

***Le médianoche amoureux* de Michel Tournier: el juego de la transtextualidad**

Pedro PARDO JIMÉNEZ
Universidad de Cádiz

RESUMEN

Michel Tournier publicó en 1989 un libro de relatos que lleva por título *Le médianoche amoureux*. Como en toda su obra anterior, en este libro podemos apreciar un uso muy extendido de las prácticas transtextuales. Ampliando el modelo propuesto por Genette para el análisis de estas prácticas y aplicándolo a *Le médianoche amoureux* hemos pretendido determinar las bases de una poética de la architextualidad.

RÉSUMÉ

Michel Tournier a publié en 1989 un recueil de contes et nouvelles qui a pour titre *Le médianoche amoureux*. On constate dans ce livre un emploi continu des pratiques transtextuelles qu'on a essayé d'analyser à partir des recherches de G. Genette. Ainsi, nous sommes en état de définir les sources de ce qu'on va appeler une poétique de l'architextualité.

En 1989, la producción literaria de Michel Tournier se ve aumentada por un nuevo título: *Le médianoche amoureux. Contes et nouvelles*¹. La indicación genérica anunciaba la inauguración de un nuevo campo de actividad por parte de un autor que nunca había escrito un libro de *nouvelles*².

El propósito de Tournier no es reunir una serie de narraciones publicadas separadamente, sino presentar un conjunto de relatos estrechamente relacionados (un *recueil-ensemble*, se-

1 Editions Gallimard, Paris.

2 Si exceptuamos las publicaciones aisladas, el único precedente es *Le Coq de bruyère*, libro de «contes et récits» (más adelante veremos cuál es el alcance de esta matización).

gún el término de R. Godenne³) que tendrá como centro el único *conte* publicado con anterioridad: «Pierrot ou les secrets de la nuit». Para ello, el autor elige una estrategia de composición largamente experimentada por la tradición literaria francesa, la técnica del encuadre⁴: dos esposos organizan una cena nocturna con objeto de anunciar su próxima separación (relato diegético). Durante la cena, y de modo espontáneo, los invitados empiezan a contar una serie de historias (*contes* y *nouvelles* metadiegticos) que provocan un cambio gradual en el mundo interior de los protagonistas. Cuando la última historia termina, los dos amantes han decidido continuar juntos.

Si dejamos a un lado los estudios que se centran en el mito y/o el símbolo, de incontable interés, la mayoría de las aproximaciones a la obra de Tournier tienen como objeto la intertextualidad⁵, considerada como la expresión de una poética de la reescritura⁶. Ahora bien, los fenómenos que aparecen en *Le médianoche amoureux* sobrepasan de largo el campo de la intertextualidad, por lo que nos vemos obligados a acudir a un concepto más amplio elaborado por G. Genette con el nombre de *transtextualidad*⁷. Nuestro propósito es demostrar que los numerosos fenómenos transtextuales que aparecen en el libro de Tournier constituyen el reflejo de una poética de la architextualidad frecuentemente defendida por el autor. Aunque tomaremos como punto de partida los cinco tipos de transtextualidad propuestos por Genette, intentaremos profundizar en alguno de ellos (sobre todo, la intertextualidad) con otras aportaciones anteriores, esencialmente las de Dällenbach e, indirectamente, de J. Ricardou⁸.

1. INTERTEXTUALIDAD/HIPERTEXTUALIDAD

Queremos empezar este epígrafe con un testimonio del propio Tournier en que se muestra hasta qué punto el autor se preocupa de estos fenómenos y hasta qué punto es consciente de la práctica de los mismos:

Peut-être l'ordinateur permettra-t-il un jour de mesurer exactement la part d'influence qui revient aux auteurs du passé dans une oeuvre ultérieure. Il suffirait que les

3 *La nouvelle française*, Presses Universitaires de France, 1974, p. 139.

4 Recogemos aquí la terminología de C. Camero (*La «nouvelle» francesa en el período de entreguerras: 1919-1939*, tesis presentada en la Universidad de Sevilla en 1986), que corresponde exactamente a términos ya propuestos como «nouvelle-cadre» (Shklovski, «La construction de la nouvelle et du roman», *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Seuil, Paris, 1965) o «enchâssement» (Todorov, *Littérature et signification*, Larousse, Paris, 1967).

