



**UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
FACULTAD DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL**

**INTERTEXTUALIDAD Y PARODIA SATÍRICA EN LA NOVELA “LA CASA QUE
HABITAMOS” DE ARIEL BARRÍA**

POR

YERIZ N. LANO

5-704-356

PANAMÁ, 2024

DEDICATORIA

Primeramente, a Ankore (Dios) y a mis padres (Olegario Lano y Luz María Dogiramá) en especial a mis dos sobrinas Ariadna Yeray Lano y Hellen E. Jiménez ya que son mi fuente de inspiración para llegar a la meta.

AGRADECIMIENTO

Al Magister Rafael Ruiloba, por su valioso asesoramiento.

También a mi esposo Rodolfo Berrugate por su apoyo incondicional.

ÍNDICE

Agradecimiento.....	ii
Dedicatoria.....	iii
Índice.....	iv
Introducción.....	1
I. ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN.....	6
1.1. Planteamiento del problema.....	7
1.2. Preguntas orientadoras.....	8
1.3. Objetivos.....	9
1.3.1. Objetivo general.....	9
1.3.2. Objetivos específicos.....	9
1.4. Alcance o cobertura.....	10
1.5. Hipótesis.....	11
1.6. Justificación.....	12
II. MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL.....	13
2.1 Teoría de la intertextualidad.....	13
2.1.1. Definición y antecedentes.....	13
2.1.2. Antecedentes del concepto de intertextualidad.....	17
2.2 Intertextualidad según algunos teóricos.....	19
2.2.1. Kristeva y la Intertextualidad genérica.....	21
2.2.2 Barthes y la intertextualidad pluridimensional.....	22
2.2.3 Umberto Eco y la intertextualidad abierta.....	23
2.2.4 Genette y la transtextualidad.....	24
2.3. Definición del concepto de parodia y sátira.....	26
2.4. Ariel Barría en el contexto histórico-literaria de la novela panameña contemporánea.....	25
2.4.1. Datos biográficos.....	27
2.4.2. Su producción literaria.....	33

2.4.3.Contexto histórico-literario en que se sitúa el autor.....	33
III. EL ELEMENTO DE LA INTERTEXTUALIDAD Y LA PARODIA SATÍRICA AL GÈNERO POLICIAL EN “LA CASA QUE HABITAMOS” DE ARIEL BARRÍA.....	36
3.1. Resumen de la obra.....	37
3.2. Intertextualidad: alusión.....	37
3.2.1. Alusión interdiscursiva.....	38
3.2.1.1. Alusión al arte cinematográfico.....	38
3.2.1.2. Alusiones a personajes históricos.....	41
3.2.1.3. Alusiones a elementos bíblicos.....	42
3.2.1.4. Alusión a personajes literarios.....	43
3.2.1.4. Alusión a la música clásica.....	45
3.2.1.5. Alusiones a famosos cantantes populares.....	45
3.3. La casa que habitamos y la parodia o adaptación del género policial negro.....	47
CONCLUSIONES.....	63
RECOMENDACIONES.	65
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.	66

INTRODUCCIÓN

"...citar es poner entre comillas.
El discurso literario es un
mundo entre comillas."

Graciela Reyes

Este trabajo de graduación titulado "La intertextualidad y parodia satírica en el discurso narrativo de la novela La casa que habitamos de Ariel Barría", escritor panameño", aborda los elementos de intertextualidad, un concepto que ha evolucionado desde la noción tradicional de influencia o fuentes literarias. En la actualidad, se refiere a las relaciones que un texto establece con otros, reconociendo que ningún texto es completamente original, sino que se nutre de múltiples fuentes. Estas influencias se manifiestan a través de citas, parafraseos, alusiones y también mediante la incorporación de elementos de otros géneros literarios como la novela policial, la novela rosa entre otros. Además, se observa la interdiscursividad cuando se hace referencia a otras formas artísticas. Esta riqueza de referencias explícitas o implícitas revela el bagaje cultural del autor y las fuentes que inspiraron su obra.

Se ha seleccionado esta obra por la particular definición de la reescritura policial que se advierte en la estructura discursiva de la novela "La casa que habitamos, la cual hace que su tejido textual sea un mosaico de discursos. Esta característica distintiva ofrece una mirada multifacética al género, al desafiar las convenciones del canon establecidas y explorar nuevas posibilidades narrativas. Además, la manera en que la obra fusiona diferentes voces y perspectivas narrativas enriquece la experiencia

como lector, y nos invita a reflexionar sobre las complejidades del género policial y sus implicaciones en la novela panameña contemporánea.

Cabe destacar que este estudio emplea una metodología que se basa en un análisis intertextual de la novela "La casa que habitamos". Este análisis se centra en sus diversas modalidades, tales como la alusión y las citas, así como en la interdiscursividad con otros géneros y artes. Además, se examinará la parodia satírica presente en esta novela como una forma de reescritura del género negro. Esta parodia satiriza la investigación policial en el contexto de la sociedad panameña, la cual está plagada de corrupción y vicios.

Aquí tienes una corrección y complemento para mejorar la redacción:

El trabajo se ha dividido en tres capítulos. En el capítulo preliminar, abordaremos aspectos como la situación actual del problema, el planteamiento del mismo, preguntas orientadoras, objetivos, sujeto de estudio, hipótesis preliminar, alcance o cobertura, limitaciones y justificación. Luego, en el segundo capítulo, se desarrollará el marco teórico, donde se analizarán los conceptos relacionados con la teoría de Bajtín, Genette y Kristeva sobre la intertextualidad. Finalmente, el tercer capítulo consistirá en un análisis de la obra a través de los elementos de la intertextualidad, como la cita, el plagio y las alusiones, así como la parodia satírica, definidos previamente en el marco teórico.

Se espera que este trabajo sirva como fuente de referencia para estudiantes e investigadores interesados en la novela panameña contemporánea, pues se centra en el análisis de los mecanismos de intertextualidad e hipertextualidad presentes en la obra estudiada.

CAPÍTULO I
ASPECTOS GENERALES DE LA INVESTIGACIÓN

En este capítulo abordaremos los aspectos metodológicos importantes, tales como el planteamiento del problema, objetivos, a justificación y la metodología empleada. Estos elementos proporcionarán un marco sólido para comprender el enfoque y la dirección de nuestra investigación.

1.1. Planteamiento del problema

Cuando leemos una obra literaria, implica descubrir códigos implícitos en un texto narrativo, dado que el lector debe involucrarse de manera directa en la comprensión lectora. A este proceso de descubrimiento de textos explícitos e implícitos dentro de un discurso narrativo, se le denomina intertextualidad, que para Bajtín (1982) es tarea del lector, de quien lleva a cabo el proceso de lectura, comprensión y valoración del texto: “Toda comprensión representa la confrontación de un texto con otros textos”. (pág.383).

De igual forma, Bajtín (1982) considera que la literatura carnavalizada, al ser una parodia, ridiculiza las costumbres, las ideologías y el lenguaje opresor. La parodia vendría a ser un discurso donde aparecen dos intenciones semánticas, dos voces, poblando el mismo signo: “la parodia es la creación de un doble destronado; por esta razón la parodia es ambivalente” (pág. 179) Lo que plantea Bajtin es que, en el contexto del discurso narrativo de las novelas contemporáneas hay una confrontación de un texto con otros textos, así mismo, la parodia de un texto o de una realidad. Por ello, dentro de la parodia hay una sátira o crítica a un orden social.

Y, precisamente, ese carácter intertextual y de parodia satírica es lo que pretendemos estudiar en la novela ganadora del premio Ricardo Miró, 2018, **La casa que habitamos** de Ariel Barría.

Formulamos la siguiente interrogante: ¿Qué recursos intertextuales y de parodia satírica emplea el narrador en el discurso narrativo de la novela **La casa que habitamos** de Ariel Barría para plasmar el tema de la corrupción en la política panameña?

Para este efecto, se realizan preguntas orientadoras para el análisis de la intertextualidad en el discurso narrativo.

- ¿Qué tipos de intertextos se pueden encontrar en la novela **La casa que habitamos** de Ariel Barría?
- ¿Cuál es el significado de los intertextos que encontramos en el discurso narrativo la novela **La casa que habitamos** de Ariel Barría?
- ¿Cuál es la influencia de las citas en esta novela?
- ¿Cómo influyen los intertextos en cuanto a la comprensión de lectura?
- ¿Qué relación se establece entre el género policial clásico y la novela negra como hipotextos de la novela “La casa que habitamos como discurso hipertextual?
- ¿Cómo se establece la parodia satírica en el discurso narrativo de la novela **La casa que habitamos** de Ariel Barría?

1.2 Objetivos

1.2.1. Objetivos Generales

- Analizar el significado de las alusiones interdiscursivas presentes en el discurso narrativo de la novela **La casa que habitamos** de Ariel Barría.
- Determinar cómo se plasma la parodia satírica en el discurso narrativo de la novela *La casa que habitamos*.

1.2.2 Objetivos Específicos

- Analizar las alusiones interdiscursivas de arte cinematográfica, musical, bíblica, de personajes históricos y literarios, presentes en la obra "**La casa que habitamos**" de Ariel Barría.
- Determinar cómo aplica el acto de parodiar la narrativa policial clásica en el discurso narrativo de *La casa que habitamos* para mostrar la ironía, la sátira y la valorización del detective de manera cómica o mediante el humor negro.

1.3. Justificación

La intertextualidad en las novelas panameñas es un aspecto poco explorado en los trabajos de graduación, lo cual justifica la relevancia de esta investigación. Comprender la presencia de otros textos en una obra no solo nos permite identificar la influencia de diferentes géneros o discursos, sino que también puede enriquecer la experiencia de lectura y mejorar la comprensión del lector.

El uso de la intertextualidad requiere una atención especial y el despliegue de diversas estrategias analíticas. Esto implica no solo la comparación entre textos, sino también el estudio de sus fuentes, el entendimiento de los contextos históricos, políticos y culturales, la detección de repeticiones y paralelismos, así

como el análisis de las transformaciones de motivos a lo largo del tiempo y su relación con otras manifestaciones artísticas como el cine, la música y la pintura.

Por ello, hemos seleccionado la novela "La casa que habitamos" de Ariel Barria para este estudio. Esta obra se destaca por su uso rico y complejo de la intertextualidad, además de su abordaje de la parodia satírica, no solo hacia la figura del Procurador, sino también hacia la corrupción en la sociedad panameña y la presencia del narcotráfico. Estudiar cómo estos elementos se entrelazan y dialogan dentro de la narrativa nos proporcionará una comprensión más profunda de la obra y de su contexto cultural y social.

