

INTENTIO AUCTORIS E INTENTIO OPERIS: INTENCIÓN MANIFIESTA E INTENCIÓN ENCUBIERTA EN CERVANTES Y AVELLANEDA

ALFONSO MARTÍN JIMÉNEZ
Universidad de Valladolid

RESUMEN:

Umberto Eco realizó una distinción entre *intentio auctoris* (intención del autor), *intentio operis* (intención de la obra) e *intentio lectoris* (intención del lector). En los casos en que se producen relaciones de *intertextualidad* o de *hipertextualidad* entre varias obras, la intención del autor y la intención de la obra se pueden desdoblar en una intención manifiesta y en una intención encubierta. En este trabajo se ejemplifica dicha posibilidad con las obras de Cervantes y de Avellaneda.

PALABRAS CLAVE:

Intentio auctoris. Intentio operis. Intención manifiesta. Intención encubierta. Hipertextualidad. Intertextualidad. Cervantes. Avellaneda.

ABSTRACT:

Umberto Eco made a distinction between *intentio auctoris*, *intentio operis* and *intentio lectoris*. If there are relationships of intertextuality or hypertextuality between several pieces of work, the intention of the author and the work itself can be divided into overt and covert intention. In this paper such possibility is exemplified using the works of Cervantes and Avellaneda.

KEYWORDS:

Intentio auctoris. Intentio operis. Clear intention. Covert intention. Hypertextuality. Intertextuality. Cervantes. Avellaneda.

Existen obras literarias que poseen una doble intención y una doble destinación, ya que mandan un mensaje a la generalidad de los lectores y otro a un lector en particular. En ocasiones, es posible que este mensaje particular no sea percibido nunca por la generalidad de los lectores; pero también puede darse el caso contrario: que los críticos o los lectores de una determinada obra lleguen a percibir, en un momento histórico concreto, el mensaje particular de un texto que no iba dirigido a ellos. O incluso podría darse el caso de que un determinado autor jugara con la posibilidad de que el mensaje particular de su obra llegara a percibirse en algún momento de la historia, y, si ese mensaje afectara a una buena parte de la misma, podría dotarla de una nueva e inesperada interpretación.

Algo así pudo ocurrir en la disputa literaria que se estableció entre Cervantes y Avellaneda. En la primera parte del *Quijote* (1605), Cervantes atacó e imitó fundamentalmente a dos personas. Una de ellas fue Lope de Vega, al que nunca se refirió por su nombre, sino mediante alusiones que eran fácilmente perceptibles. La propia composición de la primera parte del *Quijote* se basó en el *Entremés de los romances*, en el que se satirizaba al Fénix (Rey, 2006: 477; 2007), y Cervantes imitó además, de forma encubierta, dos pasajes de la *Arcadia* (1598) de Lope de Vega, en la que aparecían personajes enloquecidos por los celos (los pastores Celio y Anfriso) que representaban a su propio autor. La historia cervantina de Cardenio, Luscinda y Dorotea constituye una imitación meliorativa de la historia lopesca de Celio, Jacinta y Ricardo, y la penitencia de don Quijote en Sierra Morena es una imitación burlesca del comportamiento alocado del Anfriso de la *Arcadia*, el cual representaba a su propio autor, por lo que el comportamiento enloquecido de don Quijote es una sátira indirecta del propio Fénix (Martín, 2014). Asimismo, Cervantes atacó duramente el manuscrito del *Arte nuevo* de Lope de Vega a través de la conversación entre el cura y el canónigo de Toledo de la primera parte del *Quijote*, y en los preliminares de esta obra arremetió contra las obras publicadas de carácter no dramático del Fénix (Martín, 2006; 2010: 15-30).

En la primera parte del *Quijote*, Cervantes también atacó al aragonés Jerónimo de Pasamonte, el cual formó parte de su mismo tercio cuando ambos participaron en la batalla de Lepanto (1571). En 1593, Pasamonte puso en circulación un manuscrito conocido como *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*, en el que contaba las batallas en las que había participado en su juventud, su largo cautiverio entre los turcos y su azaroso viaje de regreso a España tras su liberación. Y en ese manuscrito, Pasamonte hacía suyo el comportamiento heroico que había tenido Cervantes en Lepanto, lo que ocasionó que el alcalaíno lo satirizara en su obra a través del galeote Ginés de Pasamonte, autor de una autobiografía titulada *Vida de Ginés de Pasamonte*. Además, Cervantes realizó una imitación meliorativa de la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte* al componer el episodio del capitán cautivo, inserto en la primera parte del *Quijote*.

Como respuesta a la ofensa y a la imitación cervantinas, Jerónimo de Pasamonte escribió el *Quijote* apócrifo, escudándose bajo el seudónimo de Alonso Fernández de Avellaneda, seguramente para no ser identificado con el denostado galeote cervantino (o tal vez para dejar a salvo su posible condición de fraile Bernardo del Monasterio de Piedra [Melendo, 2001, 2002, 2006; Martín, 2005a: 5-12]), pero dejó una serie de pistas en su obra para que su destinatario particular, Cervantes, pudiera identificarlo, haciéndole así ver quién se vengaba de la afrenta cervantina.

