

## CAPÍTULO 7

# Danica, Paula y Marta y el triunfo ante la avaricia, hipocresía e intolerancia: un análisis intertextual

**Luiza Valozić**

Universidad de Belgrado (Serbia)  
luiza.valozic@fil.bg.ac.rs

### 1. Introducción

La intertextualidad sigue siendo vigente hoy en día al continuar brindando una profusa concepción teórica. Su potencial y versatilidad han sido explorados y demostrados extensa y abundantemente en trabajos y estudios desde que fuera acuñada en los años 60 del siglo XX, abriendo un nuevo camino para el análisis de textos y obras, tanto si existen entre ellas relaciones de referencialidad como si no.

La dimensión de la intertextualidad consistente en revelar y evidenciar correspondencias entre textos que en principio pudieran aparentar carentes de puntos en común es el foco del análisis aquí presentado, ya que el corpus está constituido por tres obras que no cuentan con relaciones de referencialidad. Más concretamente, se trata de la comedia teatral *La familia afligida* del escritor serbio Branislav Nušić (años 30 del siglo XX), el relato corto *Herederos a la suerte* de la escritora paraguaya Yula Riquelme de Molinas (años 90 del siglo XX) y la película *Knives out (Puñales por la espalda)* del director y guionista estadounidense Rian Johnson (segunda década del siglo XXI). Desde diferentes puntos de vista, como son el temporal, geográfico, lingüístico, cultural y del modo de expresión artística, estas creaciones parecerían distantes y desprovistas de semejanzas, sin embargo, contemplarlas desde la perspectiva intertextual hace posible salvar las distancias y hacer manifiestos los elementos que comparten. Aunque el análisis va a referirse brevemente a algunas relaciones implícitas entre estas obras, el

eje principal del análisis intertextual se centra en los tres personajes femeninos, esto es, Danica de *La familia afligida*, Paula de *Herederos a la suerte* y Marta de *Knives out*.

En un trabajo anterior se llevó a cabo un análisis de las dos primeras obras arriba mencionadas, aunque desde un enfoque diferente, dado que el objetivo principal era delinear las relaciones y similitudes observadas entre ellas en su totalidad (Valozić 2020).

Respecto al marco teórico, el presente artículo coincide en líneas generales con los preceptos del trabajo citado, esto es, en la definición de intertextualidad que delimitan Kristeva (1981) y Barthes (1994), pero aquí es ampliado con los códigos delineados por Barthes (2004) en su análisis de la novela corta *Sarrasine* de Balzac. Habría que matizar que la elección del marco teórico de la intertextualidad no sobreentiende en ningún caso la asunción de esta teoría como el único marco posible para el análisis literario ni para la crítica literaria, sino como una concepción teórica válida para ciertos análisis, y más concretamente, para el análisis que aquí se presenta.

## 2. Marco teórico

Acercarse a la intertextualidad implica inevitablemente vislumbrar la extensión de esta concepción teórica, además del amplio panorama de estudio, matizaciones y reformulaciones que presenta y la significativa evolución que ha experimentado desde su formulación por Kristeva en los años 60 del siglo XX. En un análisis riguroso y detallado del concepto y de su evolución a lo largo del siglo XX, Martínez Alfaro (1996: 277) ofrece una observación muy acertada de la magnitud que ha alcanzado el concepto:

But like any influential idea, it changed as it was assimilated within different cultural and intellectual contexts. Theorists, of course, try to regularize it, but adaptations of intertextuality have refused orthodoxy, often encouraging multiple interpretations.

Como consecuencia, al hablar de intertextualidad como marco teórico, resulta necesario matizar qué se entiende exactamente por intertextualidad.

Para el análisis que se presenta aquí se asume la perspectiva conceptual de la intertextualidad delimitada por Kristeva. Más concretamente, el punto inicial desde el punto de vista teórico es la primera definición que hace Kristeva del concepto en su archiconocido artículo donde habla de Bajtín:

(...) un descubrimiento que Bajtín es el primero en introducir en la teoría literaria: 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, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble (Kristeva 1981: 190).

De modo complementario, la interpretación de la intertextualidad adoptada aquí se sustenta también en la visión de este concepto perfilada por el teórico de literatura, filósofo y semiótico francés Barthes (1994: 78):

La intertextualidad en la que está inserto todo texto, ya que él mismo es el entretexo de otro texto, no debe confundirse con ningún origen del texto buscar las «fuentes», las «influencias» de una obra es satisfacer el mito de la filiación; las citas que forman un texto son anónimas, ilocalizables y, no obstante, ya leídas antes: son citas sin entrecomillado.

La amplitud de la intertextualidad concebida en los términos citados ofrece la posibilidad de establecer un marco para el análisis de los tres personajes femeninos escogidos, ya que las obras en las que aparecen no poseen relaciones de referencialidad.

La justificación de la elección del corpus para este análisis hace necesario el planteamiento de la pregunta de por qué se han elegido estos tres personajes femeninos de estas tres obras, y desde el punto de vista teórico, es Barthes (1994) quien ofrece una perspectiva que describe de forma acertada tal elección. En el siguiente fragmento se perfila esta visión abierta del texto y del lector y su experiencia, que plasma a la perfección lo experimentado por la autora de este artículo, al encontrarse durante su paseo por la ladera del valle de la intertextualidad con Danica, Paula y Marta:

(...) el lector del Texto podría compararse a un individuo desocupado (que hubiese distendido todo su imaginario): este individuo discretamente vacío se pasea (...) por la ladera de un valle por cuyo fondo corre un «oued» (...); lo que percibe es múltiple, irreductible, proviene de sustancias y de planos heterogéneos, desligados: luces, colores, vegetaciones, calor, aire, tenues explosiones de ruidos, delicados gritos de pájaros, voces de niños del otro lado del valle, pasos, gestos, ropas de habitantes muy cercanos o muy lejanos; todos esos incidentes sólo son a medias identificables: provienen de códigos conocidos, pero su combinatoria es única, fundamenta el paseo en una diferencia que nunca volverá a repetirse más que como diferencia. Eso mismo es lo que pasa en el texto: no puede ser él mismo más que en su diferencia (...), y no obstante está enteramente entretejido de citas, referencias, ecos: lenguajes culturales (¿qué lenguaje puede no

serlo?), antecedentes o contemporáneos que lo atraviesan de lado a lado en una amplia estereofonía (Barthes 1994: 77-78).

