

Intertextualidad genética y lectura palimpséstica

FRANCISCO QUINTANA DOCIO
Colegio Universitario de Burgos

Preciso será aclarar introductoramente que este artículo va a discurrir, en principio, en torno al libro de Gérard Genette *Palimpsestos (La literatura en segundo grado)* (Madrid, Taurus, 1989), presentando una serie de consideraciones y precisiones para, finalmente, proponer una perspectiva ampliadora de su marco.

Gérard Genette, tan proclive a la terminología técnica en el interior de sus estudios, hace gala de títulos sugestivos para presentar algunos. El «palimpsesto» ha sido utilizado a veces como metáfora para apuntar al sentido encubierto y plural que aparece tras la significación representativa de la palabra o del texto, o para referirse a que la literatura parte de un material, la palabra, que ya tiene un significado (Antonio Machado parecía decir en esta línea que «toda poesía es, en cierto modo, un palimpsesto»)¹. Aquí no, y para aviso de rápidos navegantes en los mares de los estudios literarios es más esclarecedor el subtítulo de la obra mencionada (subtítulo que a alguien también puede despistar, por ultracultura, hacia la teoría del arte como sistema de modelización secundario de Y. M. Lotman): el libro afronta el fenómeno de los textos literarios derivados de otros textos previos y de sus relaciones con ellos, lo que Genette denomina *transtextualidad*. La metáfora del palimpsesto remite, pues, a la presencia de un texto en otro posterior; lo cual nos lleva a plantear si esa presencia, además de resultar más o menos nítida e intersubjetivamente reconocible, se reduce a una mera cuestión de derivación genética –en el proceso de escritura; más causa, pues, que presencia– o si también actúa como proyección semiósica –en el proceso de asignación de significados por parte de la instancia lectora–. Al final retomaremos tan decisivo planteamiento –que Genette viene a convocar para concluir, pero sin estimarlo un principio director–, que juzgamos básico para vertebrar las consideraciones y estudios sobre la intertextualidad.

¹ *Los Complementarios*, Madrid, Cátedra, 1980, p. 156.

Aunque esta obra de Genette ha tenido una relativamente amplia difusión en ámbitos internacionales desde su aparición en 1982 (¡atención!, por despiste editorial la traducción española fecha el original en 1962, pudiendo dar lugar a malentendidos), la citada traducción va a contribuir a acercar, sin duda, un campo de estudio y unas diferencias categoriales y terminológicas básicas al ámbito de la teoría y crítica literarias en España. Aparte de su interés para trabajos centrados específicamente en el campo de la transtextualidad –para los que resulta imprescindible–, son los llamados «historiadores» de la literatura quienes en su más cotidiano ejercicio profesional tienen que hablar forzosamente de obras que globalmente son parodias, travestimientos y transposiciones de otras obras particulares, o pastiches e imitaciones de estilos, por lo que a ellos llamo especialmente la atención sobre el marco aportado por Genette para replantear estas categorías y discernirlas, haciendo posible a partir de él la unificación de una terminología que acostumbramos a utilizar de modo vago y confuso, principalmente respecto de la parodia, término con el que abarcamos modalidades textuales que conviene distinguir con mayor rigor y disciplina nominalista –o sea, categorial–. En tiempos en los que nadie (hipérbole) lee los libros teóricos o críticos completos, todos deberíamos leer al menos las 44 primeras páginas, y a partir de ahí... cada cual verá si entra en precisiones y ejemplos, y en los alcances de la sistematización ofrecida.

Genette comienza con su distinción de cinco tipos básicos de transtextualidad (relaciones consideradas fundamentalmente entre textos literarios, aunque no se reduzcan a ellos de modo exclusivo y puedan también muchas veces aplicarse a textos verbales no literarios o a «textos» artísticos no literarios), cinco tipos de entre los cuales había dedicado hasta cierto punto un estudio a la *architextualidad*, o relación entre textos particulares y las categorías generales de las que dependen (géneros literarios, tipos de discurso, modos de enunciación)², y posteriormente ha hecho entrega de otro sobre la *paratextualidad*, o relación que un texto propiamente dicho mantiene con paratextos de su entorno que a él se refieren, dentro del propio volumen-libro (peritextos: título, subtítulo, dedicatorias, prefacio, epígrafes, notas autoriales, notas editoriales en las cubiertas) o fuera de él (epitextos: declaraciones del autor en entrevistas, conferencias o libros, cartas, etc.)³. La *metatextualidad* es la relación que une un comentario al texto que comenta (es el caso de los textos producidos por la crítica). La *intertextualidad* es, según la propuesta terminológica restrictiva de Genette, la presencia, en un nivel parcial, de un texto o fragmento textual en otro posterior más amplio que lo acoge e integra de un modo más o menos literal y explícito. La definición que él aporta es aún más vaga, con lo rotundo que sería haber dicho que si el intertex-

² *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979. Ciertamente es que este libro –breve ampliación de un artículo de 1977–, más que ocuparse de esa proyección del género –con su haz de rasgos modales, temáticos, formales y pragmáticos definidores– sobre la obra individual, se centra en la aclaración del establecimiento histórico de la teoría de los tres géneros fundamentales: lírico, narrativo y dramático; triada erróneamente, por lo que respecta a la lírica, y secularmente atribuida a Platón y Aristóteles.

