GÉRARD
GENETTE

PALIMPSESTOS

La literatura en segundo grado

TAURUS

PALIMPSESTOS

PERSILES-195

SERIE *TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA*

TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA
Director: DARÍO VILLANUEVA

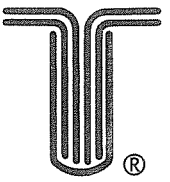
GERARD GENETTE

PALIMPSESTOS

La literatura en segundo grado

Traducción
de
CELIA FERNÁNDEZ PRIETO

taurus



Título original: *Palimpsestes*
© Editions du Seuil, 1962
ISBN: 2-02-006116-3

Cubierta
de
ALCORTA/MARQUÍNEZ

© 1989, ALTEA, TAURUS, ALFAGUARA, S. A.
TAURUS
Juan Bravo, 38. 28006 MADRID
ISBN: 84-306-2195-4
Depósito legal: M. 16.101-1989
PRINTED IN SPAIN

Todos los derechos reservados.
Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial

ÍNDICE *

I. Cinco tipos de transtextualidad; entre ellos, la hipertextualidad, 9.—II. Algunas precauciones, 17.—III. *Parôdia* en Aristóteles, 20.—IV. ¿Cuándo nace la parodia?, 23.—V. La parodia como figura, 26.—VI. Constitución de la vulgata, 30.—VII. Cuadro general de las prácticas hipertextuales, 37.—VIII. Parodias breves, 45.—IX. Juegos oulípicos, 55.—X. *Un mot pour un autre,* 64.—XI. *6.810.000 litres d'eau par seconde,* 70.—XII. Travestimiento burlesco, 73.—XIII. Travestimientos modernos, 83.—XIV. La imitación como figura, 90.—XV. No se puede imitar directamente un texto, 99.—XVI. Difícil distinción de los regímenes en mimotexto, 104.—XVII. Imitaciones satíricas, 108.—XVIII. Pastiches, 118.—XIX. Flaubert por Proust, 125.—XX. Pastiches en variaciones, 146.—XXI. Autopastiche, 151.—XXII. Pastiches ficticios, 156.—XXIII. Heroicocómico, 163.—XXIV. Parodia mixta, 175.—XXV. Antinovela, 182.—XXVI. *Play it again, Sam,* 195.—XXVII. *La Chasse spirituelle,* 196.—XXVIII. Continuaciones, 201.—XXIX. Finales de Marianne, finales de Jacob, 205.—XXX. *La Fin de Lamiel,* 211.—XXXI. Continuaciones cíclicas, 216.—XXXII. *La Eneida, Télémaque,* 224.—XXXIII. *Andrómaca, pienso en ti,* 226.—XXXIV. Continuaciones infieles, 237.—XXXV. Continuaciones asesinas, 242.—XXXVI. *Le Chevalier inexistant,* 247.—XXXVII. Suplemento, 249.—XXXVIII. Prolongación, epílogo, *Carlota en Weimar,* 253.—XXXIX. Reactivación genérica, 258.—XL. Transposición, 262.—XLI. Traducción, 264.—XLII. Versificación, 270.—XLIII. Prosificación, 271.—XLIV. Transmetrización, 282.—XLV. Transestilización, 285.—XLVI. Trans-

* Las indicaciones que aparecen aquí tras los números de los capítulos no son títulos, sino solamente puntos de referencia para aquellos que no pueden pasarse sin ellos, pero tampoco les servirán de mucho.

formaciones cuantitativas, 291.—XLVII. Escisión, 293.—XLVIII. Concisión, 300.—XLIX. Condensación, 309.—L. *Digest,* 318.—LI. Proust a Madame Scheikévitch, 321.—LII. Pseudo-resumen en Borges, 324.—LIII. Extensión, 329.—LIV. Expansión, 335.—LV. Amplificación, 338.—LVI. Prácticas ambiguas, 346.—LVII. Transmodalización intermodal, 356.—LVIII. El *Hamlet* de Laforgue, 361.—LIX. Transmodalización intramodal, 363.—LX. *Rosenkrantz et Guildenstern sont morts,* 373.—LXI. Transposición diegética, empezando por el sexo, 375.—LXII. Aproximación, 386.—LXIII. Transformación pragmática, 396.—LXIV. Unamuno, autor de *El Quijote,* 402.—LXV. Motivación, 409.—LXVI. Desmotivación, 413.—LXVII. Transmotivación, 417.—LXVIII. Elogios de Helena, 422.—LXIX. Valorización secundaria, 432.—LXX. Valorización primaria, 439.—LXXI. Desvalorización, 444.—LXXII. *Macbett,* 449.—LXXIII. Aragon, autor de *Télémaque,* 451.—LXXIV. *Naissance de l'Odyssée,* 455.—LXXV. Transvalorización, 459.—LXXVI. *Penthésilée,* 468.—LXXVII. Nuevos suplementos, 469.—LXXVIII. Un hipertexto incalificable, 475.—LXXIX. Prácticas hiperestéticas, 478.—LXXX. Fin, 489.

I

El objeto de este trabajo es lo que yo denominaba en otro lugar [1], a falta de mejor término, la *paratextualidad*. Después, he encontrado un término mejor —o peor: ya lo veremos—, y «paratextualidad» pasó a designar algo muy distinto a lo que designaba entonces. Así pues, es preciso revisar la totalidad de aquel imprudente programa.

Empecemos. El objeto de la poética (decía yo poco más o menos) no es el texto considerado en su singularidad (esto es más bien asunto de la crítica), sino el *architexto* o, si se prefiere, la architextualidad del texto (es casi lo mismo que suele llamarse «la literariedad de la literatura»), es decir, el conjunto de categorías generales o transcendentes —tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.— del que depende cada texto singular [2]. Hoy yo diría, en un sentido más amplio, que este objeto es la *transtextualidad* o transcendencia textual del texto, que entonces definía, burdamente, como «todo lo que pone

[1] *Introduction à l'architexte,* Seuil, 1979, p. 87.

[2] Algo tarde he sabido que el término de *architexto* había sido propuesto por Louis MARIN («Pour une théorie du texte parabolique», en *Le Récit évangélique,* Bibliothèque des sciences religieuses, 1974...) para designar «el texto original de todo discurso posible, su "origen" y su medio de instauración». Muy próximo, en suma, a lo que denominaré *hipotexto.* Va siendo hora de que un Comisario de la República de las Letras nos imponga una terminología coherente.

al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos». La transtextualidad sobrepasa ahora e incluye la architextualidad y algunos tipos más de relaciones transtextuales, de entre las que sólo una nos ocupará directamente aquí, pero antes es necesario, aunque no sea más que para delimitar y segmentar el campo, establecer una (nueva) lista de relaciones que corre el riesgo, a su vez, de no ser ni exhaustiva ni definitiva. El inconveniente de la «búsqueda» es que a fuerza de buscar acaba uno encontrando... aquello que no buscaba.

Hoy (13 de octubre de 1981) me parece percibir cinco tipos de relaciones transtextuales que voy a enumerar en un orden aproximadamente creciente de abstracción, de implicitación y de globalidad. El primero ha sido explorado desde hace algunos años por Julia Kristeva [3] con el nombre de *intertextualidad,* y esta denominación nos sirvió de base para nuestro paradigma terminológico. Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de *la cita* [4] (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el *plagio* (en Lautréaumont, por ejemplo), que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, *la alusión,* es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo: así, cuando Mme. des Loges, jugando a los proverbios con Voiture, le dice: «Éste no vale nada, ábranos otro», el verbo *abrir* (en lugar de «proponer») sólo se justifica y se comprende si sabemos que Voiture era hijo de un comerciante de vinos. En un registro más académico, cuando Boileau escribe a Luis XIV:

> *Au récit que pour toi je suis prêt d'entrependre,*
> *Je crois voir les rochers accourir pour m'entendre* [5]*,*

[3] *Sèméiôtikè,* Seuil, 1969.

[4] Sobre la historia de esta práctica, ver el estudio inaugural de A. COMPAGNON, *La Seconde Main,* Seuil, 1979.

[5] El primer ejemplo está tomado del artículo *allusion* del *Traité des Tropes* de Dumarsais; el segundo, de *Figures du Discours* de Fontanier.

* Al relato que para ti estoy a punto de empezar, / Creo ver a las rocas acudir para escucharme.

estas rocas móviles y atentas parecerán absurdas a quien ignore las leyendas de Orfeo y de Anfión. Este estado implícito (y a veces completamente hipotético) del intertexto es, desde hace algunos años, el campo de estudio privilegiado de Michael Riffaterre, que define en principio la intertextualidad de una manera mucho más amplia que yo, y, a lo que parece, extensiva a todo lo que llamo transtextualidad. Así, por ejemplo, escribe: «El intertexto es la percepción, por el lector, de relaciones entre una obra y otras que la han precedido o seguido», llegando a identificar la intertextualidad (como yo la transtextualidad) con la literariedad: «La intertextualidad es [...] el mecanismo propio de la lectura literaria. En efecto, sólo ella produce la significancia, mientras que la lectura lineal, común a los textos literarios y no literarios, no produce más que el sentido» [6]. Pero esta extensión de principio se acompaña de una restricción de hecho, pues las relaciones estudiadas por Riffaterre pertenecen siempre al orden de las microestructuras semántico-estilísticas, al nivel de la frase, del fragmento o del texto breve, generalmente poético. La «huella» intertextual, según Riffaterre, es más bien (como la alusión) del orden de la figura puntual (del detalle) que de la obra considerada en su estructura de conjunto, campo de pertinencia de las relaciones que estudiaré aquí. Las investigaciones de H. Bloom sobre los mecanismos de la influencia [7], aunque desde una perspectiva muy diferente, se centran sobre el mismo tipo de interferencias, más intertextuales que hipertextuales.

El segundo tipo está constituido por la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su *paratexto* [8]: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más

---

[6] «La trace de l'intertexte», *La Pensée,* octubre de 1980; «La sylepse intertextuelle», *Poétique* 40, noviembre de 1979. Cf. *La Production du texte,* Seuil, 1979, y *Sémiotique de la poésie,* Seuil, 1982.

[7] *The Anxiety of Influence,* Oxford U.P., 1973, y la continuación.

[8] Hay que entenderlo en el sentido ambiguo, o incluso hipócrita, que funciona en adjetivos como *parafiscal* o *paramilitar.*

purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende. No es mi intención iniciar o desflorar aquí el estudio, quizá futuro, de este campo de relaciones al que nos referiremos con frecuencia en este libro, y que es uno de los lugares privilegiados de la dimensión pragmática de la obra, es decir, de su acción sobre el lector —lugar en particular de lo que se llama, desde los estudios de Philippe Lejeune sobre la autobiografía, el *contrato* (o *pacto*) genérico [9]—. Me limitaré a recordar, a título de ejemplo (y como anticipo de uno de los capítulos siguientes), el caso de *Ulysse*, de Joyce. Se sabe que esta novela, en el momento de su prepublicación por entregas, tenía títulos en los capítulos que evocaban la relación de cada uno de ellos con un episodio de la *Odisea:* «Sirenas», «Nausícaa», «Penélope», etc. Cuando aparece en libro, Joyce elimina esos intertítulos que poseen, sin embargo, una significación «capitalísima». Estos subtítulos suprimidos, pero no olvidados por los críticos, ¿forman o no parte del texto de *Ulysse?* Esta pregunta embarazosa, que dedico a los defensores del cierre del texto, es típicamente de orden paratextual. En este sentido, el «avant-texte» de los borradores, esquemas y proyectos previos de la obra pueden también funcionar como un paratexto: el reencuentro final de Lucien y de Mme. de Chasteller, hablando propiamente, no está en el texto de *Leuwen;* el único testimonio de él se halla en un proyecto de final abandonado por Stendhal: ¿debemos tenerlo en cuenta en nuestra apreciación de la historia y del carácter de los personajes? (Más radicalmente: ¿es lícito leer un texto póstumo en el que nada nos dice si y cómo el autor lo habría publicado en caso de estar vivo?). Puede ocurrir también que una obra funcione como paratexto de otra: el lector de *Bonheur fou* (1957), al ver en la última página que el retorno de Angelo a Paulina es muy difícil, ¿debe o no acordarse de *Mort d'un personnage* (1949) donde encuentra a sus hijos y nietos, lo que anula *por anticipado* esta sabia incertidumbre? Como vemos, la paratextualidad es, sobre todo, una mina de cuestiones sin respuesta.