Dentro de esta concepción amplia y abierta de la intertextualidad también se inscriben los elementos en los que se fundamenta el análisis concreto aquí abarcado, y que corresponden a los códigos delimitados por Barthes en su análisis de la novela corta *Sarrasine* de Balzac (2004). El primero de estos códigos es el *código hermenéutico* que de acuerdo con Barthes corresponde: «al conjunto de unidades que tienen la función de articular, de diversas maneras, una pregunta, su respuesta y los variados accidentes que pueden preparar la pregunta o retrasar la respuesta, o también formular un enigma y llevar a su desciframiento» (2004: 12). El *sema* representa el segundo código, y es en su esencia el significado por excelencia. Puede asentarse en varios lugares del texto al ser un elemento migrador y puede vincularse a otros elementos del mismo género para configurar caracteres, atmósferas, figuras o símbolos. El tercer código es el *campo simbólico*, según el autor, «el lugar propio de la multivalencia y la reversibilidad» (Barthes 2004: 14). El autor incide en que al campo simbólico se puede acceder por varias entradas iguales, y por este motivo su profundidad y su secreto pueden ser problemáticos. Además, el campo simbólico con frecuencia puede ser marcado por la figura retórica de la antítesis. El siguiente, el *código porairético*, es el que hace referencia a las acciones y a los comportamientos. Por último, están los *códigos culturales*, que citan una ciencia o un saber. Siguiendo al autor, la acción de citar los códigos culturales no implica la pretensión de construir o reconstruir la cultura que articulan. También es importante subrayar que, al ordenar estos códigos, no se pretende su jerarquización, del mismo modo que no se pretende una estructuración fija de los elementos que servirán para ejemplificar estos códigos a lo largo del análisis (Barthes 2004: 12-15).

Finalmente, con el objetivo de concretar el marco teórico dentro del que se inscribe este análisis cabe reiterar que no se presupone una interpretación de la intertextualidad como única opción para el análisis literario ni para la crítica literaria, sino como una concepción teórica posible para ciertos análisis. Por lo tanto, se hace necesario delimitar la intertextualidad para poder operar con ella en el ámbito teórico, y en este sentido, se perfila como acertada la matización efectuada por Lešić<sup>1</sup>:

La intertextualidad puede ser un concepto útil siempre y cuando no pretenda darnos todas las respuestas a todas las preguntas sobre cómo un texto literario crea el sentido, o sobre cómo nosotros encontramos significados en él (...) Sin embargo, si somos conscien-

<sup>1</sup> Traducción del serbio al español realizada por la autora de este artículo. El entrecorillado aparece en el original, ya que Lešić indica en una nota a pie de página que se refiere al siguiente trabajo: Johnatan Culler. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, London: Routledge and Kegan Paul, 1981. (Valozić 2020: 166-167).

tes de estas limitaciones, creo que este concepto es de gran utilidad, sea como un concepto general que describe cualquier relación entre textos, o como el tipo, definido en términos barthesianos, de «relaciones entre el texto y diferentes lenguas o prácticas de significación de una cultura y de su relación con aquellos textos que articulan las posibilidades de esa cultura» (Lešić 2011: 235–236).

### 3. Contextualización del corpus

Las tres obras que constituyen el corpus de este análisis, como se ha indicado, pertenecen a diferentes formas de expresión artística, épocas, ámbitos geográficos, lingüísticos y culturales. Dado que a partir de la investigación realizada no se han encontrado evidencias de referencialidad entre ellas, la concepción teórica de la intertextualidad se perfila como la más apropiada. Además, gracias a la perspectiva de estudio adoptada, se podrán observar diferentes relaciones implícitas y similitudes entre las obras y, sobre todo, entre tres personajes femeninos que constituyen el eje principal del análisis aquí presentado, además de los códigos en términos definidos por Barthes (2004).

A pesar de que no se hayan encontrado relaciones explícitas entre las tres obras estudiadas ni relaciones de referencialidad, no se descarta la posibilidad de que existan algún tipo de correlación de cada una de ellas con otras obras anteriores. Es más, en este apartado, se hará mención de algunas de estas correlaciones. Por lo tanto, se presentará aquí un análisis posible en términos de intertextualidad, sin ninguna pretensión de generalización.

Cronológicamente, la primera obra que constituye el corpus de este análisis es la comedia teatral *La familia afligida*<sup>2</sup> del escritor serbio Branislav Nušić, que, de acuerdo con Gligorić (1964: 14), fue escrita después de 1929. Aproximadamente seis años después, en 1935, fue estrenada en Sofía<sup>3</sup>. Para Gligorić, *La familia afligida* es una comedia de carácter en la que el autor toma de Balzac el motivo del egoísmo ciego y de la avaricia que no se detiene ni siquiera ante la muerte.