5 El concepto que elaborara Kristeva (*Semiotiké*, Paris, 1969) ha sido retomado por los estudiosos de Tournier: cf. M. Worton, «Ecrire et ré-écrire: le projet de Tournier», *Sud* n.º 61, janvier 1986, pp. 52-69; también L. Salkin Sbiroli, *Michel Tournier: la séduction du jeu*, Slatkine, Genève-Paris, 1987, p. 12.

6 Espero que el término en español sea correcto, dada la variedad ortográfica que nos proponen nuestros colegas francófonos: *ré-écriture* (Worton, *art. cit.*) / *réécriture* (Salkin Sbiroli, *op. cit.*) / *réécriture* (F. Merllié, *Michel Tournier*, Editions Pierre Belfond, Paris, 1988).

7 *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, le Seuil, 1982. A partir de ahora citaremos este trabajo en su traducción española: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, 1989.

8 Sólo consideramos aquí la intertextualidad en relación con la poética, para otros dominios temáticos cf. por ejemplo L. Somville, «Intertextualités», in M. Delcroix et F. Hallyn (éd.), *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, Gembloux, Duculot, 1987.

oeuvres de ces grands aînés fussent entièrement «engrangées» sous l'angle non seulement du vocabulaire, mais aussi des couples et des groupes de mots, et même des rimes (...) Assez souvent la réminiscence devient si claire qu'elle tourne à la citation plus ou moins littérale, sorte d'hommage furtif rendu au «patron» avec un clin d'oeil à l'intention du lecteur assez attentif ou lettré pour comprendre⁹.

El mayor problema que se nos presenta a la hora de abordar el concepto de intertextualidad es, sin duda, la delimitación de fenómeno. En este sentido, las propuestas teóricas apuntan en dos direcciones esenciales: el grado de explicitación y la autoría de los textos afectados.

Ya señalaba Kristeva que todo texto mantiene una relación muda con los demás textos. En efecto, los textos anteriores están, aunque sea de modo inconsciente, en la mente del autor y del lector en sus respectivas actividades. Este tipo de relación ha sido denominada por Laurent Jenny *intertextualidad implícita*, y se opondría a un segundo tipo de intertextualidad «presente de modo explícito en el contenido formal de la obra» (*intertextualidad explícita*)¹⁰. En lo que se refiere a las fronteras del fenómeno, Jenny propone hablar de intertextualidad sólo en el caso de que se puedan localizar en el texto «elementos estructurados con anterioridad»¹¹. De este modo, el autor rechaza la *alusión* del campo de la intertextualidad¹².

G. Genette va a introducir algunas modificaciones terminológicas con la idea de clarificar la cuestión. Así, define la intertextualidad como «la presencia efectiva de un texto en otro», presencia que puede adoptar tres formas: la *cita* (forma explícita y literal), el *plagio* (forma no explícita, pero literal) y la *alusión* (forma no explícita y no literal)¹³. Con respecto al modelo de Jenny, vemos que aquí el sentido de lo «explícito» es diferente, que la *alusión* (también con un sentido distinto) ha sido integrada en las formas intertextuales y que la repetición de estructuras no forma parte de ellas. Este último punto es el que más nos interesa: para Genette, toda construcción de un texto *sobre* otro tiene que ver no con la intertextualidad, sino con la *hipertextualidad*. Así, el hipertexto es definido como «todo texto derivado de un texto anterior» a través de dos operaciones posibles: *transformación* e *imitación*. A nuestro entender, este modelo es el que resulta más operativo para nuestro propósito, si bien lo completaremos con otras aportaciones.

La segunda dirección que han tomado los intentos de delimitación de la intertextualidad ha sido la consideración de la autoría de los textos afectados por esta relación.

Ricardou distingue entre *intertextualidad externa* (relación de un texto con otro texto) e *intertextualidad interna* (relación de un texto consigo mismo)¹⁴. Más tarde, el mismo autor propone una nueva distinción, esta vez entre *intertextualidad general* (relación de un texto con otro texto de un autor diferente) e *intertextualidad restringida* (relación de un texto con

9 *Le vent Paraquet*, Paris, Gallimard, 1975.

10 «La stratégie de la forme», *Poétique* 27, 1976, p. 257.

11 *Ibid.*, p. 262.

12 Con respecto a la *alusión*, Jenny parece tener una actitud contradictoria. Algunas páginas más abajo, en un epígrafe dedicado a la palabra intertextual, hace la siguiente afirmación: «La alusión es suficiente para introducir en el texto central un sentido, una representación, una historia, un conjunto ideológico sin necesidad de que éstos sean pronunciados» (*Ibid.*, p. 266).