1.4. Metodología

La metodología utilizada en esta investigación se basa en la recopilación de datos provenientes de diversas fuentes, incluyendo tesis, revistas, libros y recursos en línea. Estos datos servirán para desarrollar el marco teórico necesario para el análisis de la novela de Ariel Barria. El proceso metodológico para examinar esta obra se divide en varias fases de investigación, que comenzaron con la lectura exhaustiva del texto y posteriormente la búsqueda de referencias relevantes para profundizar en el estudio de las categorías de intertextualidad y parodia satírica.

El análisis de la obra se apoya en la teoría del texto, ¹utilizando como referencia a destacados autores como Bajtín, Genette, Kristeva y Todorov, cuyas ideas y conceptos proporcionan un marco teórico sólido para el estudio de la intertextualidad y otros elementos presentes en la novela.

¹ La teoría del texto surge bajo ese nombre con los planteamientos teóricos de los investigadores reunidos en el "Círculo de Bajtín", constituido por Mijaíl Bajtín, Valentín Voloshinov y Pavel Medvedev. Su actividad de críticos literarios se inicia en la década de 1920; no obstante, sus referencias teóricas se dieron a conocer cuarenta años después en Europa central, específicamente en las décadas 1960-1980, con Julia Kristeva (1968 y 1969) y Tzvetan Todorov (1981). Sus planteamientos se van a distanciar del psicoanálisis freudiano, del formalismo ruso y de la lingüística estructural (cf. Bajtín, 1982: 392).

Este estudio se enmarca dentro de una investigación documental argumentativa e informativa. Según Muñoz Razo (2011: 105), la investigación documental implica la revisión y análisis crítico de documentos con el fin de validar o refutar el conocimiento que se está investigando. En este caso, se busca no solo comprender la novela en sí misma, sino también enriquecer la comprensión del fenómeno de la intertextualidad y la parodia satírica en el contexto de la literatura panameña contemporánea.

CAPÍTULO II
MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL

En este capítulo, nos introduciremos en los referentes teóricos relacionados con los conceptos de intertextualidad y los elementos conceptuales inherentes a la novela. Además, exploraremos el contexto biográfico del autor Ariel Barría, lo cual enriquece nuestra comprensión de la obra y su relación con otras producciones literarias. A través de este capítulo, sentaremos las bases para un análisis detallado de cómo la intertextualidad y los elementos conceptuales influyen en la construcción del texto y su interpretación.

2.1 Definición de la noción de intertextualidad

2.1.1. Definición y orígenes del término intertextualidad

La intertextualidad es un concepto que se refiere a las relaciones y conexiones establecidas entre diferentes textos literarios, ya sea dentro de una misma obra o entre obras diferentes. Es decir, es la «relación que un texto literario establece con otro texto literario, con un texto escrito o que pertenece al universo de la palabra» (Ayuso, García y Solano, 1997: 201); o desde el enfoque más amplia del, puede asimismo ser definida como «la relación que un texto (oral o escrito) mantiene con otros textos (orales o escritos), ya sean contemporáneos o históricos» (Instituto Cervantes, Diccionario de términos clave de ELE, 2008, citado por Maruri Jiménez, 2020, pp.26-27).

La intertextualidad es un concepto esencial en la crítica literaria, ya que estudia las conexiones entre textos, ya sea dentro de una misma obra o entre distintas obras. Por ello, en el intertexto converge todo producto cultural, puede ser una mirada, película, novela, acto amoroso, conversación telefónica, cuadro, los

cuales pueden ser considerados como texto, como tejido de significados que están relacionados entre sí, como redes que el lector modelo puede relacionar.

(Herrera, 2017, pág.65)

Para Carlos Reis, la intertextualidad es:

[...] el acto de lectura [...] por lo que respecta a la ficción narrativa, consiste en re-construir un universo imaginario cuyas coordenadas [...] están esbozadas en el texto que se aborda [...] re-organizar el tiempo de la historia, la orquestación de los puntos de vista, el proceso de narración ... permite afirmar que [...] todo texto es leído con referencia a múltiples textos que lo preceden [...] o, en otras palabras, que el acto de lectura tampoco ignora el amplio espacio intertextual en que se insertó todo discurso literario[...] (Reis, 1985).

Esta cita de Reis destaca cómo la intertextualidad enriquece la experiencia de lectura al invitar al lector a explorar las conexiones entre diferentes obras literarias y a comprender la complejidad del tejido intertextual en el que están inmersas las obras. Por otro lado, Yllera refuerza la definición de Reis al señalar que la intertextualidad, es "la presencia en un texto de uno o varios textos diferentes. Comprende diversos fenómenos conocidos con los nombres de cita, plagio o alusión." Bravo Realpe también se refiere a la "intertextualidad como un elemento donde hay relaciones dialógicas que se establecen entre el texto del autor y otros textos literarios o extra literarios" (Realpe, 1996).

Beristáin (1999), por otro lado, la denomina intertexto como un conjunto de unidades en que se manifiesta la relación entre el texto analizado y otros textos leídos o escuchados, que se evocan consciente o inconscientemente o que se citan, ya sea parcial o totalmente, ya sea literalmente, ya sea renovados y metamorfoseados creativamente por el autor (Berinstain, 1999).

Según el Centro Virtual Cervantes: el término intertextualidad es un concepto que hace referencia a la relación que un texto (oral o escrito) mantiene con otros textos (orales o escritos), ya sean contemporáneos o históricos; el conjunto de textos con los que se vincula explícita o implícitamente un texto constituye un tipo especial de contexto, que influye tanto en la producción como en la comprensión del discurso. Lo que plantea esta cita es que la intertextualidad es una relación que hay entre un texto con otro. Nosotros como lectores ya tenemos un conocimiento previo de una frase o enunciados señalado por un escritor. Según Quispe Chipana (2017)

En efecto, todo texto se produce en el seno de una cultura que cuenta con una larga tradición de textos, que poseen unas características determinadas en cuanto a su estructura, su temática, su estilo, su registro, etc. Este conocimiento textual compartido forma parte del acervo común de la comunidad lingüística, y por ello se activa cuando un emisor produce un texto, así como también cuando su receptor lo interpreta. (pág.46)

Como señala Quispe todo texto producido forma parte de la cultura que a la vez representa la tradición de una sociedad que se integra a una comunidad lingüística. De ahí que cuando un escritor produce un texto escribe basado en la tradición. Quispe (2017) hacer referencia a un ejemplo la ilustrar:

Por ejemplo, ante la fórmula [Érase una vez], cualquier hispanohablante identifica que el género discursivo, al que pertenece al texto que va a oír es el cuento infantil, y el conjunto de cuentos infantiles que conoce funciona a modo de contexto que le proporciona información sobre las características que tendrá este nuevo cuento. (pág.47)

Como señala en este ejemplo, Quispe nos ilustra de cómo el enunciado érase una vez actividad la referencia intertextual al relacionar nosotros como lectores al género al que pertenece la obra.

Como hemos podido apreciar, estos autores coinciden en que la intertextualidad se refiere a la presencia de otros textos en un texto en su diferentes formas, ya mediante las citas directas o indirectas, o ya sea mediante alusiones o plagios. Es crucial examinar distintas perspectivas y enfoques que han ayudado a entender este fenómeno en el ámbito de la teoría literaria y que nos permitirá abordar el análisis desde esta categoría de análisis literario.

Estas relaciones pueden manifestarse de diversas formas, como referencias directas, citas, alusiones, parodias, influencias temáticas o estilísticas, entre otras. La teoría de la intertextualidad, que veremos más adelante, reconoce que ningún

texto se produce de forma aislada, sino que está influenciado por otros textos y se relaciona con otros textos previos, creando así una red compleja de significados y resonancias. Es, pues, una herramienta que permite a los autores enriquecer sus obras a través de la incorporación y reinterpretación de ideas y elementos de otras obras literarias o culturales.

2.1.2. Antecedentes del concepto de intertextualidad

Los antecedentes del término intertextualidad se remontan a las obras de Platón y Aristóteles: quienes emplean los conceptos *imitativa* y *mimética*, aunque entre esto haya diferencias. La palabra imitación de Platón tiene mucha relación con la intertextualidad, ya que en su obra **Diálogos Socráticos**, podemos apreciar la semejanza con *heteroglosia* o cruce de varios lenguajes que señalara Bajtin. Platón denomina imitación poética la imitación de imitaciones. Es decir, la imitación cuya finalidad era crear, aunque ahora podemos señalar que ninguna creación resulta original por la afluencia de otros textos. Esto se aplica hasta las obras que parecen originales como las obras homéricas. Según Álvarez González (2000),

A pesar de las diferencias que separan las doctrinas de la mimesis en Platón y en Aristóteles, hay un elemento fundamental común a ambas teorías: la noción de que toda obra poética -como toda obra de arte- tiene que mantener una relación de semejanza y de adecuación con una realidad ya existente. Las ideas de Platón y, sobre todo, de Aristóteles van

a impregnar la teoría literaria hasta bien entrado el siglo XVIII.

(pág.117)

En este sentido, Platón y Aristóteles se fundamentan su teoría en que el texto es una semejanza o se adecua a la imitación de la naturaleza.

Aunque anteriormente se le denominaba influencia o fuente que, según Claudio Guillén, “individualiza la obra literaria, mientras que el término intertexto implica sociabilidad literaria en su cruce con otras creaciones anteriores.” (p.313)

Por ello, el término intertextualidad tiene su antecedente inmediato en los años treinta del siglo XX cuando se formula por primera en la teoría literaria de Mijail Bajtín. Ya Bajtín (1982) señalaba que el hombre es un ser dialógico, inconcebible sin el otro e impregnado de alteridad, y que la novela es un producto “heteroglósico”, producto del cruce de muchos lenguajes (p. 334). No obstante, las obras de Bajtín no fueron conocidas en la Europa occidental hasta años 70 cuando comienza la teoría del discurso dialógico como objeto de reflexión por parte de un grupo de pensadores franceses, que dieron a conocer fuera de las fronteras de la Unión Soviética. En este círculo figuraba la búlgara Julia Kristeva, quien residía en París y quien acuñó el término de intertextualidad en 1969.

Kristeva lo desarrolló cuando se refirió como similar al término *intersubjetividad*, término empleado por Bajtín. En un escrito dedicado a Bajtín en 1966, Kristeva (1969) había tomado esa palabra para referirse a las huellas, citas o alusiones a otras obras literarias que pueden observarse en cada texto. (pp. 438-465)

El origen de este concepto, por lo tanto, hay que buscarlo en la teoría de Bajtín (1981) en el discurso dialógico. Para este autor, el lenguaje es polifónico por naturaleza, ya que, en todo enunciado, está presente la voz ajena. Esto significa que el lenguaje es una entidad colectiva, porque no somos dueños de las voces que utilizamos al hablar. Por ello, Bajtín habla de que el hombre es un ser dialógico, inconcebible sin el otro. Bajtín considera, así, la dialogía como la relación de voces propias y ajenas, individuales y colectivas. Ponzio (1998), por otro lado, considera que la relación con la palabra ajena es triangular, porque cuando nos comunicamos se establece una conexión entre el hablante, quien toma la palabra y el destinatario, el que recibe la palabra del hablante.