---

[9] El término es, desde luego, muy optimista en cuanto al papel del lector, que no ha firmado nada y para quien la obra es asunto de tomar o dejar. Pero ocurre que los indicios genéricos o de otro tipo *comprometen* al autor, quien —so pena de una mala recepción— los respeta con mucha mayor frecuencia de lo que esperaríamos. Encontraremos varias pruebas de ello.

El tercer tipo de transcendencia textual [10], que llamo *metatextualidad,* es la relación —generalmente denominada «comentario»— que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo. Así es como Hegel en *La Fenomenología del espíritu* evoca, alusivamente y casi en silencio, *Le Neveu du Rameau.* La metatextualidad es por excelencia la relación *crítica.* Naturalmente, se han estudiado mucho (metametatexto) ciertos metatextos críticos, y la historia de la crítica como género, pero no estoy seguro de que se haya considerado con toda la atención que merece el hecho mismo y el estatuto de la relación metatextual. Esta tarea debería desarrollarse en el futuro [11].

El quinto tipo, el más abstracto y el más implícito, es la *architextualidad,* ya definida en páginas anteriores. Se trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual (títulos, como en *Poesías, Ensayos, Le Roman de la Rose,* etc., o, más generalmente, subtítulos: la indicación *Novela, Relato, Poemas,* etc., que acompaña al título en la cubierta del libro), de pura pertenencia taxonómica. Cuando no hay ninguna mención, puede deberse al rechazo de subrayar una evidencia o, al contrario, para recusar o eludir cualquier clasificación. En todos los casos, el texto en sí mismo no está obligado a conocer, y mucho menos a declarar, su cualidad genérica. La novela no se designa explícitamente como novela, ni el poema como poema. Todavía menos quizá (pues el género es sólo un aspecto del architexto), el verso como verso, la prosa como prosa, la narración como narración, etc. En último término, la determinación del estatuto genérico de un texto no es asunto suyo, sino del lector, del crítico, del público, que están en su derecho de rechazar el estatuto reivindicado por vía paratextual. Así, se dice corrientemente que tal «tragedia» de Corneille no es una verdadera tragedia, o que *Le Roman de la Rose* no es una novela.

---

[10] Tal vez habría debido precisar que la transtextualidad no es más que una transcendencia entre otras; al menos se distingue de esa otra transcendencia que une el texto a la realidad extratextual, y que por el momento no me interesa (directamente) —aunque sé que existe: me la encuentro cada vez que salgo de mi biblioteca (no tengo biblioteca)—. En cuanto a la palabra *transcendencia,* que me ha sido atribuida a conversión mística, su sentido es aquí puramente técnico: según creo, lo contrario de la inmanencia.

[11] Encuentro un primer anuncio en M. CHARLES, «La lecture critique», *Poétique* 34, abril de 1978.

Pero el hecho de que esta relación sea implícita y sujeta a discusión (por ejemplo: ¿a qué género pertenece *La Divina Comedia?)* o a fluctuaciones históricas (los largos poemas narrativos como la epopeya no se perciben hoy como pertenecientes a la «poesía», cuyo concepto se ha ido restringiendo poco a poco hasta identificarse con el de poesía lírica) no disminuye en nada su importancia. La percepción genérica, como se sabe, orienta y determina en gran medida el «horizonte de expectativas» del lector, y por tanto la recepción de la obra.

He retrasado deliberadamente la mención del cuarto tipo de transtextualidad, porque es de ella y sólo de ella de la que vamos a ocuparnos directamente en este trabajo. Se trata de lo que yo rebautizo de ahora en adelante *hipertextualidad.* Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto* [12]) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. Como se ve en la metáfora *se injerta* y en la determinación negativa, esta definición es totalmente provisional. Para decirlo de otro modo, tomemos una noción general de texto en segundo grado (renuncio a buscar, para un uso tan transitorio, un prefijo que subsuma a la vez el *hiper* —y el *meta*—) o texto derivado de otro texto preexistente. Esta derivación puede ser del orden, descriptivo o intelectual, en el que un metatexto (digamos tal página de la *Poética* de Aristóteles) «habla» de un texto (*Edipo Rey*). Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré, también provisionalmente, como *transformación,* y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo. *La Eneida* y el *Ulysse* son, en grados distintos, dos (entre otros) hipertextos

[12] Este término es empleado por Mieke BAL, «Notes on narrative embedding», *Poetics Today,* invierno de 1981, en un sentido completamente distinto: más o menos equivalente a mi definición de «récit métadiégétique». Decididamente, no hay manera de arreglar este asunto de la terminología. Algunos dirán: «La solución está en hablar como todo el mundo.» Desafortunado consejo. Sería aún peor, pues el uso está empedrado de palabras tan familiares, tan falsamente transparentes que se las emplea a menudo para teorizar a lo largo de volúmenes o coloquios sin ni siquiera preguntarse de qué se habla. Encontraremos muy pronto un ejemplo típico de este psitacismo en la noción, si se puede decir así, de *parodia.* La «jerga» técnica tiene al menos la ventaja de que, en general, cada uno de sus usuarios sabe e indica qué sentido da a cada uno de sus términos.

de un mismo hipotexto: *La Odisea.* Como puede comprobarse a través de estos ejemplos, el hipertexto es considerado, más generalmente que el metatexto, como una obra «propiamente literaria» —por esta razón simple, entre otras, de que, al derivarse por lo general de una obra de ficción (narrativa o dramática), queda como obra de ficción, y con este título cae, por así decir, automáticamente, a ojos del público, dentro del campo de la literatura—; pero esta determinación no le es esencial y encontraremos algunas excepciones.

Otra razón más decisiva me ha llevado a elegir estos dos ejemplos: si *La Eneida* y *Ulysse* tienen en común no derivar de *La Odisea* como tal página de la *Poética* deriva de *Edipo Rey,* es decir, comentándola, sino por una operación transformadora, estas dos obras se distinguen entre sí por el hecho de que no se trata en los dos casos del mismo tipo de transformación. La transformación que conduce de *La Odisea* a *Ulysse* puede ser descrita (muy groseramente) como una transformación *simple* o *directa,* que consiste en transponer la acción de *La Odisea* al Dublín del siglo XX. La transformación que conduce de la misma *Odisea* a *La Eneida* es más compleja y más indirecta, pese a las apariencias (y a la mayor proximidad histórica), pues Virgilio no traslada la acción de *La Odisea* de Ogigia a Cartago y de Ítaca al Lacio; Virgilio cuenta una historia completamente distinta (las aventuras de Eneas, y no de Ulises), aunque inspirándose para hacerlo en el tipo (genérico, es decir, a la vez formal y temático) establecido por Homero [13] en *La Odisea* (y, de hecho, igualmente en *La Ilíada),* o, como se ha dicho justamente durante siglos, *imitando* a Homero. La imitación es también una transformación, pero mediante un procedimiento más complejo, pues —para decirlo de una manera muy breve— exige la constitución previa de un modelo de competencia genérica (llamémosla épica) extraído de esa performance singular que es *La Odisea* (y eventualmente de algunas otras) y capaz de engendrar un número indefinido de performances miméticas. Así, pues, entre el texto imitado y el texto imitador, este modelo constituye una etapa y una mediación indispensable, que no se encuentra en la transformación simple o directa. Para transformar un texto, puede bastar con un gesto

[13] Por supuesto, *Ulysse* y *La Eneida* no se reducen en modo alguno (tendré ocasión más adelante de volver sobre ello) a una transformación directa o indirecta de *La Odisea.* Pero este carácter es el único que aquí nos interesa.

simple y mecánico (en el límite, arrancando algunas páginas: es una transformación reductora); para imitarlo, en cambio, es preciso adquirir un dominio al menos parcial, el dominio de aquel de sus caracteres que se ha elegido para la imitación; de aquí que, por ejemplo, Virgilio deje fuera de su gesto mimético todo lo que en Homero es inseparable de la lengua griega.

Alguien podría justamente objetarme que el segundo ejemplo no es más complejo que el primero, y que sencillamente Joyce y Virgilio no retienen de *La Odisea,* para conformar a ella sus obras respectivas, los mismos rasgos característicos: Joyce extrae un esquema de acción y de relación entre personajes, que trata en un estilo muy diferente; Virgilio extrae un cierto estilo, que aplica a una acción diferente. O más radicalmente: Joyce cuenta la historia de Ulises de manera distinta a Homero, Virgilio cuenta la historia de Eneas a la manera de Homero; transformaciones simétricas e inversas. Esta oposición esquemática (decir lo mismo de otra manera/decir otra cosa de manera parecida) no es falsa en este caso (si bien descuida quizá en exceso la analogía parcial entre las acciones de Ulises y de Eneas), y comprobaremos su eficacia en muchas otras ocasiones. Pero también veremos que esta oposición no posee una pertinencia universal, y sobre todo que disimula la diferencia de complejidad que separa estos dos tipos de operación.

Para aclarar esta diferencia, voy a recurrir, paradójicamente, a ejemplos más elementales. Veamos un texto literario (o paraliterario) mínimo, tal como un proverbio: *Le temps est un grand maître* [«El tiempo es un gran maestro»]. Para transformarlo, basta con que yo modifique, no importa cómo, uno cualquiera de sus componentes; si, suprimiendo una letra, escribo: *Le temps est un gran maître,* el texto «correcto» ha sido transformado, de una manera puramente formal, en un texto «incorrecto» (con una falta de ortografía); si, sustituyendo una letra, escribo, como Balzac pone en boca de Mistigris [14]: *Le temps est un grand maigre,* esta sustitución de letra provoca una sustitución de palabra, y produce un nuevo sentido; y así podríamos seguir. Imitar este texto es, en cambio, asunto muy distinto. En primer lugar supone que yo identifico en ese enunciado una cierta manera (la del proverbio) caracterizada, por ejemplo, y muy por encima, por la brevedad, la afirmación perentoria, y la metaforicidad; después,

[14] *Un début dans la vie,* Pléiade, I, p. 771.

supone que yo expreso de esta manera (en este estilo) otra opinión, corriente o no: por ejemplo, que cada cosa lleva su tiempo, de ahí este nuevo proverbio [15]: *Paris n'a pas été bati en un jour* [«No se ganó Zamora en una hora»]. Espero que se vea mejor ahora en qué sentido la segunda operación es más compleja y más mediata que la primera. Lo espero, porque no puedo permitirme por el momento llevar más lejos el análisis de estas operaciones, que encontraremos a su debido tiempo y lugar.

II

Llamo, pues, hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante *transformación* sin más) o por transformación indirecta, diremos *imitación*. Antes de abordar su estudio, son necesarias dos precisiones o precauciones.

