

## Poética del intratexto en Marco Denevi y Sergio Pitol

Nicolás Abadie

En 1982, Gerard Genette da a conocer sus *Palimpsestos*. En líneas generales, el trabajo se propone diseñar una metodología de corte estructuralista para la comprensión y la descripción de las relaciones y los distintos procedimientos que permiten crear textos sobre la base de otros textos. Si nos detenemos a analizar la coyuntura podríamos preguntarnos si fue la heterogeneidad de obras que entienden «lo literario» desde una manera particular lo que motivó la teoría o fueron los escritores quienes compusieron sus obras sobre la base de esas consideraciones. Pregunta que no podríamos resolver convincentemente. Destaquemos sí, que la literatura que se escribe en los años ochenta tiene como fundamental objeto de inquisición el proceso de creación literaria. Las novelas que nos ocupan, *Manuel de historia* del argentino Marco Denevi y *Juegos Florales* del mexicano Sergio Pitol, publicadas en 1985, ejemplifican esta tendencia<sup>1</sup>.

La teoría de Genette resulta metodológicamente productiva y nos permitiría «anclar» el sentido en la lectura que proponemos. Recordemos que, para este teórico, en la transtextualidad o *trascendencia textual* se distinguen cinco tipos de relaciones<sup>2</sup> de las que nos detendremos en dos: *metatextualidad*, entendida como la relación -generalmente denominada «comentario»- que une un texto con otro texto que habla de él sin citarlo (GENETTE, 1989: 10) y la *hipertextualidad* como la relación que une a un texto B con un texto A, es decir, supone la derivación de un texto de otro ya existente. En este caso al texto B se le llama *hipertexto* y al texto A se le denomina *hipotexto*.

Ahora bien, si este tipo de relaciones son las que van a ser motivo estructural y tópico argumental en las obras citadas deberíamos arriesgarnos a configurar nuevas instancias de análisis, como por ejemplo denominar *intertexto* al espacio que resulta de la relación de un hipotexto (pre) y un hipertexto (post) e *intratexto* a las relaciones que se producen entre los elementos dentro de un texto determinado. Por ejemplo cuando un autor y/o narrador «habla» de su texto, explica sus mecanismos de composición, su génesis e intencionalidad. Consideramos que el intratexto puede ser «metatextual», si se refiere a su estructura y función, u «objetual», si se transforma en anécdota<sup>3</sup>. A partir de estas consideraciones es que proponemos el análisis de las novelas en cuestión.

Continuando con la tendencia de la novela polifónica con la que irrumpe en el ámbito literario argentino -*Rosaura a las diez* (1955)- Marco Denevi en *Manuel de historia* realiza las experimentaciones más audaces en lo que respecta a la estructura del texto. Consideramos que, junto con *Nuestra señora de la noche* (1997), la de 1985 es la obra en la que más depurados y sólidos cristalizan los elementos de la poética deneviana.

Desde un anclaje sociopolítico, Fernando Reati la clasifica en lo que el crítico denomina novela de anticipación, remitiendo a cuestiones argumentales. Pero si nos fijamos en la técnica de composición estamos ante la presencia de una obra múltiple en la que lo que predomina es la escritura en su propia inmanencia<sup>4</sup>. Esto es, la escritura se estructura en su propio sistema cerrando el círculo de la comunicación semiótica.

Lo que trae aparejado que las categorías literarias consagradas se suspendan y complejicen. Por ejemplo la de autor es una de las más tensionadas ya que, en este ir y venir cronológico en el que nos sumerge la obra, aparecen nominados cuatro autores -Marco Denevi, Sindney Gallagher, Ramón Civedé (anagrama), Sebastián Hondio- los dos últimos con la promesa declarada de haber escrito el *Manuel de historia*, obra que permanece «oculta» al lector empírico en la materialidad del texto. Complejidad de voces narrativas que no dejan claro dónde comienza y cómo concluye el inicio de la historia como fábula, en un movimiento aglutinante de materias narrativas dispersas.