Pasamonte puso en circulación el *Quijote* apócrifo en una fecha posterior al 29 de mayo de 1610 y anterior al 2 de julio de 1612 (Martín, 2005: 144). Cervantes leyó el manuscrito de Avellaneda, y le dio respuesta en varias de sus obras compuestas con anterioridad a la segunda parte de su *Quijote*, como el entremés de *La Guarda cuidadosa*, las novelas ejemplares *El licenciado Vidriera* y *El coloquio de los perros*, o el *Viaje del Parnaso* (Martín, 2005: 143-173; Schindler y Martín, 2006). Pero fue en la segunda parte de su *Quijote* (1615) donde Cervantes quiso dar una respuesta más contundente a su rival. Y, para ello, Cervantes se inspiró en Mateo Alemán, que poco antes había experimentado una situación semejante, ya que la primera parte de su *Guzmán* había sido objeto de una continuación apócrifa por parte de quien firmaba con el seudónimo de «Mateo Luján de Sayavedra, natural vecino de Sevilla». En el prólogo de la verdadera segunda parte de su *Guzmán*, Alemán afirmó expresamente que, al componer la obra que presentaba, había imitado a su imitador, y sugirió que su rival había fingido su patria y su identidad. Y en el cuerpo de su novela, Alemán descubría que el autor apócrifo era en realidad el valenciano Juan Martí. Al igual que Alemán, Cervantes se valió de la obra de Avellaneda para componer todos los episodios de la segunda parte de su *Quijote*, realizando una imitación encubierta de tipo meliorativo, satírico o correctivo del *Quijote* apócrifo (Martín, 2010). Pero, a diferencia de Alemán, Cervantes no reconoció nunca su imitación, y, en lugar de descubrir explícitamente la identidad de Avellaneda, se limitó a sugerirla, amenazándole con revelarla si se empeñaba en proseguir su intención, anunciada en el último capítulo del *Quijote* apócrifo, de continuar la historia de don Quijote. Para ello, Cervantes incluyó dos personajes indudablemente relacionados con el *Quijote* apócrifo, cuyo nombre (don Jerónimo) y apellido (maese Pedro-Ginés de Pasamonte) remitían con toda claridad al nombre y apellido de Jerónimo de Pasamonte (Martín, 2001, 2004, 2005, 2010). Por ello, la segunda parte del *Quijote* cervantino tiene una doble destinación: la generalidad de los lectores, a los que Cervantes no reveló explícitamente la identidad de Avellaneda ni que había imitado el *Quijote* apócrifo, y un destinatario particular, Jerónimo de Pasamonte, al que dejó claras muestras de ambas cosas.

Realizando una lectura de la segunda parte del *Quijote* cervantino como una obra autónoma, no es posible percibir los mensajes que Cervantes envió en ella a Pasamonte. Pero a través del análisis de las relaciones de intertextualidad y de hipertextualidad¹ entre las obras cervantinas, la *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte* y el *Quijote* apócrifo, es posible dilucidar los pormenores de la disputa literaria entre

¹ La *intertextualidad* se produce cuando en una obra aparecen alusiones a otra obra o citas de fragmentos de la misma, ya sean marcadas o no marcadas, y la *hipertextualidad* cuando una obra deriva de otra (Genette, 1989; Martínez, 2001).

Cervantes y el aragonés. Por lo tanto, la obra cervantina permite una doble interpretación y tiene una doble intención, o, por emplear el concepto propuesto por Umberto Eco, una doble *intentio operis*.

En su obra *Los límites de la interpretación* (1992: 124-128), Umberto Eco realiza una interesante distinción entre la *intentio auctoris* (o intención del autor) y la *intentio operis* (o intención de la obra). La primera tiene que ver con la intención que tiene el propio autor al escribir su obra, la cual en muchas ocasiones no llega a los lectores, ya sea porque el autor ha muerto sin dejar testimonio de su verdadera intención al componerla; porque, aun estando vivo, rechace hablar del propósito que tuvo al escribirla, o, simplemente, porque dicha intención sea inaccesible a los lectores. Estos, en la praxis de la comunicación literaria, suelen basar su interpretación de las obras de forma exclusiva en la *intentio operis*, la cual no tiene por qué coincidir con la *intentio auctoris*. En efecto, el lector puede realizar una interpretación de la obra (*intentio lectoris*), o de algunos pasajes de la misma, que no tiene por qué ser acorde con lo que el autor quiso expresar en ella, sin que por eso tal interpretación deje de tener validez, ya que puede verse sustentada, sino en la *intentio auctoris*, sí al menos en la *intentio operis*.