³ *Seuils*, Paris, Seuil, 1987. Véase también la revista *Poétique*, 69 (1987), número consagrado a la paratextualidad.

to es el texto B o fragmento textual de un texto B que guarda una relación de derivación con otro texto A o fragmento textual de un texto A, la intertextualidad restringida nos sitúa ante los casos en que el intertexto no satura el texto B, siendo sólo uno de sus fragmentos o partes. Finalmente tenemos la *hipertextualidad* –a cuyo estudio se consagra *Palimpsestos*– o relación de conjunto, global, de un texto literario con otro texto o corpus de textos previos. Aporto una definición más precisa y nítidamente diferenciadora respecto del tipo anterior: hablaremos de hipertextualidad cuando el intertexto satura básicamente el texto B (no serían hipertextuales los casos de textos-collage o centones, compuestos por entero de intertextos parciales procedentes de diversas obras particulares), texto B al cual denomina Genette hipertexto en relación a un hipotexto (texto o corpus de textos en su estado A).

Adentrados en la obra, llama la atención la tranquilidad con la que Genette pasa por alto casi toda la amplia bibliografía existente sobre la intertextualidad –en general e hipertextual– antes y después de que tal nombre entrara en circulación y hasta 1982. Evidentemente, cuenta con su autoridad y reconocimiento internacionales para hacerse valer *au-dessus de la mêlée*. Por ejemplo: ¿es que los comparatistas tematólogos no han aportado, en el plano de las distinciones teóricas, nada suficientemente válido y digno de mención expresa? ¿O no será que el tiempo empleado en reorganizar lo que otros han dicho y distinguido de manera no sistemática le hubiese llevado a frutos parecidos cuando se juega sobre distinciones que alcanza el sentido común, y más si se tiene la garantía de poseer un buen sentido?

Ciertamente a Genette una mayor conciencia de no estar tan solo ante un campo de estudio le hubiese tal vez conducido a ver que el término *intertextualidad*, tan extenso y vago en la bajtiniana propuesta de Julia Kristeva⁴, ha tenido tal triunfo internacional –no sólo en Francia y en la Norteamérica de Riffaterre– que parece difícil reemplazarlo por el de transtextualidad, si no es para enmarañar terminológicamente las cosas, de lo que no parece él muy partidario (véase p. 9). De haberse acercado a algunos estudios hubiese comprobado que la intertextualidad llevaba camino de no reducirse a la consideración de relaciones únicamente entre fragmentos y de carácter microestructural –orientación básica, sí, de Kristeva y de Riffaterre, casi los dos únicos autores que cita en este campo–, sino también de abarcar lo que llama hipertextualidad⁵. Hubiese bastado con hablar de que la intertextualidad comprende una intertextualidad global o de conjunto (el intertexto satura todo el texto), a la que sí puede ser oportuno denominar hipertextualidad (Genette *auctoritas*), y una intertextualidad parcial o de

⁴ Introduce el término en su artículo «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», *Critique*, 239 (1967), pp. 438-465, recogido luego en su *Semiótica* (1969), Madrid, Fundamentos, 1978 (véase, entre otras, la página 190 del volumen 1). El término intertextualidad designa en esta obra, como la pluridiscursividad o dialogismo de Bajtín, que todo texto es un mosaico y cruce de otros textos, un diálogo de diversas escrituras, en el sentido de convocatoria y cruce de cualquier discurso, estilo, registro (heteroglosia) y sistema de signos de una cultura; lo que lleva extremosamente a igualar la noción de intertexto a la de texto.

⁵ Puede verse, por ejemplo, ANTON POPOVIČ, «Testo e metatesto (Tipologia dei rapporti intertestuali come oggetto delle ricerche della scienza della letteratura)» (1973), en CARLO PREVIGNANO (ed.), *La semiótica nei Paesi slavi*, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 521-545.

fragmento o detalle (texto con intertexto o intertextos puntuales o de extensión reducida). Pero dejemos que el tiempo imponga su elección terminológica entre transtextualidad e intertextualidad (en lo que hasta aquí ha corrido no parece jugar a favor de Genette).

Genette, por otra parte, también obra por su cuenta al decir cosas como: «Estas dos vastas categorías [las transformaciones y las imitaciones serias] no han sido nunca consideradas en sí mismas» (p. 40). Así, con su distinción y estudio de lo que llama transposiciones (refundiciones o reelaboraciones de un tema argumental) e imitaciones serias (*forgeries*) (obras que en régimen serio desarrollan, completan o prolongan un argumento imitando el estilo de una obra u obras preexistentes) parece abrir nuevos campos dentro de uno que tiene gentes dedicadas a él en exclusiva. Verdad es que los del antiguo campo han estado tan perdidos en el seguimiento de las series de transposiciones de un mismo tema, argumento o mito, que parecen faltos de esfuerzos de categorización teórica⁶. O sea, Genette se olvida de la *Stoffgeschichte* o Tematología y aledaños —de la que cita y se sirve de muy pocos estudios al hablar de transposiciones de un mismo argumento, como el Fausto o Don Juan— y al final se explica: esta área de estudios le interesa poco porque peca de «mucho empirismo y un poco de... pereza de espíritu» (p. 491). Realmente algunas de sus distinciones podían haberle sido quizá provechosas: valga como ejemplo la diferencia que hace Trousson entre «thèmes de héros» y «thèmes de situation», que encaja en el hecho de que unos «temas», los primeros, experimenten transformaciones en más alto grado que otros. Aceptemos, de todos modos, que los comparatistas hablan mucho de las obras concretas y sus circunstancias, pero que han entrado poco en la tarea de inducir una sistemática de los tipos de transformaciones textuales que experimentan, y que no han planteado un cuadro como el que Genette ofrece en la página 41 para entregarse al estudio de las transformaciones e imitaciones a partir de él.