La novela comienza describiendo un tiempo futuro con respecto al presente de la enunciación. Los capítulos «1996» simétricamente enmarcan el desarrollo de los acontecimientos. En este ambiente un narrador omnisciente que, en ocasiones, se entromete libremente en la diégesis, nos va relatando las peripecias de Sidney Gallagher, héroe defectivo, un *adviser* de las Naciones Unidas que investiga las causas del fracaso de esa «anomalía histórica» que sería Argentina.

En «1984», el presente de la enunciación, las «voces» de los narradores se entremezclan y tensionan al mejor modo babélico. El lector deberá agudizar la percepción para tratar de recomponer el hilo argumental, debido a las continuas referencias intra e intertextuales. En «1968-1980» a las «funciones autorales» Sebastián Hondio y Sidney Gallagher habrá que sumarle la participación activa del narrador innominado que podría ser la representación de la instancia de enunciación. El capítulo «1988» problematiza aún más esta cuestión.

La estructura lineal –y argumental– se suspende para dar paso a una composición múltiple asentada sobre capas narrativas yuxtapuestas a las que se puede ingresar desde distintas entradas y donde cada uno de los segmentos, aunque heterogéneos, proliferan, entran en contacto y se dispersan.

Todos esos materiales, que leí o que escuché varias veces, me permitieron deducir que: 1) quienes dialogan en el casete son el hombre que lleva el falso nombre de Ramón Civedé y el joven que se hace llamar Sidney Gallagher; 2) Sidney Gallagher escribió el relato titulado «1996» y Ramón Civedé, el que atribuye a Sebastián Hondio, y 3) «Manuel de historia» quedó inconcluso y, por lo que sé, inédito, porque el 16 de diciembre de 1984 Sidney Gallagher murió desangrado en la calle Florida.

Ahora alguien me enviaba estas piezas sueltas con el obvio propósito de que yo armase un libro y lo publicase. Mal o bien le he hecho. He hecho más: por mi cuenta y riesgo les añadí un texto que me pertenece, que inspirándome en George Orwell titulé «1984» y que creo necesario para la mayor comprensión de los demás trozos. (DENEVI, 1999: 183)

La obra literaria, a través de este procedimiento, se deconstruye y ya no es portadora de un sentido pleno y un único significado. En este tipo de literatura que propone Denevi la escritura no es vehículo del mensaje sino que es el mensaje. Si dejamos de pensar en la tradicional dicotomía que analiza el discurso literario teniendo en cuenta el *qué* y el *cómo* de la expresión, en este caso el *cómo* es el *qué*.

La misma inquietud la encontramos en las producciones de Sergio PITOL (1933) en las que debemos destacar el rigor obsesivo con el que escribe sus obras, por lo que sus textos son «ingenios» compactos y conscientes del fin en sí mismos. No en vano algunos de sus cuentos vuelven a ser publicados en diferentes libros y alguno de ellos forma parte de una obra mayor: «El relato veneciano de Billie Upward» por ejemplo, se constituye en uno de los capítulos de *Juegos Florales* (1985) en un claro ejemplo de intratextualidad.

El tema central de la novela de Sergio Pitol es la escritura en su proceso, por más que el personaje principal sea Billie Upward, una inglesa que vivió su niñez en España y se formó en distintas escuelas privadas de Europa. El personaje escritor se propone, como se propuso antes, escribir *Juegos Florales* a partir del recuerdo de las peripecias de Billie, transformándola en protagonista de la obra que nunca se escribe, como el *Manuel de historia*, aunque finalmente, esté siendo leída, si bien en otro nivel, utilizando el mecanismo que se conoce como paralipsis o preterición<sup>5</sup>.

Un narrador omnisciente da forma al marco narrativo donde se imbrican fragmentos que corresponden a las perspectivas de los personajes quienes recuerdan, en su conversación, los acontecimientos ocurridos veinte años antes del presente de la enunciación y que tuvieron que ver con la vida literaria de los *Cuadernos de Orión*.