Desde este punto de vista, cualquier interpretación del lector podría considerarse válida, aunque no coincida con la intención del autor, siempre y cuando no sea contradicha por el propio texto. De igual forma, todas aquellas conjeturas interpretativas que sean contradichas por el propio texto, deben considerarse erróneas. A este respecto, podríamos hacer una precisión, basándonos en la distinción realizada por Dámaso Alonso entre los tres tipos de conocimientos de la obra literaria. El primer conocimiento literario busca la delectación estética, y está asegurado por la simple competencia literaria pasiva del lector (Alonso, 1976: 39); el segundo conocimiento literario exige una capacidad de expresión de las intuiciones y de las vivencias literarias, y consiste precisamente en la creación de un discurso que transmite el conocimiento de la obra que ha obtenido su productor (Alonso, 1976: 203), el cual suponga, de acuerdo con Roland Barthes, una escritura sobre la escritura (Barthes, 1972: 13-14); y el tercer conocimiento, que se presenta como un *desideratum*, es el conocimiento científico realizado por la estilística mediante instrumental lingüístico, y requiere la competencia técnica necesaria relativa a los modelos teórico-literarios de base lingüística y a datos no lingüísticos que permitan ofrecer explicaciones satisfactorias sobre las obras literarias analizadas (Alonso, 1976: 397). Pues bien, para el primer tipo de conocimiento tal vez no sea preciso conocer la intención del autor, e incluso puede ser preferible no conocerla de antemano, de manera que el acto de lectura no se vea mediatizado y permita el máximo grado de actividad co-creativa por parte del lector, ya que dicha actividad, como sostiene Wolfgang Iser (1987: 220-221; 1987a), está cargada de afecti-

vidad y participa en la consecución del efecto estético. Pero el segundo y el tercer tipo de conocimiento, propios de la crítica y de la teoría literarias, requieren la aportación del mayor número de datos relacionados con cualquiera de los elementos implicados en la comunicación literaria, en la cual el autor juega un importante papel, por lo que el conocimiento de su intención resulta esencial. La teoría literaria actual debe prestar atención a todos y cada uno de los elementos implicados en el hecho literario y en la comunicación literaria (autor, texto, receptor, código, contexto, canal, referente y tradición literaria), sin prescindir de ninguno de ellos. Verdaderamente, en muchos casos no es posible tener acceso directo a la intención del autor, por lo que hemos de conformarnos con analizar la intención de la obra. Pero en todos aquellos casos en los que sea posible conocerla, la *intentio auctoris* debe ser entendida como un elemento esencial de los que participan en la comunicación literaria.

Hay que tener en cuenta, además, que muchas veces los autores expresan directamente su intención, o la indican o sugieren de alguna forma, en los *paratextos* de sus obras.² La intención del autor puede figurar en un prólogo, en una epístola dedicatoria o en un apéndice que forme parte del propio volumen de la obra. Así, Avellaneda expresó en su prólogo su intención de arrebatarse a Cervantes la ganancia de su segunda parte, y Cervantes dejó claro en el prólogo de la segunda parte de su *Quijote* que había hecho morir a su protagonista para que nadie se atreviera «a levantarle nuevos testimonios» (Cervantes, 1999: II, prólogo, 326). Aunque las intenciones manifestadas en estas o en otras obras no determinan ni abarcan todas las posibles significaciones de las mismas, no dejan de tener su importancia, por lo que resulta imprescindible contemplarlas.

Y en ciertos casos en los que se producen relaciones de hipertextualidad o de intertextualidad entre dos o más obras, y a pesar de que el autor no exprese directamente su principal intención, o alguna de sus intenciones, es posible deducirlas, al menos en lo esencial.

En la disputa literaria que se produjo entre Cervantes y Avellaneda se instauró un juego con la doble destinación, pues cada uno de esos autores se dirigió, por una parte, a la generalidad de sus lectores, y, por otra, a su destinatario particular, al que hizo llegar una serie de mensajes encubiertos. En la primera parte del *Quijote*, Cervantes no manifestó expresamente a sus lectores que el personaje de Ginés de

² Según Gérard Genette (2001), el paratexto está formado por el *peritexto* y por el *epitexto*. El peritexto está constituido por una serie de elementos periféricos al núcleo textual, como las dedicatorias, la presentación editorial, los títulos, los epígrafes y los prefacios. Y el epitexto es el conjunto de mensajes del autor relacionados con la obra que se sitúan, al menos originariamente, en un emplazamiento exterior al libro (entrevistas, correspondencia, diarios íntimos del autor, textos de terceros autorizados por el autor...).

Pasamonte constituía una sátira de la persona real de Jerónimo de Pasamonte, ni que, al escribir el episodio del capitán cautivo, estaba remedando la *Vida y trabajos* del aragonés, pero sembró su obra de alusiones a la autobiografía de Pasamonte para que este no dejara de percibir que era a él a quien satirizaba e imitaba. Pasamonte dio muestras de haber entendido el mensaje cervantino, y, aunque no se lo comunicó a la generalidad de sus lectores, en el prólogo del falso *Quijote* sugería a Cervantes que se sentía ofendido e imitado, y que, por lo tanto, tenía derecho a proseguir la historia de don Quijote (Martín, 2001: 161-168; 2005: 125-131; 2010: 93-98). Cervantes leyó el manuscrito de Avellaneda y el que contenía la versión definitiva de la autobiografía de Pasamonte, y se burló de los mismos, también de manera encubierta, en *El licenciado Vidriera* y en *El coloquio de los perros*, dando a entender a Avellaneda que conocía su verdadera identidad (Martín, 2005b; Schindler y Martín, 2006). En el momento en el que se disponía a publicar su libro, que se editó en 1614, Avellaneda incluyó un añadido en su prólogo en el que se refería al carácter satírico de las *Novelas ejemplares* (1613), haciendo saber así a Cervantes, y solo a él, que había percibido la sátira contra su persona que había en algunas de ellas. Cervantes sugirió que se daba por enterado de este mensaje al repetir en el prólogo de su segunda parte la misma referencia al carácter satírico de sus *Novelas ejemplares*, y llenó su novela de alusiones y citas no marcadas a los dos manuscritos de Pasamonte, de manera que presentó su obra a sus lectores como si fuera autónoma. Y, a la vez, dejó claro a su destinatario particular que se había servido del falso *Quijote* para componer su obra, que lo había identificado y que podría revelar su identidad si se empeñaba en proseguir la historia de don Quijote.

