

ACERCA DEL COMPARATISMO Y LA COMPARACIÓN. UNA MIRADA SEMIÓTICA

Mirko Lampis

Universidad Constantino el Filósofo de Nitra

Abstrakt: Prostredníctvom semiotickej a systémovej definície pojmov „text“, „intertextualita“ a „komparácia“ si tento príspevok kladie za cieľ poukázať na to, že aktivita komparatistu spočíva v konštrukcii – artikulácii, modifikácii – intertextových súvislostí tvoriacich významové a analogické siete, v ktorých existencia a funkčnosť „predmetov“ nachádza nové významy.

KLúčové slová: komparatistika, text, intertextualita

Abstract: Through a semiotic and systemic definition of the notions of “text”, “intertextuality” and “comparison”, this paper intends to demonstrate that the comparative activity is aimed towards the construction –articulation, modification– of valid intertexts, among whose relational and analogical networks the existence and performance of the investigated “objects” find new justifications.

Key words: comparatism, text, intertextuality

INTRODUCCIÓN: COMPARATISMO Y TEXTUALIDAD

La tesis que voy a defender es que los estudios comparatistas constituyen, en su conjunto y a pesar de su gran variedad, una práctica interpretativa consistente en la *construcción* –articulación, modificación– de *intertextos*, entre cuyas redes y mallas relacionales y analógicas encuentran nuevas y mejores justificaciones la existencia y el funcionamiento de los “objetos” investigados, sean estos obras concretas o complejas y más o menos abarcadoras prácticas artísticas, discursivas, culturales.

Nótese, ya de entrada, que el comparatismo, en tanto que práctica interpretativa, manifiesta todas las características esenciales de cualquier proceso hermenéutico. A saber:

- es una actividad creativa (o constructiva, o abductiva), y a la vez tradicionalista (parte de lo ya conocido, lo ya interpretado); es, en otros términos, un hábito que oscila;
- es una actividad colectiva (aprendida, enseñada, conversada, discutida);
- es una actividad selectiva y contingente (depende de una historia, se enmarca en un contexto, vive de circunstancias).

Ahora bien: ya que nuestra hipótesis es que esta actividad está dirigida, en última instancia, a la interpretación de *textos* y prácticas textuales mediante la construcción de *intertextos* específicos, parece necesario, antes de proseguir, intentar definir mejor estos dos constructos teóricos: el de texto y el de intertexto.

EN PRINCIPIO, EL TEXTO

En el ámbito de la lingüística textual, se suele definir un texto como un enunciado o conjunto de enunciados relacionados entre sí y con las circunstancias de enunciación; en otras palabras, como un conjunto de enunciados relacionados sintáctica, semántica y pragmáticamente (Cuenca 2010).

En un estudio ya clásico, De Beaugrande y Dressler (1997) exponen y examinan los siete rasgos que según ellos identifican cualquier texto lingüístico: i) coherencia semántica, ii) cohesión sintáctica (rasgos lingüísticos), iii) informatividad (rasgo computacional), iv) intencionalidad, v) aceptabilidad (rasgos psicolingüísticos), vi) situacionalidad, vii) intertextualidad (rasgos sociolingüísticos). En realidad, los lingüistas prefieren hablar hoy día solo de tres características básicas: la *coherencia* (semántica), la *cohesión* (sintáctica) y la *adecuación* (pragmática), característica, esta última, en la que convergerían los rasgos ‘iii’, ‘iv’, ‘v’ y ‘vi’ de De Beaugrande y Dressler. Quedaría así aparte, algo “descolgada” del resto, la noción de intertextualidad. Y hay sobrados motivos para que así sea. Lo veremos.

Otra interesante definición de la noción de texto es la que debemos a Umberto Eco (1979): el texto es un artificio expresivo que requiere que alguien le ayude a funcionar. Merece la pena destacar que el sustantivo “artificio” excluye, en la definición equiana, la posibilidad de considerar la existencia de “textos naturales”, “textos autoorganizados”; que el sintagma “alguien le ayude” hace referencia a la necesidad de que se dé un proceso de *cooperación textual* entre texto e intérprete para que los dos existan y operen como tales; y que el verbo “funcionar” sintetiza el hecho elemental de que los textos sirven para algo, desempeñan alguna función (o varias funciones, sucesiva o simultáneamente).