Asimismo, dentro de este nivel encontramos otra instancia en la que el narrador extradiegético describe la manera en que el narrador personaje fue construyendo sus ficciones. Se desprenden del mismo dos aspectos a tener en cuenta: por un lado, podemos registrar una

especie de «poética» en la que se visualizan las apreciaciones en torno al quehacer literario lo que reconocemos como un *intratexto metatextual*; y por otro lado, pero íntimamente relacionado con aquél, las mutaciones y metamorfosis que la protagonista de la novela que nunca se escribe va sufriendo en la medida en que es «escrita» por el narrador personaje de acuerdo con los distintos comienzos de la novela en cuestión, diversos *intratextos objetuales*, desde nuestra interpretación.

Es en la sucesión de niveles narrativos yuxtapuestos como se van filtrando las cualidades de las que se enviste el personaje-signo. Niveles que son permeables y a la vez, como el sistema de organización gramatical de una lengua, interdependientes. Es decir que la manifestación particular del morfema<sup>6</sup> Billie en uno de los niveles, pongamos por ejemplo el primero de los intentos de *Juegos Florales* en el que la protagonista se vuelve otra mujer dentro de la estética del «gótico tropical», completa su «valor» por medio de las relaciones semánticas que mantiene con las demás «marcas» de las que se inviste en los otros niveles.

Estas variaciones en los puntos de vista de los personajes podrían ser analizadas como cambios de focalización, aunque es más pertinente verlas como «alteraciones» en el orden del relato. En este sentido, Genette distingue dos tipos de alteraciones: a) la que suministra menos información de la que es necesaria: paralipsis o laguna lateral (a diferencia de la laguna temporal); y b) la que suministra más información de la que resulta coherente con la focalización rectora: paralepsis (v. 1989: 186).

–Hace veinte años llegaste a Roma –dijo Leonor–, ¿te das cuenta?

[...] Siempre te dejaste dominar por Billie, por eso la novela nunca ha resultado. Haz que ella no sea sino un personaje más en el conjunto. (210)

–¡Claro que Billie estaba celosa! –exclamó Eugenia–. Cuando Teresa comentó que le agradecería viajar con Raúl a Londres reaccionó como si la hubiera mordido. (268)

–¡Una muchacha muy dulce, Billie! –fue el escueto comentario de Gianni.

–¿Dulce? ¿Billie? –respingó. (191)

[...] Es posible, se dice, mientras casi se le atraganta el helado. Es posible que él hubiera ignorado zonas importantes de su personalidad... Sí, de ella podía decirse todo lo que se quisiera, pero... ¿dulce?... ¡No! ¡Eso sí le resultaba demasiado! (209)

La historia de Billie, y la novela en su totalidad, se construye sobre la base de estas alteraciones, que se registran a lo largo de toda la diégesis, y aun en las metaficciones, por lo que este recurso de la paralipsis es lo que confiere la densidad semántica, tanto al personaje que nunca termina de ser descrito, como a la narración que nunca se acaba. Como destacamos en el caso de Denevi, la escritura es un fin en sí misma «porque no puede dejar de ser un medio para llegar a lo que nunca se alcanza», dice Juan García Ponce y para ello, continúa, habría que contar con un centro que estuviera afuera; pero ese centro no existe, sólo está adentro, en el seno de la misma escritura (1994: 37).

En *Juegos Florales*, Pitol confiere a la anécdota el papel fundamental en la constitución del discurso narrativo. A través de reiteraciones obsesivas la literatura se justifica a sí misma, estableciendo sus propios mecanismos de funcionamiento y se erige como un discurso autónomo y autosuficiente. En esta concepción ontológica, el arte busca sus principios de funcionamiento y justificación en el arte mismo. No es casual que los esbozos narrativos de la novela sobre Billie se reduzcan a los principales puntos nodales o acciones cardinales, según BARTHES (2004: 15):

[...] su experiencia –pues quienes lo habían conocido en Roma no habían presenciado su final, y viceversa– lo llevó al extremo de jugar en algunas ocasiones con la idea de volver a escribir, de contarle al mundo en forma puramente documental, como en un principio se lo había propuesto, la relación entre aquellos dos seres, su primera separación en Roma (que él no presencié), la persecución que ella emprendió después,

el reencuentro en Xalapa, y describir todo lo que le tocó observar: el desvarío de la inglesa, la muerte del hijo, hasta llegar al viaje que hicieron a Papantla para celebrar unos juegos florales. (202)

Ilustrando la especulación de Pitol que consiste en intentar descubrir el misterio que hace que un texto se transforme en literario, más allá de sobredimensionar los mecanismos del lenguaje, en una actitud de marcada tendencia deconstructivista<sup>7</sup>.