En otro estudio sobre el escritor, Đoković (1964) sostiene que esta obra teatral recoge uno de los grandes temas abordados por Nušić, que es la gente de poca importancia con grandes apetitos. De acuerdo con su análisis, en esta come-

<sup>2</sup> Tal y como se indica en la Introducción de este artículo las obras del autor serbio y de la escritora paraguaya son objeto de un análisis intertextual anterior (Valožić 2020). Al igual que en dicho trabajo, se utiliza aquí la traducción al español del título original de la obra teatral de Branislav Nušić, que en serbio es *Ožalošćena porodica*. A partir de la investigación llevada a cabo para este trabajo, no consta que esta obra de Nušić cuente con una traducción al español. Para ilustrar las relaciones observadas, se utilizarán en este artículo algunos ejemplos de la obra del autor serbio en forma de traducciones realizadas por la autora en el citado trabajo anterior.

<sup>3</sup> Dato de la página web oficial del Teatro Nacional de Serbia:

<https://www.narodnopoistoriste.rs/en/performances/the-bereaved-family>

dia se representan egoísmos confrontados en un ambiente que califica de «tristeza decorativa». Đoković (1964: 185–189) también sostiene que la intención de la comedia es clara en cuanto a que tiene por objetivo reírse de la avaricia de los herederos (Valozić 2020: 168–169).

La reseña del libro de Đoković mencionado, escrita por Pejčić (2014), destaca el valor de este trabajo y de su detallado estudio de la vida y la obra de Nušić. El autor sostiene que esta monografía se ha erigido no solo como uno de los trabajos clave sobre el autor teatral, sino también como una lectura obligatoria incluso hoy (2014: 240). Un estudio que se centra específicamente en los personajes femeninos en dos comedias de Nušić, lo encontramos en el trabajo de Isić (2020), aunque este análisis no incluye en el corpus la comedia *La familia afligida*, ni los personajes de esta obra.

El relato breve *Herederos a la suerte* de la escritora paraguaya Yula Riquelme de Molinas fue publicado en 1995 y forma parte de la colección titulada *Bazar de cuentos*. Se sigue aquí el análisis de Peiró, también citado con anterioridad (Valozić 2020: 170), según el cual, en esta obra se pueden observar dos temas centrales, que son lo fantástico y lo feminista. Riquelme examina la situación contemporánea de la mujer en Paraguay y denuncia la discriminación y la hipocresía social. Parece acertada la clasificación de Peiró, al situar el relato *Herederos a la suerte* en esta segunda categoría, ya que en él se hace crítica de la hipocresía social después de un fallecimiento (Peiró 2002: 859–860).

El trabajo de Peiró es de gran relevancia en cuanto al análisis de la narrativa paraguaya, sobre todo si se tiene en cuenta que el acercamiento a este ámbito de creación artística desvela un panorama que no cuenta con demasiados estudios especializados. En este sentido, son muy ilustrativas las palabras de Ferrer (2002: 28):

Poco se sabe en el exterior de la narrativa paraguaya actual, exceptuando los textos elaborados fuera del país por escritores varones víctimas del exilio, voluntario o forzoso, el cual, si bien les marcó un azaroso destino de desdicha, contribuyó al contacto con los polos de cultura, y al acceso a las editoriales extranjeras que garantizaron la difusión de sus obras.

En este trabajo, la autora presenta un panorama de las escritoras paraguayas, haciendo mención también de Riquelme y de su obra tanto en forma de novela como de cuento (2002: 32). Otra publicación donde se menciona a la autora paraguaya, y donde se recogen datos sobre su biografía y creación literaria, se puede encontrar en el *Breve diccionario de la literatura paraguaya*, elaborado por Méndez-Faith (1996: 225–227).

Cuatro relatos de la misma colección de cuentos donde se halla publicado el relato corto *Herederos a la suerte*, son el objeto de estudio de Thörnryd (2008),

aunque el trabajo no incluya dicho relato. El foco de este estudio es lo fantástico y lo feminista, y la hipótesis de la autora es que Riquelme hace uso de lo fantástico: «como una excusa para romper con los discursos tradicionales con el fin de democratizarlos, es decir, de abrir espacios en la escritura donde tanto la mujer como el hombre aparezcan representados» (Thörnryd 2008: 227).

La tercera obra del corpus es la película *Knives out* del director y guionista estadounidense Rian Johnson, que fue estrenada en el Festival Internacional de cine de Toronto en septiembre de 2019 («Knives Out: Release Info»). La película pertenece al género de misterio de asesinato (*whodunit*) con toques de comedia y está ambientada en la época contemporánea de su creación, la segunda década del siglo XXI, en los Estados Unidos. De acuerdo con las palabras del propio guionista y director, las obras que le han influenciado predominantemente a la hora de crear la película son las novelas de Agatha Christie, así como las adaptaciones de estas para la pantalla, aunque también cita otras fuentes literarias. Según explica el propio Johnson, lo que quiso hacer es conseguir lo mismo que hacía Christie en sus novelas, pero ambientando la historia en los EE. UU. de hace unos años. La solución fue llenar la historia de rancios superricos que no solo pelearían por la herencia, sino que probablemente amenazarían con deportar a la enfermera latinoamericana de Harlan con tal de lograrlo. Por ello, sostiene, que no es una coincidencia que un personaje odioso profiera opiniones trumpistas y que otro sea un *'alt-right troll'*, pero tampoco es coincidencia que uno de los personajes más compasivos sea una inmigrante. Johnson asimismo afirma que quiso que en la película también existiera un desafío mayor más allá de que el detective atrapara al asesino, o sea, quería que la recompensa fuera algo más que la resolución del rompecabezas (Fear 2019).