En primer lugar, no se deben considerar los cinco tipos de transtextualidad como clases estancas, sin comunicación ni entrelazamientos recíprocos. Por el contrario, sus relaciones son numerosas y a menudo decisivas. Por ejemplo, la architextualidad genérica se constituye casi siempre, históricamente, por vía de imitación (Virgilio imita a Homero, el *Guzmán* imita al *Lazarillo*), y, por tanto, de hipertextualidad; la pertenencia architextual de una obra suele declararse por vía de indicios paratextuales; estos mismos indicios son señales de metatexto («este libro es una novela») y el paratexto, del prólogo o de otras partes, contiene muchas otras formas de comentario; también el hipertexto tiene a menudo valor de comentario: un travestimiento como *Virgile travesti* es, a su manera, un «crítica» de *La Eneida,* y Proust dice (y demuestra) que el pastiche es «crítica en acción»; el metatexto crítico se concibe, pero casi nunca se practica sin una parte —a menudo considerable— de intertexto citacional de apoyo; el hipertexto trata de evitarlo, pero no absolutamente, aunque no sea más que por vía de alusiones textuales (Scarron invoca a veces

[15] Que no me tomaré la molestia ni el ridículo de inventar: lo extraigo del mismo texto de Balzac al que volveremos a referirnos.

a Virgilio) o paratextuales (el título de *Ulysse);* y, sobre todo, la hipertextualidad, como clase de obras, es en sí misma un architexto genérico, o mejor *transgenérico:* entiendo por esto una clase de textos que engloba enteramente ciertos géneros canónicos (aunque menores) como el pastiche, la parodia, el travestimiento, y que atraviesa otros —probablemente todos los otros—: algunas epopeyas, como *La Eneida,* algunas novelas, como *Ulysse,* algunas tragedias o comedias como *Phèdre* o *Amphitryon,* algunos poemas líricos como *Booz endormi,* etc., pertenecen a la vez a la clase reconocida de su género oficial y a la clase, desconocida, de los hipertextos; y como todas las categorías genéricas, la hipertextualidad se declara muy a menudo por medio de un indicio paratextual que tiene valor contractual: *Virgile travesti* es un contrato explícito de travestimiento burlesco, *Ulysse* es un contrato implícito y alusivo que debe, cuando menos, alertar al lector sobre la existencia probable de una relación entre esa novela y *La Odisea,* etc.

La segunda precisión responderá a una objeción que supongo presente en el ánimo del lector desde que he descrito la hipertextualidad como una clase de textos. Si se considera la transtextualidad en general, no como una clase de textos (proposición sin sentido: no hay textos sin transcendencia textual), sino como un aspecto de la textualidad, y, sin duda a fortiori, diría justamente Riffaterre, de la literariedad, se debería igualmente considerar sus diversos componentes (intertextualidad, paratextualidad, etc.) no como clases de textos, sino como aspectos de la textualidad.

Es así como yo lo entiendo, pero no en exclusiva. Las diversas formas de transtextualidad son, a la vez, aspectos de toda textualidad y, en importancia y grados diversos, clases de textos. Todo texto puede ser citado y, por tanto, convertirse en cita, pero la *cita* es una práctica literaria definida, que transciende cada una de sus performances, y que tiene sus caracteres generales; todo enunciado puede ser investido de una función paratextual, pero *el prólogo* (y yo diría lo mismo del *título)* es un género; la crítica (metatexto) es evidentemente un género; sólo el architexto no es una clase, puesto que es, si me atrevo a decirlo, la «claseidad» (literaria) misma. Queda por señalar que algunos textos tienen una architextualidad más cargada (más pertinente) que otros, y que, como he tenido ocasión de decirlo en otra parte, la simple distinción entre obras más o menos provistas de archi-

textualidad (más o menos clasificables) es un esbozo de clasificación architextual.

¿Y la hipertextualidad? También es, desde luego, un aspecto universal de la literariedad: no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales. Pero, como los iguales de Orwell, algunas lo son más (o más manifiestamente, masivamente y explícitamente) que otras: *Virgile travesti,* por ejemplo, es más hipertextual que *Les Confessions* de Rousseau. Cuanto menos masiva y declarada es la hipertextualidad de una obra, tanto más su análisis depende de un juicio constitutivo, de una decisión interpretativa del lector: 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—. Puedo igualmente perseguir en cualquier obra ecos parciales, localizados y fugitivos de cualquier otra, anterior o posterior. Tal actitud nos llevaría a incluir la totalidad de la literatura universal en el campo de la hipertextualidad, lo que haría imposible su estudio; pero, sobre todo, tal actitud da un crédito, y otorga un papel, para mí poco soportable, a la actividad hermenéutica del lector —o del archilector—. Enemistado desde hace tiempo, para mi mayor bien, con la hermenéutica textual, no voy a casarme a estas alturas con la hermenéutica hipertextual. Concibo la relación entre el texto y su lector de una manera más socializada, más abiertamente contractual, formando parte de una pragmática consciente y organizada. Así pues, abordaré aquí, salvo excepciones, la hipertextualidad en su aspecto más definido: aquel en el que la derivación del hipotexto al hipertexto es a la vez masiva (toda la obra B derivando de toda la obra A) y declarada de una manera más o menos oficial. Al principio había pensado incluso en restringir la investigación a los únicos géneros oficialmente hipertextuales (sin la palabra, claro), como la parodia, el travestimiento, el pastiche. Razones que aparecerán en las páginas siguientes me disuadieron, o más exactamente me persuadieron de que esta restricción era impracticable. Será preciso, pues, ir sensiblemente más lejos, comenzando por estas prácticas manifiestas y llegando hasta otras menos oficiales —aunque ningún término las designe como tales y tengamos que inventar algunos—. Dejando, pues, de lado toda hipertextualidad puntual y/o facultativa (que, en mi opinión, se trata

más bien de intertextualidad) nos queda todavía, como más o menos dijo Laforgue, suficiente infinito que cortar.

III

Parodia: este término es hoy el lugar de una confusión quizá inevitable y que no viene de ayer. En el origen de su empleo, o muy cerca de este origen, una vez más, la *Poética* de Aristóteles.

Aristóteles, que define la poesía como una representación en verso de acciones humanas, opone inmediatamente dos tipos de acciones, que se distinguen por su nivel de dignidad moral y/o social: alta y baja, y dos modos de representación, narrativo y dramático [16]. La combinación de estas dos oposiciones determina un cuadro de cuatro términos que constituye, propiamente hablando, el sistema aristotélico de los géneros poéticos: acción alta en modo dramático, la tragedia; acción alta en modo narrativo, la epopeya; acción baja en modo dramático, la comedia; en cuanto a la acción baja en modo narrativo, sólo se ilustra por referencia alusiva a obras más o menos directamente designadas bajo el término de *parôdia.* Al no haber desarrollado Aristóteles esta parte, o bien porque este desarrollo no ha sido conservado, y al no haber llegado hasta nosotros los textos que cita, nos vemos reducidos a las hipótesis en relación a lo que parece constituir en principio, o en estructura, el cuarto-mundo de su *Poética,* y estas hipótesis no son en absoluto convergentes.

En primer lugar, la etimología: *ôda,* es el canto; *para:* «a lo largo de», «al lado»; *parôdein,* de ahí *parôdia,* sería (?) el hecho de cantar de lado, cantar en falsete, o con otra voz, en contracanto —en contrapunto—, o incluso cantar en otro tono: deformar, pues, o *transportar* una melodía. Aplicada al texto épico, esta significación podría conducir a varias hipótesis. La más literal supone que el rapsoda modifica simplemente la dicción tradicional y/o su acompañamiento musical. Se ha sostenido [17] que

[16] *Poétique,* cap. I; cfr. *Introduction à l'architexte,* cap. II.

[17] Herman KOHLER, «Die Parodie», *Glotta* 35, 1956, y Wido HEMPEL,

ésta habría sido la innovación aportada, en alguna parte entre los siglos VIII y IV, por un tal Hegemón de Thasos, al que volveremos a referirnos. Si tales fueron las primeras parodias, éstas no modificaban el texto propiamente dicho (lo que no les impedía *afectarlo* de una manera o de otra), y así se entiende que la tradición escrita no haya podido conservarnos ninguna de ellas. En un sentido más amplio, e interviniendo esta vez sobre el propio texto, el recitante puede, a costa de algunas modificaciones mínimas («minimales»), desviarlo hacia otro objeto y darle una significación distinta. Esta interpretación, sobre la que volveremos, corresponde, digámoslo en seguida, a una de las acepciones actuales del término *parodia* en francés, y a una práctica transtextual todavía en (pleno) vigor. En un sentido todavía más amplio, la *transposición* de un texto épico podría consistir en una modificación estilística que lo transportaría, por ejemplo, del registro noble que es el suyo, a un registro más coloquial, e incluso vulgar: es la práctica que ilustraron en el siglo XVIII los travestimientos burlescos del tipo de *L'Enéide travestie.* Pero la susodicha tradición no nos ha legado, ni íntegra ni mutilada, ninguna obra antigua que hubiese podido conocer Aristóteles, y que ilustraría una u otra de estas formas.

¿Cuáles son las obras a las que se refiere Aristóteles? Del ya citado Hegemón de Thasos, el único al que relaciona explícitamente con el género que llama *parôdia,* no hemos conservado nada, pero el solo hecho de que Aristóteles lo tenga en mente y describa, por poco que sea, una o varias de sus «obras», revela que su actividad no pudo reducirse a una simple manera de *recitar* la epopeya (otra tradición le atribuye una *Gigantomaquia* de inspiración también «paródica», pero se trataría más bien de una parodia *dramática,* lo que la deja automáticamente fuera del campo aquí delimitado por Aristóteles). De Nicocares, Aristóteles parece citar (el texto no es seguro) una *Deilíada* que sería (de *deilos,* «cobarde») una *Ilíada* de la cobardía (por el sentido ya fijado tradicionalmente al sufijo *iade,* la *Deilíada* es en sí un oxímoron) y, por tanto, una especie de anti-epopeya: puede aceptarse, pero es un poco vago. Al propio Homero le atribuye un *Margites* que sería «a las comedias lo que *La Ilíada* y *La Odisea* son a las tragedias». De esta fórmula proporcional ha partido

---

«Parodie, Travesti und Pastiche», *Germanische Romanische Monatschrift,* 1965.

mi idea de un cuadro de cuatro casillas que me parece, cualquiera que sea la obra que pongamos en la cuarta (además de *Margites),* lógicamente indiscutible e incluso inevitable. Pero Aristóteles define el tema cómico, y lo confirma precisamente a propósito de las «parodias» de Hegemón y de la *Deiliada,* por la representación de personajes «inferiores» a la media. Utilizándola mecánicamente, esta definición orientaría la hipótesis (la caracterización hipotética de estos textos desaparecidos) hacia una tercera forma de «parodia» de la epopeya, que mucho más tarde, incluso demasiado tarde, como veremos, se bautizará como «poema heroico-cómico», y que consiste en tratar en estilo épico (noble) un tema bajo y risible, como la historia de un soldado cobarde. De hecho —y a falta de las obras de Hegemón, de la *Deiliada* y del *Margites*—, todos los textos paródicos griegos, sin duda más tardíos, que han llegado hasta nosotros, ilustran esta tercera forma, ya se trate de algunos fragmentos citados por Ateneo de Naucratis [18], o del texto, aparementemente íntegro, de la *Batracomiomaquia,* atribuida durante mucho tiempo a Homero y que encarna a la perfección el género heroico-cómico.