Hay una suspensión de la referencia directa, de modo que el signo, eminentemente imaginativo, remite al mismo signo dentro del sistema. Esto es que la presencia del signo desplaza a la cosa, como quiere Derrida, y si ese signo remite a una realidad externa no encontramos en ese espacio extrasemiótico vinculaciones que no sean más que narraciones parciales del objeto que se rodea dentro de la obra misma. *Juegos Florales*, como la novela dentro de la novela, es un texto que se transforma en objeto designado, ganando en autonomía, que se auto describe de manera intratextual. Al mismo tiempo libera los sentidos que están encerrados en ese objeto al modificarlo por medio de la «escritura». Claro que es el lector el que interpreta, en última instancia, dicha *semiosis* intra e inter textual.

El material temático se dispersa a lo largo de la composición en sus distintos niveles para aglutinarse en el relato enmarcador que, no debemos dejar de mencionar, se reduce a la anécdota. Asimismo sucede con los elementos temáticos de los que se conforman los «intratextos metatextuales» que se concluyen, aunque no siempre, dentro del mismo nivel. Casi todos los intratextos no siguen un desarrollo argumental, es más, ni siquiera presentan una progresión temática; se reducen a una promesa, a un anuncio de lo que se proyecta en una actitud que provoca incertidumbre en el lector, a quien se le dan los indicios de que el cuento ha cobrado la materialidad discursiva que se espera cobre desde una lógica narrativa tradicional pero que el lector nunca «lee» en el texto que tiene en sus manos. El contenido de la narración es la explicación de los procedimientos narrativos que se emplean en la constitución de la narración misma.

La reducción de la obra a la anécdota determina que, en cierta medida, los personajes no encarnen psicologías individuales, si vale el término. La mayoría de los personajes se reducen a cumplir un rol anecdótico en la(s) historia(s). Sólo Billie Upward y el narrador personaje muestran cierta complejidad en sus caracteres. Lo mismo podríamos decir de los personajes narradores de *Manuel de historia*: Sidney Gallagher y Ramón Civedè. De Leonor, Eugenia, Gianni y Raúl -los interlocutores en la novela de Pitol- solo conocemos datos circunstanciales, al igual que de Deledda y Crist en la de Denevi. Interesan dentro del marco del relato por las relaciones de *posición* y de *oposición*<sup>8</sup> que mantienen con los otros dos personajes y su función consiste en otorgarle a aquéllos su «significado continuo».

En ambos casos registramos que las intervenciones del narrador omnisciente, junto con los juicios de valor de alguno de los personajes, configuran al personaje escritor –en el caso de Denevi habría que preguntarse a cuál, aunque uno sea el *alter ego* del otro–. Así es cómo la misma excentricidad estructural de las obras acaba siendo el lugar común en la configuración psicológica de los caracteres. De tal modo lo que adquiere presencia en la descripción del narrador son sus aspiraciones y fracasos, miedos y vicisitudes y un hostigamiento existencial que se esfuerza por superar a través del acto de la escritura, o suprimirlo por medio del olvido:

Recuperar una migaja de juventud perdida no le ha sido posible, a pesar de su espejismo inicial. Ya Leonor no le dice que es un apuesto condottiero, ni un hombre del sol, ni un pagano. Roma lo hostiga de tal manera que si le fuera posible en ese mismo instante huiría de ella.

....

Ruinas, fuentes, callejuelas, pinos, cúpulas y capillas comienzan de pronto a convertirse en pasado. (312)

[...] quién era Marco Denevi.