Esta interacción se reproduce en el texto ajeno con la producción de otro nuevo texto-marco, que es lo que, precisamente, se origina la palabra intertextualidad. Como hemos visto, Bajtín sentó las bases teóricas del término de intertextualidad, que antes solía emplearse de forma vaga de fuente o influencia para referirse a un estilo similar con una obra de un escritor de donde bebió las fuentes literarias.

2.2. La intertextualidad según algunos teóricos

Como ya hemos visto la definición y antecedentes del concepto de intertextualidad, veamos ahora los aportes teóricos de los principales teóricos del texto.

2.2.1. Kristeva y la Intertextualidad genérica

Julia Kristeva, en su obra "La revolución del lenguaje poético", introduce el concepto de intertextualidad genérica, al señalar que los textos no existen de manera aislada, sino que están interconectados a través de convenciones y géneros literarios (Kristeva, 1966). Para Kristeva, los textos se entrelazan

mediante la influencia de géneros preexistentes, dando forma a nuevas expresiones literarias. Kristeva (1978), profundiza al señalar que todo texto se construye como mosaico de citas, siendo éste absorción y transformación de otro texto. (pág.190)

Julia Kristeva (1967) publicó un influyente artículo (Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela) donde pretendía acercar las nociones bajtinianas sobre el dialogismo literario al ambiente académico francés y combinarlas con la semiótica estructuralista de Ferdinand de Saussure. Se debe a Julia Kristeva la invención del término, aunque el referente inmediato se encuentra en un descubrimiento en teoría literaria que ella atribuye directamente al posformalista ruso Mijaíl Bajtín: Señala que: «Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad» (Kristeva, 1981: 190). Lo que señala Kristeva es que todo texto literario es inherentemente intertextual, o sea, está compuesto por una variedad de citas y referencias a otros textos previos. Kristeva sugiere que, en lugar de fijarnos solo en la intersubjetividad, es decir, en la relación entre el autor y el lector, debemos considerar la intertextualidad como el fenómeno central

en la producción y recepción de textos literarios. Este enfoque destaca la naturaleza dialogante y polifónica del discurso narrativo, donde cada texto absorbe y transforma elementos de otros textos en un proceso continuo de interacción y reinterpretación.

Desde que la escritora francobúlgara tratara este tema, y debido a la amplitud de fenómenos que caben en el concepto, «los estudios acerca de las complejas relaciones entre textos han generado tal cantidad de tecnicismos [...] que resulta a veces difícil precisar con claridad los matices que diferencian un término de otros» (Medina-Bocos, 2001: 22).

2.2.2. Barthes y la intertextualidad pluridimensional

Para Barthes, la noción de una intertextualidad pluridimensional, los textos están compuestos por múltiples voces que se entrelazan y se reinterpretan mutuamente (Barthes, 1970). Lo que señala Barthes es que los textos son construcciones complejas que incorporan diversas voces y perspectivas, lo que genera significados en constante evolución.

Roland Barthes (1970) separa el concepto de intertexto de la antigua noción de fuente o influencias. Señala al respecto:

la intertextualidad no tiene relación con la antigua noción de fuente o influencia, puesto que todo texto ya es un intertexto; en niveles variables, otros textos se encuentran insertos en un texto bajo formas más o menos reconocibles, es decir, los

textos pertenecientes a la cultura del texto previo y aquellos de la cultura del entorno. (citado por Marinkovich y Benítez, 2000:1)

El concepto de intertextualidad, tal como se describe en la anterior cita, se refiere a la idea de que todo texto está inevitablemente relacionado con otros textos, ya sea de manera explícita o implícita. En otras palabras, cuando escribimos o leemos un texto, estamos constantemente interactuando con otros textos que han sido producidos anteriormente y que forman parte de la cultura textual previa, así como con aquellos que son parte de nuestra cultura y contexto actuales.

La intertextualidad no se limita simplemente a la idea de que un texto es influenciado por otros, sino que reconoce que la presencia de otros textos dentro de un texto es inherente a su naturaleza. Estos textos pueden manifestarse de diversas formas, como referencias directas, alusiones, citas, parodias o incluso mediante estructuras narrativas, estilos o temas similares.

Este enfoque de la intertextualidad destaca la idea de que la creación y comprensión de textos están intrínsecamente ligadas a un tejido intertextual más amplio, donde los textos se relacionan y dialogan entre sí. Así, cada texto se convierte en un punto de encuentro y enlace entre múltiples textos anteriores y contemporáneos, enriqueciendo y complejizando el significado y la interpretación de cada uno. En conclusión, Barthes resalta la omnipresencia de la intertextualidad en la producción literaria y su capacidad para enriquecer y

complejizar el significado de los textos, al conectarlos con una red más amplia de referencias y contextos culturales.

2.2.3. Umberto Eco y la intertextualidad abierta

También Umberto Eco hizo un estudio sobre la idea de intertextualidad abierta, en donde el lector juega un papel activo al reconstruir los significados a través de la conexión de diferentes textos (Eco, 1979). Esto significa la participación activa del lector, quien completa el significado del texto mediante la conexión con otras obras.

La propuesta de Eco desafía la noción tradicional de que un texto es una entidad cerrada y autosuficiente, ya que considera que los textos están interconectados en una red de referencias y significados que van más allá de los límites de una obra individual. Esta postura teórica de Eco implica que el proceso de interpretación no recae solo en el autor, sino que involucra también de manera activa al lector, lo que lo convierte en un co-creador de significado.

Esto significa que, cuando el lector interviene en la tarea de interpretar un texto literario desde la perspectiva de la intertextualidad abierta, no solo se limita a la comprensión literal de las palabras en cada página, sino que también busca conexiones y referencias con otras obras, ya sean literarias, históricas, culturales o incluso personales. Esta participación activa del lector implica una especie de diálogo entre textos, donde cada obra se enriquece y se transforma a través de su relación con otras.

Es importante destacar que esta concepción de la intertextualidad abierta propuesta por Eco no implica que los textos pierdan su individualidad o singularidad, ya que cada obra literaria conserva su propia identidad y voz única, pero al mismo tiempo se ve influenciada y enriquecida por las relaciones que establecen con otras obras de autores pertenecientes a la misma generación o de otras épocas. De esta manera, la intertextualidad abierta amplía el horizonte interpretativo, permitiendo una comprensión más profunda y matizada de los textos.

En conclusión, la noción de intertextualidad abierta planteada por Umberto Eco destaca la importancia de la conexión y el diálogo entre los textos, así como el papel activo que juega el lector en la interpretación y construcción de significado de un texto literario, pues explora los múltiples tejidos textuales de significado que subyacen en las obras literarias y reconoce la interdependencia y la interconexión que define el mundo de la cultura y la literatura.

2.2.4. Genette y la transtextualidad

La contribución de Gérard Genette a la teoría de la transtextualidad es fundamental para comprender las diferentes formas en que los textos se relacionan entre sí. Su enfoque taxonómico y descriptivo proporciona un marco sólido para analizar estas relaciones de manera sistemática y detallada. Genette propone el término "transtextualidad" para referirse al conjunto de relaciones que existen entre textos, al reconocer que la interacción entre obras literarias es un fenómeno complejo y multifacético. Dentro de este concepto, Genette identifica

cinco tipos de relaciones textuales más específicas, que van desde aquellas más tangibles y concretas hasta otras más abstractas y sutiles.

- a) Intertextualidad: Genette considera que es la relación de co-presencia entre dos o más textos, es decir, la presencia efectiva de un texto en otro. La forma más explícita y literal de este tipo es la cita; la forma literal y no declarado, el plagio; la forma menos explícita y menos literal, la alusión.
- b) Paratextualidad: la relación del texto con un paratexto (título, subtítulo, prefacio, notas a pie de página, epígrafes, ilustraciones, autógrafos).
- c) Metatextualidad: la relación de un texto con otro que habla de él, que lo comenta. Se trata de una relación crítica.
- d) Hipertextualidad: la relación que une un texto anterior A (hipotexto) a un texto posterior B (hipertexto), del cual deriva por transformación, pero no por comentario.
- e) Architextualidad: la relación de un texto con la categoría a la que pertenece (tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios).

Dentro de esta clasificación, la intertextualidad las relaciones intertextuales se limitan a la referencia explícita y/o literal de un texto a otro anterior, específicamente, la cita que se caracteriza como un procedimiento explícito y literal de referencia, donde el texto anterior está presente con sus palabras originales y se indica su procedencia. En contraste, el plagio constituye una referencia literal, pero no explícita, ya que las palabras de la obra anterior aparecen en la presente sin mencionar cuál es la obra original. Mientras tanto,

la alusión es explícita pero no literal, mencionando el texto anterior, pero sin reproducir ninguna de sus palabras.

Por lo tanto, para Genette, todo texto se convierte en un intertexto; es decir, otros textos están presentes en él de formas más o menos reconocibles, tanto de la cultura precedente como de la contemporánea. Cada texto se convierte en un tejido nuevo de citas anteriores, donde se incorporan partes de códigos, fórmulas, modelos rítmicos y fragmentos de lenguas sociales, entre otros elementos, ya que siempre existe un contexto lingüístico previo al texto y que lo rodea.

De esta manera, la intertextualidad, como condición inherente a todo texto, no se limita únicamente a un problema de fuentes o de influencias reconocibles; más bien, el intertexto se convierte en un campo amplio de fórmulas anónimas, cuyo origen es difícilmente identificable, así como de citas inconscientes o automáticas que no se destacan entre comillas.

Después de haber visto el concepto de intertextualidad, pasemos ahora a la noción de parodia y sátira.

2.3. Definición de conceptos

a) Parodia y sátira

Generalmente la parodia es un concepto que tiende a generar confusión por las disparidades terminológicas que hay al respecto, ya que puede ser considerado como figura retórica según Genette o como género literario según Hutcheon, o

también como modo literario según la postura de Sklodowska. (citado por Baños Saldaña)

Fue Hutcheon quien explora la intertextualidad mediante la parodia y quien destaca cómo los textos reinterpretan y subvierten las convenciones de otros textos (Hutcheon, 1985). La parodia, en este sentido, para esta autora es una forma de intertextualidad, ya que implica la reescritura irónica de textos preexistentes, al revelar un mosaico de significados mediante la transformación y la crítica.