Sin embargo, estas tres formas de «parodia» —las que sugiere el término *parôdia* y la que inducen los textos conservados por la tradición— son completamente distintas y difícilmente reductibles. Tienen en común una cierta burla de la epopeya (o eventualmente de cualquier género noble, o sencillamente serio, y —restricción impuesta por el cuadro aristotélico— del modo de representación narrativo) obtenida por una disociación de su letra —el texto, el estilo— y de su espíritu: el contenido heroico. Pero una resulta de la aplicación de un texto noble, modificado o no, a otro tema generalmente vulgar; la otra, de la transposición de un texto noble en un estilo vulgar; la tercera, de la aplicación de un estilo noble, el de la epopeya en general, o de la epopeya homérica, e incluso, si tal especificación tiene algún sentido, de una obra concreta de Homero *(La Ilíada),* a un asunto vulgar o no heroico. En el primer caso, el «parodista» aparta un texto de su objeto modificándolo justo lo imprescindible; en el segundo caso, lo transporta íntegramente a otro estilo, dejando su objeto tan intacto como lo permite esa transformación estilística; en el tercer caso, toma su estilo para componer en ese estilo otro texto de asunto distinto, preferentemente antité-

[18] *Deipnosophistes,* siglos II-III después de Cristo, libro XV.

tico. El griego *parôdia* y el latín *parodia* cubren etimológicamente la primera acepción y, en un sentido algo más figurado, la segunda; empíricamente (parece) la tercera. El francés (entre otras lenguas) heredará esta confusión y le añadirá, al paso de los siglos, un poco de desorden.

IV

¿Cuándo nace la parodia? En la página ocho del *Essai sur la parodie* de Octave Delepierre [19], encontramos esta nota que nos incita a soñar: «Cuando los rapsodas cantaban los versos de *La Ilíada* o de *La Odisea,* y percibían que estos relatos no satisfacían las expectativas o la curiosidad de los oyentes, introducían en ellos para distraer al público, y a modo de intermedio, breves poemas compuestos con versos más o menos iguales a los que se habían recitado, pero desviando su sentido para expresar algo distinto, adecuado para divertir al público. A esto es a lo que ellos llamaban parodiar, de *para* y *ôde,* contracanto». Nos gustaría saber de dónde ha sacado el estimable erudito esta información capital, si es que no se la ha inventado. Puesto que en la misma página cita el diccionario de Richelet, acudimos rápidamente a Richelet (1759, *s. v. parodie*), que también evoca los recitales públicos de los aedos, y añade: «Pero como estas narraciones eran lánguidas y no satisfacían las expectativas y la curiosidad de los oyentes, se introducía en ellas para hacerlas más amenas, y a modo de intermedio, actores que recitaban breves poemas compuestos en los mismos versos que se habían recitado, pero desviando su sentido para expresar algo muy distinto apropiado para divertir al público». Aquí estaba, pues, disimulada, pero resurgiendo, como de costumbre, a pocos centímetros de su pérdida, la «fuente» de Delepierre. Puesto que Richelet invoca en el mismo lugar, aunque a propósito de otra cosa, la autoridad del abate Sallier, veamos lo que dice Sallier [20]: Cita,

[19] O. DELEPIERRE, *Essai sur la parodie chez les grecs, les Romains et les modernes,* Londres, 1870.

[20] «Discours sur l'origine et sur le caractère de la parodie», *Histoire de l'Academie des Inscriptions,* t. VIII, 1733.

para rechazarla, la opinión, según él muy extendida, que atribuye a Homero la invención de la parodia «cuando él se ha servido, como le ocurre a veces, de los mismos versos para expresar cosas diferentes. Estas repeticiones no merecen más el nombre de parodia que esos juegos de ingenio que llamamos centones, cuyo arte consiste en componer una obra entera con versos sacados de Homero, de Virgilio o de algún otro poeta célebre». Volveremos sobre esta opinión que Sallier cometió quizá el error de rechazar tan rápidamente. Y continúa: «Tendría tal vez mayor fundamento creer que, cuando los cantores que iban de ciudad en ciudad recitando diferentes fragmentos de las poesías de Homero terminaban de recitar alguna parte, aparecían los bufones que intentaban divertir a los oyentes ridiculizando lo que éstos acababan de oír. No me atrevería a insistir demasiado sobre esta conjetura, por muy verosímil que me parezca, ni a proponerla como una creencia que se deba aceptar». Sallier no invoca ninguna autoridad en apoyo de una «conjetura» que evita reivindicar, dejando, sin embargo, entender que él la sostiene; pero sucede que, junto a Sallier, Richelet nos remite a la *Poética* de Julio César Escalígero. Escuchemos entonces a Escalígero [21]: «Del mismo modo que la sátira ha nacido de la tragedia, y el mimo de la comedia, así la parodia ha nacido de la rapsodia... En efecto, cuando los rapsodas interrumpían sus recitales, se presentaban cómicos que, para alegrar los ánimos, invertían todo lo que se acababa de escuchar. A éstos les llamaron *parodistas,* porque, al lado del tema serio propuesto, introducían subrepticiamente otros temas ridículos. La parodia es, por tanto, una rapsodia invertida, que por medio de modificaciones verbales conduce el espíritu hacia los objetos cómicos» *(Quemadmodum satura ex tragoedia, mimus e comedia, sic parodia de rhapsodia nata est* [...] *quum enim rhapsodi intermitterent recitationem lusus gratia prodibant qui ad animi remissionem omnia illa priora inverterent. Hos iccirco parôdous subinferrent. Est igitur parodia rhapsodia inversa mutatis vocibus ad ridicula retrahens).* Este texto, fuente evidente de todos los anteriores, no está demasiado claro, e incluso mi traducción fuerza quizá aquí y allí su sentido. Al menos parece acreditar la idea de una parodia original conforme a la etimología de *parôdia,* a la que Escalígero no deja de referirse: una recuperación más o menos literal del texto épico des-

[21] *Poétique,* 1561, I, 42.

viado *(invertido)* hacia una significación cómica. En el siglo X, el enciclopedista bizantino Suidas había afirmado más rotundamente [22] que la parodia consiste —cito la traducción de Richelet que, a decir verdad, acentúa un poco la contundencia de la definición (texto griego: *houto legetai hotan ek tragôdias metenekhthè ho logos eis kômôdian,* que literamente queda así: «se dice cuando el texto de una tragedia es transformado en comedia»)— en «componer una comedia con versos de una tragedia». Pasando de lo dramático a lo narrativo, la descripción de Escalígero presenta la parodia como un relato cómico compuesto, mediante las modificaciones verbales indispensables, con versos de una epopeya. Así habría nacido la parodia, «hija de la rapsodia» (o quizá de la tragedia) en el mismo lugar de la recitación épica (o de la representación dramática), y de su mismo texto, conservado, pero «invertido» como un guante. De nuevo nos gustaría ascender por la escala del tiempo, más allá de Escalígero y de Suidas, y, de tradición en tradición (de plagio en plagio), llegar a obtener algún documento de época. Pero ni Escalígero ni Suidas alegan alguno, y aparentemente la escala se detiene ahí, en esta hipótesis puramente teórica, y quizá inspirada a Escalígero por simetría con la relación (también oscura) entre tragedia y drama satírico. El nacimiento de la parodia, como el de tantos otros géneros, se pierde en la noche de los tiempos.

Pero volvamos a la opinión «de algunos (?) sabios», desdeñada por el abate Sallier. Después de todo, es un hecho que Homero, literalmente o no, se repite a menudo, y sus fórmulas recurrentes no se aplican siempre al mismo objeto. Lo propio del estilo formulario, marca de la dicción y punto de apoyo de la recitación épicas, no consiste sólo en los epítetos de naturaleza —*Aquiles el de los pies ligeros, Ulises el de las mil trampas*— indefectiblemente pegados al nombre de tal o cual héroe; sino también en los estereotipos móviles, hemistiquios, hexámetros, grupos de versos, que el aedo repite sin recato en situaciones a veces similares, a veces muy diferentes. Houdar de la Motte [23] se aburría mucho con lo que él llamaba los «refranes» de *La Ilíada:* «la tierra tembló horriblemente con el ruido de sus armas»,

[22] *Lexique, s. v. parôdia.*

[23] *Discours sur Homère,* Prólogo a su «traducción» de *La Ilíada,* 1714.

«se precipitó en la sombría morada de Hades», etc., y le indignaba que Agamenón pronunciase exactamente el mismo discurso en el canto II para probar la moral de su ejército y en el canto IX para incitarlo seriamente a la huida. Estas repeticiones pueden considerarse como autocitas, y puesto que el mismo texto aparece aplicado a un objeto (una intención) muy diferente, hay que reconocer en ellas el principio mismo de la parodia. El principio, pero no la función, pues con estas repeticiones el aedo no intentaba seguramente hacer reír; pero si esto se produjese sin haberlo pretendido, ¿no se podría decir que había hecho involuntariamente el trabajo del parodista? Verdaderamente el estilo épico, a causa de su estereotipia formularia, no sólo es un blanco diseñado para la imitación divertida y el desvío paródico, sino que además está constantemente en instancia e incluso en posición de autopastiche y de autoparodia involuntarios. El pastiche y la parodia están inscritos en el propio texto de la epopeya, lo que confiere a la fórmula de Escalígero una significación más fuerte de lo que él mismo imaginaba: hija de la rapsodia, la parodia está desde siempre presente, y viva, en el seno materno, y la rapsodia, que se alimenta constantemente y recíprocamente de su propio retoño, es, como los cólquicos de Apollinaire, hija de su hija. La parodia es hija de la rapsodia y a la inversa. Misterio más profundo, y en todo caso más importante, que el de la Trinidad. La parodia es el revés de la rapsodia, y todos saben lo que Saussure decía acerca de la relación entre recto y verso. Del mismo modo, lo cómico no es otra cosa que lo trágico visto de espaldas.

V

En las poéticas de la época clásica, e incluso en la querella (de la que hablaremos) de los dos burlescos, no se emplea la palabra *parodia.* Ni Scarron y sus sucesores, hasta Marivaux inclusive, ni Boileau, ni, según creo, Tassoni o Pope consideraron sus obras burlescas y neo-burlescas como parodias, e incluso *Le Chapelain décoiffé,* que vamos a analizar como ejemplo canónico del género tomado en su definición más estricta, se titula evasivamente *comedia.*

Desdeñado por la poética, el término se refugia en la retórica. En su *Traité des Tropes* (1729), Dumarsais lo examina a título de las figuras «de sentido adaptado», citando y parafraseando el *Thesaurus* griego de Robertson, que define la parodia como «un poema compuesto a imitación de otro», en el que se «desvía en un sentido burlesco versos que otro ha hecho con una intención diferente». Se tiene la libertad, añade Dumarsais, de añadir o quitar aquello que es necesario según el plan propuesto; pero se deben conservar tantas palabras cuantas sean precisas para mantener el recuerdo del original del que se han tomado. La idea de este original y la aplicación que se hace de ella a un tema menos serio forman en la imaginación un contraste que la sorprende, y precisamente en él consiste la gracia de la parodia. Corneille ha dicho en estilo grave, hablando del padre de Jimena:

*Ses rides sur son front ont gravé ses exploits.**

Racine parodió este verso en *Les Plaideurs:* el Mandadero, hablando de su padre que era alguacil, dice burlonamente:

Il gagnait en un jour plus qu'un autre en six mois,
*Ses rides sur son front gravaient tous ses exploits.***

En Corneille, *exploits* significa «acciones memorables, hazañas militares»; y en *Les Plaideurs, exploits* se refiere a los actos o procesos en que intervienen los alguaciles. Parece que el gran Corneille se sintió ofendido por esta burla del joven Racine.

La forma más rigurosa de la parodia, o *parodia mínima,* consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras, como hace Racine con la palabra *exploits,* perfecto ejemplo de calambur intertextual. La parodia más elegante, por ser la más económica, no es, pues, otra cosa que una cita desviada de su sentido, o simplemente de su contexto y de su nivel de dignidad, como lo hace excelentemente Molière al poner en boca de Arnolfo este verso de *Sertorius:*

Je suis maître, je parle; allez, obéissez [24].

---

* Las arrugas sobre su frente son la marca de sus hazañas.