Proponemos, para concluir este apartado, una definición algo más personal (Lampis 2013, 51): un texto es un conjunto integrado de expresiones al que se asigna o en el que se reconoce una determinada organización significativa. Junto a su primer corolario: todo texto se constituye y persiste como unidad funcionalmente pertinente en un dominio operacional y comunicativo dado.

Volvemos así a la etimología misma del vocablo: el verbo latín *texere*, ‘tejer’, y su participio pasado *textum*: lo que está tejido, lo que está entrelazado (Lampis 2016, 687). Metáfora acaso inmejorable para nombrar un conjunto integrado de elementos que participa activamente, en tanto que unidad reconocible y reconocida, en una red y en una historia textuales.

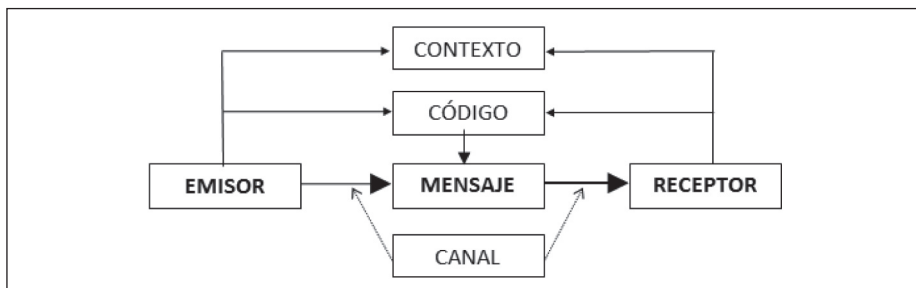
TEXTUALIDAD Y COMUNICACIÓN

Al hablar de textos (*supra*) y de intertextualidad (*infra*), también nos referimos, necesariamente, a las formas y los modos de la comunicación textual. Bien lo comprende González de Ávila, al ocuparse del estatus científico de la literatura comparada:

Emplear la comparación en literatura comparada con vistas a producir conocimiento científico histórico exige insertar el texto dentro del complejo sistema, o polisistema, de la comunicación literaria. [...] Así pues, el comparatismo científico trabajaría, con voluntad holocultural, sobre conjuntos históricos contruidos de textos y contextos, sobre fragmentos del polisistema de la comunicación literaria, cuyas líneas maestras de coherencia cernería [...] con el fin de estudiar las correspondencias y las divergencias entre las reglas que estructuran las relaciones de sus distintos niveles sincrónicos de inteligibilidad histórica: las relaciones entre autores, textos, lectores, códigos, canales, y entornos de cada una de las unidades (González de Ávila 2010, 192–194).

Los textos, literarios y no literarios, *se producen, se interpretan y circulan* por el dominio de la cultura, de modo que toda actividad comparativa depende, *in primis*, de las modalidades de producción, interpretación y circulación textual. Modalidades que, por lo común, distan de ser homogéneas.

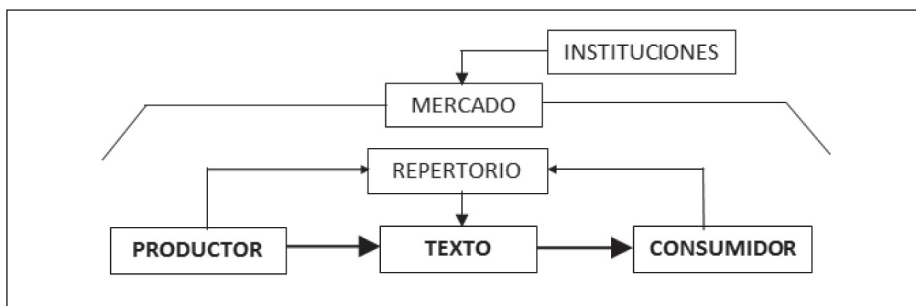
Hay que reconocer, por ende, que el famoso esquema de la comunicación de Roman Jakobson resulta, desde el punto de vista de tales procesos, explicativamente insuficiente.



Esquema 1.
La estructura de la comunicación según Jakobson
 (1960, 353, con modificaciones)

Un emisor envía, a través de un canal, un mensaje a un receptor. Tanto el emisor como el receptor conocen el código necesario para codificar-descodificar (a saber: producir e interpretar) el mensaje y comparten conocimientos acerca del mismo contexto. El mensaje circula de forma directa desde el emisor hasta el receptor. No se pierde información, salvo por un defectuoso conocimiento del código o por ruidos que afectan al canal de transmisión. Y al igual que no se pierde, la información tampoco puede ser aumentada o modificada.

