

## Parodia e intertextualidad: *El arte de la resurrección.*

**Ma. del Carmen Castañeda Hernández**  
*Universidad Autónoma de Baja California*

**H**ablar de las relaciones entre literatura e historia conlleva el definir ciertos conceptos para establecer la diferencia entre historia y ficción. Ya en la *Poética* Aristóteles dice:

El historiador y el poeta no difieren entre sí porque el uno hable en prosa y el otro en verso, puesto que podrían ponerse en verso las obras de Herodoto y no serían por esto menos historia de lo que son, sino que difieren en el hecho de que uno cuenta (legein) lo que ha sucedido y el otro lo que podría realmente suceder. Por lo cual la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía habla más bien de lo universal (katholou), la historia en cambio de lo particular (kath' hekaston). (1451 b 1-7)<sup>1</sup>

Mientras la historia narra lo sucedido, la literatura relata lo que podría suceder, aparentando e imaginando una verdad más evidente.

Las definiciones vigentes de la historia, plantean que tanto literatura como historia comparten su carácter discursivo, ya que los hechos por sí solos no poseen significado y es la narración de los mismos la que les concede una dimensión moral.

White sostiene que esta concepción de la historia, como metahistoria, se refiere a una construcción discursiva, a la memoria colectiva de los acontecimientos del pasado<sup>2</sup>.

La novela histórica latinoamericana actual se aleja de la novela histórica tradicional tanto por su contenido como por su forma, ya que implica una atención específica de diversos aspectos narratológicos, como el análisis de la historia y el análisis del relato.

<sup>1</sup> Aristóteles, *Poética*. Madrid: Gredos, 1992.

<sup>2</sup> Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1973.

La novela *El arte de la resurrección* de Hernán Rivera Letelier es más que una nueva novela histórica o la denuncia de un mundo de explotadores y explotados del desierto chileno.

La base argumental es bastante conocida: una apropiación de la crónica de los Evangelios. El personaje principal, Domingo Zárate Vega, El Cristo de Elqui, narra en primera persona la serie de eventos que culminan con su transfiguración y su confrontación con el pueblo. En su camino hasta “La Piojo”, la oficina salitrera donde vive Magdalena Mercado, el Cristo de Elqui no pierde la oportunidad de vender folletos con sus arengas, predicar para las multitudes que lo siguen, proclamar el inminente final del mundo y solidarizarse con los explotados.

Una de las vertientes más significativas de lo que se conoce como la Nueva Novela Histórica Latinoamericana es la desacralización, la crítica y la reconstrucción de la historia oficial como reivindicación de nuestra identidad, por medio de la parodia y la ironía.

De acuerdo a Tinianov la parodia surge como resultado de la saturación de las formas estereotipadas o automatizadas; así entonces la parodia se define como una renovación de las formas cristalizadas que inaugura una nueva etapa y se constituye como ruptura con relación a la tradición heredada.

Asimismo, este autor considera que la parodia es una práctica intertextual que funciona como conector entre el orden literario y los hechos extraliterarios.

Según Bajtin, la parodia es un discurso en el que el autor no sólo se relaciona con la palabra ajena, sino que habla beligerantemente a través de ella al darle un sentido que no tenía originalmente:

En la parodia la situación es distinta. Igual que en la estilización, el autor habla mediante la palabra ajena pero, a diferencia de la estilización introduce en tal palabra una orientación de sentido absolutamente opuesto a la orientación ajena.

La segunda voz, al anidar en la palabra ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y lo obliga a servir a propósitos totalmente opuestos. La palabra llega a ser arena de lucha entre dos voces. Por eso en la parodia es imposible una fusión de voces como puede suceder en la estilización o en el relato del narrador (por ejemplo, en Turgéniev); en la parodia, las voces no sólo aparecen aisladas, divididas por la distancia sino que también se contraponen con hostilidad. Por eso la palpabilidad deliberada de la palabra ajena en la parodia debe ser sobre todo ostensible y marcada. (1999: 270)

De esta forma se advierte que en *El arte de la resurrección* una de las formas de mostrar cómo se juzga el fanatismo del pueblo desde la perspectiva crítica del escritor es a través de la parodia. ¿Qué busca Rivera Letelier al incursionar en elementos paródicos en términos de procedimientos narrativos? La respuesta es muy sencilla; instalar la risa en el relato y, con ello, desacralizar el discurso formal de la historia.