** Ganaba en un día más que otro en seis meses. / Las arrugas sobre su frente eran la marca de sus hazañas.

[24] *Sertorius,* febrero 1662, v. 1868, *École des femmes,* diciembre 1662,

Pero la desviación es indispensable, aunque Michel Butor haya podido decir con razón, desde otra perspectiva, que toda cita es ya paródica [25], y aunque Borges haya demostrado en el ejemplo imaginario de Pierre Ménard [26] que la más literal de las reescrituras es ya una creación por desplazamiento del contexto. Si ante un suicidio con puñal un testigo pedante cita a Théophile de Viau:

Le voilà donc, ce fer qui du sang de son maître
S'est souillé lâchement. Il en rougit, le traître, *

esta cita puede ser más o menos oportuna, pero no es realmente o perceptiblemente paródica. Si retomo estos dos versos a propósito de una herida causada por una herradura [fer à cheval], o mejor por una plancha [fer à repasser] o por un soldador [fer à souder], es indicio de una mediocre, pero verdadera parodia, gracias al juego de palabras sobre *fer*. Cuando Cyrano, en la tirada de versos sobre las narices, aplica a su propio caso la célebre paráfrasis, está justificado para calificar esta aplicación como una parodia, lo que hace en estos términos:

Enfin, parodiant Pyrame en un sanglot:
Le voilà donc, ce nez qui des traits de son maître
A détruit l'harmonie. Il en rougit, le traître. **

---

v. 642. Otra aplicación paródica de un verso del mismo *Sertorius*, pero con cambio de una palabra:

Ah, pour être Romain, je n'en suis pas moins homme!

(v. 1194) se convierte en *Tartuffe* (v. 966)... lo que ya sabemos.

[25] *Répertoire III*, p. 18.

[26] La performance de Ménard («Pierre Ménard, autor del Quijote», *Ficciones*, trad. fr. Gallimard, 1951) es, en su resultado imaginario (y por otra parte inacabado) una parodia minimal, o puramente semántica: Ménard reescribe literalmente *El Quijote*, y la distancia histórica entre las dos redacciones idénticas da a la segunda un sentido muy diferente al de la primera (este ejemplo ficticio muestra que el carácter «minimal» de esta parodia no depende de la dimensión del texto, sino de la transformación en sí misma). Lo mismo puede decirse de un perfecto pastiche (por ejemplo *La Symphonie en ut* de Bizet en relación al estilo clásico-schubertiano), pero digamos una vez más que en el pastiche sólo hay identidad de estilo y no de texto.

* Helo ahí, ese hierro que de la sangre de su dueño / se ha manchado vilmente. Está rojo de ella, el traidor.

** En fin, parodiando a Píramo con un sollozo: / Hela aquí, esta nariz que de los rasgos de su dueño / ha destruido la armonía. Está roja, la traidora.

Como vemos por la brevedad de estos ejemplos, el parodista casi no tiene posibilidad de llevar este juego más lejos. La parodia, en este sentido estricto, se ejerce casi siempre sobre textos breves tales como versos sacados de su contexto, frases históricas o proverbios: así Hugo deforma en uno de los títulos de *Les Contemplations* el heroico *Veni, vidi, vici* de César en un metafísico *Veni, vidi, vixi,* o Balzac se entrega, a través de personajes interpuestos, a estos juegos sobre los proverbios de los que ya hemos hablado: *Le temps est un grand maigre, Paris n'a pas été bâti en un four,* etc., o Dumas escribe en la agenda de una mujer bonita este (soberbio) madrigal bilingüe: *Tibi or not to be.*

Esta dimensión reducida y esta investidura a menudo extra o paraliteraria explican la inclusión en la retórica de la parodia, considerada más como una *figura,* ornamento puntual del discurso (literario o no), que como un *género,* es decir, una clase de obras. Podemos, sin embargo, señalar un ejemplo clásico, e incluso canónico (Dumarsais lo menciona en el capítulo antes citado), de parodia estricta que se mantiene a lo largo de varias páginas: se trata de *Le Chapelain décoiffé,* en el que Boileau, Racine y uno o dos más se divirtieron, hacia 1664, adaptando cuatro escenas del primer acto de *Le Cid* al tema de una disputa literaria de baja condición. El favor del rey concedido a Don Diego se transforma aquí en una pensión concedida a Chapelain e impugnada por su rival La Serre, que le provoca y le arranca su peluca; Chapelain pide a su discípulo Cassagne que le vengue escribiendo un poema contra La Serre. El texto paródico sigue tan de cerca cómo puede el texto parodiado, limitándose a algunas transposiciones impuestas por el cambio de tema. Como ilustración, veamos los cuatro primeros versos del monólogo de Chapelain-don Diego, que no dejan (supongo) de recordar los otros cuatro del modelo:

O rage, ô désespoir! O perruque ma mie!
N'as-tu donc tant duré que pour tant d'infamie?
N'as-tu trompé l'espoir de tant de perruquiers
Que pour voir en un jour flétrir tant de lauriers? [27]*

[27] BOILEAU, *Oeuvres Complètes,* Pléiade, p. 292.

* ¡Oh rabia, oh desesperación, oh peluca, amiga mía! / ¿Es que has durado tanto sólo para recibir tanta infamia? / ¿Es que has frustrado la esperanza de tantos peluqueros / sólo para ver en un día mancillarse tantos laureles?

Los autores de *Le Chapelain décoiffé* se detienen sabiamente al cabo de cinco escenas; pero un poco más de perseverancia en su labor burlesca nos habría proporcionado una comedia en cinco actos merecedora de la calificación de *parodia de Le Cid* [28]. La «Advertencia al lector» delimita bastante bien el mérito (el interés) puramente transtextual de este género de performance al reconocer que «toda la belleza de esta obra consiste en la relación que mantiene con la otra *(Le Cid)*». Se puede, ciertamente, leer *Le Chapelain décoiffé* sin conocer *Le Cid;* pero no se puede percibir ni apreciar la función de una sin tener la otra en la mente o en las manos. Esta *condición de lectura* forma parte de la definición del género, y —en consecuencia, aquí mucho más obligada que en otros géneros— de la perceptibilidad, y, por tanto, de la existencia de la obra. Volveremos sobre este punto.

VI

Dumarsais sólo aceptaba considerar como parodia esta forma estricta, la más conforme, hay que recordarlo, con la etimología de *parodia.* Pero este rigor, tal vez ya entonces excepcional, no va a ser imitado. En el citado *Discours sur la parodie,* Sallier distingue cinco especies, que consisten bien en cambiar una sola palabra en un verso (hemos visto varios ejemplos de este caso), bien en cambiar una sola letra en una palabra (es el caso de *Veni, vidi, vixi),* bien en desviar, sin niguna modificación textual, una cita de su sentido (es prácticamente el caso de *exploits* del Mandadero), bien en componer (la última y, según Sallier, «la principal especie de parodia») una obra entera «sobre una obra entera o sobre una parte considerable de una obra de poesía conocida, a la que se desvía hacia un nuevo tema y un nuevo sentido mediante el cambio de algunas expresiones»: es el caso

[28] El boceto en estilo «pied-noir» de Edmond Brua que lleva ese título (creado en noviembre de 1941, Charlot 1944) tiende más bien hacia el travestimiento o, mejor, hacia lo que llamaré *parodia mixta.* La tirada de versos de don Diego, convertido en Dodièze (como Rodrigo en Roro, Jimena en Chipette, etc.) se lee allí así: *Qué rabia! Quel malheur! Pourquoi c'est qu'on vient vieux?...*

de *Le Chapelain décoiffé;* estas cuatro primeras especies no son más que variantes, según la importancia de la transformación (puramente semántica, de una letra, de una palabra, de varias palabras), de la parodia estricta según Dumarsais. Pero la quinta (que Sallier sitúa en cuarta posición sin que parezca darse cuenta de su originalidad en relación a las otras cuatro) consiste «en hacer versos en el gusto y el estilo de ciertos autores poco apreciados». Tales son en nuestra lengua los versos que Voiture y Sarrasin hicieron a imitación de los del poeta Neufgermain. Tal es también este cuarteto de M. Despréaux (Boileau) en el que imita la dureza de los versos de *La Pucelle* (de Chapelain):

Maudit soit l'auteur dur dont l'âpre et rude verve,
Son cerveau tenaillant, rima malgrè Minerve
Et, de son lourd marteau martelant le bon sens,
A fait de méchants vers douze fois douze cents. *

Esta última clase de parodia es (para nosotros) el pastiche satírico, es decir, una imitación estilística con función crítica («autores poco apreciados») o ridiculizadora —una intención que, en el ejemplo tomado de Boileau, se enuncia en el estilo mismo al que apunta *(la cacofonía),* pero que normalmente queda implícita y es el lector quien debe inferirla a partir del aspecto caricaturesco de la imitación.

De este modo, el pastiche hace aquí su entrada, o su «rentrée», entre las especies de la parodia. El abate Sallier es muy consciente de incluir en ella, al mismo tiempo, todo el género heroico-cómico, puesto que una página después se pregunta si «el breve poema del Combate de los ratones y las ranas» es, como algunos pretenden, «la parodia más antigua que conocemos». Y si rehúsa suscribir esta opinión, no es porque la *Batracomiomaquia* no dé «una idea exacta de esta clase de composición», sino sencillamente porque su fecha es incierta. Tal vez no es la más antigua, pero, desde luego, es para él una parodia de las que imitan «el gusto y el estilo de ciertos autores poco apreciados»: como se sabe, en la época clásica el «gusto» y el «estilo» de Homero son menos «apreciados» de lo que su genio es (con mucho) admirado.

* ¡Maldito sea el autor duro cuyo áspero y rudo verbo, / su cerebro atenazando, rima a pesar de Minerva. / Y, con su pesado martillo martillando el buen sentido, / ha hecho malos versos doce veces doce cientos.

Esta definición de la parodia que integra el pastiche satírico (heroico-cómico u otro), y que enlaza de nuevo con la definición implícita de la Antigüedad clásica, se transmitirá fielmente durante los siglos XVIII y XIX, y a menudo en los mismos términos, tomados con mayor o menor literalidad de Sallier. La volvemos a encontrar en *L'Encyclopédie* (1765), en el *Dictionnaire universel* de los jesuitas de Trévoux (edición de 1771), en los *Essais de littérature* de Marmontel (1787), en el *Essai* de Delepierre (1870), y también en el Prólogo de la antología realizada en 1912 por Paul Madières, *Les Poètes parodistes*. Solamente Pierre Larousse (1875) y Littré (1877) parecen dudar ante esta integración, que sólo admiten en un sentido amplio o figurado.

El carácter extensivo de esta definición se acompaña de, y aparentemente se reafirma en, una importante exclusión: la del travestimiento burlesco. Ninguno de estos ensayos o artículos menciona dentro de la categoría de parodia el *Virgile travesti*, sino siempre y solamente *Le Chapelain décoiffé*, *La Batracomiomaquia* o *Le Lutrin*. *L'Encyclopédie*, que habla de «travestir lo serio en burlesco», precisa a continuación: «fingiendo conservar en lo posible las mismas rimas, las mismas palabras y las mismas cadencias», lo que excluye evidentemente los procedimientos de Scarron, y añade más adelante que «la parodia y lo burlesco son dos géneros muy diferentes», y que «*Le Virgile travesti* es cualquier cosa menos una parodia de la *Eneida*». La antología de Madières, que abarca tres siglos, contiene esencialmente parodias del género del *Chapelain décoiffé*, algunos pastiches, todos del siglo XIX y todos a cuenta de Hugo, un blanco perfecto, y dos o tres fragmentos de parodias dramáticas como *L'Agnès de Chaillot* de Dominique (sobre la *Inés de Castro* de La Motte) o el *Harnali* de Duvet y Lauzanne (sobre *Hernani*, evidentemente), performances mixtas o indecisas de las que hablaremos, situadas entre la parodia estricta y el pastiche satírico, que mezclan o alternan, olvidándolos a veces para seguir su huella, pero nunca en provecho del travestimiento burlesco.