Resulta más útil, en cambio, el esquema de la comunicación de Itamar Even-Zohar, a todas luces una reinterpretación “ensanchada” del de Jakobson.

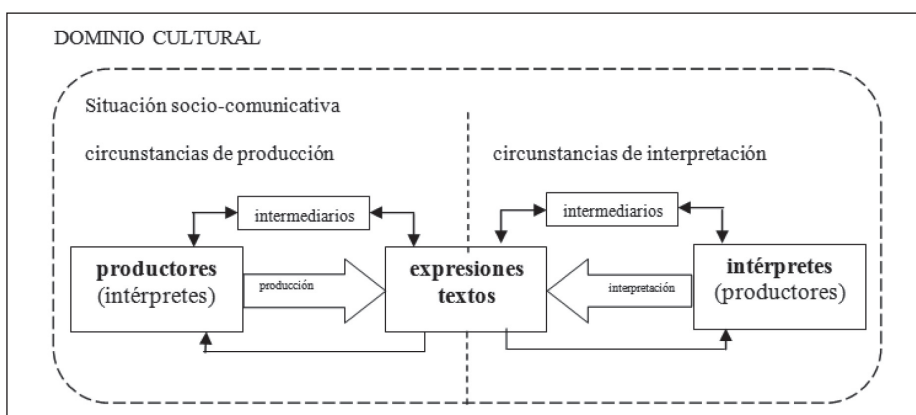


Esquema 2.
La comunicación en el polisistema cultural según Even-Zohar
 (1997, 28, con modificaciones)

Un productor produce un texto para un consumidor con arreglo a un repertorio común de expresiones, motivos y operaciones. El proceso por el que el productor produce el texto y el consumidor llega a consumirlo se inscribe en, y está reglado por, un mercado textual al que dirigen y controlan unas instituciones culturales específicas (editoriales, academias, ministerios, grupos ideológicos, etc.). Aquí la circulación del texto no es directa, sino mediada

por instituciones específicas –cuyos intereses y capitales no son únicamente, y con frecuencia ni principalmente, de tipo cultural– y por un mercado cuyas dinámicas presentan diferentes niveles de complejidad. Queda la posibilidad, además, de que las competencias repertoriales de productores y consumidores no coincidan totalmente, lo que acaba dinamizando tanto los procesos de interpretación del texto como los de estructuración del repertorio.

Pero lleguemos a un esquema de la comunicación en el que la pluralización de la noción de texto también conlleva, al menos de forma implícita, la posibilidad de construir, articular o modificar, comparativamente, intertextos circunstancialmente motivados.



Esquema 3.
La comunicación como proceso sistémico
 (Lampis 2016, 688)

En un dominio cultural dado, se producen, circulan y se interpretan textos con diferentes grados de pertinencia en las diferentes situaciones socio-comunicativas. Con estos textos, y alrededor de ellos, se mueven, operan y se realizan los distintos grupos de productores, intermediarios e intérpretes, pudiendo el mismo sujeto cultural ser productor, intermediario o intérprete al variar su función socio-comunicativa en el dominio¹.

¹ Los esquemas de Jakobson y de Even-Zohar describen, en efecto, situaciones específicas del dominio representado en el esquema 3. El esquema de Jakobson, por ejemplo, resulta adecuado para situaciones de comunicación intencional, con mensajes (o textos) triviales –de baja complejidad– y en contextos relativamente estables y uniformes, sobre todo cuando coinciden las circunstancias de producción y las de interpretación. El esquema de Even-Zohar, en cambio, resulta adecuado para describir sistemas de circulación textual dominados, cuando no monopolizados, por instancias económicas o políticas.

Podemos añadir, ahora, que en el dominio cultural los textos no solo se producen, circulan y se interpretan, sino que también se comparan, se relacionan, se entremezclan, se contaminan, etc., y que todas estas prácticas son, evidentemente, de tipo inter-textual.