Quiere esto decir que estas obras no tienen una única *intentio operis*, sino que presentan una intención manifiesta y una intención encubierta.

Y que, por lo tanto, es posible generalizar estos conceptos y hacerlos extensivos a otras obras similares. Así, en determinados casos, la *intentio operis* puede desdoblarse en una *intención manifiesta de la obra* y en una *intención encubierta de la obra*. La *intención manifiesta* se sustenta en el hecho de que el texto se presente como un objeto autónomo y sea interpretado como tal por los receptores, y la *intención encubierta* en que, a pesar de su aparente autonomía, mantiene relaciones de hipertextualidad o de intertextualidad con otros textos.

De manera general, es posible considerar que hay una *intención encubierta* en todos aquellos casos en los que se produzcan relaciones de hipertextualidad no reconocida o de intertextualidad a través de citas y alusiones no marcadas. Obviamente, la *intención encubierta* tendrá una mayor importancia en los casos de hipertextualidad, pues atañen a la obra considerada en su conjunto, o en los casos de intertextualidad

en los que abundan las alusiones y las citas no marcadas, y será menos relevante si estas aparecen en menor cuantía.

Pues bien, en los casos en los que se producen relaciones de hipertextualidad o de intertextualidad encubierta, es posible que los receptores solo lleguen a percibir la intención manifiesta de la obra, y que no lleguen a advertir la intención encubierta, o que no lo hagan durante años o siglos, hasta que finalmente llegue a ser puesta en evidencia. Lógicamente, en el momento en el que llega a descubrirse la intención encubierta de una obra, puede cambiar radicalmente la interpretación que se haga de la misma. Y una vez desvelada la intención encubierta, también puede darse el caso de que determinados lectores, teniendo o no noticia de su existencia, se contenten con percibir en la obra su intención manifiesta, mientras que otros pueden interesarse por ambas o por la primera. De ahí que una obra que tiene a la vez una intención manifiesta y una intención encubierta puede ser interpretada de diversas maneras por distintos tipos de receptores incluso en un mismo momento histórico.

No obstante, una vez descubierta la intención encubierta de una obra, solo es posible prescindir de la misma, y limitarse a la intención manifiesta, en los casos relacionados con el primer conocimiento de la obra literaria establecido por Dámaso Alonso, relativo a la lectura placentera de la misma, puesto que el segundo y el tercer tipo de conocimientos (el de la crítica literaria y el de la teoría de la literatura) han de tener en cuenta la existencia en la obra tanto de su intención manifiesta como de su intención encubierta.

En efecto, si nos limitáramos a considerar la intención manifiesta de algunas obras de Cervantes, y especialmente de la segunda parte de su *Quijote*, como han hecho los estudios de historia de la literatura desde sus inicios y hasta una época reciente, nunca llegaríamos a percibir su verdadera naturaleza. Solo al poner en relación las obras de Cervantes con las de Pasamonte es posible llegar a perfilar su verdadera significación. Y lo que es más: no solo podemos llegar a comprender su *intentio operis*, es decir, el conjunto formado por su intención manifiesta y su intención encubierta, sino también la propia intención de Cervantes al escribirla, es decir, la *intentio auctoris*.

En efecto, aunque Umberto Eco (1992: 41-45) se limita a establecer una estrecha vinculación en el plano de la recepción entre la *intentio lectoris* y la *intentio operis*, es posible establecer una asociación similar en el plano de la autoría entre la *intentio operis* y la *intentio auctoris*, pues, a pesar de que ambas no coincidan totalmente (como tampoco tiene que coincidir la intención de la obra con cada una de las intenciones de los lectores particulares), es obvio que la *intentio operis* no se establece por sí sola, y que en su configuración juega un papel esencial la propia *intentio auctoris*. Esto es especialmente perceptible en los casos en los que la obra presenta una intención manifiesta y una intención encubierta. Así, cuando llegamos a descubrir

que la segunda parte del *Quijote* cervantino constituye una imitación del *Quijote* de Avellaneda, no solo comprendemos la doble intención, manifiesta y encubierta, de la obra, sino que podemos preguntarnos, y es obligado hacerlo si queremos sobrepasar el primer tipo de conocimiento de la obra literaria, por la propia intención que pudo tener el autor al encubrir su imitación. Y en el caso de Cervantes, al cotejar sus textos y peritextos con los de Pasamonte, y contando con el apoyo del prólogo de Mateo Alemán a la segunda parte de su *Guzmán de Alfarache*, es perfectamente posible deducirlo, al menos en buena parte.