Se mencionarán a continuación las observaciones de algunos análisis y críticas de la película *Knives out*, con el fin de contextualizar la obra con más precisión. Dado que la cantidad de críticas cinematográficas disponibles sobre la película es significativa, y que el objeto de este análisis no es la crítica de cine, se ha hecho una selección de trabajos que son relevantes para este análisis, y que contienen referencias al personaje de Marta.

En un trabajo centrado sobre las relaciones de poder y de origen presentes en la película, Keady (2019), destaca que el mayor contraste de poder es el que existe entre la familia Thrombey, esto es, los herederos, y la enfermera de Harlan, Marta. Un ejemplo con el que ilustra este contraste está relacionado con el origen de Marta. Aunque al ver la película se puede concluir que Marta es de algún país de América del Sur, realmente nunca se aclara su origen. Diferentes familiares hacen referencia a que es de Uruguay, Paraguay, o Brasil. Keady (2019) concluye, que esta «broma» recurrente indica que ninguno de los Thrombey se ha molestado en realidad en recordar el país de origen de Marta o, al menos preguntarle por él. Más adelante se verá, que en este análisis también se incide sobre la desigualdad y la intolerancia reflejadas en la película.

La crítica de la película de Tellerico (2019) también hace referencia a la desigualdad basada en las diferencias económicas y a la previamente mencionada cuestión de origen de Marta, que no parece ser de mucho interés para los Thrombey. En este análisis también se tilda a Marta de una auténtica heroína de la película y de confidente más cercana de Harlan.

Wilkinson (2019) tilda la película de jarana, expresando un reproche al afirmar que no representa una crítica social demasiado sofisticada sugerir que hijos de personas ricas y poderosas son unos desgraciados desagradecidos con ilusiones de grandeza. La crítica también menciona el asunto del origen de Marta, que ningún familiar puede recordar, y concluye que son los prejuicios ciegos de los Thrombey los que los levantan por mal camino.

La película comienza con el fallecimiento del rico e influyente escritor de novelas de crimen y misterio, Harlan Thrombey, que la policía primero considera un suicidio. Sin embargo, muy pronto aparece en escena el detective Benoit Blanc, quien lanza la hipótesis de que se trata de un crimen. Aunque la trama principal de la película gira en torno a la resolución del misterio del crimen por parte del detective Blanc, posee ciertos elementos relacionados con las otras dos obras del corpus, que se esbozan a continuación.

Con el propósito de presentar el análisis de una forma más amena, se utilizarán versiones abreviadas de los títulos de las tres obras, concretamente, *FA* para la obra teatral *La familia afligida*, *HS* para el relato *Herederos a la suerte* y *KO* para la película *Knives out*.

#### **4. Análisis intertextual de tres personajes femeninos: Danica, Paula y Marta**

Antes de proceder con el análisis intertextual de los tres personajes femeninos, es preciso incidir en las relaciones implícitas observadas entre las tres obras que componen el corpus de análisis intertextual. Las relaciones implícitas se ilustran a continuación a través de los códigos perfilados por Barthes (2004) que conforman el marco teórico. En este sentido, primeramente, las tres obras se inician con el fallecimiento de un hombre rico, a saber, Mata Todorović en *FA*, Don Agustín en *HS* y Harlan Thrombey en *KO*. Aquí se observan dos elementos que corresponden al campo simbólico, el primero es el fallecimiento, la muerte, y el segundo la riqueza, encarnada en la herencia.

En segundo lugar, en las tres obras está presente el testamento de los difuntos, de contenido desconocido, que corresponde al código hermenéutico, pues supone un enigma. Un componente clave de este código hermenéutico sería la revelación del enigma, su desciframiento, que se materializa a través de la apertura y lectura del testamento. Esta acción será retrasada hasta momentos diferentes en las tres obras. Además, el descubrimiento del secreto que guarda

el testamento desemboca en el triunfo de las tres herederas inesperadas, que se comenta más adelante.

En tercer lugar, las tres obras contienen el elemento de la disputa de los familiares por la herencia, que abrirá paso a diferentes estrategias y peripecias. La disputa sería un código cultural, proveniente del saber humano, relacionado con la existencia del testamento y el reparto de los bienes que implica. El código cultural de la disputa por un testamento también está estrechamente relacionado con la sentencia que aparece en la obra *La familia afligida* al principio. Concretamente, en la apertura de la obra constan las siguientes palabras: «Sucede siempre en todas partes» (Nušić 2005), una sentencia gnómica de Nušić que concentra ese saber y lo expresa de una forma contundente.

La disputa está estrechamente relacionada con las estrategias y peripecias de los familiares en su lucha por tratar de descubrir el contenido del testamento y asegurarse un pedazo de la fortuna que esconde. Estas estrategias y peripecias, a través de las acciones y comportamientos en los que se materializan, representan el código proairético.

Por último, en las tres obras está presente el campo simbólico del triunfo, reflejado en forma de antítesis entre el campo simbólico del vencedor, constituido por los semas de la bondad, honradez y juventud ante el campo simbólico del vencido, formado por los semas de la avaricia, la hipocresía e intolerancia. En este sentido, el campo simbólico del vencido es encarnado por los familiares, y el campo simbólico del vencedor (o vencedora) por Danica en *FA*, Paula en *HS* y Marta en *KO*.

A continuación, se procederá al eje principal del análisis intertextual de las relaciones implícitas evidenciadas a través los diferentes códigos (Barthes 2004) observados en los tres personajes femeninos.