13 *Palimpsestos*, *op. cit.*, p. 10.

14 Cf. *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971, pp. 162 s.

otro texto del mismo autor)¹⁵. Contra la opinión de Dällenbach¹⁶, nosotros pensamos que ambos sistemas se pueden superponer con el siguiente resultado:

- *intertextualidad externa general*: relación existente entre dos textos de autores diferentes.
- *intertextualidad externa restringida*: relación existente entre dos textos del mismo autor.
- *intertextualidad interna o autotextualidad*¹⁷: relación de un texto consigo mismo.

Si bien estamos delimitando cada vez más el fenómeno, algunos aspectos están aún por clarificar; concretamente, la noción de texto de la que vamos a partir y el grado de literalidad del intertexto/hipotexto.

En cuanto a la noción de texto, Jenny propone localizar los «elementos estructurados con anterioridad» que se sitúan más allá del lexema¹⁸, mientras que Genette deja de lado la cuestión al sólo considerar, salvo excepciones, las derivaciones «masivas» (de obras completas)¹⁹. Por lo que se refiere a la literalidad, ambos autores constatan la gradación existente entre la cita y la leve reminiscencia. Nosotros nos guiaremos aquí por el surco de Dällenbach, que resuelve ambos problemas con dos parejas de criterios: el tipo de desdoblamiento (*total/parcial*) y la dimensión (*literal/referencial*) y representa ambos con el siguiente cuadro²⁰:

	Literal	Referencial
Parcial		
Total		

La combinación de todos los criterios determinativos que acabamos de enumerar nos permite establecer una clasificación más sistemática de las relaciones inter/hipertextuales. Al mismo tiempo, el esquema de Dällenbach puede ser ampliado del modo que proponemos a continuación²¹:

	Inter/hipertextualidad			
	General		Restringida	
	Literal	Referencial	Literal	Referencial
Parcial				
Total				

15 Cf. *Claude Simon* (colloque de Cerisy), Paris, Union générale d'éditions, 1975, pp. 17 s.

16 Cf. «Intertexte et autotexte», *Poétique* 27, 1976.

17 Así es como la llama Dällenbach (*ibid.*, p. 282).

18 *Art. cit.*, p. 262.

19 *Op. cit.*, p. 19.

20 *Art. cit.*, p. 283.

21 Por razones de espacio, situamos aquí la intertextualidad y la hipertextualidad en el mismo cuadro. Posteriormente ambos fenómenos serán esquematizados de manera independiente.

Evidentemente, algunas de estas casillas quedarán vacías en nuestro posterior análisis: en unos casos el fenómeno correspondiente no es considerable desde nuestra perspectiva (por ejemplo, no podemos tener en cuenta una *hipertextualidad literal*, pues la presencia literal es el campo de la intertextualidad) y en otros no es localizable en los relatos de Michel Tournier. De cualquier manera, los relatos de Tournier nos darán la ocasión de ilustrar también los casos límite.

1.1. Intertextualidad

El libro de Tournier nos ofrece muchas y muy variadas formas de intertextualidad general. En primer lugar, aparecen varias citas literales con explicitación del autor y signos tipográficos que atestiguan su fidelidad. Para citar un párrafo de P. Loti, Tournier acude a la letra itálica:

Un passage du roman me troublait surtout par son parfum de fétichisme qui étonne dans un livre aussi naïf: *Très souvent elle touchait les effets de son Yann, ses beaux habits de noces, les dépliant (...)*²².

pero en otras prefiere las comillas:

Et j'avais noté ces mots de Lanza del Vasto qui ressemblent à un précepte de douceur et de confiance: «L'homme qui tombe à l'eau du dénuement n'a qu'à s'y détendre en souriant aux anges»²³.

La relación referencial está presente de modo constante. Como ejemplo podemos citar un desdoblamiento parcial en la *nouvelle* «Le mendiant des étoiles», donde se nos cuenta una parte de la *Odisea*:

— Te souviens-tu dans l'*Odyssee*? Ulysse veut consulter le roi Tirésias, mort depuis des lustres. Il traverse l'Océan pour atteindre la caverne qui est la gueule béante des Enfers. Au seuil de cette porte fatale, il creuse (...)²⁴.

pero también otro caso de la misma *nouvelle* en el que el desdoblamiento es total, pues la historia es contada en su totalidad:

— C'est le thème d'une parabole des Evangiles, la plus étrange et la plus cruelle des histoires. Un homme riche veut traiter magnifiquement (...)²⁵.