Si cambiamos de tercio, puede sorprender que ya en los años ochenta, y habiendo dado la teoría literaria una imagen de mundo abstruso y demasiado complejo para los no iniciados, Genette recurra para diferenciar sus categorías hipertextuales a los siguientes conceptos:

- *transformación* de una obra particular o *imitación* de un estilo de autor, época, corriente estética o género.
- transformaciones *de tema* o *de estilo*.
- transformaciones e imitaciones *de régimen* lúdico —con motivación y efecto de puro divertimento—, satírico o serio.

Agradecemos la sencillez, pero la diferencia entre tema y estilo se sigue utilizando aquí con su característica y tradicional imprecisión. Decir que en la *parodia* tenemos un cambio de tema —de elevado a vulgar— manteniendo el mismo estilo —elevado— de la obra parodiada, mientras que el *travestimiento* se caracte-

⁶ Los que han hecho ha sido centrándose más en otras diferencias, como los de ELISABETH FRENZEL (*Vom Inhalt der Literatur. Stoff-, Motiv-, Thema*, Basel-Wien, 1980) o RAYMOND TROUSSON (*Thèmes et mythes (Questions de méthode)*, Université de Bruxelles, 1981), estudios en parte coetáneos al trabajo de Genette pero que derivan de otros anteriores que pueden constatarse en cualquier bibliografía.

riza por el cambio de estilo –de elevado a vulgar– manteniendo el tema –elevado– de la obra travestida, es precisar teóricamente demasiado poco los fenómenos. En la *transposición* se hacen cambios temáticos y estilísticos dentro de un régimen serio, y aquí se entra en mayores distinciones, ya que los cambios (por reducción, aumento o sustitución) pueden ser de dos tipos –interconectados–:

– transformaciones más «formales»: traducción, versificación de textos en prosa, prosificación, transmétrización, transestilización, transformaciones cuantitativas (reducción, aumento), transmodalización (paso del modo narrativo al dramático o a la inversa, lo que lleva a hablar, dentro de cada modo, de cambios de orden temporal, duración y frecuencia, voz y focalización).

– transformaciones más abiertamente «temáticas», semánticas: cambios de *diégèse* (universo espacio-temporal y social en el que se desarrolla la acción, y estatus –social-profesional, edad, sexo, nacionalidad, nombre– de los personajes) y cambios pragmáticos⁷ (en la acción y acontecimientos, en los objetos y seres instrumentos de la acción y en la conducta de los personajes; abarcando también cambios de motivación –causas de la acción y móviles de las conductas–, de valorización –valoración de las acciones y conductas, sistema de valores ideológicos, morales, etc. en que se inscriben– y el paso a mayor o a menor complejidad psicológica)⁸.

Pero de éstos ¿cuáles son procedimientos de transposición temática y cuáles de transposición estilística?, para así aclarar los cambios que se dan de modo imprescindible y definitorio en la parodia y los que se dan en el travestimiento, ya que no se utilizaron ni precisaron estos rasgos al hablar de esas dos prácticas –cambios que implícitamente se deducían, hasta cierto punto, por los ejemplos–. Y pregunto esto también porque Genette entiende los pastiches e imitaciones como casos de imitación de un estilo, pero especificando que lo toma «en su acepción más amplia: es una *manera*, tanto en el plano temático como en el plano formal» (p. 100. Y véase p. 128): o sea, dentro de los rasgos característicos de un estilo está implicada la aparición de ciertos temas y motivos temáticos (objetos, seres, estados y procesos –físicos y anímicos–, acciones e ideas) típicos en el conjunto de textos que en este caso se imita, siempre que –añado yo– no se constituyan en una secuencia de acciones y situaciones homóloga a la de una obra determinada, lo que supondría ya un caso de transformación de un texto particular. La respuesta la había dado ya la teoría textual⁹, diferenciando en la macroestructura textual elementos temático-semánticos sin disposición –o en disposición natural– en una estructura de base, y elementos ya dispuestos a través de una estructura de transformación –sometidos a una determinada ordenación temporal,

⁷ La terminología de Genette puede provocar confusiones de bulto: ni *diégèse* debe confundirse con diégesis (modo de representación narrativo puro), ni aquí pragmático tiene el significado de aspectos dentro de la dimensión pragmática de la semiótica tal como la estableció Charles Morris.

⁸ Caso aparte es la transposición de un género a otro, que lleva implicados cambios en los dos órdenes, temáticos y formales.

⁹ Y el camino para obtenerla estaba abierto ya desde la Retórica clásica, con sus tres principales operaciones de producción del discurso: *inventio*, *dispositio* y *elocutio*. Para una conjunción de terminología y categorías de la teoría lingüístico-textual (Teun A. van Dijk, Janos S. Petöfi) con esas tres operaciones retóricas, ya presentada y desarrollada en trabajos anteriores suyos y de Antonio García Berrio, véase TOMÁS ALBALADEJO MAYORDOMO, *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1989.

vocalización (voz), focalización, modalización...-, cristalizando el discurso en una manifestación textual elocutivo-verbal o microestructura. Así se hacía ver que el estilo concierne a todo, evidenciando que la utilización tradicional y dominante solía remitir a los procedimientos microestructurales de elocución verbal. Puede que sin estos distingos nos entendamos acerca de las diferencias planteadas por Genette –sobre todo a través de los ejemplos–, pero, así las cosas, alguien podría decir que sin categorías más rigurosamente precisadas algunos seguirán cayendo en desconciertos o ambigüedades terminológicas y explicativas. El cuadro terminológico básico de Genette de las prácticas hipertextuales (p. 41) es muy oportuno, y su sistematización de la segunda mitad del libro tiene la ventaja de poner algunas categorías determinadas por la teoría narratológica al servicio de una sistemática de las diferencias y transformaciones hipertextuales, que él plantea al hablar de la transposición (régimen serio), pero que analépticamente –esto es, retrospectivamente– debemos aplicar también en parte a las prácticas de los otros regímenes para que todo quede técnicamente más definido, más claro. Así vemos que los cambios temáticos de la parodia se refieren fundamentalmente a la *diégèse* en la vertiente de degradación de la condición social de personajes entregados a acciones y situaciones homólogos a las del texto de origen.