Elzbieta Sklodowska en su trabajo *La parodia en la nueva novela hispanoamericana* plantea que:

La reescritura de la historia hispanoamericana —tal como aparece en la nueva novela— está enmarcada por dos fuerzas. La primera, centripeta, es la que lleva a la novela a preservar el modelo estructurador/totalizador de un discurso homogéneo (realista o mítico), a la vez refuncionalizándolo con el objetivo de contestar con la verdad a las mentiras. La segunda fuerza —centrífuga, auto-reflexiva, metaliteraria— convierte a la novela en un objeto irreverente de su propia teleología. (199:29)

La incorporación de lo histórico a la estructura narrativa ocasiona una confluencia de discursos heterogéneos con los procedimientos específicos de la ficcionalización narrativa a lo que se agregan todos los grados de la intertextualidad.

Como afirma Todorov: "no hay ningún enunciado que no se relacione con otros enunciados, y eso es esencial". (1987:60)

Según Bajtin la novela es una hibridación o mixtura de diversos lenguajes sociales que tiene como objetivo resaltar un lenguaje particular por medio de otro: "el prosista utiliza las palabras ya pobladas de intenciones sociales ajenas y las obliga a servir a sus nuevas intenciones, a servir al segundo amo". (1999: 124)

La base del concepto de intertextualidad proviene de Bajtin que propone el carácter dialógico del discurso en donde colisionan las dos fuerzas del lenguaje: una centripeta, la oficial y una centrífuga, que corresponde a los grupos marginales, accesorios que oponen resistencia a la adaptación del paradigma y que actúan dentro de un plurilingüismo efectivo.

Wolfgang Iser recurre a un término muy apropiado para el estudio de la intertextualidad: el de "repertorio", es decir, los signos de índole extraestética:

contextuales, históricos, psicológicos, filosóficos, sociológicos, etc., que al estar constituidos por sistemas de signos ya codificados, suponen un conocimiento previo de parte del destinatario y permiten al lector, la decodificación del texto.

Para Riffaterre el intertexto es uno o más textos que el lector debe conocer para poder aprehender un texto literario en términos de su significado completo, entendiendo *significance* como el significado principal para comprender el texto a un segundo nivel, el de la connotación<sup>3</sup>.

Julia Kristeva acuña el término intertextualidad que representa la existencia de discursos previos como precondition para el acto de significar. Define a la intertextualidad como “todo texto que se construye como un mosaico de citas y es también la absorción y transformación de otro texto” (1997:45) y plantea la idea de la inserción de la historia dentro de un texto, es decir, que el texto impregna y se construye fuera del texto mismo, desde el pasado.

De manera que la escritura de *El arte de la resurrección* es inherentemente intertextual.

La intertextualidad de la novela presenta los textos como transformaciones del pasado en el presente, es decir, los tipos de discurso tienden a alterar su sentido específico. Norman Fairclough propone que una perspectiva intertextual establece que la historicidad propia de los textos necesita relacionarse con una teoría del cambio social y político para poder indagar las variaciones discursivas dentro de procesos más extensos.

La intertextualidad resalta la heterogeneidad de los textos de acuerdo a las marcas semánticas, verbales, estructurales y estilísticas de otros textos.

Fairclough hace una distinción entre intertextualidad constitutiva o interdiscursividad y la intertextualidad manifiesta. La interdiscursividad distingue las transformaciones relacionadas con las formalidades discursivas por ejemplo: tipo de texto, vocabulario, estructura composicional, habla, registro y estilo.

<sup>3</sup>Gérard Genette admite el término intertextualidad como propio de la obra literaria: “La transtextualité [...] [c’est] un aspect de la textualité, et sans doute a fortiori, dirait justement Riffaterre, de la littéarité, on devrait également considérer ses diverses composantes (intertextualité, paratextualité, etcétera) non comme des classes de textes, mais comme des aspects de la textualité” *Palimpsestes: La littérature au second degré*, 1982, p. 18.

La intertextualidad manifiesta comprende cinco elementos: el matadiscurso, la representación discursiva, la presuposición, la negación y la ironía, y puede ser de tres tipos: secuencial, incrustada o mezclada.

El primer caso se relaciona con la alternancia de diferentes tipos de discurso dentro de un texto. En el segundo, el tipo de discurso está claramente contenido dentro de otro texto. Y en el tercer caso, los tipos de discurso están contruidos de manera yuxtapuesta y entremezclada.

En *El arte de la resurrección* predomina la intertextualidad manifiesta secuencial y ya que observamos los diferentes tipos de discurso: la carta, la crónica, la entrevista y la historia.

El primer elemento de la intertextualidad manifiesta es el metadiscurso que se lleva a cabo cuando el productor textual distingue diferentes niveles dentro de su propio texto. El metadiscurso muestra que el hablante se ubica fuera de su propio discurso, en control y manipulación del discurso.