Los casos de intertextualidad restringida son mucho menos frecuentes, y además están más sujetos a interpretación.

22 «Les amants taciturnes», p. 18.

23 «Le mendiant des étoiles», p. 174.

24 P. 176.

25 Pp. 178 s. Evidentemente, consideramos aquí cada parábola como un texto aislado, de otro modo no se podría hablar de intertextualidad *total*.

En primer lugar, consideramos la repetición literal de un párrafo en dos de los relatos del libro:

Tu seras le grand prêtre de mes cuisines et le conservateur des rites culinaires et manducatoires qui confèrent au repas sa dimension spirituelle²⁶.

La primera aparición del intertexto pertenece a la primera *nouvelle* del libro, que constituye a su vez el marco oral de las demás, y la segunda al último de los *contes*. La reminiscencia del párrafo, además de clausurar la narración, confiere al conjunto de relatos una estructura circular reflejada en la dimensión autoreferencial del mismo. La cuestión que no está aún resuelta es la denominación del fenómeno: ¿intertextualidad restringida o interna (autotextualidad)? Para responder a esta pregunta habría que establecer si un libro de relatos constituye un texto global o una suma de textos diferentes. En el primer caso, se trataría de una relación de autotextualidad, y en el segundo, de intertextualidad restringida. Nosotros consideraremos que ambas posibilidades son correctas.

Por otra parte, las consecuencias de esta definición de texto no se quedarían ahí, dado que *Le médianoche amoureux* se construye sobre un *conte* ya publicado: «Pierrot ou les secrets de la nuit». En este caso, y siguiendo con la reflexión hecha más arriba, podemos estar ante un caso de intertextualidad restringida total, o de una mera reedición.

Finalmente, un tercer caso de desdoblamiento parcial se nos podría presentar con las diferentes evoluciones de un nombre propio, «Pouldreuzic»:

Le village de Pouldreuzic allait-il connaître une période de paix?²⁷.

Deux petites maisons blanches se faisaient face dans le village de Pouldreuzic²⁸.

Il y avait une fois (...) deux petits villages qui vivaient en état de perpétuelle rivalité. L'un s'appelait Plouhinec, l'autre Pouldreuzic²⁹.

El nombre aparece en primer lugar en un relato de 1978, después en otro de 1979 y, finalmente, en nuestro texto de 1989. Ahora bien, ¿es suficiente la aparición de un lexema para que exista intertextualidad? ¿Sería válido en este tipo de casos el criterio de la ficcionalidad? Responder a estas cuestiones supondría retomar de modo exhaustivo los problemas de delimitación, que no constituyen en sí el objeto de este trabajo.

El cuadro final de las prácticas intertextuales localizadas sería el siguiente³⁰:

26 «Les amants taciturnes», p. 42 y «Les deux banquets ou la commémoration», p. 268.

27 «La Mère Noël», en el libro *Le Coq de bruyère*, Paris, Gallimard, 1978, p. 29.

28 *Pierrot ou les secrets de la nuit*, Paris, Gallimard, 1979.

29 «La légende du pain», p. 243.

30 El asterisco corresponde a los casos claramente determinables, y la interrogación a los casos dudosos.

Intertextualidad				
General			Restringida	
	Literal	Referencial	Literal	Referencial
Parcial	*	*	*	
Total		*	?	

1.2. Hipertextualidad

Las prácticas hipertextuales más comunes en la obra de Tournier han sido analizadas con profusión por G. Genette y, en menor medida, por Salkin Sbiroli³¹. Aunque los casos son numerosos (el autor reescribe continuamente y *Le médianoche amoureux* retoma la mayoría de los hipotextos), no presentan aspectos polémicos.

En primer lugar, hay que descartar aquí las formas literales (se trataría de intertextualidad) y las totales (al menos en el caso de Tournier no se dan), de manera que el único criterio válido será el de la autoría.

En lo que se refiere a la hipertextualidad general, es inevitable citar como precedentes las diferentes *transposiciones* de que ha sido objeto la historia de Robinson Crusoe³². En *Le médianoche amoureux* esta historia no aparece, pero sí se retoman historias (de origen bíblico, sobre todo) largamente trabajadas por el autor.

El tema de la Creación, que ya constaba de siete versiones diferentes³³, se ve enriquecido en nuestro libro por dos *contes*: «Le légende de la musique et de la danse» et «La légende des parfums».