LA INTERTEXTUALIDAD

En el apartado 2 vimos que según De Beaugrande y Dressler la intertextualidad es uno de los siete rasgos identificadores del texto lingüístico. Se trata de una afirmación curiosa, pero indicativa de los saltos que puede brincar una noción al desplazarse –casi de forma imperceptible– de una teoría a otra. El término “intertextualidad” fue acuñado por Julia Kristeva en los años sesenta para hablar de la noción de literariedad de Bachtin, cuyo gran mérito fue, según Kristeva, el de entender que la estructura literaria se elabora en relación con otras estructuras y que la palabra literaria no es algo fijo, sino un cruce de diferentes superficies textuales: el escritor, el lector, los personajes, el contexto cultural anterior y el contemporáneo, etc. (Lampis 2012). Entre textos va el juego. Y esto es lo curioso: que una noción derivada (la de intertexto) sirva finalmente para definir la esencia de la noción de partida (la de texto). Aunque hay que decir que la naturaleza eminentemente relacional y sistémica de estas nociones vuelve la operación perfectamente legítima.

Existen dos acepciones de la noción de intertextualidad, una restringida y otra ensanchada. La primera, la intertextualidad restringida, denotaría el conjunto de las referencias intertextuales explícitas e implícitas: epígrafes, citas literales, alusiones, parodias, traducciones, adaptaciones, etc. La segunda, la intertextualidad ensanchada, denotaría en cambio, en la estela de los propios Bachtin y Kristeva, el hecho elemental de que los textos se hacen y se interpretan solo a partir de otros textos conocidos. Lo que finalmente legitimaría la siguiente definición general: la intertextualidad es el conjunto de las relaciones (genéticas e interpretativas) que se establecen entre los textos, que definen a los diferentes tipos de texto, que determinan si algo es un texto (Lampis 2013, 54). Una definición que quita al texto, si bien se mira, su estatus de *entidad*, de *objeto* definido, para asignarle (¿para dejarle?) el de una *categoría explicativa* de tipo relacional: hay expresiones –puede que todas– tejidas en conjuntos significantes, de fronteras variables y contingentes, a los que llamamos textos.

Sea como fuere, lo único que debe quedar claro es el meollo de la intertextualidad (tanto la ensanchada como la restringida): no existen textos aislados, sino que todo texto funciona necesariamente como co-texto: a la vez elemento y momento en una red y una tradición textuales.

QUÉ COMPARAMOS AL COMPARAR

Según el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española (23ª edición), el verbo “*comparar*” (del lat. *comparāre*) significa:

1. Fijar la atención en dos o más objetos para descubrir sus relaciones o estimar sus diferencias o su semejanza.

Y según el *Diccionario del Español Actual* de Seco, Andrés y Ramos (1999):

1. Examinar atentamente [una cosa o una pers.] para establecer sus diferencias o semejanzas [con otras].

Estas definiciones aclaran bien, a mi parecer, la esencia de cualquier práctica comparatista, así como dejan entrever el principal problema del comparatismo (sobre todo si aplicado a artefactos culturales): al fin y al cabo, es posible rastrear semejanzas y diferencias, rasgos comunes y dispares, identidades y alteridades entre objetos muy alejados entre sí, temporal, geográfica, causal y funcionalmente. De hecho, es una afirmación bastante frecuente por parte de los numerosos críticos y detractores del método comparatista: ¡todo se puede comparar con todo!

Se puede restringir el campo de acción del *habitus* comparatista, sin embargo, defendiendo que la comparación “que interesa al conocimiento tiene como condición de posibilidad un *mínimo de identidad* entre los objetos comparados” (González de Ávila 2010, 181); defendiendo, en otros términos, que la comparación de tipo científico “produce conocimiento rastreando en dos o más hechos correlacionados los elementos comunes, abstrayéndolos y dándoles expresión racional en forma de tipos ideales o de reglas, genéricamente válidos” (*ibid.*, 187). Donde la validez genérica requerida es, desde luego, asunto (a veces peliagudo) en manos de la comunidad científica.

Piénsese en las siguientes disciplinas comparatistas: la anatomía, la lingüística y la literatura comparadas, en cuyos casos la búsqueda de elementos comunes (de identidades) pertinentes depende de estrategias abstractivas y validativas harto diferentes.

En anatomía comparada, se buscan sobre todo *homologías* (rasgos anatómicos semejantes que proceden de una misma línea evolutiva), las cuales permiten organizar a los seres vivos en géneros y especies.

En lingüística comparada, se buscan sobre todo *relaciones genéticas* (transformaciones históricas de una lengua madre a unas lenguas derivadas), las cuales permiten organizar a los idiomas en familias lingüísticas.

