*. Trad. José Martín Arancibia. 2ª ed. Madrid: Fundamentos. Espiral/ Ensayo, 1981.
- Lovibond, Sabina. "Feminism and Postmodernism". *Postmodernism: A Reader*. Introd. y Ed. Thomas Docherty. Nueva York: Columbia University Press, 1993.
- Marcus, Linda. *Virginia Woolf*. 2a. ed. Horndon, Tavistock, Devon: Northcote House Publishers Ltd, Horndon House, 2004.
- Mendelson, Daniel. "Not Afraid of Virginia Woolf". *The New York Review of Books*. Vol.I, No. 4. Marzo 13, 2003.
- Morris, Meaghan. "Feminism, Reading, Postmodernism". *Postmodernism: A Reader*. Introd. y edic. Thomas Docherty. Nueva York: Columbia University Press, 1993.
- Navarro, Desiderio. Sel. y trad. *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC. Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, 1997.
- Paris, Diana. *Julia Kristeva y la gramática de la subjetividad*. Madrid: Campo de ideas. Col. Intelectuales, 2003.

Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción*. México: Siglo veintiuno, 2001.

—————. *Relato en Perspectiva*. México: Siglo veintiuno, 1998.

—————. "Tematología y Transtextualidad". *Nueva revista de filología hispánica*. Tomo: XLI No.1. México: Centro de estudios lingüísticos y literarios. El Colegio de México, 1993.

Prose, Francine. *The Mrs. Dalloway Reader*. Orlando: Nueva York: Toronto: Londres: Harcourt, Inc., 2003.

Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. Trad. Agustín Neira Calvo. México: Siglo veintiuno, 1996.

—————. *Del texto a la acción*. Trad. Pablo Corona. 1ª ed, México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

—————. *Tiempo y narración I*. Trad. Agustín Neira. 2ª ed, México: Siglo veintiuno, 1998.

—————. *Tiempo y narración II*. Trad. Agustín Neira. 2ª ed, México: Siglo veintiuno, 1998.

—————. *Tiempo y narración III*. Trad. Agustín Neira. 2ª ed, México: Siglo veintiuno, 1998.

—————. *Historia y narratividad*. Trad. Gabriel Aranzueque Sahuquillo. introd. Ángel Gabilondo y Gabriel Aranzueque. Barcelona: Paidós I.C.E/U.A.B, 1999.

—————. *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido*. Trad. Graciela Monges Nicolau. México: Siglo veintiuno editores, 1995.

—————. *Metáfora Viva*. Trad. Agustín Neira. Madrid: Trota/ Cristiandad, 2001.

Roe, Sue y Susan Sellers (eds.). *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge: 5ª reimpresión. Cambridge University Press, 2006.

Rubio, Jesús. *Virginia Woolf*. Madrid: Col. Mujeres en la historia. Edimat libros, 2005.

Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Trad. Pról. y notas de Amado Alonso. México: 2ª reimpresión. Alianza. El libro de bolsillo, 1992.

Voloshinov, Valentin Nikólaievich. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Trad. Tatiana Bubnova. Pról. Iris M. Zavala. Madrid: Alianza, 1992.

Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. Pról. Mary Gordon. 1ª ed. San Diego: Nueva York: Londres, 1989.

_____. *Un cuarto propio*. Trad. Jorge Luis Borges. España: Alianza, 2003.

_____. *Diarios 1925-1930*. Trad. Maribel de Juan. Pról. y notas Oliver Bell de 1980. Madrid: Siruela, 1993.

_____. *The Common Reader I*. "Modern Fiction" Londres: Hogarth Press, 1984.

_____ et al. *The Mrs. Dalloway Reader*. Ed. Francine Prose. Orlando: Austin: Nueva York: San Diego: Toronto: Londres: Harcourt, Inc, 2003.