El segundo tema bíblico es la Natividad de Cristo, del que conocíamos al menos dos *amplificaciones*³⁴ y del que el *conte* «Le Roi Mage Faust» nos ofrece una nueva *transposición*.

Finalmente, podemos detectar un caso de hipertextualidad general de carácter no bíblico en el *conte* «Angus» que, como una nota del autor indica, está construido a partir de un hueco narrativo existente en un poema de *La Leyenda de los Siglos* de Victor Hugo (se trata pues de una *amplificación*).

Por lo que a la relación restringida se refiere, los antecedentes son numerosos. Para hacer una edición infantil de *Vendredi ou les limbes du pacifique*, Tournier somete el libro a una transformación por *amputación* que da lugar a *Vendredi ou la vie sauvage*, un hiper-hipertexto.

También podríamos incluir aquí los casos de los relatos bíblicos, que tienen como hipotexto la Biblia y, al mismo tiempo, los hipertextos previos (de hecho los dos *contes* citados más arriba tienen una mayor similitud con «La famille Adam»³⁵ (hipertexto) que con el relato bíblico).

31 Cf. Genette, *op. cit.* (totalidad del volumen) y Salkin Sbiroli, *op. cit.*, pp. 12 s.

32 Cf. Genette, *op. cit.*

33 Cf. Françoise Merllié, *op. cit.*, p. 250.

34 *Gaspard, Melchior & Balthazar*, Paris, Gallimard, 1980 y *Les Rois Mages*, Paris, Gallimard, 1983.

35 En *Le Coq de bruyère*, *op. cit.*

Un caso independiente es el de «Un bébé sur la paille», *nouvelle* en que se cuenta una historia utilizada ya en otro relato de *Le Coq de bruyère*: «Amandine ou les deux jardins».

La representación de estas formas en nuestro cuadro es simple:

Hipertextualidad					
		General		Restringida	
		Literal	Referencial	Literal	Referencial
Parcial			*		*
Total					

¿Qué conclusiones podemos sacar de este empleo continuado de las relaciones inter/hipertextuales? Como vimos al principio de este epígrafe, se trata de una actividad voluntaria y consciente por parte del escritor y procede de su propia poética.

Como bien señala Salkin Sbiroli, la lectura es para Tournier una recreación del texto, y la reescritura es la concretización de esta co-producción³⁶. Por otra parte, Tournier rechaza la validez del criterio de anterioridad y defiende la repetición como clave estética de conmemoración³⁷. Volvemos a acudir a *Le Vent Paraclét*:

Mais le bon écrivain n'ajoute vraiment rien (...). Le lecteur du bon écrivain ne doit pas découvrir des choses nouvelles à sa lecture, mais reconnaître (...) Peut-être le comble de l'art consiste-t-il à créer de nouveau en lui prêtant un air de déjà vu qui rassure et lui donne un retentissement lointain dans le passé du lecteur³⁸.

Finalmente, Tournier defiende una poética de la autogénesis en la que el autor no deja de ser secundario:

Mais elle (la critique) prend au contraire tout son sens si l'on accepte le principe souvent illustré dans cette essai d'une autogénèse de l'oeuvre dont l'auteur ne serait lui-même que le sous-produit.

2. LOS JUEGOS DEL PARATEXTO³⁹

La definición del paratexto es para Tournier una ocasión para jugar con las convenciones de lectura. De este modo, la escritura se convierte en un mecanismo de conflicto entre el texto y el relato. Si bien esta tendencia era apreciable en su obra precedente, en *Le médianoche amoureux* todos estos procesos se van a intensificar.

36 *Op. cit.*, pp. 12 s.

37 Cf. Merllié, *op. cit.*, pp. 256 s.

38 *Op. cit.*, pp. 204 s.

39 Remitimos aquí inevitablemente al exhaustivo estudio de G. Genette: *Seuils*, Paris, aux éditions du Seuil, 1987.

Un ejemplo lo encontramos en la nota final que aparece tras el *conte* «Angus», en la que el autor se dirige a nosotros para indicarnos cuál es el hipotexto de base. Ahora bien, según se nos ha indicado en la *nouvelle-cadre*, el responsable de este *conte* es uno de los invitados de la cena, con lo que se produce un conflicto entre el responsable del texto (autor) y el responsable del relato (narrador).