En literatura comparada, se buscan sobre todo *analogías* (identidades parciales), las cuales permiten organizar a las obras literarias en intertextos.

Entre (y más allá de) la identidad y la alteridad, encontramos así otra noción clave: lo análogo. Clave aquí y ahora, para nosotros, claro está, porque en el

ámbito más específico de los estudios literarios, artísticos y culturales de tipo comparatista (al menos en mi opinión, al menos en los más interesantes) no se suelen buscar tanto identidades y alteridades, sino justamente analogías.

Según el *Diccionario de la Lengua Española* de la RAE (23ª edición), la analogía se define como:

1. Relación de semejanza entre cosas distintas.
2. Razonamiento basado en la existencia de atributos semejantes en seres o cosas diferentes.
3. *Biol.* Semejanza entre partes que en diversos organismos tienen una misma posición relativa y una función parecida, pero un origen diferente.

Pues bien, aunque los estudios comparatistas aplicados a los textos culturales y artísticos pueden sin duda centrarse en la reconstrucción de relaciones genéticas y de homologías pertinentes, es alrededor del espacio analógico donde se producen las disputas más encarnizadas y los hallazgos más sorprendentes e instructivos. También por la amplitud y profundidad del espacio analógico, donde las semejanzas y los parecidos entre fenómenos distintos se inscriben en diferentes órdenes o regímenes de organización, y por la posibilidad de trabajar con múltiples modalidades analógicas; por ejemplo, con:

- analogías funcionales: textos diferentes, misma o parecida función;
- analogías formales: textos diferentes, misma o parecida forma;
- analogías semánticas: textos diferentes, mismo o parecido significado;
- analogías genéticas: textos diferentes, mismo o parecido origen;
- analogías experienciales: textos diferentes, mismo o parecido valor experiencial;
- etc.

Una última cuestión. Así como señala González de Ávila (2010, 198–199), la literatura comparada –pero podemos extender la afirmación a todos los estudios culturales de tipo comparatista– posee, sin duda, un *método* propio –a saber, la propia práctica comparativa–, pero no posee, estrictamente hablando, una teoría (un conjunto coherente de axiomas generales); teoría que por lo tanto suele tomar prestada de alguno de esos constructos teóricos que llamamos, precisamente, teorías de la literatura: estructuralismo, sociología de la literatura, estética de la recepción, etc. De todas formas, sigue González de Ávila,

convendría perderle el miedo a la carencia de una teoría y de un objeto singulares. Si los propietarios de ambas cosas en otros dominios aplicasen el método comparativo para rastrear el origen de su patrimonio científico, descubrirían que las disciplinas son interdisciplinarias por definición, y que lo que las diferencia es una buena

o mala práctica de la interdisciplinariedad, y no una identidad cerrada. Algo que el comparatista de profesión ya sabía: para él, cuya tarea consiste en perseguir las relaciones de sentido allí donde se manifiesten, el simbolismo es un continuo, y la cultura se reescribe a sí misma por igual –aunque no con iguales resultados– en la ciencia, el arte y la literatura (González de Ávila 2010, 199–200).

Existe, por supuesto, la exigencia de comprobar la *consistencia* de toda concreta estrategia comparatista y de sus resultados, pero la legitimidad científica del comparatismo en tanto que actividad intertextual –mejor aún, a pesar de la fealdad del término: intertextogenésica– debería quedar a salvo, si no de toda duda, sí de todo rechazo positivista.

UN EJEMPLO

La historia se narra en el *Libro de Judith* y es de sobra conocida: Holofernes, el general asirio que el emperador Nabucodonosor ha enviado para conquistar las tierras de occidente (y por ende también la Judea), se encapricha con Judith, una bella viuda judía; esta, una noche, accede a acompañar al general a su tienda, donde, aprovechándose de que él ha quedado inconsciente por haber bebido en exceso, lo decapita con su espada (la espada de él) y huye llevándose la cabeza.

El tema recorre la historia de la pintura, así que se podría realizar un estudio comparativo sobre las formas de representación del mismo sujeto bíblico en las diferentes épocas y según los diferentes artistas. Un corpus de base podría ser el siguiente:

Renacimiento:

- Sandro Botticelli. *Historia de Judit* (ca. 1470);
- Lucas Cranach el Viejo. *Judith con la cabeza de Holofernes* (1530);
- Tintoretto. *Judit y Holofernes* (ca. 1577).