Para Baños Saldaña (2022)

la parodia, que suele relacionarse inintencionadamente o confundirse con la sátira y con el pastiche. Tanto la sátira como la parodia ejercen una mayor influencia —incluso ocupan más extensión— que muchas estrategias y recursos literarios. Asimismo, ambas prácticas artísticas pueden determinar la estructura de una obra compuesta en cualquier género o ejercer una influencia decisiva en el desarrollo de la temática. Ni la sátira ni la parodia se manifiestan exclusivamente en la lírica, en la narrativa o en el teatro. Son, pues, modalidades que, además, comparten el impulso irónico. Junto a ellas, debe prestarse atención al pastiche, que no siempre se construye a través de la ironía y que tampoco mantiene la trascendencia estructural de la parodia ni de la sátira. El pastiche literario se responsabiliza en menor grado de la tensión estructural, pues una obra de gran dimensión enteramente gobernada por este deterioraría el vínculo que había establecido con el lector al provocar un efecto de cansancio. Este mecanismo, que sin duda es cercano a la parodia o a la sátira paródica, se clasificará dentro del tercer nivel transreferencial, como argumentaremos más adelante. (pàg.280)

Baños Saldaña resalta la importancia y la influencia tanto de la sátira como de la parodia en la literatura y el arte. Señala que ambas pueden tener un impacto significativo en la estructura y temática de una obra, independientemente de su

género. Además, afirma que la sátira y la parodia no están limitadas a un solo medio artístico, sino que pueden manifestarse en la poesía, la narrativa, el teatro y otros ámbitos creativos. De igual forma, alude al concepto de pastiche, que se diferencia de la sátira y la parodia en su enfoque y función. Aunque el pastiche comparte similitudes con la parodia, al no depender exclusivamente de la ironía y no mantener la misma trascendencia estructural, se considera que su influencia en una obra es menor. Se plantea que una obra dominada enteramente por el pastiche podría generar cansancio en el lector y debilitar el vínculo establecido entre la obra y su público. La sátira, la parodia y el pastiche pueden afectar la forma y el contenido de una obra, así como su recepción por parte del lector. Además, sugiere una clasificación dentro de un tercer nivel transreferencial, lo que sugiere una consideración más amplia de las distintas formas de intertextualidad y su impacto en la creación literaria.

Linda Hutcheon diferencia, en primer término, la parodia de la sátira. La primera consiste en desviación de un texto primario (el parodiado); de esta manera es una relación del arte con el arte mismo, es decir parodiar un texto. Mientras que la sátira es la crítica de las costumbres, y por ende, se relaciona con la realidad, ya que critica a la sociedad. No obstante, la parodia que consiste en la imitación se acompaña de una intención irónica, lo cual hace que se distancie de los elementos intertextuales como el pastiche, la alusión, la cita o la mera imitación.

La postura de Gérard Genette (Palimpsestes, 1982) de considerar el concepto de parodia de demasiadas connotaciones, lo hace crear diferentes neologismos para

precisar el sentido exacto de cada tipo de transtextualidad, como una forma de apreciar las relaciones manifiestas o secretas entre textos.

Gómez Moriana (1980) quien explica que el nuevo texto puede hacer pasar al legado cultural por varias posibles operaciones: el calco discursivo o textual, la parodia, la subversión y la perversión. (p.66) Este autor señala, además, que la intencionalidad del nuevo texto frente al otro "puede ir de la simple reproducción a la ironía distanciadora, a la parodia o a la total subversión, 34. Es tarea del lector identificar las marcas o señales textuales para determinar las posibles mutaciones a que el nuevo texto somete las estructuras mentales y textuales del legado cultural.

El texto, al introducir elementos procedentes de otros universos culturales, hace que estos funcionen en su interior de forma connotativa a causa de la multiplicidad de sus referentes. Al ser capaz de funcionar en diferentes isotonías, el texto puede engendrar lecturas diferentes, incluso opuestas. En este sentido, el lector no se encuentra frente a un producto acabado sino ante una "encrucijada de textos en diálogo".

Sostiene García-Rodríguez (2019: 269) que la parodia crea una relación hipertrófica entre textos, construyendo una textualidad semejante a un palimpsesto cómico. Un palimpsesto es un manuscrito que ha sido borrado y vuelto a escribir, dejando rastros del texto original. De manera similar, la parodia permite ver las líneas originales a través de sus exageraciones y estilizaciones. El

texto finaliza comparando la parodia con una caricatura pictórica en la que se amplifican y distorsionan los rasgos fisionómicos. En la parodia literaria, esto se traduce en una ampliación o miniaturización del lenguaje literario, resaltando y exagerando ciertas características para crear un efecto cómico o crítico.

b) Travestismo:

Es una transformación del estilo del texto original con una finalidad satírica o degradante, manteniendo la acción principal, pero modificando su estilo. Esta transformación también se puede dar en la caracterización de personajes especialmente en el contexto de la imitación o parodia. Según Gutiérrez, por medio de la práctica de travestirse se echan por tierra las incompatibilidades, se deforma el “yo,” se deshacen los rasgos identitarios predeterminados y en el proceso se edifican unos nuevos. El individuo que lo practica rompe con los roles estereotipados que han establecido las hegemonías culturales. Destaca que:

“Mediante el travestismo, el “yo” se articula a la medida de nuestros deseos. Desde los saberes del travestismo, se puede ver la fisonomía como una morada inacabada y abierta, un bien cuyo propietario administra ocultándolo, manipulándolo, permutándolo, redefiniéndolo; en suma, transformándolo a su antojo” (pàg.107).

Según Gutiérrez, el travestismo no se limita solo a un cambio físico, sino que implica una reconfiguración profunda del “yo”. Al utilizar el travestismo como metáfora, se explora cómo la identidad personal puede ser moldeada y adaptada

de manera consciente, modificable según las circunstancias y deseos individuales. Por lo que, como recurso narrativo, un personaje puede ser imitado con una intención satírica o degradante, y se transforman ciertos aspectos de su estilo, personalidad o comportamiento. La técnica del travestismo puede resaltar o exagerar ciertos rasgos del personaje original para crear un efecto cómico o crítico. Un ejemplo sería el personaje original de Sherlock Holmes es transformado en Herlock Sholmes, manteniendo su rol de detective, pero exagerando y distorsionando su seriedad y habilidades deductivas para crear un efecto cómico y satírico. Esta técnica puede ser muy efectiva para criticar o resaltar aspectos específicos del personaje original.

c) Trasposición:

Esta transformación es seria y profunda. El hipertexto se aleja significativamente del hipotexto, ocultando su relación con el texto original. Tiene una ambición textual y estética o ideológica que lo diferencia claramente del texto original. En el contexto de las novelas negras o policiales, la trasposición puede manifestarse de varias formas, todas ellas implicando una transformación significativa del género y sus convenciones.

d) Pastiche:

Consiste en imitar un estilo con un propósito lúdico. Una vez establecido el modelo de estilo a imitar, el pastiche puede continuar indefinidamente.

e) Ironía:

Es una figura retórica que implica expresar una idea de manera que se entienda lo contrario de lo que se dice, generalmente con un tono sarcástico o burlón. En este sentido, “la ironía ocurre en el contraste entre aquello que se hace o dice y el mensaje que se quiere transmitir.” (Mueke, 1986:33) La ironía, por lo tanto, se deduce de lo que dice y cómo lo dice el enunciador irónico, así como por el contexto en el que lo dice. No es un significado explícito que se pueda comprender directamente. (Barrera Gómez, 2002: 245) Por lo que se emplea como un recurso para transmitir críticas, discrepancias o contradicciones de forma sutil. Y puede manifestarse a través de palabras, gestos o situaciones, y su comprensión depende del contexto y del conocimiento compartido entre el emisor y el receptor.

f) Discurso narrativo:

Constituye una forma de expresión lingüística utilizada para contar historias, relatar eventos o describir situaciones. En el contexto de la novela, el discurso narrativo es fundamental, pues presenta la trama, los personajes y los acontecimientos que conforman la obra.

g) Narrador:

Es el encargado de transmitir el discurso narrativo. Puede ser un narrador en primera persona, que participa en la historia como un personaje y utiliza el "yo", o un narrador en tercera persona, que relata los eventos desde fuera de la historia

utilizando "él", "ella" o "ellos". Además, el narrador puede ser omnisciente, con conocimiento completo sobre los personajes y la trama, o limitado, con conocimiento restringido a lo que perciben ciertos personajes.

h) Personaje:

Elemento fundamental en la narrativa que representa a un individuo ficticio o real dentro de una obra literaria, cinematográfica, teatral u otra expresión artística. Los personajes tienen diversas características, como personalidad, motivaciones y conflictos, tanto internos como externos, y sus relaciones con otros personajes. Su función principal es impulsar la trama y proporcionar al lector o espectador un punto de conexión emocional o intelectual con la obra. Los personajes pueden ser protagonistas, antagonistas o secundarios, y su desarrollo a lo largo de la narrativa contribuye al desarrollo temático y estructural de la obra.

Estos conceptos son esenciales para el análisis de textos, proporcionando un marco teórico para comprender cómo se construyen y se interpretan las narrativas.

2.4. Ariel Barría en el contexto histórico-literario de la novela panameña contemporánea

2.4.1. Datos biográficos

Ariel Barría Alvarado nació el 23 de marzo de 1959 en Las Lajas, provincia de Chiriquí. Se graduó como Licenciado en Humanidades y profesor de Español en

la Universidad de Panamá en 1987, además de obtener un título de Postgrado en Docencia Superior. Durante su carrera, trabajó como profesor de Español, Semiótica y Comunicación Creativa, así como promotor cultural en la USMA.

También participó como jurado en varios concursos literarios, incluyendo el Concurso Literario de la USMA, los certámenes José María Sánchez y Rogelio Sinán de la Universidad Tecnológica de Panamá, el Cesar A. Candanedo patrocinado por el Municipio de David en Chiriquí, y el Concurso Nacional Ricardo Miró del INAC. Asimismo, fue facilitador en el Diplomado en Creación Literaria de la Universidad Tecnológica de Panamá y dictó numerosos seminarios.

2.4.2. Su producción literaria

Desde temprana edad, mostró talento literario al ganar el Concurso Literario Intercolegial del Ministerio de Educación en 1973 y 1977, así como obteniendo el segundo lugar en el Concurso Nacional Histórico Literario en 1976. En 1980, fue galardonado con el Premio Panorama Social de cuentos, seguido por el Premio Pablo Neruda otorgado por la Escuela de Español de la Universidad de Panamá en 1981. En 1990, ganó el primer lugar en el Concurso Nacional Cesar Candanedo. Barría ha sido distinguido con el Premio Nacional de Literatura Ricardo Miró en cinco ocasiones en distintas categorías: tres en novela por "La loma de cristal" (2000), "La casa que habitamos" (2006) y "Las canciones que el público nos pide" (2014); y dos en cuento por "Ojos para oír" (2006) y "Losa doce" (2015). Además, ha publicado varios libros de cuentos, entre ellos "El libro de los

sucesos" (2000), "Al pie de la letra" (Premio Nacional de Cuentos José María Sánchez, 2003) y "En nombre del siglo" (2004).