Para quienes no acierten a ver claro en el original –o, sabiéndolo ver, no tengan tiempo para ello y se encuentren leyendo estas líneas (situación, por lo demás, casi kafkiana)–, con su uso impreciso y algo abusivo de los términos tema y estilo y temático y formal, aquí entrego el siguiente sumario, compuesto, como decía, una vez aprehendido el libro completo de Genette y que estimo disipador de probables desconciertos y confusiones:

Prácticas hipertextuales:

A. *Transformación* de un texto particular (exige un mínimo mantenimiento de su esquema de acciones, caracteres y relaciones entre personajes, lo que llamaremos fábula). Son casos también de transformación los realizados sobre una fábula mantenida por la tradición literario-cultural y que ha experimentado múltiples realizaciones transformativas particulares: las fábulas de Edipo, Electra, Fausto, Don Juan, los Amantes de Teruel...

A.1. Transposición (régimen básicamente serio): transformación de una obra en otra con reducción, aumento o sustitución de cualquier componente o aspecto temático, procedimiento de disposición macroestructural y de elocución verbal microestructural. Ej.: *Doctor Fausto* (1947) de Thomas Mann.

A.2. Parodia (régimen lúdico, frecuentemente satírico):

– Parodia estricta: transformación de una obra en otra manteniendo el estilo elocutivo (frecuentemente las mismas expresiones) y la fábula de un texto elevado o serio, con cambios macroestructurales temáticos de carácter degradatorio, al menos de *diégèse* en su vertiente de cambio de la condición –rango social y ocupación– de los personajes (éstos también suelen cambiar de nombre). Por supuesto, en toda parodia la degradación de condición de los personajes, además

de soler ir acompañada de cambio de marco espacio-temporal y de la modificación de algunos aspectos o detalles pragmáticos —de las acciones y conductas—, lleva consigo la transposición de las acciones y objetos del texto de origen a otros homólogos pero en ese nivel bajo (ej.: el envenenamiento de una dama noble por parte de la reina pasa a ser el cólico que sufre una aldeana, un puñal pasa a ser un raspador, etc.).

Escasean los ejemplos de obras de cierta extensión que obedezcan con fidelidad al principio de ruptura del decoro de la parodia estricta (personaje u objeto bajo /estilo elocutivo elevado que lo expresa). *Le Chapelain décoiffé* (hacia 1664) es una parodia —realizada por Boileau, Racine y algún autor más— de cuatro escenas del primer acto de *Le Cid* (1636) de Corneille. La anónima *Carajicomedia* (1519) es una parodia del *Laberinto de Fortuna* (1444) de Juan de Mena.

– Parodia mixta: transformación de una obra en otra manteniendo su fábula con cambio temático degradatorio preferentemente de *diégèse* respecto de la condición de los personajes, con personajes bajos o vulgares (suelen cambiar de nombre, generalmente por deformación cómica de su nombre de origen: Rodolfo→Sogolfo, Marcelo→Malpelo) que se expresan en un estilo elocutivo inestable, en el cual reconocemos la sucesión y mezcla del estilo elevado o serio de la obra parodiada (a veces las mismas expresiones), un estilo elevado inespecificado y, mayoritariamente, su natural estilo y lenguaje bajo o vulgar. Ej.: *Agnès de Chaillet*, de Dominique, es una parodia mixta de la *Inés de Castro* (1723) de Houdar de la Motte. *Las galas del difunto* (1926), de Valle-Inclán, lo es del *Don Juan Tenorio* (1844) de Zorrilla.

Como parodias mixtas pueden considerarse casos en que sin cambio básico de *diégèse* —o sea, manteniendo identidad y condición de los personajes— el efecto paródico es conseguido fundamentalmente a través de cambios pragmáticos degradadores (suelen centrarse en el cambio de motivación de las acciones y conductas y del código de valores), siempre y cuando el efecto burlesco o satírico no venga dado predominantemente por la «disconveniencia» —ruptura del decoro— entre el mantenido estatus de los personajes y su lenguaje bajo, lo que sería un caso de travestimiento. Aunque se aproveche el recurso de las expresiones elocutivas coloquiales o vulgares para los personajes elevados, la dominancia del cambio es temática y por ello podemos hablar también de parodia (mixta), como viene a ocurrir en *Los Amantes de Teruel* (1663), de Vicente Suárez de Deza, respecto de la obra homónima (1635) de Juan Pérez de Montalbán¹⁰.