El mencionado prólogo de Mateo Alemán, en el que expresa que ha decidido imitar la obra de su imitador, y que lo haría de nuevo si se diera el caso, refleja directamente la intención de su autor, puesto que esas afirmaciones le son atribuibles directamente. Y aunque Cervantes no manifestó expresamente su intención, es posible suponer que fue la misma que la de Alemán, aunque prefirió no mencionar el manuscrito de su rival, lo que implicaba que no podía confesar su imitación. Y podemos deducir esto porque no queda otra posibilidad lógica. Si sabemos que Avellaneda imitó a Cervantes, y que este imitó después a Avellaneda, solo cabe pensar que la continuación imitativa de Cervantes tuvo una finalidad que podríamos denominar *reimitativa*, es decir, que se propuso imitar a quien le había imitado para pagarle con su misma moneda.

Debido a que Cervantes no expresó directamente sus intenciones, no podemos conocer determinados aspectos de las mismas. Así, podemos deducir que Cervantes no quiso mencionar el manuscrito de Avellaneda, pero desconocemos el motivo exacto que le llevó a tomar esa decisión, por lo que solo cabe establecer al respecto determinadas conjeturas, las cuales, no obstante, sirven para delimitar las posibles motivaciones cervantinas: pudo deberse a que no quisiera que el manuscrito de su rival cobrara renombre en una obra que iba a ser publicada; a que no deseara ser parangonado con un autor como Avellaneda, cuya capacidad artística desdeñaba; a su deseo de desprestigiar la obra de su rival sin ni siquiera mencionarla; a evitar toda posibilidad de ser considerado como un plagiaro, o incluso a la intuición de que su imitación pudiera llegar a ser descubierta por los lectores en algún momento de la historia, lo que instauraría un nuevo e ingenioso procedimiento de comunicación artística. El primero de esos motivos tendría justificación mientras la obra de su rival circuló en forma manuscrita, y antes de que tuviera noticia de la publicación del libro de Avellaneda. Pero cuando Cervantes conoció que el libro apócrifo se había publicado, decidió mencionarlo expresamente para criticarlo, lo que hizo en el capítulo 59 de su obra. Y si su única intención hubiera sido la de silenciar la existencia del manuscrito de Avellaneda, no se explicaría por qué no reconoció su imitación después de mencionar el libro publicado (lo que podría haber hecho perfectamente

en su prólogo, escrito después de culminar la obra). Por lo tanto, cabe pensar que la intención de Cervantes respondía, o respondió también, a uno o a varios de los otros motivos apuntados: evitar ser equiparado con Avellaneda, hacerle un desprecio, impedir que se le considerara un plagiario o jugar con la posibilidad de que los lectores llegaran en algún momento a percibir su imitación encubierta –y a ello podría apuntar la abundancia de alusiones realizadas a la obra apócrifa–. En cualquier caso, si seguimos albergando ciertas dudas con respecto a sus últimos y más concretos propósitos, sí que podemos estar seguros de algunos aspectos que no solo atañen a la *intentio operis*, sino que se relacionan necesariamente con la *intentio auctoris*. En efecto, si nos circunscribiéramos al ámbito de la *intentio operis*, diríamos que la obra de Cervantes imita la de Avellaneda, que se presenta como un texto autónomo (intención manifiesta) y que mantiene una evidente relación de hipertextualidad y de intertextualidad con el *Quijote* de Avellaneda y con la *Vida y trabajos* de Pasamonte (intención encubierta). Pero estos datos implican y remiten necesariamente a otros correlativos relacionados con la *intentio auctoris*, que podríamos describir así: Cervantes tuvo la intención de imitar a su imitador, de ocultar su imitación a la generalidad de sus lectores y de hacérsela saber a Pasamonte.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, podemos concluir que la *intentio operis* y la *intentio auctoris* no coinciden enteramente, pero presentan una estrecha vinculación. La *intentio operis*, como no podría ser de otra manera, deriva de la *intentio auctoris*, y supone un reflejo de la misma, es decir, la manifestación de la intención del autor en el interior del texto. Pero debido a las características del propio lenguaje, cuya indeterminación y capacidad de sugerencia favorece la plurisignificación, las manifestaciones lingüísticas del autor pueden no reflejar fiel y únicamente sus intenciones, y ser interpretadas, por eso mismo, de múltiples maneras por los lectores.

A este respecto, conviene recordar la interesante teoría sobre la indeterminación del lenguaje elaborada por Roman Ingarden (1972), el cual distingue los siguientes estratos lingüísticos: 1) palabras-sonidos o raíz material de la obra; 2) unidades con significado; 3) objetos representados y 4) aspectos esquematizados por los cuales los objetos aparecen. Los tres primeros estratos contemplados por Ingarden equivalen a los tres elementos del signo lingüístico descritos por Lyons (1973: 418), es decir, el significante, el significado y el referente de la realidad. Pero el lenguaje, como apunta Ingarden al introducir su cuarto estrato, no es capaz por sí mismo de representar los objetos, sino solo una serie de aspectos esquematizados de los mismos. Así, y como explicaría Wolfgang Iser (1987) a partir de estas ideas de Ingarden, el lenguaje no puede describir todos los aspectos de los objetos y de las cosas de la realidad (por ejemplo, el rostro de una persona o de un personaje literario), por lo que los enunciados lingüísticos de las obras literarias producen una serie de imprecisiones o

«lugares de indeterminación», que han de ser ocupados por el lector en sus procesos de interpretación.