Esta exclusión casi unánime [29] es explicitada y justificada

[29] La única excepción notable es la de Auger, que engloba bajo el término de «parodia de la epopeya» las dos formas antitéticas del travestimiento burlesco y del pastiche heroico-cómico. Pierre Larousse, *s. v. burlesque*, al decir que «el estilo burlesco, propio solamente de la parodia, no debe ser confundido con el estilo heroico-cómico», parece identificar parodia y travestimiento, pero su artículo *parodie* ya mencionado corrige

por Delepierre, que se apoya en la autoridad de P. de Montespin, autor de un inencontrable *Traité des Belles Lettres* (Avignon, 1747): «La esencia de la parodia —dice éste— está en sustituir siempre el tema que se parodia por un *tema nuevo:* los temas serios por temas ligeros y alegres, empleando tanto como sea posible las expresiones del autor parodiado» (Marmontel habla igualmente de «sustituir una acción heroica por una acción trivial»). Esta sustitución de tema o de acción es para Delepierre la condición necesaria de toda parodia, y lo que la distingue absolutamente del travestimiento burlesco: «El *Virgile travesti* y *L'Henriade travestie* no son parodias porque los temas no han sido cambiados. Lo que constituye el género burlesco es solamente hacer hablar a los mismos personajes en un lenguaje trivial y bajo». Aunque Scarron se tome algunas libertades de detalle en las conductas, los sentimientos y los discursos de sus personajes, Dido y Eneas continúan siendo Dido y Eneas, reina de Cartago y príncipe troyano, dueños de sus grandes destinos, y esta permanencia excluye el travestimiento del campo de la parodia. Ésta es también la opinión de Victor Fournel, en el estudio «Du burlesque en France» que aparece al principio de su edición de *Virgile travesti* (1858): «La parodia, que puede confundirse a menudo y en muchos aspectos con lo burlesco, se diferencia sin embargo de éste en que, cuando es completa, cambia también la condición de los personajes de las obras que traviste, y esto es lo que no hace lo burlesco, que encuentra una nueva fuente de comicidad en la constante antítesis entre el rango y las palabras de sus héroes. La primera preocupación de un parodista ante la obra de Virgilio hubiera sido despojar a cada personaje de su título, su cetro y su corona: habría hecho, por ejemplo, de Eneas... un viajante de comercio sentimental y poco avispado; de Dido, una posadera compasiva, y de la conquista de Italia una grotesca batalla por un objetivo acorde con estos nuevos personajes».

Así pues, el travestimiento burlesco modifica el estilo *sin modificar el tema;* inversamente, la «parodia» modifica el tema *sin modificar el estilo,* y esto de dos maneras posibles: ya conservando el texto noble para aplicarlo, lo más literalmente posible,

---

este aparente desliz al ilustrar su definición con un solo ejemplo, eminentemente restrictivo: el del *Chapelain décoiffé* (*Mélanges philosophiques et littéraires,* 1928, II, p. 151).

a un tema vulgar (real y de actualidad): la parodia estricta *(Chapelain décoiffé);* ya inventando por vía de imitación estilística un nuevo texto noble para aplicarlo a un tema vulgar: el pastiche heroico-cómico *(Le Lutrin).* Parodia estricta y pastiche heroico-cómico tienen en común, a pesar de sus prácticas textuales completamente distintas (adaptar un texto, imitar un estilo), el introducir un tema vulgar sin atentar a la nobleza del estilo, que *conservan* con el texto o que *restituyen* por medio del pastiche. Estas dos prácticas se oponen juntas, por este rasgo común, al travestimiento burlesco: por tanto, podemos incluir a las dos bajo el término común de parodia que, por lo mismo, no nos sirve para el travestimiento burlesco. Un sencillo esquema puede representar este estado (clásico) de la vulgata:

tema / *estilo*	noble	vulgar
noble	GÉNEROS NOBLES (epopeya, tragedia)	PARODIAS (parodia estricta, pastiche heroico-cómico)
vulgar	TRAVESTIMIENTO BURLESCO	GÉNEROS CÓMICOS (comedia, narración cómica)

Este parentesco funcional de la parodia y del pastiche heroico-cómico se ilustra muy bien en el recurso constante del segundo a la primera: la *Batracomiomaquia* hurta sistemáticamente a *La Ilíada* fórmulas guerreras que aplica a sus animalitos combatientes; y cuando la relojera de *Le Lutrin* apostrofa a su marido para hacerle desistir de su expedición nocturna, su discurso aparece salpicado, como veremos, de préstamos tomados de los textos canónicos en situaciones parecidas.

En el siglo XIX este campo semántico se modifica rápidamente a medida que el travestimiento burlesco entra en las acepciones de *parodia* y que *pastiche,* importado de Italia durante el siglo XVIII, se impone para designar el hecho mismo (cualquiera sea su función) de la imitación estilística, mientras que la práctica de la parodia estricta tiende a borrarse de la conciencia literaria. Pierre Larousse ilustraba en 1875 su definición de

parodia con *Le Chapelain décoiffé*, el *Larousse del siglo* XX (1928) lo sustituye sin más por *Virgile travesti*: «*Parodia*: travestimiento burlesco de un poema, de una obra seria: Scarron hizo una parodia de *La Eneida*» (o sea, exactamente lo que su editor Fournel negaba setenta años antes). En nuestros días, el *Larousse classique* de 1957 o el *Petit Robert* de 1967 testimonian esta nueva vulgata: *Larousse:* «Travestimiento burlesco de una obra de literatura seria: parodia de *La Eneida.* Por extensión: toda imitación burlesca, irónica»; *Robert:* «Imitación burlesca (de una obra seria). *Virgile travesti,* de Scarron, es una parodia de *La Eneida.* Figuradamente: simulación grotesca». En los dos casos, el travestimiento burlesco se presenta como sentido propio de *parodia,* el pastiche satírico o cómico como su sentido amplio o figurado, y expresiones tales como «imitación burlesca» o «simulación grotesca» oscurecen la frontera entre estas dos prácticas. Todavía estos artículos de diccionarios se ven obligados por profesión, y por tradición, a un cierto barrido del campo léxico. En la conciencia común, el término *parodia* ha llegado a evocar espontáneamente, y exclusivamente, el pastiche satírico, y por tanto a ser equivalente a *imitación satírica* [charge] o *caricatura,* como en locuciones habituales del tipo «parodia de la justicia» o «parodia del western», o tan transparentes como la de los Goncourt a propósito del parque de Vincennes, «parodia de bosque» [30]. Los ejemplos serían innumerables. Para resumir, recuerdo que relevantes estudios [31] muestran una aplicación (casi) constante del término *parodia* al pastiche satírico, y distinguen (casi) constantemente la parodia del pastiche como una imitación más cargada de efecto satírico o caricaturesco. En 1977 aparece en Francia una compilación de pastiches satí-

[30] Germinie Lacerteux, cap. XLVIII.

[31] Citamos entre los mejores: BAKHTINE, RIFFATERRE, *passim*; H. MARKIEWICZ. «On the definition of literay Parody», *To Honor R. Jakobson,* Mouton, 1967; G. IDT, «La parodie: rhétorique ou lecture?», *Le Discours et le Sujet,* Nanterre, 1972-1973; C. BOUCHÉ, *Lautréaumont, du lieu commun à la parodie,* Larousse, 1974; C. ABASTADO, «Situation de la parodie», *Cahiers du XX siècle,* 1976; L. DUISIT, *Satire, Parodie, Calembour,* Stanford U. P., 1978; L. HUTCHEON, «Modes et formes du narcissisme littéraide», «Ironie et parodie», «Ironie, parodie, satire», *Poétique* 29 (1977), 36 (1978) y 46 (1981). En esta confusión general encontramos también el empleo paradójico de *pastiche* por «parodia»; así, en *Le Monde* del 5 de junio de 1978, «Sciascia pastiche Voltaire»; se trata evidentemente de *Candido,* que es un travestimiento moderno de *Candide.*

ricos con el título de *Parodies* [32]. La ausencia en este campo de la parodia estricta y del travestimiento burlesco procede de una desaparición cultural de estas prácticas, hoy sumergidas en la de la imitación estilística —a pesar de la persistencia e incluso la proliferación de la práctica paródica en las formas breves como el título o el eslogan (volveré sobre esto), y algunos supervivientes populares del travestimiento—. Cuando un esfuerzo de consciencia o de resurrección histórica reintroduce estas formas en el campo semántico, se obtiene una estructura más comprehensiva, que reagrupa juntas bajo el término de *parodia* las tres formas que tienen una función satírica (parodia estricta, travestimiento, imitación caricaturesca), dejando aparte el pastiche puro, entendido a contrario como imitación sin función satírica: así diremos que los pastiches de Proust son pastiches puros, y que los de Reboux y Muller son parodias o pastiches paródicos.

Esta distribución común responde, conscientemente o no [33], a un criterio funcional, *parodia* implica irresistiblemente la connotación de sátira y de ironía, y *pastiche* aparece por contraste como un término más neutro y más técnico. Podemos representarla imperfectamente [34] en el siguiente cuadro:

función	satírica: «parodias»			no satírica
géneros	PARODIA ESTRICTA	TRAVESTIMIENTO	PASTICHE SATÍRICO	PASTICHE

[32] De M. A. Burnier y P. Rambaud, en Balland. Era ya el título de una compilación inglesa muy anterior. El empleo de *parody* para designar el pastiche satírico es, sin duda desde antiguo, más corriente en inglés, en el que *pastiche* resulta un cuerpo extraño. Así pues, nuestra vulgata comporta una parte de anglicismo.

[33] A veces me pregunto si la confusión que reina en la vulgata no se debe en parte a la secreta asociación léxica de los adjetivos *paródico, satírico* e *irónico,* que se evocan fácilmente uno al otro.

[34] Muy imperfectamente, porque la nitidez de un cuadro apenas da cuenta de un uso tan impreciso. Así, la imitación satírica responde a la vez a uno de los sentidos de *parodia,* y a uno de los matices de *pastiche,* que Robert define como «una obra literaria o artística en la cual el autor ha imitado, ha contrahecho la manera, el estilo de un maestro... a menudo por juego, ejercicio de estilo o con una intención paródica, satírica». Sólo en oposición, cuando se intenta distinguirlos, *pastiche* y *parodia* se corresponden respectivamente con imitación lúdica y satírica. He tenido ocasión de pedir a grupos de estudiantes franceses o americanos, que redactasen una definición de estos dos términos. La media de estos sondeos

VII

Para terminar con esta tentativa de «saneamiento de la situación verbal» (Valéry) conviene quizá precisar, por última vez, y resolver, con la mayor claridad posible, el debate terminológico que nos ocupa y que en adelante no debe ya estorbarnos.

El vocablo *parodia* es habitualmente el lugar de una confusión muy onerosa, porque se utiliza para designar tanto la deformación lúdica, como la transposición burlesca de un texto, o la imitación satírica de un estilo. La razón principal de esta confusión radica en la convergencia funcional de estas tres fórmulas, que producen en todos los casos un efecto cómico, en general a expensas del texto o del estilo «parodiado»: en la parodia estricta, porque su letra se ve ingeniosamente aplicada a un objeto que la aparta de su sentido y la rebaja; en el travestimiento, porque su contenido se ve degradado por un sistema de transposiciones estilísticas y temáticas desvalorizadoras; en el pastiche satírico, porque su manera se ve ridiculizada mediante un procedimiento de exageraciones y recargamientos estilísticos. Pero esta convergencia funcional enmascara una diferencia estructural mucho más importante entre los estatutos transtextuales: la parodia estricta y el travestimiento proceden por transformación de texto, el pastiche satírico (como todo pastiche) por imitación de estilo. Como el término *parodia,* en el sistema terminológico corriente, se encuentra, implícitamente, y, por tanto, confusamente, investido de dos significados estructuralmente discordantes, tal vez convendría tratar de reformar dicho sistema.