Barroco:

- Caravaggio. *Judit y Holofernes* (ca. 1599);
- Artemisia Gentileschi. *Judit decapitando a Holofernes* (ca. 1613);

Romanticismo:

- Goya. *Judit y Holofernes* (ca. 1820).

Modernismo:

- Franz von Stuck. *Judith* (ca. 1927).

El estudio comparativo del corpus, por más exiguo que este sea, supera con creces los objetivos y las posibilidades de mi trabajo. Quisiera señalar, sin

embargo, que la evidente homología temática y la naturaleza diacrónica del estudio hacen que el *análisis diferencial* cobre cierto protagonismo: desde el “inmovilismo” de las representaciones renacentistas, donde Judith parece posar para el pintor (aunque ya menos en Tintoretto, cuya obra podría considerarse “de transición”) y nunca se enseña la decapitación, pasando por el dinamismo y la truculencia de las escenas barrocas (sobre todo en el cuadro de Gentileschi), hasta la exaltación de los elementos plásticos y exóticos y la sensualidad del cuadro de von Stuck.

En cualquier caso, aquí lo único importante, y puede que el lector ya se haya percatado de ello, es reconocer que un estudio comparativo de este tipo resulta, a la luz de lo anteriormente sostenido, demasiado “pobre” o “superficial”, puesto que su poder “intertextogénico” es más bien limitado. Las cosas se podrían sin duda hacer de forma más interesante.

Elijamos, entonces, otra tipología textual, aunque sin salir del ámbito artístico, y elijamos, asimismo, otro tema mitológico, pero abandonando la mitología bíblica a favor de la grecorromana. Otra mujer. Otra historia sobradamente conocida. Dafne perseguida por Apolo y trasmutada en laurel por intervención de Júpiter.

Vamos a manejar un corpus aún más reducido que el anterior, limitándonos a una sola forma poética, el soneto.

Renacimiento: Garcilaso de la Vega (ca. 1498–1536). *Soneto XIII*².

Barroco: Francisco de Quevedo (1580–1645). *A Dafne, huyendo de Apolo*³.

Modernismo: Rubén Darío (1867–1916). *Syrinx/Dafne*⁴.

² “A Dafne ya los brazos le crecían, / y en luengos ramos vueltos se mostraba; / en verdes hojas vi que se tornaban / los cabellos que el oro escurecían. // De áspera corteza se cubrían / los tiernos miembros, que aún bullendo estaban: / los blancos pies en tierra se hincaban, / y en torcidas raíces se volvían. // Aquel que fue la causa de tal daño, / a fuerza de llorar, crecer hacía / este árbol que con lágrimas regaba. // ¡Oh miserable estado! ¡oh mal tamaño! / ¡Que con llorarla crezca cada día / la causa y la razón porque lloraba!”.

³ “Tras vos un alquimista va corriendo, / Dafne, que llaman Sol ¿y vos, tan cruda? / Vos os volvéis murciégalo sin duda, / pues vais del sol y de la luz huyendo. // Él os quiere gozar a lo que entiendo / si os coge en esta selva tosca y ruda, / su aljaba suena, está su bolsa muda, / el perro, pues no ladra, está muriendo. // Buhonero de signos y planetas, / viene haciendo ademanes y figuras / cargado de bochornos y cometas. // Esto la dije, y en cortezas duras / de laurel se ingirió contra sus tretas, / y en escabeche el sol se quedó a oscuras”.

⁴ “¡Dafne, divina Dafne! Buscar quiero la leve / caña que corresponda a tus labios esquivos; / haré de ella mi flauta e inventaré motivos / que extasiarán de amor a los cisnes de nieve. // Al canto mío el tiempo parecerá más breve; / como Pan en el campo haré danzar los chivos; / como Orfeo tendré los leones cautivos, / y moveré el imperio de Amor que todo mueve. // Y todo será, Dafne, por la virtud secreta / que en la fibra sutil de la caña coloca / con

Obtenemos, así, dos series textuales, que vamos a comparar respetando las periodizaciones maestras de la historia del arte, algo imprecisas, desde luego, pero consistentes. Por cierto: la Judith de Goya es la única para la que no he podido hallar un correspondiente poético; otra pequeña prueba, si se quiere, de la “inactualidad” del expresionismo goyano.

Desafortunadamente, a causa de las acostumbradas y consabidas limitaciones de espacio-tiempo, solo podré destacar aquí unas pocas analogías (pero confío en que el lector, si así lo querrá, podrá encontrar muchas más correspondencias entre las dos series).