Noam Chomsky, por su parte, opina que los mensajes lingüísticos no fueron diseñados únicamente para la comunicación, sino que se relacionan también con el pensamiento. Chomsky considera que el lenguaje sólo aporta pistas sobre el mensaje que se está comunicando de una persona a otra, por lo que el hablante y el oyente no tienen por qué dar al mensaje una estructura idéntica. El significado de un enunciado no equivale al pensamiento transmitido, sino que es un conjunto de claves estructuradas relativas a lo que puede ser ese pensamiento. Por ello, nunca queda garantizada la identidad entre la representación mental del hablante y la del oyente: lo que el oyente cree que se ha comunicado solo puede ser una inferencia de la explicación más plausible. Incluso la oración más complicada solo aporta pistas sobre el mensaje que se está comunicando de una persona a otra, y es falso que el hablante y el oyente tengan que dar a ese mensaje una estructura idéntica en un lenguaje público compartido. Si un hablante está equivocado sobre los conocimientos o las creencias de su interlocutor, tal vez fracase por completo en su intento de comunicarse. Incluso si no está equivocado, tal vez solo consiga transmitir al oyente una aproximación del estado cognitivo en el que se encuentra, puesto que el enunciado se interpretará en relación con una serie de ideas previas que no se pueden compartir en su totalidad. El éxito parcial del contacto cotidiano aún precisa de una explicación, y Chomsky sugiere que la idea de que el interlocutor de un hablante es, en algunos aspectos importantes, idéntico a él mismo, proporciona una base suficientemente estable para el «más o menos de la comunicación» (Smith, 2001: 205-207).

A algo parecido se refiere el neurocientífico Marc Jeannerod, al afirmar que la vida social de la especie humana solo es posible debido a la uniformidad de los cerebros de todos sus miembros. Jeannerod intenta explicar cómo comprendemos las señales que nos envían nuestros congéneres y cómo ellos comprenden las que les enviamos nosotros. Dichas señales pueden ser casi explícitas, como las que enviamos por medio del lenguaje, o implícitas y más difícilmente descifrables, como las expresiones del gesto, las actitudes y los gestos, a través de los cuales comunicamos estados de espíritu. Pues bien, la capacidad para entender las intenciones y las acciones de los otros opera a partir de una forma particular de percepción diferente de las otras señales que nos llegan del mundo exterior, y pasa por la representación mental de los otros que construimos en el interior de nosotros mismos. A través de la medición de los impulsos eléctricos de la actividad cerebral, Jeannerod constata que cuando percibimos los movimientos biológicos de los otros se activan varias zonas cerebrales, entre las que se encuentra la región premotriz del córtex frontal. El hecho de observar una acción nos incita a realizarla, y observar una acción es ya

casi ejecutarla. Percibimos una acción a través del filtro de nuestra ejecución de esa misma acción. Por ello, el sistema motor juega un papel no solo en la producción de acciones, sino también en la percepción de las mismas, lo que nos permite interpretar las acciones que observamos. Dicho de otra manera, entendemos las intenciones de los otros con sus gestos o expresiones mímicas porque, al ver un gesto, reproducimos en nuestro córtex premotor, sin llegar a hacerlo, ese mismo gesto, y entendemos qué finalidad perseguiríamos nosotros mismos si lo hiciéramos. Quiero esto decir que todos tenemos un sistema cerebral que nos indica cuál es la finalidad de determinados gestos. Esa finalidad de los gestos es la misma para todos los hombres, y eso es lo que permite la comunicación, que de otro modo sería imposible. Algo muy parecido ocurre con la comprensión de las emociones: cuando vemos el rostro de otra persona que está experimentando una determinada emoción, se activan en nuestro cerebro no solo las zonas cerebrales especializadas en el reconocimiento de caras, sino también el núcleo amigdalino, que es una zona cerebral directamente relacionada con las emociones. Jeannerod concluye que la emoción pintada en una cara, siendo una configuración de estímulo visual, es la expresión de un estado interno, que, además, es común al conjunto de los seres humanos. Así, al observar una emoción reflejada en un gesto o en la cara, no lo hacemos de una manera neutra o pasiva, sino que sentimos o experimentamos la emoción del otro. Por ello, percibir una mueca o una acción ligada a una emoción, es ya experimentarla (Jeannerod, 2002: 185-207).

Esta capacidad de representar en nuestro propio cerebro las acciones y las emociones de los demás es posible gracias a las denominadas *neuronas espejo* (Rizzolatti y Sinigaglia, 2006; Iacoboni, 2010), situadas en el lóbulo frontal y en el lóbulo parietal de nuestro cerebro. Como explica Marco Iacoboni, una de las áreas cerebrales en las que se sitúan las neuronas espejo (en el lóbulo frontal) es también el área de Broca, relacionada con el lenguaje, por lo que dichas neuronas también están implicadas en la comprensión de los gestos y del lenguaje de los demás. Cuando oímos las expresiones ajenas y los gestos que las acompañan, las neuronas espejo reproducen de forma automática e inconsciente esos gestos y expresiones, y así podemos comprender lo que nosotros mismos querríamos decir si los hubiéramos empleado (Iacoboni, 2010: 83-107). Gracias a ello podemos comprender de manera relativamente aproximada lo que quiso comunicarnos el otro.