La primera relación implícita entre los tres personajes femeninos analizados está relacionada con su aspecto físico. Tanto en *FA* como en *HS* aparecen referencias a la belleza de Danica y Paula respectivamente, y en la película *KO*, este rasgo se evidencia de forma visual. Respecto a Danica y Marta, también se refleja su juventud, pero en el caso de Paula no aparecen indicaciones respecto a su edad, solo se puede inferir del relato que la diferencia de edad entre ella Don Agustín es significativa. Por lo tanto, se perfila aquí el sema de belleza, y juventud, común a los tres personajes femeninos.

Diferentes personajes a lo largo de la obra teatral *FA* hacen referencia a la belleza de Danica, y el primero en hacerlo es uno de los familiares, Mića: «(...) Quién lo diría, en una casa llena de tristeza y aflicción, ¡una visión tan clara y cautivadora! (...) Cierto, una muchacha linda, hay que reconocerlo» (Nušić 2005: 292-293)<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Como ya se ha indicado, para la ilustración de las relaciones observadas, se utilizarán en este apartado los ejemplos de la obra de la obra *La familia afligida* de Nušić (2005) en forma de traducciones realizadas por la autora (Valožić 2020).

La alusión al aspecto físico de Paula está recogida en los pensamientos de uno de los nietos de Don Agustín: «Mecánicamente apartó el ramillete de Paula y se pinchó con las espinas. Pensó que las rosas eran lindas y malditas. ¿Sería Paula como sus rosas? Saltaba a la vista su belleza (...)» (Riquelme 2000: 58).

Los semas de bondad y honradez son característicos de los tres personajes femeninos, y constituyen la siguiente relación implícita observada. En numerosos casos, la manifestación de estos semas se produce a través del código proairético, esto es, a través de sus acciones y comportamientos. En el caso concreto de Danica, a lo largo del desarrollo de la trama de *FA* se observa el código proairético en las diferentes interacciones que tiene con otros personajes, principalmente con el abogado, doctor Petrović. Un ejemplo sería la conversación que Danica mantiene con él en la sexta escena del primer acto, cuando le expresa su desaprobación por la proposición indecente que le hace Mića. Lo que él sugiere, y lo que ofende a Danica es su ofrecimiento de que se case con él una vez abierto el testamento y confirmada su condición de heredero. Incluso, ante la sugerencia del abogado de que las intenciones de Mića quizás son buenas, Danica no cambia de parecer (Nušić 2005: 301–302):

ABOGADO: ¿Quizá él tiene buenas intenciones?

DANICA: ¿Y qué si tuviera buenas intenciones?

ABOGADO: Bueno, ¿y si él fuera el heredero?

DANICA (*ofendida*): ¿Usted realmente no ha podido formarse una opinión mejor sobre mí?

ABOGADO: Por dios, no se ofenda por eso, pero ya sabe cómo son las cosas, la riqueza a pesar de todo ha de tentar al hombre.

DANICA: ¿Ah, sí? O sea, ¿usted tampoco se siente fuerte ante la riqueza?

En los pensamientos de uno de los nietos, anteriormente citados, se encuentra una valoración del carácter de Paula: «(...) y no parecía mala persona. Había hecho por el anciano lo que ningún miembro de la familia hiciera...» (Riquelme 2000: 58).

El comportamiento y las reacciones, código proairético, de Marta a lo largo del desarrollo de *KO* también manifiestan su bondad y honradez. Uno de los ejemplos sería la escena en la que ella recuerda los hechos inmediatamente anteriores a la muerte de Harlan. Marta estaba con él, y le había dado su medicación regular, cuando de repente se da cuenta de que ha confundido los frascos y le había inyectado a Harlan una dosis mortal de morfina. Le entra el pánico e intenta encontrar el antídoto, pero sin éxito. En esta escena se ve su angustia al pensar que había condenado a muerte a Harlan sin querer, y el gran afecto que siente por él. Otro ejemplo sería su forma de actuar cuando encuentra drogada a Fran, una empleada de la residencia de Harlan. A pesar de ser consciente de que

Fran la podría implicar en los hechos relacionados con el crimen, Marta decide realizar la maniobra de reanimación y llama a la ambulancia, lo que salva la vida de Fran. Además, Marta posee una característica muy particular que consiste en que siente ganas de vomitar al mentir. Aunque a lo largo de la película Marta hace diferentes cosas para desvincularse del crimen que cree que ha cometido de manera no intencionada, lo hace principalmente motivada por el deseo de no atraer la atención de la policía, ya que su madre es una inmigrante ilegal y podría ser deportada. Diferentes personajes también hacen referencias a su bondad, y un ejemplo de ello se puede ver en la primera parte de la película cuando el detective Banoit Blanc está entrevistando a los familiares. Concretamente, en su conversación con Blanc Richard Dysdale, marido de la hija mayor de Harlan, afirma que Marta es buena chica y amiga cercana de Harlan.

La tercera relación se perfila en el rol de los tres personajes femeninos con los difuntos. Tanto Paula como Marta comparten el sema de cuidadoras y enfermeras. En este aspecto, hay una diferencia en lo que respecta a Danica, ya que no es ella la cuidadora de Mata Todorović. En *FA*, la cuidadora es la tía de Danica, un personaje con apenas presencia en la obra. La tía también es la persona que acompaña a Mata en su lecho de muerte. En el siguiente fragmento, Agaton, un pariente con un papel dominante en la obra, hace referencia a la tía de Danica: «No, sino que estaba aquí en la casa, cuidó del difunto, fue en sus brazos donde murió, y... así, estaba aquí echando una mano» (Nušić 2005: 296).

La faceta de cuidadora de Paula se describe en el siguiente fragmento del relato *HS*: «Paula estudió algo de medicina. Esto, y su paciencia a toda prueba, la capacitaban para el manejo de viejos fastidiosos. Por eso y también por cómodos, los parientes dejaron a don Agustín enteramente a su cuidado» (Riquelme 2005: 58).