A.3. Travestimiento (régimen satírico o burlesco): transformación de una obra en otra manteniendo en sus aspectos esenciales la fábula de un texto elevado o serio y los personajes con sus nombres y condición —realizando las mismas o en algún caso homólogas acciones—, con cambio de estilo elocutivo de carácter degradatorio (o sea, con lenguaje y estilo coloquial, vulgar u otro). Este cambio elocutivo verbal comporta el cambio, reducción, o amplificación de algunas

¹⁰ Un minucioso análisis de los cambios en todos los órdenes operados entre esas dos obras, puede verse en SALVADOR CRESPO MATELLÁN, *La parodia dramática en la literatura española*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979, pp. 111-180.

acciones, situaciones y elementos temáticos (suele ser también frecuente jugar cómicamente con la introducción de anacronismos temáticos y elocutivos). Ej.: *Virgile travesti* (1648-1652), de Scarron, es un travestimiento de varios libros de *La Eneida*, reescrita en estilo elocutivo vulgar (métricamente en octosílabos). El *Tenorio Modernista* (1906), de Pablo Parellada, es un travestimiento, con los personajes del *Tenorio* de Zorrilla emitiendo sus textos en saturado lenguaje modernista (a la vez, pues, pastiche satírico del estilo modernista).

De lo expuesto sólo en parte por Genette podemos deducir que en textos sin fábula, o en los que ésta tiene poco desarrollo (por ejemplo, muchos poemas, también títulos, frases proverbiales), encontramos asimismo casos de transformación: *transposición* sería (por ejemplo, un poema que glosa –amplificación elocutivo-temática– a otro, o que cambia de tema y de motivos temáticos dentro de la misma estructura y formulación elocutiva de un texto particular), *parodia* –lúdica o satírica– (se cambia total o parcialmente de tema y motivos temáticos –consiguientemente de lexemas–, con efecto lúdico o burlesco, dentro de estructuras y formulaciones elocutivas reconocibles como tomadas de un texto particular) y *travestimiento* –satírico o burlesco– (se suele producir cambiando el registro estilístico lexical, con efecto burlesco, sobre los mismos temas, motivos temáticos, estructura y formulación elocutivas de un texto particular). Es fácil imaginar y realizar cada una de estas tres prácticas sobre cualquier poema famoso. Valga como ejemplo que reduzcamos el ejercicio al proverbial estribillo de la rima LXXIII de Bécquer (su extensión nos disuade de hacerlo sobre el poema completo):

Transposición:

No te entristezca el muerto solitario.
En esa soledad no está, no existe.
Nadie en los cementerios.
¡Qué solas se quedan las tumbas!

Parodia:

¡Dios mío, qué ojos tan solos
son los de los tuertos!

Travestimiento:

¡Mi celeste Amado, qué incomunicados
permanecen los finados!

Naturalmente, si sólo la primera muestra se salva, es por no ser de cosecha propia, sino unos versos en los cuales Jorge Guillén hace una transposición de la rima de Bécquer para replicar seriamente –régimen polémico serio– el patetismo romántico ante los cementerios y ante el ¿ser? de los que ya no son (*Final*, «Fuera del mundo, 6»).

B. *Imitación* de un estilo de autor (idiolecto. Puede ser el idiolecto de una de sus obras particulares), época o corriente estética o género. La imitación de estilo queda referida fundamentalmente a sus procedimientos característicos mi-

croestructurales elocutivos y de disposición macroestructural, pero también pudiendo y soliendo incluir elementos temáticos en él recurrentes y característicos. Tenemos una imitación cuando un texto expone una fábula distinta a la de cualquier texto particular, pero imitando el estilo de un corpus de obras (raramente imitando la matriz de estilo inducida de una obra particular). Téngase en cuenta que más frecuentemente que en hipertextos globales y de cierta amplitud, la imitación aparece en fragmentos –intertextos parciales– y textos breves.

B.1. Imitación seria (*forgerie*) (régimen serio): texto hecho a imitación estilística de otros (exclúyanse aquí las obras que se inscriben en un mismo género, por ser casos de imitación que encuentran su lugar en la problemática de la architextualidad)¹¹. Su función dominante es el homenaje admirativo (caso particular es el de tantos principiantes en quienes se aprecia un mimetismo, más o menos involuntario, hacia el estilo de sus maestros más admirados) y la continuación de obras inacabadas o prolongación de episodios parciales o de obras de final abierto. Ej.: *La Continuación de Homero*, de Quinto de Esmirna (siglo III), es una continuación argumental de *La Ilíada* imitando su estilo. También se puede imitar un estilo para entrar en polémica seria sobre él y su aparejada visión del mundo (ej.: así suele tomarse el soneto «Tuércele el cuello al cisne...» (1911) del mejicano Enrique González Martínez). Caso aparte en la imitación es la falsificación.

B.2. Pastiche (régimen lúdico): texto hecho imitando un estilo (elementos y rasgos elocutivos, temáticos, un tipo de fábula –acontecimientos, personajes–, procedimientos de disposición macroestructural), cuya función dominante es el puro divertimento. Suele hacerse por saturación de sus estilemas, por deformación –generalmente exageración– de sus elementos y rasgos característicos.

B.3. Imitación satírica (*charge*) o pastiche satírico (régimen satírico): práctica textual de la misma naturaleza que la anterior, cuya función dominante es la burla degradadora del estilo imitado (generalmente la exageración en el uso y concentración de los elementos y rasgos característicos alcanza más alto grado). Que cada cual recuerde pastiches –satíricos o de divertimento– del estilo petrarquista, culterano, modernista, ultraísta, azoriniano, etc. Lo que solemos llamar «parodia de un género» (ej.: del drama histórico clásico, romántico, neorromántico o modernista en *La venganza de don Mendo* (1918) de Pedro Muñoz Seca) es, según esta propuesta, un pastiche satírico o cómico de un género.