Quiere esto decir que el lenguaje, más que una forma de representar directamente nuestras intenciones, constituye una tentativa por medio de la cual ofrecemos a los demás una serie de pistas para que nos comprendan, y, aunque las neuronas espejo facilitan que entendamos de forma automática e inconsciente lo que quieren decir los demás, en el proceso comunicativo pueden producirse determinadas interferencias, como demuestra la experiencia cotidiana.

Hay que tener en cuenta, a este respecto, que el lenguaje de las obras literarias es más complejo que el de la comunicación normal. Como expone Jurij M. Lotman, las lenguas naturales constituyen sistemas modelizantes primarios, porque actúan en la representación o modelización del mundo, y el lenguaje literario es un sistema de modelización secundario porque tiene la lengua común como material. El sistema modelizante primario que constituye el lenguaje permite transmitir de unas generaciones a otras la *semiosfera*, o conjunto de conocimientos no innatos, y los sistemas modelizantes secundarios, identificables con las artes en general, se basan en los sistemas modelizantes primarios, pero trascienden su capacidad de comunicación, de manera que los textos artísticos poseen una mayor capacidad comunicativa que los textos de la comunicación normal. Por lo que respecta a la literatura, constituye un sistema modelizante secundario que trasciende la capacidad comunicativa del propio sistema modelizante primario. Y si los textos literarios poseen una mayor capacidad comunicativa que los textos de la lengua normal, es debido a su compleja estructura formal, que es mucho más elaborada en todos los niveles lingüísticos que la de los textos de la comunicación habitual (Lotman y Uspenskij, 1979: 69; Lotman, 1982: 17-46).

Pues bien, si el lenguaje de la comunicación normal se limita a ofrecer una serie de pistas sobre la intención del autor, y su intención debe ser interpretada por el receptor mediante la intuición de lo que él mismo querría decir si empleara esas expresiones, de forma que en ese proceso pueden producirse interferencias, los sistemas modelizantes secundarios propios de los textos literarios constituyen formas de comunicación más complejas aún, y establecen un tipo de lenguaje que se caracteriza por su plurisignificación, por lo que las interferencias interpretativas pueden ser mucho mayores en el caso de la comunicación literaria que en el de la comunicación normal. Por ello, no es de extrañar que, en las obras literarias, la *intentio auctoris* no pueda verse reflejada de manera fiel y exacta en la *intentio operis*, y que esta, por lo tanto, permita interpretaciones coherentes por parte de los lectores diferentes a la intención del autor. No obstante, y aunque el lenguaje no permita representar directamente los objetos, sí que posibilita representar los aspectos esquematizados de los mismos, y estos limitan en cierta forma la interpretación. En efecto, los «aspectos esquematizados» en que se sustenta lingüísticamente la *intentio operis* facilitan la diversidad de las interpretaciones, a la vez que previenen contra las conjeturas o interpretaciones descabelladas de los lectores (como destaca acertadamente Eco); pero la propia *intentio operis* supone una manifestación, a través de esos «aspectos esquematizados», de la *intentio auctoris*, y por lo tanto esta se refleja, siquiera de manera esquemática, en aquella.

Así, de la misma forma que en la comunicación normal somos capaces de interpretar, al menos parcialmente, la intención de los otros hablantes basándonos en la

intuición de lo que nosotros habríamos querido decir si estuviéramos en su lugar, también podemos comprender, al menos parcialmente, la intención de los autores de las obras literarias, incluso aunque no poseamos su misma competencia literaria, y a pesar de que su lenguaje sea más complejo que el de la comunicación normal. Esa complejidad determina que el lenguaje de las obras literarias sea proclive a un mayor grado de libertad interpretativa por parte del receptor, pero dicho lenguaje suministra también las pistas necesarias para que podamos interpretar la intención de su autor. Por ello, es posible deducir, al menos parcialmente, la *intentio auctoris* a partir de la *intentio operis*.

Por lo que respecta a la disputa literaria entre Cervantes y Avellaneda, hay que considerar que, si una obra presenta relaciones de hipertextualidad o de intertextualidad encubiertas con otra, su *intentio operis* se desdobra en una intención manifiesta y en una intención encubierta, de manera que esta solo puede ser descubierta a través del análisis intertextual o hipertextual. Pero el descubrimiento de la intención encubierta proporciona importantes datos para comprender la *intentio auctoris*, los cuales se suman a los suministrados por la intención manifiesta. De ahí que la intención de la segunda parte del *Quijote* cervantino, formada por su intención manifiesta y por su intención encubierta, permita deducir al menos en parte la intención que tuvo el propio Cervantes al escribirla, que consistió, como hemos apuntado, en imitar a su imitador, ocultando su imitación a la generalidad de sus lectores y haciéndosela conocer a Pasamonte.

Los análisis basados en la intertextualidad y en la hipertextualidad presentan ciertas limitaciones, por lo que no podemos deducir completamente la intención de Cervantes. Podemos suponer razonablemente que, cuando empezó a componer la segunda parte de su *Quijote*, decidió silenciar el manuscrito de Avellaneda para que no cobrara renombre a su costa, y no podía por lo tanto confesar que lo estaba imitando. Pero no podemos colegir los motivos que le llevaron a seguir silenciando su imitación tras mencionar, en el capítulo 59, el libro ya publicado de Avellaneda, ni si se planteó la fascinante posibilidad de que la segunda parte de su *Quijote* se entendiera en distintos momentos de la historia como un libro autónomo y como una imitación de su rival. En cualquier caso, su decisión determinó que eso haya ocurrido, lo que enriquece inesperadamente la capacidad comunicativa de su obra y sus posibilidades de interpretación.