Respecto al rol de Marta en *KO*, cabe destacar que ella es la enfermera de Harlan, le administraba la medicación y cuidaba de él. Precisamente una responsabilidad tan importante vinculada a su profesión como es la administración de medicamentos está directamente relacionada con la sucesión de acontecimientos posteriores. En la última parte de la película, cuando el detective Blanc revela todos los pormenores de lo ocurrido, también descubre que Marta en realidad le había inyectado a Harlan la medicación correcta porque intuitivamente había reconocido la consistencia del líquido adecuado, aunque no lo había asimilado de forma consciente. De esta forma, a través del código proairético, también se reafirma la profesionalidad y la entrega de Marta.

En cuarto lugar, Danica, Paula y Marta comparten la característica de pertenecer a una clase social inferior respecto al difunto y sus familiares, lo que correspondería al sema de pertenencia a una determinada clase social, concretamente a una clase social más baja. En *FA* se hace referencia a la pequeña casa, que forma parte de la propiedad de Mata, en la que viven Danica y su tía. Asimismo, Danica se encarga de servir a los familiares que invaden la casa después de la muerte de Mata, como se puede ver en la observación de Vida, incluida también

en la cita que consta más abajo, cuando dice refiriéndose a Danica que: «(...) los forasteros no reciben y nos sirven» (Nušić 2005: 293).

Dos ejemplos del relato *HS* apuntan indirectamente hacia este rasgo relativo a Paula, el primero sería la mención del medio de transporte que usa para desplazarse a su lugar de trabajo: «Paula se estremeció y apuró el paso hacia la parada del autobús» (Riquelme 2000: 55), y el segundo, la referencia con tono despectivo a un regalo para ella que se recoge en los pensamientos de Norberto, uno de los hijos de don Agustín: «Probablemente el viejo, en reconocimiento a su dedicación, le dejó alguna chuchería de recuerdo» (Riquelme 2000: 59).

El aspecto modesto de la casa donde vive Marta con su madre y su hermana, en contraste con la opulencia de la mansión donde trabaja, sería un indicador de su pertenencia a una clase social inferior respecto a Harlan y el resto de su familia. Además, su madre se encuentra en una situación de irregularidad en cuanto a su documentación de residencia, y Walt, uno de los hijos de Harlan, intentará usar esto para manipular a Marta, pero sin éxito.

Además del tema comentado correspondiente a los tres personajes femeninos, aquí también se esboza el campo semántico de desigualdad reflejado a través de la antítesis entre Danica, Paula y Marta, que pertenecen a una clase social inferior, y los familiares, que pertenecen a una clase social más alta.

La quinta relación observada se evidencia en el hecho de que la presencia de Danica, Paula y Marta en los acontecimientos posteriores al fallecimiento se hace progresivamente molesta e incómoda para los familiares, lo que correspondería al campo simbólico de intolerancia. También cabría destacar el código proairético que se manifiesta en las acciones y comportamientos de los familiares hacia Danica, Paula y Marta.

En el caso de *FA*, esto se percibe en la acotación que introduce la aparición de Danica: «(...) cuando aparece todos se callan, solo intercambian miradas y hacen indicaciones los unos a los otros de que no hay que hablar delante de ella (...)». Asimismo, varios familiares hacen alusión a Danica con un tono que evidencia su disgusto, como se puede ver en la siguiente intervención de Vida: «(...) Tenemos que saber, porque, la verdad, es vergonzoso lo que estamos viviendo: Aquí muchos somos parientes y familia, como se dice, y los forasteros nos reciben y nos sirven» (Nušić 2005: 292-293).

Paula también es vista como un agente ajeno e inoportuno y esto se trasluce en las siguientes líneas: «(...) ¿Qué tenía que hacer en una ceremonia íntima, alguien completamente ajeno a la familia?, se cuestionaban ofendidos los integrantes del clan» (Riquelme 2000: 57). Otro ejemplo sería el siguiente fragmento:

Paula, que pese a ser una simple desconocida, una enfermera del montón, era la invitada de honor a la ceremonia de apertura del testamento. Lo inesperado de semejante conducta, tan fuera de etiqueta en una familia de abolengo como aquella, fue el motivo de la sorpre-

sa y más tarde, de la ira que exaltara a Norberto la noche anterior» (Riquelme 2005: 58–59).

La actitud belicosa de los familiares de Harlan hacia Marta se desata inmediatamente después de la apertura del testamento. Una vez que se hace evidente que toda la fortuna pasa a ella, la hija mayor, Linda profiere insultos directos a Marta, le pregunta de forma agresiva si ella tuvo algo que ver con la decisión de su padre e incluso insinúa la posibilidad de que Marta tuviera relaciones sexuales con Harlan. Otros insultos van dirigidos a ella y el detective Blanc le sugiere que salga corriendo. La hostilidad hacia Marta permanece y se intensifica en la segunda parte de la película.

Aunque en la obra *FA*, la actitud de los familiares hacia Danica es teñida de desconfianza desde el principio y no varía, es preciso matizar que no sucede lo mismo en *HS* y *KO*, donde existen oscilaciones. Por ejemplo, en *HS* se ha visto en los ejemplos anteriores que sí se hacen alusiones por parte de los familiares a la bondad de Paula y a su entrega al cuidado de don Agustín. En esta línea, también están los siguientes pensamientos de Norberto: «Al fin tomó partido por Paula. Ella era inofensiva. ¿Qué mal podía ocasionar su asistencia?» (Riquelme 2000: 59).