2.4.3. Contexto histórico-literario en que se sitúa el autor

La producción narrativa de Ariel Barria, nacido en 1959, se ubica dentro del contexto histórico y literario de finales del siglo XX y principios del XXI en Panamá. Este período estuvo marcado por importantes transformaciones sociales, políticas y culturales en el país, incluyendo la recuperación del Canal de Panamá por parte de Panamá en 1999 y sus repercusiones económicas y sociales. En el ámbito literario, este período también vio la consolidación y diversificación de la literatura panameña de la posmodernidad, con escritores explorando temas diversos como la identidad nacional, la globalización y las complejidades de la sociedad panameña contemporánea.

CAPÍTULO III

LA INTERTEXTUALIDAD Y LA PARODIA SATÍRICA EN EL DISCURSO NARRATIVO DE “LA CASA QUE HABITAMOS” DE ARIEL BARRÍA

3.1. Resumen de la obra

La trama de la novela "La casa que habitamos" nos introduce en la vida de Esteban Fontanera, quien, al ser escogido por ser el próximo Fiscal General de la nación, decide festejar su ascenso con sus amistades. Después de una noche de excesos sexuales, alcohol y alegría, se enfrenta a un cadáver en su jacuzzi, lo que desencadena una serie de eventos. En lugar de buscar al culpable o identificar a la joven muerta, Fontanera había decidido deshacerse del cadáver a cualquier costo para evitar perder su cargo. Con diversas tácticas fallidas, aparece Robert Espinoza, un abogado de origen humilde, que aporta un humor negro a la historia con sus acciones extremas para hacer desaparecer el cadáver. Juntos, intentan deshacerse del cuerpo, incluso recurriendo a un conocido de Espinoza, apodado Tornapul, quien embalsama el cuerpo. Sin embargo, el plan se complica cuando Rodrigo, un amigo de Fontanera, junto con Astrid, revelan un complot para sabotear su ascenso. Ambos son secuestrados, desatando una serie de eventos que terminan en la muerte de Astrid y su cómplice. A pesar de los obstáculos, Fontanera asegura su puesto como Fiscal General y recibe el apoyo de su esposa que regresa de España para ayudarlo en su nuevo cargo.

3.2. Intertextualidad: alusión

Este tipo de intertextualidad, enraizada en la teoría de Genette, constituye un marco sólido para analizar y resaltar los elementos intertextuales presentes en la novela "La casa que habitamos". La teoría de Genette nos proporciona una

estructura conceptual que nos permite identificar y comprender las múltiples formas en que la obra dialoga con otros textos literarios, históricos, culturales y artísticos. Al aplicar la teoría de Genette a esta novela, podemos examinar cómo se establecen relaciones intertextuales a través de distintos mecanismos, como la alusión, la cita, la parodia y la reescritura. Estos elementos intertextuales enriquecen la trama, añadiendo redes de significado y complejidad a la narrativa.

Al profundizar en el análisis de "La casa que habitamos" desde esta perspectiva, podemos identificar cómo el autor utiliza la intertextualidad para establecer conexiones con otros textos literarios, así como con aspectos culturales y sociales relevantes. Esto nos permite no solo apreciar la profundidad y la riqueza de la obra, sino también comprender mejor su contexto y sus posibles influencias. Al emplear la teoría de Genette para examinar los elementos intertextuales en "La casa que habitamos", podemos desentrañar las complejidades de la narrativa y profundizar en su significado, destacando así la riqueza y la importancia de la intertextualidad en esta obra.

3.2.1. Alusión interdiscursiva

3.2.1.1. Alusión al arte cinematográfico

La variedad de alusiones que se encuentran en esta novela surge del discurso del protagonista, aficionado a los cines mudos y a la música clásica como se aprecia en el siguiente ejemplo:

Esteban Fontanera corrió las cortinas y la luz que le entregó la mañana le hizo remedar al **Nosferatu** de las películas mudas.” (Barría, 2006, p.12)

En este fragmento, se destaca un elemento intertextual de alusión al mencionar a Nosferatu, una película muda de origen alemán realizada en 1922 y dirigida por Friedrich Wilhelm Murnau. Esta película es reconocida como la primera adaptación cinematográfica de la famosa novela "Drácula" de Bram Stoker. La referencia a Nosferatu en la novela "La casa que habitamos" de Ariel Barría evoca de manera sutil la figura del vampiro y todo el misterio y horror asociados con ella.

Es importante destacar que la película Nosferatu inicialmente no fue aceptada por la viuda de Bram Stoker, quien inició una demanda por violación de derechos de autor, ya que la película se inspiraba claramente en la historia de "Drácula" sin haber obtenido los derechos para su adaptación. A pesar de los obstáculos legales, Nosferatu se convirtió con el tiempo en una película de culto, admirada por su atmósfera única, su estética visual y su impacto en el cine de terror.

Al aludir a Nosferatu en la novela, Barría no solo evoca la imagen del vampiro, sino que también establece un puente entre su obra y el rico legado cultural y cinematográfico asociado con esta figura icónica del terror. Esta alusión enriquece la trama de la novela, agregando capas de significado y profundidad a la narrativa.

De la misma forma, aparece Charles Chaplin, famoso actor del cine mudo:

...caminó en puntillas, descalzo y desnudo, agregando una sonrisa traviesa al salto y al taconazo de **Charles Chaplin**. (Barría, 2006, p.13)

¿Te acuerdas de Chaplin en La quimera del oro? ¿La escena esa en la que él miró con tristeza y despecho a Georgia Hale divirtiéndose en la fiesta e Año Nuevo y y él está afuera en el frío de Alaska? Me recuerdas al Chaplin de esa escena... (Barría, 2006, p.65)

Recuerdos inconscientes de los gags de Buster Keaton o de Harold Lloyd. (Barría, 2006, p.20)

En el género cinematográfico de la comedia, los gags visuales son elementos distintivos que transmiten humor principalmente a través de imágenes, una técnica especialmente asociada con el cine mudo. Grandes figuras del cine mudo como Charles Chaplin, Harold Lloyd, Buster Keaton, y los hermanos Marx, Harpo y Groucho, son reconocidos por su maestría en la creación y ejecución de este tipo de humor.

En la novela que estamos analizando, las referencias a los gags visuales están estrechamente relacionadas con el gusto compartido por Esteban Fontanera y su círculo de amigos por el cine mudo. Estas alusiones no solo añaden un toque de nostalgia y cultura cinematográfica, sino que también enriquecen la trama al proporcionar un elemento humorístico que conecta a los personajes con un legado cinematográfico perdurable.

A través de estas referencias, la novela no solo evoca la era dorada del cine mudo, sino que también resalta la importancia del humor visual como una herramienta universal para la expresión cómica. Además, al situar a los personajes en el contexto de este estilo cinematográfico, la novela establece un vínculo entre el pasado y el presente, mostrando cómo la influencia de figuras emblemáticas del cine mudo sigue siendo relevante y vigente en la cultura contemporánea.

Las alusiones presentadas anteriormente hacen referencia a los icónicos actores del cine mudo durante la época dorada del cine estadounidense en la década de 1940.

3.2.1.2. Alusiones a personajes históricos

Además, se destacan alusiones a figuras históricas como los dictadores, incluyendo a personalidades como Pinochet y Anastasio Somoza.

Claro la década del 70 fue propicia para el entusiasmo político y nadie quería ser convidado de piedra ante la quema de imágenes de un **Pinochet** con sangre entre los colmillos (...) o las mantas en las que se veía el rostro rechoncho y satisfecho de **Anastasio Somoza García** bebiendo en copa alta la linfa de su pueblo.”

(Barría, 2006, p.14)

Este fragmento de la novela de Ariel Barría muestra un contexto político particularmente agitado, caracterizado por el fervor político de la década de 1970.

La referencia a la quema de imágenes de figuras autoritarias como Pinochet y Anastasio Somoza. Estas alusiones sugieren no solo la presencia de un clima de protesta y resistencia popular contra regímenes dictatoriales en América Latina durante ese período, sino la relevancia de la novela como una reflexión sobre la historia política de la región y sus implicaciones en la vida cotidiana de las personas. Sin embargo, tiene un sentido de humor negro.

3.2.1.3. Alusiones a elementos bíblicos

Las alusiones a elementos bíblicos son una forma común de intertextualidad en la literatura, donde los escritores y poetas hacen referencia a pasajes, personajes o temas del pasaje o personajes bíblicos para enriquecer el significado de sus obras, como se aprecia en el discurso narrativo de esta novela: “a cambio de que de que él la hiciera sentir la Reina de Saba...” (Barría, 2006, p.17)

La alusión a la Reina de Saba evoca una figura bíblica que se menciona en el Antiguo Testamento, específicamente en el libro de 1 Reyes. La Reina de Saba es conocida por su visita al rey Salomón, donde se dice que quedó impresionada por su sabiduría y riqueza.

Al utilizar esta alusión, el narrador está evocando la imagen de una mujer poderosa y exótica, que puede tener connotaciones de misterio, belleza y sabiduría. Esta referencia bíblica sirve para establecer conexiones temáticas o simbólicas más amplias dentro de la obra en el sentido de que evoca temas como la búsqueda de la sabiduría, la admiración por la grandeza o la exploración de la identidad femenina.

La Reina de Saba es una figura envuelta en misterio y encanto, con un papel destacado al lado del líder supremo en la sociedad, según relatos encontrados en libros bíblicos como I Reyes, II Crónicas, y también en el Evangelio de Lucas, así como en el Corán y en la historia de Etiopía. Gobernaba el legendario Reino de Saba, cuyo epicentro estaba en la región de Marib, ahora parte de lo que conocemos como Etiopía y Yemen. Aunque los textos bíblicos no la mencionan explícitamente por su nombre, en la tradición etíope se la conoce como Makeba, mientras que en la tradición islámica es llamada Bilqis o Balkis, aunque no se la menciona específicamente en el Corán. Otros nombres que se le atribuyen incluyen Nikaule o Nicaula.

Esta alusión no solo enriquece el texto con un simbolismo cultural y religioso, sino que también profundiza en la caracterización de los personajes y en la dinámica de las relaciones que se desarrollan en la trama.

3.2.1.4. Alusión a personajes literarios

También, se da casos de alusiones a personajes literarios como Don Quijote como se aprecia en este fragmento:

*“Don Quijote arremetió contra los molinos de viento,
hasta sonar una lograda victoria entre los tribunales...”*
(p.28)

Este pasaje hace referencia a un episodio icónico de la literatura: la lucha de Don Quijote contra los molinos de viento, que confunde con gigantes. La novela "Don Quijote de la Mancha" de Miguel de Cervantes narra la historia de un caballero

idealista que, inspirado por la lectura de libros de caballería, se embarca en aventuras extravagantes en busca de justicia y honor. Uno de los episodios más famosos es cuando Don Quijote se enfrenta a unos molinos de viento que cree que son gigantes malignos, y aunque es derribado por los molinos, Don Quijote considera la lucha como una victoria en su búsqueda de la gloria.