Un escritor que fue mi amigo hace tiempo... Denevi y yo nos juntábamos para tocar a dúo la música de nuestros temas favoritos. No nos corroía el cáncer sino la soledad. Pero éramos felices y a menudo amanecíamos, un poco borrachos de alcohol y de conversación. Murió del infarto que él mismo se preparó, porque lo aterraban las largas agonías... (71)

En esta internalización de los mecanismos de la conciencia se constituye un tiempo y un espacio sugestivo que se resuelve en la introspección del personaje narrador que mira su hacer y rehace su mirar –los diversos intentos por escribir *Juegos Florales* se concluyen en el plano volitivo de la imaginación y no en la materialidad discursiva de la ficción– integrándolo desde la vivencia inmediata del presente a partir de la memoria del pasado. En la novela de Denevi, en cambio, desde la especulación y la causalidad queriendo ser el último eslabón de una cadena de causas y efectos:

Uno de los dos hombres que dialogan en el casete murió (creo) en 1984 y el otro no nos revelará jamás su identidad, permanecerá escondido detrás del seudónimo de Ramón Civedé. Y yo terminaré por ser el único y verdadero autor de «Manuel de historia». (184)

## Conclusiones

Deconstrucción, dialogismo, rizoma, transtextualidad son categorías que en los ochenta circulan en el campo intelectual que reflexiona sobre el discurso narrativo con finalidad estética y que caracterizan la tendencia de la posmodernidad. Tanto Marco Denevi como Sergio Pitol son conscientes de que el texto es un artificio, una «máquina perezosa» parafraseando a Umberto Eco. Casi con los mismos procedimientos se encaminan a escrutar en los elementos que lo componen y en los mecanismos que producen su funcionamiento. Los modelos descriptivos de Genette nos sirvieron como herramientas metodológicas, además de excusas, para tratar de visualizar esta intención.

En Pitol, la indagación parte de la inmanencia textual y se encamina hacia los intersticios del texto mismo, ganando en complejidad y no permitiéndose describir del todo. Como en un juego de espejos la literatura observa su naturaleza multiplicada y refractada por doquier y en esta sucesión de reflejos se nos oculta el verdadero objeto. Convenimos en que no hay necesidad de encontrarlo, porque lo tenemos en frente y aunque se considere falso simulacro, cobra sentido por el hecho de serlo. El escritor mexicano es consciente de que la escritura no es más que un sistema de elementos estables que conllevan la posibilidad intrínseca de transformarse en obra literaria siempre y cuando sea sometida al proceso dialéctico de la lectura; proceso que lleva en sí mismo todo un componente histórico y academicista.

De la misma manera Denevi parodia, aglutina y dispersa materiales que se tensionan y contradicen. Construye su novela por medio de la yuxtaposición de inter e intratextos que buscan aglutinarse para tener una forma, nunca completa ni acabada. En este sentido, la función autoral es decisiva no como creadora sino como coordinadora de las diversas piezas narrativas. La novela procede focalizando la atención en un aspecto determinado de los discursos sociales lo que delinea su carácter fragmentario. Los personajes y las voces se «refractan» y «reflejan» unos a otros, como en un laberinto de espejos, difuminando la línea sutil que separa objeto de apariencia. De este modo, la historia de Manuel no terminará nunca de escribirse o ya ha sido escrita y no lo supimos ver, quizás porque lo que interesa, realmente, son los sentidos que se desprenden del funcionamiento de las técnicas de composición.

## NOTAS

<sup>1</sup> A grandes rasgos, los procedimientos que predominan en las obras de los ochenta y que se visualizan de manera directa en las novelas que nos interesan son de marcada innovación en la estructura del texto. Nos referimos junto con Cristina PIÑA –«La narrativa argentina en los setenta y ochenta», *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 517-519, Julio-Setiembre de 1993. Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, pp. 121-138– a la elaboración intratextual, a la fragmentación y a la discontinuidad. Beatriz Sarlo –«Literatura y política» en *Punto de vista n.º 19*, diciembre de

1983– haciendo una lectura del periodo reconoce el campo literario argentino se caracteriza por la modernidad entendida como la tendencia de estar a tono con las teorías en boga en lo que respecta a la literatura. En este sentido los problemas con los que tropiezan los escritores consisten en reformular el sistema literario sobre todo para reubicar al relato en un contexto en el que se refuta la mimesis –porque la historia ha estallado– lo que trae aparejado una fragmentación discursiva de la subjetividad y de los hechos sociales.

<sup>2</sup> En su orden son: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad.