En ocasiones el metadiscurso se presenta sencillamente como esclarecimiento del significado de la expresión utilizada, pero en realidad es una reelaboración de la interpretación, determinada por motivaciones de condición diversa.

En la novela en cuestión el lenguaje y diálogos los de los personajes parecen ser más soliloquios o monólogos interiores que conversaciones que sostienen con otros individuos de su propia condición. La falta de complejidad de los parlamentos produce una impresión de abandono, de aislamiento y de soledad. La actitud que predomina es de expectación y no de actuación. Sienten que lo que hacen no tiene propósito. Esperan que algo externo le dé sentido a su existencia.

La representación discursiva, el segundo elemento de la interdiscursividad, se cumple, ya que en la novela tiene, como afirma Bajtin, una función y condiciones determinadas, específicas para cada esfera de la comunicación discursiva que producen determinados tipos temáticos, composicionales y estilísticos de enunciados determinados y relativamente estables: “Es necesario tomar en consideración el peso psicológico que tienen en la vida las palabras de los otros sobre nosotros, y la importancia que tiene para nosotros el modo en que entendemos e interpretamos esas palabras de los otros”. (Bajtin 1999:76)

La presuposición, el tercer elemento, marca la intertextualidad al incorporar otros textos preconocidos por los lectores (las alusiones bíblicas) que sirven como fundamento al relato. Esta presuposición es lo que Genette llama alusión, es decir: “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones”. (1987:37)

Se presenta como ejemplo el enunciado siguiente: “– ¡Ese trastornado errante, lleno piojos, que se cree el Hijo de Dios, carajo!”. (Rivera Letelier 2010: 50)

Su comprensión implica dos presuposiciones: la primera es que el Cristo de Elqui es considerado como un desequilibrado zarrapastroso y la segunda es que esto causa incomodidad y enojo.

La negación, como cuarto elemento, tiene una función paradójica y controversial en el texto:

En particular el más anciano entre ellos, un veterano de paletó negro y sombrero recortado a piquitos —el único que lo llevaba puesto—, que no hablaba con *nadie*, que parecía *no* interesarle *en absoluto* la ceremonia y que *no* aplaudió *ningún* número de la velada. (2010:134) (el resaltado es mío)

Así se observa que en el párrafo anterior la abundancia de negaciones logra una forma de presuposición ya que su objetivo no es contradecir el texto que la contiene, sino aportar nueva información.

Hutcheon propone que con la ironía, el quinto elemento de la interdiscursividad, se puede lograr la parodia intertextual que tiene una doble naturaleza, literaria e histórica, como en el fragmento a continuación:

La pequeña plaza de piedra parecía flotar en la reverberación del mediodía ardiente cuando el Cristo de Elqui, de rodillas en el suelo, el rostro alzado hacia lo alto —las crenchas de su pelo negreando bajo el sol atacameño—, se sintió caer en un estado de éxtasis. No era para menos: acababa de resucitar a un muerto. (2010:13)

En esta novela la intertextualidad no es gratuita: está integrada en el texto como parte de éste, cumpliendo distintas funciones en la historia. Asimismo, sirve como homenaje a una serie de textos que el autor tiene como referencia y que señalan su experiencia como lector.

El libro se inicia con un epígrafe nos introduce a una temática religiosa:

N. S. J. no necesita presentación  
es conocido en el mundo entero  
baste recordar su gloriosa muerte en la cruz  
seguida de una resurrección no menos espectacular  
un aplauso para N. S. J.

NICANOR PARRA

*Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui* (2010:10)

Este epígrafe está tomado del libro *Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui* del antipoeta Nicanor Parra y sirve para marcar el tono y la intención de Rivera Letelier.

La obra de Parra se centra en el discurso apócrifo del Cristo de Elqui, personaje real que vivió en Santiago de Chile a principios del S XX. Para Nicanor Parra este personaje es el medio ideal para lanzar una nueva forma de expresión, en que a la prédica se añade el sermón abierto.

Rivera Letelier aporta al tema una originalidad que radica no tanto en el ingenio con que adapta los sucesos a la Latinoamérica contemporánea como, sobre todo, en la peculiar tesitura de su lenguaje. El frescor de su humor, su capacidad crítica e irónica hacia el mundo que rodea a sus personajes y, finalmente, la capacidad sincrética del texto, que se convierte en una especie de aglutinación de la cultura popular del siglo XX en Latinoamérica, conjunta tradiciones y mitologías contemporáneas como definición del tiempo que se está plasmando. Ésta es precisamente la tarea de la intertextualidad: vincular textos proponiendo una nueva y original relectura de éstos.