La alusión a este pasaje en el texto que has proporcionado puede tener varios propósitos. Por un lado, puede utilizarse como una metáfora para ilustrar la lucha de un personaje contra fuerzas aparentemente invencibles o abrumadoras, similar a la lucha de Don Quijote contra los molinos de viento. Además, puede sugerir la idea de que la victoria de Don Quijote, a pesar de ser percibida como ridícula por otros personajes, es en realidad una victoria personal en su búsqueda de la justicia y el honor, lo que resalta su determinación y valentía frente a la adversidad.

La referencia a los tribunales de Esteban Fontanera en la novela, aludiendo a su enfrentamiento con los molinos de viento, establece una conexión interdiscursiva con el carácter idealista y justiciero del protagonista de "Don Quijote". Al igual que Don Quijote, quien veía a los molinos como gigantes a los que debía enfrentarse en nombre de la justicia, Esteban Fontanera parece emprender una lucha similar en los tribunales en busca de un ideal de justicia. Esta intertextualidad sugiere que, al igual que el héroe quijotesco, Esteban se enfrenta a desafíos que podrían parecer insuperables o incluso ilusorios, pero que para él representan una causa digna de luchar; sin embargo, es un recurso irónico.

3.2.1.5. Alusiones a la música clásica

Las referencias alusivas a otras artes como la ópera y el cine mudo son recursos que se plasman en el discurso narrativo de esta novela como en este ejemplo:

De eso sabía mucho el joven pasante que la conquistó con sus anécdotas sobre escritores, con sus explicaciones sobre el trasfondo histórico de la ópera, con su apasionada exaltación del cine mudo y con un poema cursi escrito en una servilleta. (p.68)

El pasaje describe a Esteban Fontanera, el protagonista, como un pasante que utiliza alusiones interdiscursivas para impresionar a alguien. Estas alusiones abarcan desde referencias a escritores hasta menciones de la ópera, el cine mudo y un poema escrito en una servilleta, cada una añadiendo profundidad y contexto cultural a su intento de conquista. Sin embargo, en el trasfondo del texto se percibe una sutil ironía. Esta ironía sugiere que, aunque Esteban se presenta como una persona culta y erudita, su intento de conquista puede ser exagerado o incluso cómico, quizás mostrando cierta desconexión entre su erudición y la realidad de la situación romántica.

3.2.1.6. Alusiones a famosos cantantes populares

De la misma forma, se alude a cantantes famosos populares de la década del 60.

... y (sabía que ya estaba pidiendo demasiado) si se hubiera atrevido a cambiar los discos de ópera y de películas antiguas por algunos de música romántica, como los de Armando Manzanero, de José Luis Perales, de Roberto Carlos, de Leo Dan, de Los Ángeles Negros, o por otros de los que a ella la enternecían desde la adolescencia. (p.83)

La intertextualidad se manifiesta a través de la alusión a discos de ópera y películas antiguas, lo que muestra un ambiente cultural y artístico específico. Esta referencia evoca en el protagonista una sensación de nostalgia por tiempos pasados. Sin embargo, el cambio propuesto hacia música romántica contemporánea como la de Armando Manzanero, José Luis Perales, Roberto Carlos, Leo Dan o Los Ángeles Negros, entre otros, hace referencia a una ruptura en esa atmósfera, porque hay un contraste generacional y cultural entre él y su pareja. Esto implica una evolución en los gustos musicales del personaje. Simboliza un cambio en su estado emocional o en su percepción del mundo. En lugar de mantenerse anclado en el pasado, el personaje busca una conexión más cercana con sus propias emociones y recuerdos personales tanto de él como de su pareja, explorando nuevas formas de expresión artística que resuenen con su experiencia vital.

Hay que destacar que Armando Manzanero es conocido por sus baladas románticas, José Luis Perales por sus letras emotivas y melódicas, Roberto Carlos

por sus canciones de amor, Leo Dan por sus éxitos románticos de la década de 1970, y Los Ángeles Negros por sus temas nostálgicos y melódicos. Cada uno de estos artistas y grupos tiene su propio estilo y repertorio, pero comparten la temática del amor y la nostalgia, lo que los convierte en referentes importantes de la música romántica.

Al mencionar que estos discos "la enternecían desde la adolescencia", el narrador sugiere que estas canciones tienen un significado especial para el personaje y su pareja, que evocan recuerdos y emociones de su juventud. Esta referencia musical enriquece la caracterización del personaje y ofrece una ventana a su mundo interior y sus experiencias pasadas.

La intertextualidad con alusiones a estos cantantes y su música añade profundidad al contexto y los personajes, y ofrece una referencia cultural específica que puede resonar con los lectores familiarizados con esos artistas y su obra. Es decir, estas relaciones interdiscursivas sirven para generar una atmósfera de nostalgia y soledad que agobia al protagonista envuelto en un problema.

3.3. La casa que habitamos y la parodia o adaptación del género policial y negro

En este tipo de transtextualidad, un texto puede estar escrito sobre otro, es decir, un texto se basa en un texto anterior. Éste último recibe el nombre de hipotexto, mientras el texto nuevo se llama hipertexto. Un ejemplo clásico sería el de Homero

y Virgilio donde la obra del primero, **La Ilíada** y **La Odisea**, son hipotextos y **La Eneida** de Virgilio sería el hipertexto de los poemas homéricos. En el caso del género novela, pueden comprender múltiples formas hipertextuales (a menudo encadenadas, pues un hipertexto puede convertirse en hipotexto de otra novela), mediante a nuevas adaptaciones, es decir las parodias, las segundas partes (también llamadas secuelas), las sagas, y hasta las versiones.

En el caso de la novela **La casa que habitamos**, se establece cuáles son los procedimientos paródicos empleados en la novela **La casa que habitamos** el propósito de comprender cabalmente la finalidad y el sentido último de la parodia. En esta novela, hay tres “hipotextos genéricos” para cada uno de los tres hipertextos: el género negro y el género rosa.



El primer hipotexto está subordinado al primero, dado que el segundo activa la acción y genera el primer hipotexto. Es una licencia para marcar la distancia con el hipotexto si nos basamos en la terminología genettiana.

La autora Sklodowska (2000) destaca la importancia de la parodia en la nueva novela hispanoamericana, especialmente en lo que respecta a la ruptura que algunos autores llevan a cabo con el género negro a través de su imitación paródica. En Hispanoamérica, incluyendo la literatura panameña, existen novelas que van más allá del género policial, buscando un distanciamiento irónico que los autores persiguen de manera deliberada.

Esta transgresión paródica del género policial tiene sus raíces en la década de los 40, con figuras destacadas como Borges y Bioy Casares. Posteriormente, se observa una transición en la literatura, desde la época del boom hacia la generación del post-boom. Durante este período, los escritores adoptan una postura paródica con respecto a diversos géneros literarios, incluyendo el género negro, el folletín, la novela rosa y la novela de aventuras. Esta distancia irónica respecto a estos géneros se interpreta, según la autora, como una estrategia para desafiar y subvertir el canon literario establecido.

En este sentido, la parodia se convierte en un instrumento literario poderoso, un "caballo de Troya" que permite a escritores anteriormente considerados periféricos ingresar y transformar el panorama literario, desafiando las normas y expectativas establecidas. Este enfoque paródico no solo enriquece la narrativa, sino que también ofrece nuevas perspectivas sobre los géneros literarios tradicionales y sus convenciones.

Cabe señalar que para Sklodowska (2006), el proteísmo que caracteriza a la novela negra sería la respuesta natural a la rigidez formuláica del género. De aquí

surgiría otra complicación teórico-práctica, que es la de deslindar cuándo el apartamiento de los esquemas predeterminados se circunscribe a un distanciamiento irónico —causa y resultado de la imitación paródica, tal y como lo concibe Hutcheon— y cuándo responde a una de las posibilidades que el género ofrece. O, en otro nivel, si el humor y la ironía en una obra determinada son elementos constitutivos del género o son más bien el resultado de una recreación paródica del mismo. A continuación, veamos las estrategias retóricas que se emplea en el discurso narrativo de *La casa que habitamos*.

Antes de atender a los efectos pragmáticos de la parodia, hay que dilucidar cuáles son los procedimientos paródicos en el texto; se trata de alcanzar el sentido último de la parodia partiendo de un análisis inmanente. En **La casa que habitamos**, encontramos algunos como la ironía, la comicidad o el humor negro y la exageración, entre otros. La dimensión semántica de la ironía es patente desde la primera oración de la novela. La elección del nombre del protagonista (Esteban Fontanera) resulta del todo irónico, por cuanto su perfil se acerca mucho más al del perdedor que al de hombre de éxito, aunque haya llegado al cargo de Fiscal. Si bien este rasgo aleja a los detectives de la narrativa del policial clásico y el negro, lo aproxima a la figura del investigador del hard-boiled, (novela negra) caracterizado por su desaliño y por su condición eminentemente antiheroica. Sin embargo, no tiene atributos de dureza como los es en la novela negra norteamericana.

Más bien es un personaje que no tienen los atributos nada positivos dado que el narrador lo describe como corrupto y con un rasgo donjuanesco como advertimos en el siguiente ejemplo:

“El plan fue concebido por ella, con lujo de detalles, desde cuando supo que Esteban Fontanera sería el nuevo Fiscal General de la Nación, se trataba no más de exponerlo ante el público tal como era: un ser amoral, un arribista de marca mayor que no tenía escrúpulos para salir adelante, aun a costa de su amigos o de alguien como ella, que lo había amado profundamente, que puso a andar con buen pie su carrera, cuando era un desconocido cuyo singular mérito era la extensa lista de películas mudas que conocía,..(pág.164)

En este fragmento, el narrador, a través del personaje secundario, nos da pista del perfil del protagonista muy alejada de una persona honrada como debe ser el la figura del fiscal; sin embargo, es un personaje amoral, inescrupuloso, movido por su afán personal. En este sentido, es una parodia al detective policial clásico y negro, aunque en este tipo de género el detective es el elemento esencial de toda narración policíaca por su relación directa con el factor característico de este tipo de literatura: la investigación.

En el género clásico y negro, la narración policíaca es la narración de una investigación y el detective es aquel que la conduce. Es decir, la narrativa policíaca como elemento hipotextual se sitúa como toda narración cuyo proceso de investigación descansa sobre un hecho criminal, sea real o aparente, por lo que hay un personaje encargado de llevar a cabo esa investigación del delito. Dicho personaje puede ser un policía, un detective privado, un periodista, un abogado, un forense, entre otros.