Otro tipo de fenómenos tienen como objeto cuestionar los límites de la *nouvelle-cadre* en relación con los relatos enmarcados. Así, el intertítulo de la *nouvelle* «Lucie ou la femme sans ombre» aparece dos veces seguidas: la primera de ellas contiene en realidad las palabras precedentes al relato y que justifican su narración. Hablando propiamente, se finge la inauguración de un nuevo relato cuando en realidad continuamos en la *nouvelle-cadre*.

Por último, queremos señalar también la coincidencia de dos subtítulos: «Pyrotechnie ou la commémoration» y «Les deux banquets ou la commémoration». En principio, esta coincidencia podría ser atribuida a la casualidad, si bien las declaraciones del autor sobre el particular nos hacen pensar lo contrario⁴⁰.

Sin duda, hay que relacionar todos estos fenómenos con la poética de Tournier, una poética de la inter/hipertextualidad en la que todos los textos se ven afectados. Nada más natural que poner en entredicho los límites que los separan.

3. EL TEXTO COMO METATEXTO

La relación de comentario, que convierte al texto en metatexto, goza de una presencia significativa en *Le médianoche amoureux*.

El texto se convierte en metatexto gracias a la técnica del encuadre. Establecer en la primera historia un marco oral (cena común) y una serie de historias contadas en ese mismo marco supone estratificar la obra en dos niveles: un nivel diegético (*nouvelle-cadre*) y un nivel metadiegético (historias contadas en ese marco). Esto permite que los personajes diegéticos comenten los relatos metadiegéticos⁴¹. Considerando el libro de relatos como un todo textual, el texto es un metatexto que comenta el texto mismo.

Al mismo tiempo, la estratificación de niveles permite al autor hacer una reflexión sobre el género al que pertenecen los relatos en segundo grado (un metatexto, pues, sobre el architexto):

Ni Nadège, ni Oudalle n'aurait pu dire qui eut l'idée de raconter la première histoire (...) Il y en eut ainsi dix-neuf, et ces récits étaient tantôt des contes inaugurés par le magique et traditionnel «il était une fois», tantôt des nouvelles racontées à la première personne, tranches de vie souvent saignantes et sordides⁴².

Finalmente hemos de referirnos, de manera más bien anecdótica, a un caso en que el

40 Cf. Merllié, *op. cit.*, pp. 258 ss.

41 Este caso ilustra bastante bien el hecho de que la terminología propuesta por Genette (*Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 238 ss.) va, como él mismo admite, contra el modelo lógico-lingüístico. Esta situación, que no era problemática, se complica un poco con la introducción de *metatexto*. En nuestro ejemplo, el nivel diegético sirve de apoyo al comentario del relato metadiegético, es decir, ¡el relato es un metatexto del metarelato!

42 «Les amants taciturnes», p. 40.

metatexto se refiere a un posible hipertexto construido a partir de una de las historias contadas:

Pas un peintre n'a eu à ce jour l'audace de représenter cet incroyable banquet: la table somptueuse, le maître dévoré de chagrin et de rancune, et une brochette d'estropiés et de calamiteux, et enfin ces pauvres passants ahuris et épouvantés qu'on a traînés là de force. Pas un romancier n'a raconté la suite de cette stupéfiante soirée!⁴³.

Por otra parte, no queremos anotar aquí todos aquellos casos en que una relación intertextual (cita) provoca a su vez un metatexto posterior (el ya citado caso de Lanza del Vasto, por ejemplo, es la ocasión de un comentario metatextual).

4. LA ARCHITEXTUALIDAD COMO POÉTICA

El texto de Tournier presenta muchos fenómenos de carácter architextual. Ya hemos señalado el conflicto de instancias responsables que se da entre el texto y los relatos, y fenómeno al que se podrían añadir casos diferentes (como ejemplo, en la *nouvelle* «Les amants taciturnes» las intervenciones de los personajes están marcadas con indicaciones teatrales).

Pero preferimos aquí retomar las conclusiones anteriores, pues la architextualidad es una relación global. Hemos señalado que las relaciones inter/hipertextuales son el reflejo de una teoría autogenética de la obra literaria que justifica cualquier préstamo. Si estas relaciones eliminan los límites implícitos de cada obra, los límites explícitos son a su vez subvertidos por el juego de las indicaciones paratextuales. La conclusión es evidente: si no existen límites entre los textos, lo único que hay es un architexto que, en cierta medida, siempre se refiere a sí mismo (¿autometatexto?). El principio de la autogénesis es la base, pues, de una poética de la architextualidad que hemos intentado reflejar a través de cada una de las relaciones transtextuales.

43 «Le mendiant des étoiles», p. 179.