La diferencia entre estas tres categorías imitativas –y, sobre todo, estas dos últimas– suele ser difícil de determinar basándose en marcas textuales, reconociéndose muchas veces por indicios paratextuales o pragmáticos contextuales. Así, a cualquiera de las dos últimas categorías–regímenes puede adscribirse, según se lo tome, el tradicional *poema heroico-cómico*, pastiche caracterizado por imitar el

¹¹ Es claro que toda obra inscrita en un género comparte –imita, pretendidamente o no– un haz de rasgos estilísticos con las obras de ese género. Y es evidente que la architextualidad genérica se constituye casi siempre, históricamente, por vía de imitación hipertextual: *La Eneida* imita a *La Ilíada* y *La Odisea* homéricas, el *Guzmán de Alfarache* imita al *Lazarillo de Tormes*.

estilo elocutivo propio de la épica (elevado) tratando una fábula de personajes bajos o vulgares, con elementos temáticos tomados de las obras de ese estilo genérico (combates individuales y colectivos truculentos, intercambio de invectivas, arengas nobles, descripciones de armas, intervenciones divinas...), pero sin seguir la fábula de ninguna obra particular. Ej.: *La Batracomiomaquia* o Combate de las ranas y los ratones, que sigue el estilo épico de *La Iliada*; *La Gatomaquia* (1634) de Lope de Vega.

A partir de estas distinciones de prácticas hipertextuales, hay casos concretos que se explican como mixturas e interferencias de estas categorías básicas. Hay realizaciones poco definidas y mixtas en cuestión de regímenes, y también casos de interferencias entre transformación de un texto particular e imitación de un estilo.

¿Por qué no había realizado un trabajo como el de Genette el comparatismo y su tematología o los «teóricos» de la historia literaria?: ¿por pereza teórica sistematizadora?, ¿por separación interprofesional endémica? El hecho parece claro: como no había ningún tematólogo amigo de taxonomías y tipologizaciones en esta vertiente —llamémoslas genettianas—, ha sido el propio Genette quien ha ejercido de teórico para tematólogos, con una propuesta de tipos de transformación e imitaciones que invita a ser aplicada al estudio de conjuntos de obras y épocas —poniendo en evidencia ausencias y preferencias— y que redundará en beneficio del tradicional recorrido histórico nacional y supranacional siguiendo los pasos de cada argumento.

¿Qué pensar de una apreciación como la de Cesare Segre (hecha sin conocer *Palimpsestos*): «... están la parodia y la refundición, pero no es preciso detenerse en productos de interpretación demasiado fácil»¹². Ciertamente todo lo que expone y diferencia Genette en el plano teórico y práctico no era difícil de establecer con un mínimo de preparación, pero no estaba planteado sistemáticamente y convenía precisar y deslindar usos terminológicos como los de parodia —el de utilización más amplia y difusa, ya que con él se abarca generalmente lo que Genette diferencia como parodia estricta y mixta, travestimiento y pastiche lúdico y satírico—.

* * *

Vamos al más allá de *Palimpsestos*. Es claro que el fenómeno de la hipertextualidad nos lleva a situarnos en lo que llama expresamente Genette «estructuralismo abierto», frente al hoy indefendible cierre textual y autosuficiencia inmanente del texto. Pero en el hecho de leer un texto como derivado de otro u otros e interpretarlo semánticamente en confrontación con ese texto o textos por él presuntamente absorbidos y transformados, aparecen los dos grandes problemas en este campo de investigación: 1) los criterios que llevan a reconocer o decidir que estamos o no ante una práctica hipertextual, más allá del uso de mate-

¹² CESARE SEGRE, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 98.

rias y formas modelizantes de la serie literaria en general¹³, y 2) la necesidad o no de leer un texto hipertextual a través de y en función de otro.

Genette llega a plantearse ambos problemas y los sortea con su habitual mulatazo airoso (véanse pp. 19 y 494), pero tan escueto desplante hubiese requerido, a mi juicio, una mayor apreciación de su relieve y consecuencias, al menos en el segundo caso. Él camina sobre seguro y trabaja sobre casos de hipertextualidad masiva, nítida y «declarada de una manera más o menos oficial» (los parecidos que llevan a la determinación de la hipertextualidad son amplios y fácil e intersubjetivamente perceptibles). En los casos no declarados y más difusos y problemáticos Genette apela a «una decisión interpretativa del lector», sin llegar al caos, claro, porque ejerce de control una pragmática contractual socializada, siendo los principales apoyos del contrato de transposición, de parodia, de pastiche, etc. los paratextuales, en el volumen –prefacio, título..., como el *Ulysses* de Joyce– o fuera de él –declaraciones extratextuales–, y las líneas de fuerza que en cada momento actúan con vigencia en el proceso histórico literario-cultural. Lo cierto es que la intertextualidad global o hipertextualidad suele plantear pocas perturbaciones al asentimiento interpersonal de su existencia y su perceptibilidad, ya que es más fácil cerciorarnos del fenómeno cuando todo el texto es un derivado de otro u otros; pero también hay casos en que la decisión de la existencia de hipertextualidad y la lectura relacional –con la consiguiente activación de la proyección semiósica de un texto sobre otro– es un exceso –¿aleatorio?– de «superlector»¹⁴. Todo este problematismo aumenta hasta el infinito ante las presuntas prácticas de hipertextualidad en textos breves, y más ante la intertextualidad parcial, con sus reminiscencias, ecos, alusiones, préstamos puntuales, citas y réplicas encubiertas..., que nos sitúan ante un inestable equilibrio entre la determinación de la *voluntas* o intención del autor al respecto –que, aun determinable y lográndose determinar, no siempre tiene que ser aceptada– y el libre y real vuelo asociativo de lectores con diferente capacidad y visión asociativas y grado de cultura y conocimientos textuales previos. Como hay casos concretos para todos los gustos, alzo los siguientes interrogantes seguramente eternos y que hoy suenan a polémica desconstruccionista: ¿deben proponerse –mejor, pueden proponerse– fundamentos de control de validez interpersonal sobre los límites de la lectura de textos en función de otros?, ¿pueden acotarse soluciones válidas para autores, grupos o épocas, o cada caso particular convoca una respuesta particular que