El siguiente renglón, podemos apreciar estas diferencias:

Detective del policial clásico y negro	fiscal Esteban Fontanera
El detective pertenece a una familia ilustre. Es el caso de Dupin, de Philo Vance, de Sherlock Holmes, de Peter Wimsey.	El fiscal no pertenece a la clase es un arribista, que se aprovecha de las personas como las mujeres para buscar su ascenso social, inclusive fue dirigente estudiantil en la Facultad de Derecho.
El detective tiene muchos gustos exquisitos, refinados, que ayudan a caracterizarlo como extravagante, poco convencional, diferenciándose así de la masa común. Puede ser esta rareza el amor a los libros raros (Dupin), amar las rosas (el sargento Cuff, Poirot), tocar el violín (Sherlock Holmes), interesarse por la arqueología (Philo Vance), la gastronomía (Nero Wolfe, Pepe Carvalho), los vinos (Peter Wimsey)...Vemos, sin embargo, que todos estos gustos, por muy variados que sean entre sí, como denominador común, dan una nota de exquisitez, de distinción, que es precisamente lo que se pretende, distinguirlo de los demás personajes y situarlo en una esfera superior.	El Fiscal tiene un gusto por los cines mudos, la ópera, por lo que tiene similitud con los detectives clásicos y negros.

Torpeza física y sentimentalismo es otra cualidad o característica que se percibe en la mayoría de los detectives. En este sentido, muchos son, desde el punto de vista de su actividad física, francamente torpes: bajos, débiles, desmesuradamente gordos, viejos... En la historia del género abundan los detectives que ni siquiera se mueven de un lugar para resolver el caso.	En Esteban Fontanera no hay torpeza física ni sentimental, más bien es un personaje sin escrúpulos dispuesto a engañar a las mujeres a fin de conseguir sus objetivos como fue el caso de conseguir el puesto de Fiscal General de la Nación.
El detective es sabio y capaz de descifrar los signos; además, es un héroe, portador de valores colectivos; un personaje superior, que está por encima de todos; es muy distinto, padre que consuela y castiga; médico que cura y opera; juez que castiga y premia, capaz de detectar el mal que corrompe a la sociedad	En el Fiscal Esteban Fontanera, no se contempla estos valores colectivos, no es un personaje superior, es engañador de mujeres, irresponsable y corrupto.

Como se aprecia en el cuadro anterior, se establece una inversión de roles en el personaje del detective dentro de la novela "La casa que habitamos" de Ariel Barria. Mientras que, en el género clásico del detective, el investigador suele representar la justicia y la resolución del crimen, aquí vemos que el personaje de Esteban Fontanera se aleja de este arquetipo.

En lugar de ser un agente de la ley que busca restaurar el orden y la moralidad social, Fontanera parece encarnar los aspectos oscuros y corruptos del poder. Su intento de recomponer el desorden desencadenado por los crímenes a través de actos inmorales implica una subversión del papel tradicional del detective. En lugar de ser un héroe que lucha contra la injusticia, Fontanera parece estar

implicado en ella, lo que añade una capa adicional de complejidad moral al personaje y a la trama de la novela.

Esta inversión de roles constituye una parodia del género clásico del detective de Edgar Allan Poe, donde se cuestionan y subvierten las convenciones establecidas. En lugar de presentar un héroe incorruptible que lucha por el bien, la novela nos ofrece un personaje cuestionable cuyas acciones plantean dilemas éticos y morales, lo que lleva a temas relacionados con el crimen, la corrupción y el poder, por lo que el lenguaje es insolente cuando el personaje Spinoza, cuando se refiera a uno de sus clientes, señala lo siguiente: Tigre" andaba tan perforado por las inhalaciones de pegamento que no hubiera soportado el ajeteo de un coito común y menos de una violación doble..., el tipo salió vuelto una piltrafa..." (Barria, pàg.93) El fragmento citado revela el uso de un lenguaje propio de la calle y del hampa, caracterizado por la utilización de apodos como "Tigre", así como términos relacionados con el consumo de drogas como "inhalaciones de pegamento". Además, la mención de una "violación doble" sugiere la brutalidad y la violencia presentes en ese entorno. Estas expresiones no son habituales en la conversación diaria, sino que forman parte de un vocabulario específico vinculado al mundo marginal y a situaciones extremas. Su uso en la narrativa contribuye a generar un ambiente realista y crudo, en contraste con el estilo típico del género policial, permitiendo reflejar las duras condiciones de vida y la violencia presentes en la historia.

El género clásico y negro tiene como objetivo fundamental el restablecimiento del orden, tanto en el plano mental a través de la verdad, como en el plano social mediante la justicia. En este contexto, según lo que señala Symons (1982), el detective es el principal protagonista, quien distingue cuidadosamente entre la justicia humana, definida por las leyes establecidas, y la noción más amplia de justicia, que abarca consideraciones ideológico-morales (p. 21).

Según Symons, el detective del género negro puede optar por diversas acciones en su búsqueda de justicia. En algunos casos, puede decidir no entregar al culpable a las autoridades si considera que el sistema legal no garantiza un castigo adecuado. En otros casos, podría tomar la justicia por su propia mano, consciente de que las leyes podrían permitir que el culpable quede impune. Y en ocasiones excepcionales, puede negarse a investigar el caso, transformando así la narrativa de la investigación policial en una historia de aventuras.

En contraste, en "La casa que habitamos", nos encontramos con personajes del bajo mundo como el caso de Robert Spinoza y su esposa Lorena Tisbail, sobre su separación, ya que:

se enamoró de una mujer que a su vez era la amante de un narcotraficante, que cuando el gánster cayó en manos de la DEA ella lo convenció para que tratara de evitar su deportación, que no solo no logró sino que además tuvo que soportar la tortura de verla salir en el mismo avión que

llevaban al narco, que eso le produjo una gran depresión que lo condujo a las drogas..." (Barría, pág. 91).

De igual forma, también la novela muestra a un fiscal inmoral que se enfrenta a un crimen en su propio apartamento y busca desesperadamente encubrirlo para proteger su reputación.

Esta situación presenta un giro interesante, ya que el protagonista, lejos de representar la búsqueda de la verdad y la justicia, se encuentra en el lado opuesto del espectro moral, tratando de evitar las consecuencias de sus propios actos.

Esteban Fontanera, en este contexto, no encarna el arquetipo del héroe ni actúa como el defensor de los valores sociales, morales y legales de la sociedad. Por el contrario, se le retrata como el líder de una justicia que se ve comprometida en un crimen motivado por despechos amorosos.

La parodia de este personaje policial se caracteriza por su comportamiento distante, excéntrico y peculiar, al igual que su rival, el perpetrador del crimen. Esta representación subvierte las expectativas del lector sobre el típico detective clásico, ofreciendo en su lugar una versión más inusual y divergente del género policial. En lugar de seguir el patrón convencional de ser un héroe incorruptible y astuto, este detective exhibe rasgos que desafían las normas establecidas, lo que añade un elemento de sorpresa y originalidad a la trama.

La parodia satírica también se advierte a través del humor negro, especialmente presente en los diálogos más que en la voz del narrador, es una característica

distintiva de "La casa que habitamos". Se manifiesta a través de la incorporación de elementos del lenguaje escatológico, la irreverencia hacia la muerte (especialmente hacia los cadáveres) y los frecuentes chistes lingüísticos que provocan risas constantes.

"—Si te explicas, quizás podría entenderte.

- ¿Qué hiciste con el cadáver? - ¡Traidor desgraciado!

—¡Por favor, Esteban! ¡No me hagas disparar!

—Pues vas a tener que hacerlo, si no quieres que te mate a golpes...

(p.139)

Las numerosas referencias escatológicas refuerzan el efecto cómico y ridiculizador del texto. El narrador las trae a colación en múltiples ocasiones, lo que contribuye a mantener un tono jocoso a lo largo de la narrativa. Este enfoque de jocosidad, a menudo oscuro y sarcástico. Esto constituye una crítica social disfrazada de comedia. El uso del humor negro en "La casa que habitamos" proporciona un contrapunto cómico a temas serios y oscuros, haciendo que la lectura sea tanto entretenida como reflexiva.

Keating (2010) resalta que las diferentes modalidades de la novela policíaca, negra o criminal tienen como punto de partida la historia detectivesca clásica, ya sea imitándola o reaccionando ante su modelo. Aunque no es una regla inflexible que todas las novelas policíacas o negras giren en torno a varios crímenes, es lo

más habitual según Keating que "el asesinato será más impactante cuanto más extraño y sorprendente sea" (p.9).

En este contexto, los efectos pragmáticos de la parodia satírica se refieren a las consecuencias que esta técnica literaria tiene en la comunicación y la interpretación del texto. En la novela "La casa que habitamos", estos efectos se manifiestan en cómo la parodia afecta la experiencia del lector y su percepción de la obra en general.

Uno de estos efectos es la desmitificación del género policial. La parodia satírica expone de manera exagerada o irónica las convenciones típicas del género negro, lo que lleva al lector a cuestionar sus expectativas preestablecidas sobre cómo debería ser una novela policiaca. Esta desmitificación fomenta una lectura más crítica y reflexiva, ya que el lector se ve obligado a reconsiderar los estereotipos y las normas del género.

En "La casa que habitamos" de Ariel Barría, la desmitificación se presenta a través de la parodia satírica de la narrativa policial clásica. En lugar de seguir el modelo tradicional donde el detective es un personaje genial con capacidades analíticas sobrehumanas, la novela subvierte este arquetipo al presentar a un detective corrupto y cuestionable. Esta inversión de roles desafía las convenciones del género y ofrece una perspectiva fresca y original sobre la narrativa detectivesca, invitando al lector a reflexionar sobre la naturaleza del género policial y sus implicaciones más amplias.

Los procedimientos antipoliciales identificados por Tani, no solo constituyen una parodia al desafiar el modelo genérico clásico, donde los detectives son retratados como sobrenaturales y honestos, sino que también tienen una intención satírica al implicar una crítica de las prácticas habituales. La corrupción policial representada en la novela permite que el sistema funcione de manera ineficiente e impune. Esteban Fontanera, por ejemplo, carece de los atributos del detective clásico y, en cambio, exhibe rasgos irresponsables, inmorales y antiéticos, junto con un comportamiento cáustico y mujeriego. Su posición como fiscal no concuerda con lo que se esperaría de un detective profesional.

Sin embargo, la intención estético-ideológica en esta novela va más allá de simplemente cuestionar la corrupción policial. También se critican las prácticas que suelen caracterizar a las autoridades judiciales panameñas en general. A través de la parodia y la sátira, la novela expone las fallas y contradicciones del sistema legal, invitando a una reflexión más profunda sobre la realidad social y política del país. En última instancia, la obra busca no solo entretener, sino también generar conciencia y promover el cambio en la sociedad.

En esta novela, los efectos pragmáticos de la parodia satírica incluyen la generación de humor, especialmente humor negro, que se manifiesta a través de situaciones absurdas, diálogos irónicos y personajes caricaturescos como Bob Esponja. Este humor negro sirve para aligerar el tono oscuro y violento de la obra, proporcionando al lector momentos de entretenimiento y alivio en medio de la trama intensa.