En general, la obra de Rivera Letelier es también una puesta en escena del lenguaje como estructurador de la realidad. Así, encontramos diversas voces narrativas, que se enuncian en distintos lenguajes que transmiten su propia cosmovisión, por lo que la novela se convierte en un estudio microcósmico del hiperrealismo del medio latinoamericano contemporáneo. Rivera Letelier denuncia el control que ejercen los que tienen el poder sobre el ser humano común. En ocasiones podemos detectar los antecedentes históricos de la obra, pero en general, los signos son más ambiguos y subjetivos: es una desmitificación que se asemeja a la situación actual latinoamericana.

Según Linda Hutcheon la relación posmoderna entre ficción e historia es una relación de interacción y de incongruencia compleja ya que la metaficción historiográfica trata de situarse dentro del discurso histórico sin abandonar su

autonomía como ficción.<sup>4</sup> Además la parodia irónica intenta un doble propósito: que los intertextos de historia y ficción ocupen un estado análogo en el procesamiento paródico del pasado textual del “mundo” y de la literatura.

Estas afirmaciones de Hutcheon se pueden aplicar a *El arte de la resurrección*. El personaje de Domingo Zárate, posee variados matices pero sólo interesan dos: la intertextualidad bíblica que le da al personaje su carácter místico y la carnavalización, que la ratifica.

...el Cristo de Elqui solía repetir una frase, ya gastada como ficha de pulpería: «Lo siento mucho, querido hermano, hermana querida, lo siento mucho, pero el arte excelso de la resurrección es exclusividad del Divino Maestro». (2010:14)

Una vez que se ha creado conciencia de que la objetividad de la historiografía es un eufemismo, se debe tener en cuenta la intención del autor y el lugar desde el cual escribe. Linda Hutcheon expresa que la seguridad de la referencia directa de la novela histórica e incluso de la novela no ficcional ha desaparecido.

En la práctica, la intertextualidad opera a diversos niveles en la novela de Rivera Letelier, en primer lugar, desde el discurso de los personajes, es decir, por una referencia evidente en boca de alguno de los personajes, por ejemplo, cuando el narrador nos dice: “Y había acontecido en el clima árido del desierto de Atacama, más exactamente en el erial de una plaza de oficina salitrera, el lugar menos aparente para un milagro. Y, por si fuera poco, el muerto se llamaba Lázaro”. (2010:13)

Por otra parte, la intertextualidad puede aparecer como contexto ficcional de las acciones de los personajes, creando una analogía entre lo que el personaje hace y la acción a la que remite la cita del intertexto. Un ejemplo claro de esto es la inserción de la carta del obispo que sirve como paratexto pues tiene la función de establecer el contexto.

<sup>4</sup> Linda Hutcheon plantea que el arte posmoderno es más complejo de lo que se percibe a primera vista pues sustenta la inexistencia de un punto de referencia real, fuera del universo ficcional.



Esta carta como introducción a la novela, determina la lectura de la obra al presentar un esquema informativo, subyacente, en la alusión a un hecho y, además, pone de relieve la ambivalencia del personaje:

*Se ha presentado entre vosotros un pobre iluso de los que hay muchos en el manicomio, y al cual los fieles, que lo son todos para ir a la iglesia, para cumplir su santa religión y para cumplir sus deberes, lo han acogido como el enviado de Dios, como el mismo Mesías, nada menos, y le han formado su comitiva de apóstoles y creyentes.*  
(2010:11)

Otro ejemplo de intertexto se da cuando el autor describe el paisaje del desierto chileno y la inverosimilitud de la forma de vida entre el sol y los parajes hostiles del valle de Elqui, en 1942.

Asimismo se constata cómo el elemento del carnaval le da a la obra en general su carácter paródico:

La representación de los misterios acontecía en un ambiente de carnaval. Lo mismo ocurría con las fiestas agrícolas, como la vendimia, que se celebraban asimismo en las ciudades. La risa acompañaba también las ceremonias y los ritos civiles de la vida cotidiana: así, los bufones y los "tontos" asistían siempre a las funciones del ceremonial serio, parodiando sus actos (proclamación de los nombres de los vencedores de los torneos, ceremonias de entrega del derecho de vasallaje, de los nuevos caballeros armados, etc.). (Bajtín, 1995:13).

Para Bajtín, todas las formas de la cultura cómica popular, es decir, las fiestas de carnaval, los ritos y cultos cómicos, los bufones y los payasos y la literatura paródica en general, constituyen un espacio de expresión popular que ofrece una visión del mundo distinta de la "oficial", que, en la Edad Media correspondía a la de la Iglesia y a la del Estado. No se trata de hacer una representación de la vida, sino de un ámbito en el que "es la vida misma la que juega e interpreta (...) su propio renacimiento y renovación sobre la base de mejores principios" (1995:13).