Lo mismo sucede con Marta en *KO*, ya que antes de la lectura del testamento, varios miembros de la familia de Harlan hablan bien de Marta, e incluso es tildada por Linda al principio de la película como una más de la familia.

La sexta relación implícita entre los tres personajes femeninos en los que se centra este análisis es su rol de herederas inesperadas, sobre todo desde el punto de vista de los familiares, quienes esperan repartirse la fortuna. En este sentido, en los tres personajes femeninos se perfila el tema de herederas, que, junto con los temas de bondad, honradez y juventud, constituyen el campo simbólico de triunfo ante la avaricia, la hipocresía y la intolerancia de los familiares.

Aunque la apertura del testamento es un momento crucial, y comparte la característica de desvelar que Danica, Paula y Marta son las únicas herederas, es abordada de forma diferente en las tres obras, es decir, el código hermenéutico de revelación del enigma presenta variación.

En *FA*, la apertura del testamento no es representada en escena y aparece antes del final de la obra. La siguiente conversación es donde se descubre que Danica es la heredera principal, además de ser la hija extramatrimonial de Mata Todorović (Nušić 2005: 343):

SIMKA: ¿Y a quién se lo dejó? ¿A quién?... ¿A esa... no sé cómo decirlo?

GINA: ¡Dilo querida, dilo!

SIMKA: Pues que se lo dejara a una muchacha ilegítima.

TRIFUN: Bueno, también dejó algo a la Iglesia y a las escuelas.

SIMKA: Dejó algo, para guardar las apariencias y para tapar la vergüenza, pero todo lo demás es para ella: la casa, el viñedo, las tiendas, las acciones, el efectivo, todo, todo es para ella.

GUINA: ¡Todo, claro!

VIDA: ¿Y la ley permite eso compadre Proka, dejar la herencia a hijos ilegítimos?

PROKA: Mira, ahí el difunto nos ha engañado. Sin el conocimiento de la familia ha tenido una hija ilegítima.

SIMKA: Y no le dio vergüenza decir en público en el testamento que tiene una hija ilegítima.

GUINA: ¿Y veis ahora cómo fingía esa muchacha ante nosotros?

TANASIJE: A no, no hay que ser injustos ahí, ella no sabía nada. ¿Acaso no visteis que perdió el conocimiento...?

El tema de hija extramatrimonial es propio de Danica, y no coincide con los otros dos personajes femeninos, que, como se ha visto, comparten la característica común de ser enfermeras y cuidadoras de los difuntos.

El nombramiento de Paula como heredera tiene lugar al final del relato *HS*, y va seguido de la revelación de que don Agustín se había casado con ella:

Una hoja solitaria y casi desnuda asomó a la vista de los presentes. La exclamación fue unánime: «¿Sólo cuatro líneas para repartir tan inmensa fortuna?». El abogado hizo caso omiso y empezó la lectura: Queridos hijos: De inmediato, tendrán que echar a la suerte sus ambiciones. Yo no les voy a robar mucho tiempo. Solamente el preciso para comunicarles que declaro a mi esposa única heredera. Me he casado con Paula. (Riquelme 2000: 59)

En *KO*, la lectura del testamento es escenificada hacia la mitad de la película y es cuando se desvela que Marta es la única heredera de la fortuna, la casa y la editorial de Harlan Thrombey. Esta escena tiene lugar en la mansión en presencia de todos los familiares, Marta, Benoit Blanc y otros dos detectives. La resolución del misterio de la muerte de Harlan es el centro de la trama del resto de la película. Al final, el detective Benoit Blanc resuelve el crimen y demuestra la inocencia de Marta en cuanto a los sucesos relacionados con la muerte de Harlan. La última escena recoge un plano de Marta, de pie en la terraza en su nueva casa triunfante ante el resto de los familiares que la miran con incredulidad y desprecio desde el jardín.

Finalmente, cabe mencionar que en las tres obras está presente la figura del abogado, a la que le corresponde el tema de firme defensor de los deseos del difunto. El abogado doctor Paredes de *HS* y el abogado de *KO*, a pesar de no acaparar mucho protagonismo, cumplen con rigor con su obligación y demuestran su integridad. Esto se puede observar en sus acciones, que representan el código proairético.

Por otra parte, en la figura del doctor Petrović de *FA*, abogado de Mata Todorović, y en la de Benoit Blanc de *KO* se perciben algunas similitudes, ya que

aparte de cumplir con su deber de forma diligente e irreprochable, también comparten el sema de ayudante y de alguien que ofrece apoyo a Danica y a Marta respectivamente. Danica se va dando cuenta progresivamente de que puede confiar en el doctor Petrović, hablar con él de forma abierta y de que él siempre actuará defendiendo sus intereses.

En cuanto al detective Blanc, también se observa su acercamiento paulatino hacia Marta, aunque de forma sutil. Gracias a su perseverancia, su método y su integridad no se deja engañar por las pistas falsas e indicaciones que pudieran inculpar a Marta, y, finalmente, le ayuda a demostrar su inocencia y vencer todos los obstáculos.