Así pues, propongo (re)bautizar *parodia* la desviación de texto por medio de un mínimo de transformación, tipo *Chapelain décoiffé*; *travestimiento,* la transformación estilística con función degradante, tipo *Virgile travesti; imitación satírica* [*charge*] [35] (y

se muestra sorprendentemente estable: 5 por 100 de respuestas correctas (a mi juicio), 40 por 100 demasiado confusas para ser significativas, 55 por 100 conformes a la vulgata. Quizá es aquí el lugar de reconocer en *Figures II,* p. 163, y en *Mimologiques,* pp. 10 y 428, un empleo de *parodia* también conforme a la vulgata.

[35] Mejor que *caricatura,* cuyas connotaciones gráficas podrían dar lugar a equívocos: pues la caricatura gráfica es a la vez una «imitación» (representación) y una transformación satírica. Los hechos no pertenecen aquí al mismo orden de los que venimos analizando, ni por los medios empleados ni por los objetos, que no son textos, sino personas.

no *parodia,* como en páginas anteriores) el pastiche satírico, cuyos ejemplos canónicos son los *A la manera de...,* y del cual el pastiche heroico-cómico es una variedad; y simplemente *pastiche* la imitación de un estilo sin función satírica, como ilustran al menos algunas páginas de *L'Affaire Lemoine.* Finalmente, adopto el término general de *transformación* para subsumir los dos primeros géneros, que difieren sobre todo en el grado de deformación infligido al hipotexto, y el de *imitación* para subsumir los dos últimos, que sólo se diferencian por su función y su grado de intensificación estilística. De aquí sale una nueva distribución, ya no funcional, sino estructural, puesto que separa y aproxima los géneros según el criterio del tipo de relación (transformación o imitación) que se establece entre el hipertexto y su hipotexto:

relación	transformación		imitación	
géneros	PARODIA	TRAVESTI-MIENTO	IMITACIÓN SATÍRICA	PASTICHE

Un mismo cuadro puede recapitular la oposición entre las dos distribuciones, que siguen repartiéndose, claro está, los mismos objetos, es decir, los cuatro géneros hipertextuales canónicos:

distribución ordinaria (funcional)				
función	satírica («parodia»)			no satírica («pastiche»)
géneros	PARODIA	TRAVESTI-MIENTO	IMITACIÓN SATÍRICA	PASTICHE
relación	transformación		imitación	
distribución estructural				

Al proponer esta reforma taxonómica y terminológica, no me hago demasiadas ilusiones sobre la suerte que le espera. Como la experiencia ha demostrado tantas veces, si nada hay más fácil que introducir en el uso un neologismo, nada hay más difícil que

extirpar de él un término o una acepción heredados, una costumbre adquirida. No pretendo censurar el abuso de la palabra *parodia* (puesto que, en suma, es fundamentalmente de esto de lo que se trata), sino solamente señalarlo y, a falta de no poder enmendar efectivamente este cantón del léxico, proporcionar al menos a sus usuarios un instrumento de control y de puesta a punto que les permita, en caso de necesidad, determinar con bastante rapidez en qué están pensando (eventualmente) cuando pronuncian (al azar) la palabra *parodia.*

Tampoco pretendo sustituir absolutamente el criterio funcional por el criterio estructural, sino solamente desocultarlo, aunque no sea más que para hacer sitio, por ejemplo, a una forma de hipertextualidad de una importancia literaria incomparablemente mayor que la del pastiche o de la parodia canónica, y que llamaré por el momento *parodia seria.* Si acoplo aquí estos dos términos, que en el uso común forman oxímoron, lo hago deliberadamente y con el fin de indicar que para ciertas fórmulas genéricas no basta con una definición puramente funcional: si se define la parodia sólo por su función burlesca, no podemos dar cuenta de obras como *Hamlet* de Laforgue, *Electre* de Giraudoux, *Doctor Fausto* de Thomas Mann, *Ulysse* de Joyce o *Vendredi* de Tournier, que, sin embargo, mantienen con su texto de referencia el mismo tipo de relación que *Virgile travesti* con *La Eneida.* A través de las diferencias funcionales hay, si no una identidad, al menos una continuidad de procedimiento que es preciso asumir y que (como lo anunciaba más arriba) impide limitarse solamente a las fórmulas canónicas.

Pero, como se habrá sin duda advertido, la distribución «estructural» que propongo conserva un rasgo en común con la distribución tradicional: se trata, dentro de cada una de las grandes categorías relacionales, de la distinción entre parodia y travestimiento por una parte, y entre imitación satírica y pastiche por la otra. Esta última se basa evidentemente en un criterio funcional, que es siempre la oposición entre satírico y no satírico; la primera puede estar motivada por un criterio puramente formal, que es la diferencia entre una transformación semántica (parodia) y una transposición estilística (travestimiento), pero implica también un aspecto funcional, pues es innegable que el travestimiento es más satírico, o más agresivo, en relación a su hipotexto, que la parodia, que, propiamente hablando, no lo toma por objeto de un tratamiento estilístico comprometedor, sino

sólo como modelo o patrón para la construcción de un nuevo texto que, una vez producido, ya no le concierne. Mi clasificación sólo es estructural en el nivel de la distinción entre grandes tipos de relaciones hipertextuales, y se vuelve funcional en el nivel de la distinción entre prácticas concretas. Sería mejor entonces oficializar esta dualidad de criterios y hacerla aparecer en un cuadro de dos entradas, una estructural y otra funcional —algo parecido al cuadro (implícito) de los géneros en Aristóteles, que tiene una entrada temática y otra modal:

función / *relación*	no satírica	satírica
transformación	PARODIA	TRAVESTIMIENTO
imitación	PASTICHE	IMITACIÓN SATÍRICA [*charge*]

Pero si es preciso adoptar o recuperar, al menos parcialmente, la distribución funcional, me parece que se impone una corrección: la distinción entre satírico y no satírico es demasiado simple, pues hay, sin duda, varias maneras de no ser satírico, y la frecuencia de las prácticas hipertextuales muestra que es necesario, en este campo, distinguir al menos dos: una, de la que resultan manifiestamente las prácticas del pastiche o de la parodia, apunta a una especie de puro divertimento o ejercicio ameno, sin intención agresiva o burlona: es lo que llamaré el régimen *lúdico* del hipertexto; pero hay otra, a la que acabo de aludir al citar por ejemplo el *Doctor Fausto* de Thomas Mann, y a la que bautizo ahora, a falta de un término más técnico, su régimen *serio*. Esta tercera categoría funcional nos obliga a ampliar nuestro cuadro por la derecha para hacer sitio a una tercera columna, la de las transformaciones e imitaciones serias. Estas dos vastas categorías no han sido nunca consideradas en sí mismas, y, por tanto, no tienen todavía nombre. Para las transformaciones serias, propongo el término neutro y extensivo [36] de

[36] Es quizá su único mérito, pero todos los demás términos posibles (reescritura, recuperación, arreglo, refección, revisión, refundición, etc.) presentaban todavía más inconvenientes; además, como veremos, la presencia del prefijo *trans-* ofrece una cierta ventaja paradigmática.

CUADRO GENERAL DE LAS PRÁCTICAS HIPERTEXTUALES

régimen / *relación*	lúdico	satírico	serio
transformación	PARODIA *(Chapelain décoiffé)*	TRAVESTIMIENTO *(Virgile travesti)*	TRANSPOSICIÓN *(Doctor Fausto)*
imitación	PASTICHE *(L'Affaire Lemoine)*	IMITACIÓN SATÍRICA [*charge*] *(A la manière de...)*	IMITACIÓN SERIA [*forgerie*] *(La Continuación de Homero)*

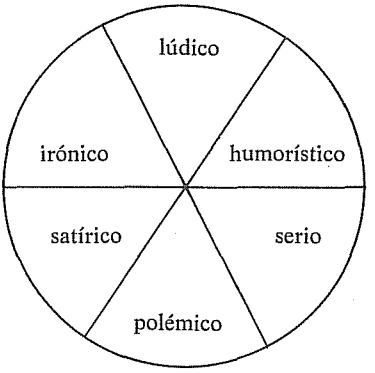
transposición: para las imitaciones serias, podemos tomar prestado a la antigua lengua un término casi sinónimo de *pastiche* o de *apócrifo,* pero también más neutro que ellos: *forgerie.* De aquí sale este nuevo cuadro más completo, y provisionalmente definitivo que, al menos, nos servirá de mapa para la exploración del territorio de las prácticas [37] hipertextuales. Como ilustración, indico entre paréntesis, para cada una de las seis grandes categorías, el título de una obra característica cuya elección es inevitablemente arbitraria e incluso injusta, pues las obras singulares son siempre, afortunadamente, de estatuto más complejo que la especie en la cual las incluimos [38].

Todo lo que sigue no será, en cierta forma, más que un extenso comentario de este cuadro, que tendrá como principal efecto, según espero, no justificarlo, sino confundirlo, disolverlo y, finalmente, borrarlo. Antes de abordar esta tarea, tres palabras sobre dos aspectos de este cuadro. He sustituido *función* por *régimen,* por parecerme un término más flexible y menos drástico, pero sería ingenuo imaginar que se pueda trazar una frontera estanca entre estas grandes diátesis del funcionamiento sociopsicológico del hipertexto: de ahí las grandes líneas de puntos discontinuos, que permiten eventuales gradaciones entre pastiche e imitación satírica, travestimiento y transposición, etc. Pero la configuración tabular tiene el insuperable inconveniente de hacernos creer en un estatuto fundamentalmente intermediario de lo satírico, que separaría siempre inevitablemente, y como naturalmente, el régimen lúdico del serio. Esto no es así en modo alguno, y muchas obras se sitúan, por el contrario, en la frontera, imposible de representar aquí, entre el lúdico y el serio: basta pensar en Giraudoux, por ejemplo. Pero intercambiar las columnas del régimen satírico y del lúdico acarrearía una injusticia inversa. Lo mejor sería imaginar un sistema circular, parecido al que proyectaba Goethe para su tripartición de los *Dichtarten,* en el que cada régimen estaría en contacto con los otros dos,

[37] Teniendo en cuenta, de una parte, su estatuto a menudo paraliterario, y, de otra, la extensión transgenérica de algunas de sus clases, prefiero evitar la palabra *género. Práctica* me parece aquí el término más cómodo y más pertinente para designar, en suma, *tipos de operaciones.*

[38] Como ejemplo del tipo de *forgerie* he seleccionado una obra poco conocida pero ajustada a los cánones: *La Continuación de Homero,* de Quinto de Esmirna, que es una continuación de *La Ilíada.* Me volveré a referir a ella, por descontado.

sólo que, entonces, el entrecruzamiento con la categoría de las relaciones resultaría irrepresentable en el espacio de dos dimensiones de la galaxia Gutenberg. Por lo demás, no ignoro que la tripartición de los regímenes es bastante elemental (un poco como la determinación de los tres colores «fundamentales», azul, amarillo y rojo), y podríamos afinarla introduciendo otros tres grados en el espectro: entre el lúdico y el satírico, consideraría de buena gana el *irónico* (es, frecuentemente, el régimen de los hipertextos de Thomas Mann, como *Doctor Fausto, Carlota en Weimar* y sobre todo *José y sus hermanos);* entre el satírico y el serio, el régimen *polémico:* con esta intención Miguel de Unamuno transpone *El Quijote* en su violentamente anticervantina *Vida de Don Quijote y Sancho,* lo mismo ocurre con la anti-*Pamela* que Fielding titulará *Shamela;* entre el lúdico y el serio, el *humorístico:* es, ya lo he dicho, el régimen dominante de algunas transposiciones de Giraudoux, como *Elpénor;* pero Thomas Mann, constantemente, oscila entre la ironía y el humor: nueva gradación, nueva interferencia. Así son las grandes obras. Tendríamos entonces, a título meramente indicativo, un rosetón de este tipo:



En compensación, considero la distinción entre los dos tipos de relaciones mucho más neta y estanca, de ahí la frontera absoluta que los separa. Esto no excluye en modo alguno la posibilidad de prácticas mixtas, pues un mismo hipertexto puede, a la vez, por ejemplo, transformar un hipotexto e imitar a otro: en cierta forma, el travestimiento consiste en transformar un texto noble imitando el estilo de otro texto, más difuso, que es el discurso vulgar. Se puede incluso transformar e imitar a la vez el mis-

mo texto: es un caso límite del que hablaremos a su debido tiempo. Pero, como más o menos decía Pascal, el que Arquímedes fuera a la vez príncipe y geómetra, no debe llevarnos a confundir nobleza y geometría. O, como diría esta vez M. de la Palice, para hacer dos cosas al mismo tiempo es necesario que las dos cosas sean distintas.