¹³ Debe quizá ser aclarado que esta última es la noción amplia o genérica de la intertextualidad. Desde esta perspectiva –la proclamada teóricamente por Kristeva, Barthes, Riffaterre, etc.– todos los textos literarios son intertextuales: nacen –se crean– y se leen y entienden –significan– a partir de la existencia de una literatura anterior que de algún modo mediatiza, condiciona y orienta su manera de ser y su lectura. Pese a las fronteras no nítidas, de ella debe diferenciarse una intertextualidad específica –la que aquí nos ocupa–, los textos o fragmentos textuales literarios que se deben a textos o fragmentos textuales concretos o a estilos de subseries –autor, época o corriente estética, género–. En este sentido sólo algunos textos y fragmentos textuales obedecen al fenómeno de la intertextualidad, derivan de otros en su génesis, y, en su lectura, reenvían a otros preexistentes.

¹⁴ Es ilustradora al respecto la broma de Genette: «Yo puedo decidir que *Les Confessions* de Rousseau son un *remake* actualizado de las de San Agustín, y que su título es el indicio contractual de ello –decidido esto, las confirmaciones de detalle no faltarán, simple cuestión de ingeniosidad crítica–» (*Palimpsestos*, p. 19. Y véanse también las vinculaciones –¿disparatadas?– de pp. 488-489).

puede no coincidir con la respuesta plausible para cualquier otro caso inmediato? Todo parece depender de las líneas de continuidad y *memoria* del siempre cambiante «sistema» literario¹⁵, que hacen que los lectores –partícipes de esa memoria, olvido o desconocimiento en permanente cambio– pierdan, forjen, transformen asociaciones intertextuales, accediendo a asignar al texto literario, por esta vía –entre otras– de inestabilidad y apertura del espacio semántico, valores significativos relacionales múltiples y virtualmente inagotables, nunca estables ni cerrados. Y dejando –añado– que siempre haya estudiosos ganándose la vida con esta tarea de la lectura relacional palimpséstica, que puede en ciertos casos llegar a ser «palimpsestuosa» (el término es de Philippe Lejeune).

Ante el segundo problema, quizá nadie ha llevado el asunto a mejor terreno que Francis Goyet al plantear con rotundidad que la problemática de la intertextualidad –la transtextualidad, según Genette–, para ser aprehendida, debe desdoblarse en una teoría de la escritura (en su producción hay textos o fragmentos textuales que se constituyen por derivación de otros previos) y en otra teoría de la lectura (en su recepción hay textos o fragmentos textuales que reenvían a otros previos, significando o no en función de ellos)¹⁶. Así, situados en el proceso de lectura, distinguiremos:

a) Textos que derivan de otros en su proceso de creación pero que *no dependen semánticamente* de ellos, no remiten a ellos en la lectura para ser comprendidos en plenitud. Es el caso de textos o fragmentos que son fuentes intertextuales de otros pero que éstos no los precisan para ser leídos, no reclaman la lectura palimpséstica en función de ellos. Insisto: son textos B que no existirían como tales sin A, pero que se ofrecen a una lectura emancipada de su fuente, no tienen por qué ser leídos, ni necesaria ni a veces pertinentemente, a través ni en función del conocimiento y la confrontación con A. Ocurre esto en tantas obras de las cuales decimos que están basadas, inspiradas o que han tomado elementos prestados de otras, a las cuales el reconocimiento de su fuente aporta como mucho el valor significativo de haber tenido en cuenta determinada tradición literaria y el mostrar que la originalidad creativa no ha sido absoluta. Aunque estos dos aspectos no dejan de tener a veces su importancia, se diferencian de lo que llamo necesidad de la lectura palimpséstica, en el sentido de que el guión de la película *Apocalypse now* (1979), de Francis Ford Coppola, no requiere ser leído a través de la novela *Heart of darkness* (1902) de Joseph Conrad, ni el libreto de *La bobème* (1896) de Puccini en función de la novela *Scènes de la vie bobème* (1848) de Henri de Murger. Hay muchos textos que se independizan de sus fuentes.

¹⁵ Puede verse VÍTOR MANUEL DE AGUIAR E SILVA, *Teoria da Literatura*, vol. I, Coimbra, Almedina, 1983, 5ª ed., pp. 264-265 y 628.

¹⁶ FRANCIS GOYET, «Imitatio ou intertextualité? (Riffaterre revisited)», *Poétique*, 71 (1987), pp. 313-320. Véanse especialmente pp. 314 y 316-319. Goyet establece, en su consideración del intertexto, que estas dos perspectivas no deben ser confundidas: respecto de la escritura, tenemos el fenómeno intertextual de la(s) *fuentá*(s) de ciertos textos; respecto de la lectura, tenemos el fenómeno intertextual de la *alusión* a otro(s) texto(s) (alusión en su sentido más amplio: texto que al lector –todo depende ahora de él– le remite o reenvía a otro. Y si no le remite, aunque haya fuente, no hay alusión, alusión muerta). De este modo el lector «inculto» no entra en contradicción con la cuestión de las fuentes, ya que éstas pertenecen a la teoría de la escritura.