CUADROS	POEMAS
<i>Renacimiento</i>	
i) estaticidad	i) Dafne es descrita en el momento de la metamorfosis (“los blancos pies en tierra se hincaban / y en torcidas raíces se volvían”); el bucle final (árbol→ dolor→ lágrimas→ árbol) funciona como alusión al tiempo circular que pone en entredicho a la línea del tiempo histórico (cfr. también el final del soneto de Garcilaso <i>En tanto que de rosa y azucena</i> : “Todo lo mudará la edad ligera / por no hacer mudanza en su costumbre”: ¡incluso el cambio es un fenómeno estático!)
<i>Barroco</i>	
i) dinamismo ii) patetismo iii) oscuridad	i) Persecución de Dafne (“Tras vos un alquimista va corriendo”; “viene haciendo ademanes y figuras”) ii) La violencia de Apolo (“Él os quiere gozar, a lo que entiendo / si os coge en esta selva tosca y ruda”) iii) Dafne huye del dios del sol (“vais del sol y de la luz huyendo”), cuyo ardor conseguirá frustrar (“y en escabeche el sol se quedó a oscuras”)
<i>Modernismo</i>	
i) culto a la belleza ii) exotismo iii) culto al amor sensual	i) “Dafne, divina Dafne” ii) “cisnes de nieve” y “leones cautivos” rendidos al arte inspirado por el amor iii) “la armonía nace del beso de tu boca”

la pasión del dios el sueño del poeta; // porque si de la flauta la boca mía toca / el sonoro carrizo, su misterio interpreta / y la armonía nace del beso de tu boca”. Nótese que Darío juega, sincréticamente, con dos motivos: Dafne perseguida por Apolo, y transformada en laurel, y Syrinx perseguida por Pan y transformada en la caña con la que el dios silvestre se fabricó su siringa, desde entonces instrumento “oficial” de los faunos.

El valor de todo trabajo comparativo depende, en última instancia, de las motivaciones que justifican la propia actividad de comparación –que deben ser explícitas (¿por qué comparamos entre sí estos textos?, ¿qué analogías buscamos?, ¿qué queremos probar?)– y de la interpretación de las analogías –y de las diferencias– detectadas, que debe ser consistente (vale decir: intertextualmente consistente).

Nuestro pequeño ejercicio comparativo, que para llegar a ser mínimamente aceptable, claro está, debería basarse en un corpus mucho más representativo y en un análisis mucho más pormenorizado, no presenta particulares dificultades ni desde el punto de vista de la motivación ni de la interpretación y solo tiene el objetivo de ejemplificar la articulación de un intertexto capaz de resaltar, mediante analogías pertinentes, las conexiones que se dan entre el texto y su con-texto artístico y cultural de producción.

Bibliografía

- Cuenca, María Josep. 2010. *Gramática del texto*. Madrid: Arco Libros.
- De Beaugrande, Robert – Wolfgang U. Dressler. 1997. *Introducción a la lingüística del texto*. Barcelona: Ariel.
- Eco, Umberto. 1979. *Lector in fabula*. Milán: Bompiani.
- Even-Zohar, Itamar. 1997. “Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la teoría de los polisistemas”. In *Teoría de los polisistemas. Estudio introductorio*. Itamar Even-Zohar, 23–52. Madrid: Arco, 1999.
- González de Ávila, Manuel. 2010. *Cultura y razón. Antropología de la literatura y de la imagen*. Barcelona: Anthropos.
- Jakobson, Roman. 1960. “Lingüística y poética”. In *Ensayos de lingüística general*. Roman Jakobson, 347–395. Barcelona: Seix Barral, 1975.
- Lampis, Mirko. 2012. “Enciclopedia, intertexto e ipertesto: note sui limiti e le possibilità di una terminologia descrittiva”. *E/C. Rivista on-line dell’AISS Associazione Italiana Studi Semiotici*. <http://www.ec-aiss.it/archivio/tipologico/autore.php>
- Lampis, Mirko. 2013. *Tratado de semiótica sistémica*. Sevilla: Alfar.
- Lampis, Mirko. 2016. “Sobre la noción de *texto artístico*”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 25: 685–694.

doc. Dr. Mirko Lampis, PhD.
Katedra romanistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
Hodžova 1
949 01 Nitra
mlampis@ukf.sk