<sup>3</sup> Ampliamos y reelaboramos las concepciones teórico-metodológicas de Alfonso de Toro en «El productor 'rizomórfico' y el lector como 'detective literario': la aventura de los signos o la posmodernidad del discurso borgesiano (intertextualidad-palimpsesto-deconstrucción-rizoma)» en/in: K.A. BLÜHER/Alfonso DE TORO (Hrsg.), *Jorge Luis Borges: Procedimientos literarios y bases epistemológicas*, (Theorie und Kritik der Kultur und Literatur, Bd. 2), Frankfurt am Main, Vervuert, 1992, S. 145-184.

<sup>4</sup> Gilles Deleuze define inmanencia desde su concreción por medio de un plano trascendental; de este modo un plano trascendental no remite a un objeto ni pertenece a un sujeto, es una corriente de conciencia a subjetiva, pre-reflexiva impersonal. La inmanencia absoluta es ella misma y sólo ella misma: no está en ninguna cosa ni pertenece a ninguna cosa.

<sup>5</sup> Figura retórica que consiste en pretender ocultar lo que se está declarando abiertamente. (CLUFF, 1994: 181)

<sup>6</sup> «En tanto que concepto semiológico, el personaje puede definirse, en una primera aproximación, como una especie de **morfema** doblemente articulado, un morfema migratorio manifestado por un *significante discontinuo* (un cierto número de marcas) que remite a un *significado discontinuo* (el «sentido» o el «valor» del personaje); el personaje será definido, pues, por un *conjunto de relaciones* de semejanza, de oposición, de jerarquía y de orden (su distribución) que establece, en el plano del significante y del significado, sucesiva y/o simultáneamente, con los demás personajes y elementos de la obra en un contexto próximo (los demás personajes de la misma novela, de la misma obra) o en un contexto lejano (*in absentia*: los demás personajes del mismo tipo)». (HAMON, 2001: 130 y ss.)

<sup>7</sup> Recordemos en líneas generales que, dentro de esta teoría, la escritura modifica aquello que se supone que representa y, al hacerlo, por esa modificación, libera sentidos, que desbordan los que estarían encerrados en lo representado. El sentido, el contenido del mensaje semántico sería transmitido, comunicado, por diferentes medios, a una distancia mucho mayor, pero en un medio fundamentalmente continuo e igual a sí mismo, en un elemento homogéneo: la escritura.

<sup>8</sup> El personaje novelesco, suponiendo que sea introducido, por ejemplo, por la atribución de un nombre propio que le es conferido, se construye progresivamente por notaciones figurativas consecutivas y difusas a lo largo de todo el texto, y no muestra su figura completa hasta la última página, gracias a la memorización operada por el lector... Una semiótica del relato tendrá, pues, que combinar la noción de posición (¿dónde aparece el personaje en la obra, cuál es su distribución?) y la noción de oposición (¿con qué personajes tiene relaciones de semejanza y/o de oposición?). V. HAMON, 2001: 133.

## Bibliografía

- ~BARTHES, R., «Introducción al análisis estructural del relato» en AA.VV., *Análisis estructural del relato*, México, Ed. Coyoacán, 2004.
- ~DELEUZE, G-GUATTARI, F., *Rizoma. Introducción*, México, Ed. Coyoacán, 2006.
- ~DERRIDA, J., «El fin del libro y el comienzo de la escritura» en *De la Gramatología*, México, Siglo XXI, 1998, pp. 11-35. Traducción de O. Del Barco y C. Ceretti. Edición digital de *Derrida en castellano* en [www.jaquesderrida.com.ar](http://www.jaquesderrida.com.ar).
- ~DENEVI, M., *Manuel de historia*. Bs.As., Corregidor, 1999.
- ~GARCÍA PONCE, J., «Sergio Pitol: la escritura como misterio, el misterio de la escritura» en AA.VV., *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, UV México, 1994.
- ~GENETTE, G., *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- ~HAMON, P., «La construcción del personaje» en AA.VV., *Teoría de la novela*, Barcelona, Crítica, 2001.
- ~PITOL, S., «Juegos Florales» en *Obras reunidas I*, México, FCE, 2003.