tes (y hasta llegan a anularlas): ¿*Othello*, de Shakespeare, requiere la lectura del cuento del italiano Giraldo Cinzio (1556)? F. Goyet plantea casos muy clarificados de autores que en sus textos han utilizado el calco elocutivo de una imagen – imagen fuente de otra– o una frase, pero aplicándolas a otro referente o dentro de otro contexto, en los cuales el reenvío a la fuente no es preciso ni a veces se desea, pudiendo ciertamente hasta perjudicar el sentido que se plantea en el nuevo texto¹⁷. Muchos préstamos, frases y elementos textuales utilizados como «materiales de reempleo» –fuentes incontestables– en otros textos, no reclaman la lectura palimpsestica.

b) Frente a los anteriores, hay textos derivados intertextualmente en los cuales la lectura palimpsestica en función de otros previos es *necesaria* para adquirir un sentido. Resulta imprescindible u obligado, para comprender, reconocer y activar una proyección semiósica del texto subyacente sobre el intertexto, como ocurre en *Rosencrantz and Guildenstern are dead* (1966), de Tom Stoppard, respecto de *Hamlet* de Shakespeare. Hay ciertas alusiones –no todas– que de no conocerse y tomarse en cuenta el texto aludido, dan como resultado un texto (cuasi) absurdo o ininterpretable:

Hexámetros
no
molestarle.
Un golpe de dados
acabó
de
matarle.
Hoy ha bebido vino
cuando se despierte tendrá otros pies
nadie podrá contarlos
ni
Vir
gi
li
o

Sólo conociendo el revolucionario carácter métrico del aludido «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard» (1897) de Mallarmé, y el de la poesía de Virgilio, puede entenderse el auténtico manifiesto poético que es este Poema 22 del libro *Solar* (1970) de Francisco Pino.

c) Finalmente hay otros textos derivados en los cuales tal lectura palimpsestica es más o menos *pertinente* y plausible –con un margen siempre de discusión de sus límites– para reconocer, no perder o para incrementar suplementariamente significaciones enriquecedoras en la recepción de un texto. Ante muchos intertextos o presuntos intertextos cabe una lectura digamos «lineal horizontal» y una lectura intertextual (en relación con otro u otros textos) que depende del grado de competencia y supercompetencia relacional del lector. Piénsese en lo que

¹⁷ Véase *art. cit.*, pp. 317-318.

supone leer parodias o pastiches sin reconocerlos como tales y sin confrontación con el texto o textos de origen. El oscuro y vago significado simbólico del título *The sound and the fury* (1929), de William Faulkner, encuentra un sentido más poderoso para quienes conocen y lo relacionan con los versos de *Macbeth* de Shakespeare de los cuales se tomó ese sintagma.

En resumen, las relaciones y presencias intertextuales desde la perspectiva genética –en tantos casos a su vez de determinación discutible–, pueden ser o no ser de dependencia y pertinencia semiósica¹⁸: una cosa es que un texto tome prestados elementos de otro, se base o se inspire en otro para existir en parte como tal (conexión genética en la escritura), y otra que esté presente en él, esto es, que precise de su apoyo o presencia –subyacente o superpuesta– para significar cumplidamente (conexión semiósica en la lectura). En la recepción de intertextos e hipertextos, aún más patentemente que en la de cualquier texto, hay niveles de lectura –de lectores– e interpretación a partir de las pautas que el propio texto – y su marco cultural– da para indicar el sistema de conocimientos y presuposiciones de su «lector implícito» (Wolfgang Iser) o «lector modelo» (Umberto Eco). A partir de ahí, cada lector real de cada «sistema» literario-cultural hace... de su capa un sayo si con ello se encuentra mejor vestido. La lectura palimpséstica hipertextual es «más o menos obligatoria, más o menos facultativa» según los casos, escribe Genette, pero echamos de menos que no haya tenido casi en cuenta esta perspectiva y se haya centrado mucho más en el mero proceso de relaciones de derivación genética, sean o no sean reclamadas en la interpretación semántica.

* * *

He apuntado algunas críticas y planteado precisiones y sugerencias, pero no por ello esos *Palimpsestos* de Gérard Genette han dejado de cautivar-me. Además de los aspectos positivos ya señalados, y beneficios que de esta obra pueden derivarse, absolutamente seductor es el despliegue de acercamientos a un muy atractivo y extenso corpus de obras, donde se ve la realidad, la eficacia y sentido de los procedimientos transformativos e imitativos, así como sus mixturas y matizaciones. Si a eso se añaden las noticias que Genette nos proporciona acerca del nacimiento y casuística histórica de algunas de las prácticas hipertextuales –con gran atención al mundo griego y francés–, yo me doy por bien pagado. Genette nos da en un bloque lo que los demás no solemos –o no sabemos– hacer y que es tan indudablemente enriquecedor: ofrecer a un tiempo teoría, crítica e historia literarias.

En otra vertiente, al desarrollar su afán taxonómico y sistematizador y recorrer tan alto número de obras, Genette hace gala de su habitual ingenio, desenvoltura y buen humor, hasta el punto de que en la página 288, por ejemplo, puede llegarse a la carcajada (*sic*), y en tantas se disfruta de un aprender deleitándose.

Pocos son capaces de esas dos clases de conjunción, haciendo del libro una invitación a su lectura.

¹⁸ Sobre la función semántica imprescindible o no relevante de lo que estoy llamando la lectura palimpséstica de un hipertexto o un intertexto, aportando ejemplos oportunos, puede verse también CLAUDIO GUILLÉN, *Entre lo uno y lo diverso (Introducción a la literatura comparada)*, Barcelona, Crítica, 1985, pp. 319-323.