Además, se percibe un tono crítico social y político en la novela. Se convierte en un vehículo eficaz para la crítica social y política, abordando temas como la corrupción, la violencia urbana y el problema de las drogas. Al exagerar y satirizar estas realidades, la novela nos invita a reflexionar sobre los problemas sociales y políticos presentes en la sociedad panameña. De esta manera, la obra se convierte en una metáfora de la política panameña, utilizando la ficción como una herramienta para analizar y comentar sobre la realidad del país.

En efecto, en esta novela se observa la creación de una distancia irónica entre el discurso narrativo y el lector, lo que permite una observación crítica de los acontecimientos narrados. Siguiendo la perspectiva de Hutcheon, este distanciamiento irónico genera varios efectos pragmáticos que van más allá de la mera diversión. Entre ellos se incluyen la auto-reflexión, la transgresión crítica o creativa de un modelo establecido, la sátira y la subversión ideológica, entre otros.

Estos aspectos sirven como herramientas que permiten al autor o a la obra misma cuestionar, desafiar o reinterpretar las normas establecidas, ya sea en el ámbito literario, social o cultural. La auto-reflexión implica un examen crítico de la propia escritura, lo que puede conducir a una exploración más profunda de los temas abordados y de la esencia misma de la narrativa.

Por otro lado, la transgresión creativa de un modelo implica romper con las expectativas asociadas al género o estilo en el que se enmarca una obra. Esto facilita la creación de nuevas formas de expresión y significado, permitiendo al autor explorar territorios inexplorados y desafiar las convenciones establecidas.

En conjunto, estos elementos contribuyen a enriquecer la experiencia del lector al proporcionarle una visión crítica y reflexiva de los temas tratados en la obra.

En "La casa que habitamos", la distancia irónica entre el discurso narrativo y el lector nos lleva a cuestionar la veracidad o seriedad de los eventos descritos, lo que fomenta una lectura más reflexiva y analítica. Los efectos pragmáticos de la parodia en esta obra incluyen la desmitificación del género, la generación de humor, la crítica social y política, y la creación de distancia irónica, todos los cuales enriquecen la experiencia de lectura y promueven una reflexión más profunda sobre temas como la corrupción, la falta de seriedad y honestidad, y los problemas sociales tratados en la novela.

En relación con el contexto socio-político, se observa cómo la parodia a menudo sirve como medio para la sátira y la subversión de los valores dominantes. Como señala Hutcheon, aunque la parodia no siempre tiene que ser satírica, la sátira a menudo recurre a la parodia como vehículo para ridiculizar los vicios o locuras de la humanidad, con una intención correctiva.

El tratamiento lingüístico y semiótico de la cultura de masas, del cine y del relato policial, tiene dos implicaciones en "La casa que habitamos": uno es el asunto de la verosimilitud y el realismo, y otro que se infiere como un nuevo realismo literario, posmoderno contenido en un tipo de lenguaje hiperficcional, latente en la fluctuación distorsionada de la realidad que encaran los personajes, en su asignación a la representación impuesta por Barría.

Los personajes de esta novela representan una realidad social y política panameña desde la misma alteridad, a partir ficciones que subyacen en las historias, el elemento de la distorsión, conlleva a un falseamiento, farsa que acaba por tornarse en comicidad, pero además impulsa el sentido de realidad constatada en la desidia propia del espacio ciudadano habitado por los personajes, podría decirse que, hasta la misma ciudad, que se configura, a partir de sus descripciones, subsumido en la corrupción política, conlleva por demás a todos los vicios y desencantos de personajes comunes que encarnan a figuras de la realidad política.

La parodia del género policial presente en la novela "La casa que habitamos" da cabida a un neorrealismo que adquiere un carácter grotesco al destacar elementos que desdibujan la línea entre lo real y lo ficticio, lo cual resulta en una parodia y, por ende, en una atmósfera satírica.

Para Amar Sánchez (2000) la parodia —Se burla del original y presupone la existencia de una norma lingüística. La parodia implica una mirada ridiculizada desde la alta cultura sobre las formas. (pág. 25), dado que satiriza la corrupción de este grupo social: "Idalecio Doriesku, actual Fiscal General interino... y su equipo de fiscalitos corruptos... (pág. 53)

CONCLUSIONES

Después de analizar la novela "La casa que habitamos" de Ariel Barría desde la perspectiva de la intertextualidad y la parodia, hemos llegado a las siguientes conclusiones:

Las posturas teóricas de autores como Bajtin, Genette y Kristeva coinciden en que el texto no puede ser comprendido de manera tradicional como una fuente única de influencia. La intertextualidad, al analizar la coexistencia de textos y la evocación de hipotextos, ofrece una alternativa conceptual y metodológica para entender cómo interactúan las obras de escritores de diferentes épocas durante su creación.

En esta novela, Barría establece una conexión directa entre la obra y su recepción por parte del lector mediante el uso de figuras mundialmente conocidas, eventos históricos y referencias culturales. Estas alusiones ayudan al lector a identificar intertextos relevantes, que van desde personajes bíblicos y figuras históricas hasta citas populares, cumpliendo así una función ideológica y moralizadora sobre temas como la corrupción y la decadencia moral en la sociedad panameña.

Algunas de estas alusiones son fácilmente reconocibles para un público general, mientras que otras están dirigidas a un grupo más especializado. Desde citas de Platón que abordan temas de conciencia social hasta referencias a obras de otros novelistas como Alejandro Dumas, el uso de citas con un matiz de interdiscursividad amplía el espectro de discursos presentes en la novela.

La variedad de discursos presentes en "La casa que habitamos" enriquece la obra y la sitúa dentro del contexto de la narrativa contemporánea panameña, ofreciendo al lector una experiencia de lectura más profunda y contextualizada.

En fin, el análisis desde la intertextualidad y la parodia revela la complejidad y la riqueza de esta novela, que se convierte en un reflejo vívido de la sociedad y la cultura panameñas.

RECOMENDACIONES

La educación literaria tiene el objetivo de formar lectores capaces de interconectar el texto y el lector a fin de que este comprenda e interprete; además, valore la estética de las producciones literarias. Por ello sugerimos las siguientes recomendaciones:

- Desarrollar, mediante talleres formativos, la lectura intertextual a fin de desarrollar en los estudiantes de español y de otras carreras la habilidad lectora que los llevará a la recreación y la construcción de una interpretación coherente y adecuada de textos.
- Incorporar en el análisis y comentario de textos la intertextualidad como proceso creativo y como forma de comprensión lectora.
- El género policial no es único elemento paraliterario que se puede trabajar con los estudiantes, esta experiencia literaria se puede abordar desde la lectura de las sagas juveniles, cuento, novela. Lo que se busca es orientar las prácticas lectoras e iniciar a los jóvenes en el conocimiento de los autores de la literatura clásica, o aquellos que son valiosos por su tipo de escritura.
- Crear círculos de lectores sabatinos desde la perspectiva de la intertextualidad en la Escuela de Español.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLEN, Graham.(2000) Intertextualidad. London: Routledge.

BAJTIN, M. (1986): Problemas de la poética de Dostoievski. México: F.C.E.

BAJTIN, M. (1989): Teoría y estética de la novela. Madrid: Taurus.

BARTHES, R. (1988): "La muerte del autor" (1968) y "De la obra al texto" (1971), en El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura. Barcelona: Paidós.

BARRERA GÓMEZ, Asunción. (2002) El estudio de la ironía en un texto literario, Universidad de la Rioja, recuperado de [DialnetElEstudioDeLaIroniaEnElTextoLiterario-1127827 \(3\).pdf](#)

BAÑOS SALDAÑA, José Ángel (2022) La dinamicidad de los textos literarios: hacia una tipología de la transreferencialidad UNED. Revista Signa 31, pp. 271-292.recuperado de [la-dinamicidad-de-los-textos-literarios-hacia-una-tipologia-de-la-transreferencialidad-1160453.pdf](#)

BECERRA Hidalgo, Jordán (2018) Intertextualidad y plagio: una inventiva teóricacrítica sobre la (des)conexión de cuerpos textuales. Chile: Universidad de Chile. Recuperado de [Intertextualidad-y-plagio.pdf \(uchile.cl\)](#)

BERISTAIN, Helena. (2006) Alusión, Referencialidad, Intertextualidad. Universidad Nacional Autónoma de México.ç

GARCÌA RODRÌGUEZ, María José. (2019) La parodia, fuerza ilocucionaria. Universidad de Murcia, recuperado de [file:///C:/Users/Carlos/Downloads/La_parodia_fuerza_ilocucionaria.pdf](#)

GENETTE, Gérard. (1989): Palimpsestos. La literatura en segundo grado. Madrid: Taurus.

GÓMEZ MORIANA Antonio. (1980) "La subversividad del discurso ritual. Una lectura intertextual del Lazarillo de Tormes", *Imprévue* nº 1 (Montpellier)

GUTIÉRREZ, José I. (2009) "El travestismo femenino como modelo contracultural." *Cyber Humanitatis*, vol. 50, 2009, pp. 1-13. Recuperado de <https://cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/view/8382/8182>.

---. (2009) "Festejando la subversión: andares de la experiencia transgénica y del disfraz." *Identidad y simulación: ficciones, performances, estrategias culturales*, coord. por José Ismael Gutiérrez, 2009, pp. 73-17. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3148981>.

HUTCHEON, L. (1985). "Una teoría de la parodia": "A Theory of Parody": Las enseñanzas de las formas de arte del siglo XX, Nueva York / Londres, Methuen.

INSTITUTO CERVANTES (2008). «Intertextualidad», en *Diccionario de términos clave de ELE*. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/indice.htm
Consulta: 27 de marzo de 2024

MARINKOVICH, Juana, & Benítez, Ricardo. (2000). Aproximaciones al análisis intertextual del discurso científico. *Revista signos*, 33(48), 117-128. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-09342000004800009>

MARUMÍ JIMENEZ, Javier (2020) Aplicación didáctica de la intertextualidad a partir de textos literarios en la enseñanza de español como lengua extranjera. Centro Universitario CIESE. Fundación Comillas, <https://repositorio.unican.es/xmlui/bitstream/handle/10902/19710/TFM.JMJ>.

pdf;jsessionid=A73082346AADE2EB1BADE1BF0EECA5A7?sequence=1

Consulta: 27 de marzo de 2024

MUEKE, D. C.(1986) "Ironía y lo Irónico". Londres: Methuen. (the critical idiom; 13).

KRISTEVA, Julia. (1978): Semiótica 1 y 2. Madrid: Fundamentos.

KRISTEVA, Julia (1981). «La palabra, el diálogo y la novela», en Semiótica 1 (pp. 187- 225). Madrid: Editorial Fundamentos.

KRISTEVA, J. (1966). "La revolución del lenguaje poético".

YURI M., Lotman (1978) Estructura del texto artístico. Madrid: Istmo.

YURI M., Lotman (1996) La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto. Madrid: Cátedra.