Frente a la persistencia de las reglas que gobernaban al mundo, expresada en las fiestas oficiales, el carnaval consistía en una liberación transitoria en la que se prescindían de las jerarquías, se alteraban las reglas y se abandonaban los tabúes. Se caracterizaba primordialmente por la lógica original de las cosas al revés, así como "por diferentes formas de parodias,

inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos” (Bajtin, 1995:16).

La noción del renacer es lo esencial en el carnaval. No es la burla por la burla sino de la crítica en función de sí misma, del sentido de muerte y resurrección, esta última relacionada con el “mundo de los objetivos superiores de la existencia.” (Bajtin, 1995:14)

Rivera Letelier carnavaliza la figura de Cristo en *El arte de la resurrección*. Domingo Zárate desde pequeño tenía inclinaciones místicas y el don de la profecía. Después de la muerte de su madre se fue de ermitaño al valle de Elqui y ahí descubrió, a través de una visión, que era la reencarnación de Jesucristo. Cuando se entera de que en providencia vive Magalena Mercado, una prostituta devota de la Virgen del Carmen, se va a buscarla con el propósito de hacerla su discípula y amante para que juntos siguieran con la misión evangelizadora que Domingo había comenzado desde que salió del manicomio y reencarnó en Cristo.

Según Bajtin el carnaval es la fiesta de la transgresión por excelencia. Los cuerpos se ven liberados sus rígidas patrones de género o de clase en la medida en que el disfraz permite la ocultación y el desvío, el simulacro de las formas caracterizadoras de la identidad. “La forma del grotesco carnavalesco [...] ayuda a librarse de las ideas convencionales sobre el mundo y de los elementos banales y habituales, permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo, y, en consecuencia, permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo” (Bajtin, 1995: 37).

La propuesta de Bajtin se hace evidente en la novela desde diferentes perspectivas: por una lado, si analizamos el título de acuerdo a la teoría del carnaval podemos constatar que el autor intenta, entre otras cosas, presentar dos concepciones de mundo diferentes y desmitificar la versión oficial ya que existe una paradoja explícita entre arte y resurrección, por otro lado no sólo los personajes sino también la ambientación psicológica son presentados como forma de lo grotesco carnavalesco por el autor.

Bajtin considera al signo lingüístico como "ideograma" o "signo ideológico" y por lo tanto "dialógico". Así en la producción de un texto siempre subyacen otros textos con los que mantiene correspondencia: “Todo texto posee un sujeto que es el autor y un segundo sujeto que reproduce al texto

original. De allí que toda relación dialógica implique el encuentro de los dos sujetos, de dos autores, el encuentro de los dos textos, del que ya está dado y del que se está creando como una reacción al primero”. (Bajtín 1999:209)

Linda Hutcheon plantea que lo que frecuentemente llamamos postmodernismo en literatura por lo general está caracterizado por la autorreferencialidad que se manifiesta con la intertextualidad paródica, y en la narrativa de ficción es la metaficción lo que comúnmente se identifica con lo posmoderno.

La adaptación que hace Rivera Letelier al escribir *El arte de la resurrección* es la de utilizar elementos intertextuales y combinarlos con recursos de la metaficción, de la parodia, de la autorreferencialidad y del espacio literario para crear efectos que se derivan de otros conceptos que expresan aspectos de la historia sagrada original y de la constante recreación literaria, histórica y particular de los lectores que, a su manera, reinterpretan la acción y deconstruyen el texto.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, 10ª, México, Siglo XXI, 1999.
- \_\_\_\_\_, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- \_\_\_\_\_, *Carnaval y literatura. Sobre la teoría de la novela y la cultura de la risa*. En Umberto Eco, vol. 23, no.129, 1971.
- Fairclough, N., *Language and power*. London: Longman, 1989.
- Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Cambridge: University Publishing House, 1992.
- Iser, W., *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1989.
- Jauss, H.R., "La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria". En: *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Península, 2000.
- Kristeva, J., *Semiótica I*. Madrid, Espiral, 1982.
- Rivera Letelier, Hernán, *El arte de la resurrección*, México, Alfaguara, 2010.
- Sklodowska, Elzbieta *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, John Benjamins Pub Co., 1991.

Tinianov, Iuri, *El problema de la lengua poética* Buenos Aires, Siglo XXI, 1975.

Todorov, T., *La noción de literatura y otros ensayos*, México, SXXI, 1987.