## 5. Conclusiones

El análisis de tres personajes femeninos, Danica de *La familia afligida* de Bransilav Nušić, Paula de *Herederos a la suerte* de Yula Riquelme de Molinas y Marta de *Knives out* de Rian Johnson, aquí presentado se fundamenta en la intertextualidad y, más precisamente, en la vertiente que reside en el potencial de esta concepción teórica de relevar y evidenciar correspondencias entre textos aparentemente carentes de puntos en común, dado que las obras del corpus no poseen relaciones de referencialidad. Así, se han podido delimitar las relaciones implícitas que existen entre tres personajes femeninos de tres obras distantes desde el punto de vista temporal, geográfico, lingüístico, cultural y de modo de expresión artística, ya que contemplarlas desde la perspectiva intertextual hace posible salvar esas distancias y sacar a relucir los elementos que comparten. Al analizar los personajes de Danica, Paula y Marta, se manifiestan seis relaciones implícitas que se traslucen a través de diferentes códigos definidos por Barthes (2004). Estas relaciones o similitudes serían representadas por su aspecto físico, particularmente en el sema de belleza, su carácter, marcado por los semas de bondad y honradez, su rol evidenciado en el sema de cuidadoras y también leales aliadas de los difuntos, el sema de la pertenencia a una clase social inferior respecto a los familiares, relacionado también con el campo semántico de desigualdad, la provocación no intencionada de la sensación de molestia e incomodidad en los presuntos herederos (campo semántico de intolerancia), y, finalmente, por su destino (sema) de herederas inesperadas y, más significativamente, de triunfadoras incontestables. En este sentido, Danica, Paula y Marta en su rol de herederas y triunfadoras constituirían el epicentro de la culminación de las tres obras materializada en el código hermenéutico. Más concretamente, se trataría del campo simbólico de triunfo presentado en forma de antítesis donde el campo simbólico del vencido, integrado por los semas de avaricia, la hipocresía y la intolerancia es vencido por el campo simbólico del vencedor (o vencedora), conformado por los semas de bondad, honradez y juventud.

Como se ha podido observar, la aplicación del marco teórico de la intertextualidad ha propiciado el hallazgo de elementos compartidos y, de esta forma, el acercamiento de tres personajes femeninos de creaciones artísticas a primera vista desprovistas de elementos comunes, como son una obra teatral de un escritor serbio del primer tercio del siglo XX, un relato corto de una escritora paraguaya de finales del siglo XX y una película de un guionista y director estadounidense de la segunda década del siglo XXI. En este sentido, se perfila también el beneficio y enriquecimiento que puede proporcionar una contemplación intertextual tanto desde la perspectiva personal (de lector) como desde el plano lingüístico, estético y cultural.

Se puede concluir finalmente que la intertextualidad, sin duda vigente hoy, sigue siendo una concepción teórica dinámica y potente que ofrece la posibilidad de nuevas aproximaciones hacia creaciones artísticas, nuevas lecturas, así como, la oportunidad de una búsqueda continua de puntos en común y sintonía.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona: Paidós, 1994.
- Barthes, Roland. *S/Z*, Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2004.
- Đoković, Milan. *Branislav Nušić*, Beograd: Nolit, 1964.
- Fear, David. «Interview: 'Knives Out': Rian Johnson Solves the Case of the Modern A-List Whodunit», *Rolling Stone*, 02/12/2019. [03/02/2023].
- Ferrer, Renée. «La liberación de la mujer a través de la escritura», *América sin nombre*, 4, 2002: 28–34. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. [28/01/2023].
- Gligorić, Velibor. *Branislav Nušić*, Beograd: Prosveta, 1964.
- Isić, Đurđina M. «Ženski likovi u odabranim komedijama Branislava Nušića i Stefana Kostova», *Baština*, 51, 2020: 95–109. [03/02/2023].
- Keady, Cole. «Differences in Class and Race in Knives out (2019)», en *Difference, Power, and Discrimination in Film and Media: Student Essays*, Students at Linn-Benton Community College (eds), Open Oregon Press Book, 2019. [03/02/2023].
- «Knives Out: Release Info», *IMDb*. [03/02/2023].
- Kristeva, Julia. *Semiótica 1*, Madrid: Fundamentos, 1981.
- Lešić, Andrea. *Bahtin, Bart, stukturalizam: književnost kao spoznaja i mogućnost slobode*, Beograd: Službeni glasnik, 2011.
- Martínez Alfaro, María Jesús. «Intertextuality: Origins and Development of the Concept», *Atlantis*, 18 (1–2), 1996: 268–285. [27/01/2023].
- Méndez-Faith, Teresa. *Breve diccionario de la literatura paraguaya*, Asunción: El lector, 1996. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes* [28/01/2023].

- Nušić, Branislav. *Sabrana dela Branislava Đ. Nušića (knjiga druga)*, Beograd: Prosveta, 2005.
- Peiró, José Vicente y Guido Rodríguez Alcalá. *Narradoras paraguayas (antología)*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. [10/10/2022].
- Peiró Barco, José Vicente. *Literatura y sociedad. La narrativa paraguaya actual (1980–1995)*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. [11/10/2022].
- Pejčić, Aleksandar. «Milan Đoković o Branislavu Nušiću, nezamenljiva knjiga», *Philologia mediana*, 6, 2014: 227–242. [01/02/2023].
- Riquelme de Molinas, Yula. *Bazar de cuentos*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. [15/10/2022].
- Tellerico, Brian. «Knives out. Review». *RogerEbert.com*, 25/11/2019. [03/02/2023].
- Thörnryd, Victoria. «Lo fantástico y lo feminista en cuatro cuentos de Yula Riquelme», *ANALES Nueva Época*, 11, 2008: 227–242. [03/02/2023].
- Valozić, Luiza. «Análisis intertextual como punto de encuentro: Branislav Nušić y Yula Riquelme», *El legado hispánico en el mundo intercultural. Volumen monográfico en homenaje al profesor Dalibor Soldatić*, Ed. Vladimir Karanović y Anđelka Pejović, Belgrado: Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado, 2020: 163–179.
- Wilkonson, Alissa. «Knives out is a delightful Agatha Christie-style whodunnit made for 2019 America», *Vox*, 27/11/2019. [03/02/2023].