Bibliografía citada

- Alonso, Dámaso, *Poesía española*, Madrid, Gredos, 5ª ed., reimpr., 1976.
- Barthes, Roland, *Crítica y verdad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.
- Cervantes, Miguel, *Obras completas*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Castalia, 1999.
- Eco, Umberto, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.
- Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- , *Umbrales*, México D. F.-Buenos Aires, Siglo XXI, 2001.
- Iacoboni, Marco, *Las neuronas espejo. Empatía, neuropolítica, autismo, imitación o de cómo entendemos a los otros*, Madrid, Katz Editores, 2010.
- Ingarden, Roman, *Des literarische Kunstwerk*, Tübingen, Max Niemeyer, 1972.
- Iser, Wolfgang, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987.
- , «El proceso de lectura: enfoque fenomenológico», en José Antonio Mayoral (comp.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, 1987a, págs. 215-243.
- Jeannerod, Marc, *Le cerveau intime*, Paris, Odile Jacob-Cité des Sciences et de l'Industrie, 2002.
- Lotman, Jurij M., *Estructura del texto artístico*, Madrid, Itsmo, 1982.
- Lotman, Jurij M. y Uspenskij, Boris A., «Sobre el mecanismo semiótico de la cultura», en Jurij M. Lotman y Escuela de Tartu, *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979, págs. 67-92.
- Lyons, John, *Introducción a la lingüística teórica*, Barcelona, Teide, 2ª ed., 1973.
- Martín Jiménez, Alfonso, *El «Quijote» de Cervantes y el «Quijote» de Pasamonte: una imitación recíproca. La «Vida» de Pasamonte y «Avellaneda»*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- , «Cervantes versus Pasamonte (“Avellaneda”): Crónica de una venganza literaria», en *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 8, diciembre 2004, págs. 1-30, <<http://goo.gl/Jd7G8>>; <<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/3105>>; <<http://goo.gl/gvsugJ>> [10/5/2014].
- , *Cervantes y Pasamonte. La réplica cervantina al «Quijote» de Avellaneda*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- , «El lugar de origen de Pasamonte en el *Quijote* de Avellaneda», en *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 9, 2005a, págs. 1-32, <<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista9/Revista9.htm>> [10/5/2014].
- , «Cervantes sabía que Pasamonte era Avellaneda: la *Vida* de Pasamonte, el *Quijote* apócrifo y *El coloquio de los perros*», en *Cervantes. Bulletin of The Cervantes*

Society of America, 25, 1, spring 2005b, págs. 105-157, <<http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics05/martinjimenez.pdf>> [10/5/2014].

–, «*Guzmanes*» y «*Quijotes*»: *dos casos similares de continuaciones apócrifas*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010.

–, «Los orígenes de la disputa entre Lope de Vega y Cervantes: *La Arcadia* y la primera parte del *Quijote*», en Javier Blasco Pascual y Héctor Urzáiz Tortajada (eds.), *Polémicas y controversias áureas*, número monográfico de *Cincinnati Romance Review*, 37, spring 2014, págs. 67-92, <<http://www.cromrev.com/volumes/vol37/005-vol37-martin.pdf>>, <<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/4398>> [10/5/2014].

Martínez Fernández, José Enrique, *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001.

Melendo Pomareta, Joaquín, «¿Murió Jerónimo de Passamonte en Carenas? (I)», en *El Pelado de Ybides* (revista local editada por la Asociación Cultural Amigos Villa de Ibdes), 20, agosto 2001, págs. 14-15.

–, «¿Murió Jerónimo de Passamonte en Carenas? (y II)», en *El Pelado de Ybides* (revista local editada por la Asociación Cultural Amigos Villa de Ibdes), 21, abril 2002, págs. 10-11.

–, «Algunos hechos históricos en el *Quijote* de Avellaneda», en *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 11, julio 2006, págs. 1-40, <<http://www.um.es/tonosdigital/znum11/estudios/11-el%20Quijote%20de%20Avellaneda.htm>> [10/5/2014].

Rey Hazas, Antonio, «Cervantes, Lope, Góngora, el *Entremés de los Romances* y los primeros capítulos del *Quijote*», en *Edad de Oro*, XXV, 2006, págs. 473-501.

–, «Estudio del *Entremés de los Romances*», en *Revista de Estudios Cervantinos*, 1, junio-julio 2007, págs. 1-57.

Rizzolatti, Giacomo y Corrado Sinigaglia), *Las neuronas espejo. Los mecanismos de la empatía emocional*, Barcelona, Paidós, 2006.

Schindler, Carolina María y Martín Jiménez, Alfonso, «El licenciado Avellaneda y *El licenciado Vidriera*», en *Hipertexto*, 3, invierno 2006, págs. 101-122, <<http://www.panam.edu/dept/modlang/Hiper3Martin.pdf>> [10/5/2014].

Smith, Neil, *Chomsky: Ideas e ideales*, trad. de Izaskun Fuentes, Madrid, Cambridge University Press (Sucursal en España), 2001.