Todo lo que sigue, pues, consistirá en observar desde muy cerca cada una de las casillas de nuestro cuadro, en proceder a veces a distinciones más sutiles [39], y en ilustrarlas con algunos ejemplos elegidos ya por su carácter paradigmático, ya, al contrario, por su carácter excepcional y paradójico, ya sencillamente por su propio interés, aunque su presencia resulte molesta digresión, o saludable diversión: todavía aquí la alternancia, más o menos reglada, entre crítica y poética. En relación al damero (quizá habría que decir *marela* o *juego de la oca*) dibujado por nuestro cuadro, nuestra andadura será aproximadamente la siguiente: terminar con la casilla, ya explorada en más de la mitad, de la parodia clásica y moderna (capítulos VIII a XI); pasar al travestimiento, bajo sus formas burlescas y modernas (capítulos XII y XIII); pastiche e imitación satírica, a menudo difíciles de distinguir, nos ocuparán en los capítulos XIV al XXVI, junto con dos prácticas complejas que tienen un poco de todo a la vez, la parodia mixta y la antinovela; después, algunas performances características de la imitación seria [*forgerie*], y más particularmente de la continuación (capítulos XXVII al XXXIX); finalmente, abordaremos (del X al LXXX) la práctica de la transposición, la más rica en operaciones técnicas y en investiduras literarias; habrá llegado entonces el momento de concluir y de guardar nuestras herramientas, pues las noches son frescas en esta estación.

[39] Ninguna de las «prácticas» que figuran en el cuadro es elemental, y queda por analizar cada una de ellas, en particular la transposición, en operaciones más sencillas; inversamente, tendremos que examinar géneros más complejos, mixtos o de dos o tres prácticas fundamentales, que por eso no pueden aparecer aquí.

VIII

Por las razones anteriormente expuestas, y con la excepción ya señalada del *Chapelain décoiffé,* la parodia literaria se realiza preferentemente sobre textos breves (y, claro está, lo bastante conocidos para que el efecto sea perceptible). La antología de Madières contiene, entre otras, dos parodias de *La cigarra y la hormiga,* blanco privilegiado al ser un texto fácilmente identificable. Así, de La Fare escribe una de ellas «sobre una amante que M. de Langeron había abandonado»:

La cigale ayant baisé
Tout l'été
Se trouva bien désolée
Quand Langeron l'eut quittée:
Pas le moindre pauvre amant
Pour soulager son tourment.
Elle alla crier famine
*Chez la Grignan sa voisine...**

No vamos a espigar indefinidamente esta pobre materia, cuyas manifestaciones suelen ser más laboriosas que gratificantes. Prefiero evocar algo más reciente, una ingeniosa paráfrasis de *Temps des cerises,* improvisada en 1973 por Michel Butor:

Quand nous chanterons
Le temps des surprises,
Et gai labyrinthe
Et sabbat moqueur
Vibreront en fêtes.
Les peuples auront
La victoire en tête
Et les amoureux
Des lits dans les fleurs... [40] **

---

* La cigarra habiendo follado / todo el verano / se encontró desolada / cuando Langeron la abandonó. / Ni un mísero amante / para aliviar su tormento. / Se fue a quejarse de hambre / a casa de la Grignan, su vecina.

[40] La continuación del poema se encontrará en *Collages, Revue d'esthétique,* 1978, p. 366.

** Cuando nosotros cantemos / el tiempo de las sorpresas, / y alegre

y me interesa señalar el caso más curioso del célebre soneto de Arvers, que ha suscitado, al menos, dos parodias bastante hábiles, y que tienen el mérito suplementario de haberse obligado a conservar las palabras rimadas del original. La primera, titulada «A l'envers» [«Al revés»], cambia el tema del amor secreto por el del infortunio público. La segunda pretende ser la respuesta (inesperada) de la destinataria. Veamos estas dos parafrasis (supongo conocido el original), cuyo autor desconozco y que cito por tradición privada y no sin riesgo de error:

A L'ENVERS

Mon âme est sans secret, ma vie est sans mystère:
Un déplorable amour en un moment conçu.
Mon malheur est public, je n'ai pas pu le taire
Quand elle m'a trompé, tout le monde l'a su.

Aucun homme à ses yeux ne passe inaperçu,
Son coeur par-dessus tout craint d'être solitaire,
Puisqu'il faut être deux pour le bonheur sur terre,
Le troisième, par elle, est toujours bien reçu.

Seigneur! vous l'avez faite altruiste et si tendre
Que sans se donner toute elle ne peut entendre
Le plus discret désir murmuré sous ses pas.

Et, fidèle miroir d'une chère infidèle,
Elle dira, lisant ces vers tout remplis d'elle,
«Je connais cette femme...» et n'insistera pas. *

---

laberinto / y sabat burlón / vibrarán en fiestas. / Los pueblos tendrán / la victoria delante / y los enamorados / lechos en las flores.

* Mi alma no tiene secretos, mi vida no tiene misterio: / Un deplorable amor en un momento concebido. / Mi desgracia es pública, no he podido ocultarla. / Cuando ella me engañó, todo el mundo lo supo. / Ningún hombre a sus ojos pasa inadvertido. / Su corazón teme ante todo la soledad / y pues hay que ser dos para la felicidad en la tierra, / el tercero, para ella, siempre es bien recibido. / ¡Señor! La has hecho altruista y tan tierna / que sin darse toda entera no puede oír / el más discreto deseo murmurado a su paso. / Y, fiel espejo de una querida infiel, / dirá, al leer estos versos todos llenos de ella: / «Conozco a esta mujer...», y no insistirá.

Vous m'amusez, mon cher, quand vous faites mystère
De votre immense amour en un moment conçu.
Vous êtes bien naïf d'avoir voulu le taire:
Avant qu'il ne fût né, je crois que je l'ai su.

Pouviez-vous, m'adorant, passer inaperçu,
Et, vivant près de moi, vous sentir solitaire?
De vous il dépendait d'être heureux sur la terre:
Il fallait demander et vous auriez reçu.

Apprenez qu'une femme au coeur épris et tendre,
Souffre à passer ainsi son chemin sans entendre
L'aveu qu'elle esperait trouver à chaque pas.

Forcément au devoir on reste alors fidèle.
J'ai compris, voyez-vous, ces vers tout remplis d'elle:
*C'est vous, mon pauvre ami, qui ne compreniez pas.**

Esta práctica de la respuesta conservando idénticas las palabras rimadas es un género atestiguado en la poesía árabe clásica, y también en la poesía china de la época Sung, bajo el término de *tz'u-yün* o *ho-yün,* que designa el procedimiento mismo de volver a usar las mismas rimas. «Ya en la época T'ang, Po Chü-i y Yüan Chen habían compuesto poemas sobre rimas idénticas, y en la época Sung llegó a ser una práctica muy extendida, como testimonio de amistad, el «repetir las rimas» uno del otro. Esta manera de componer varios poemas con las mismas palabras rimadas se conoce con el nombre de *tieh-yün,* o «repetición de rimas». Wang An-shih, rendido de admiración ante un poema sobre la nieve de su rival político Su Tung-p'o, escribió sus propios poemas con las mismas rimas, empleándolas más y más hasta componer seis nuevos poemas en el sistema de rimas inventado por Su. El término *tieh-yün* se emplea también cuando un mismo

* Me diviertes, querido, cuando haces un misterio / de tu inmenso amor en un momento concebido. / Qué ingenuidad haber querido ocultarlo: / Antes de que naciera, yo creo que ya lo sabía. / ¿Podías, adorándome, pasar inadvertido? / ¿Y, viviendo cerca de mí, sentirte solitario? / De ti dependía ser feliz sobre la tierra: / Bastaba con pedir y habrías recibido. / Aprende que una mujer de corazón apasionado y tierno / sufre al pasar así su camino sin oír / la declaración que esperaba encontrar a cada paso. / Forzosamente al deber se permanece entonces fiel. / He comprendido, ya ves, esos versos todos llenos de ella: / Eres tú, mi pobre amigo, el que no comprendes.

poeta escribe varios poemas con idéntico sistema de rimas. Cuando Su Tung-p'o fue encerrado en la prisión imperial acusado de traición, escribió un poema expresando su resignación ante el pensamiento de la muerte. Contrariamente a sus temores, fue liberado, y escribió entonces un poema expresando su alegría con las mismas palabras rimadas» [41].

Encontramos una forma muy suelta de este tipo de coerción [*contrainte*] en *La Jeune Carpe*, de Jean-Luc Nancy [42], poema en alejandrinos cuyo número de versos y la elección de las rimas (pero no de las palabras rimadas), al principio y al final de cada sección son, como el título da a entender, los de *La Jeune Parque*. Pero podemos también pensar, en un registro muy diferente y que renuncio a calificar, en la *Ode au Maréchal*, de Claudel, que se convierte fácilmente, con rapidez y poco dispendio, en una *Ode au Général*.

La deformación paródica de proverbios, de la que he mostrado uno o dos ejemplos tomados de Balzac, es un tipo de chiste probablemente tan antiguo y tan popular como el mismo proverbio. Mistigris en *Un début dans la vie* es el principal productor de proverbios de *La Comédie humaine (Pas d'argent, pas de suif; Les petits poissons font les grandes rivières; L'ennui maquit un jour de l'Université; On a vu des rois épousseter des bergères,* etcétera), pero encontramos más en *Illusions perdues, La Rabouilleuse, Ursule Mirouet,* a título, como aquí, de ingeniosidad de artista, o de error involuntario de un personaje inculto. Balzac gustaba mucho de este género, y se había provisto de un repertorio de proverbios útiles para cualquier fin [43], que encantó en su tiempo al grupo surrealista. Todos nosotros lo hemos practicado en la infancia, de la que conservo algunas piezas tan gloriosas como *Qui trop embrasse manque le train* o *Partir, c'est crever un pneu.* Más elegante, Prévert propone, por medio de una simple inversión burlesca, *Martyr, c'est pourrir un peu.* La parodia, como de costumbre, se mantiene aquí muy cerca del calambur.*

---

41 K. YOSHIKAWA, *An Introduction to Sung Poetry*, Cambridge, 1967.

42 *Haine de la poésie*, Bourgois, 1979.

43 Ver *Pensées, Sujets, Fragments*, ed. J. Crépet, Blaizot, 1910.

* Los refranes originales correspondientes son *Qui trop embrasse mal étreint* [Quien mucho abarca, poco aprieta] y *Partir, c'est mourir un peu*

En un régimen un poco menos lúdico, o menos gratuito, se puede seguir, desde Beaumarchais a nuestros días, una interesante serie de variaciones en torno al proverbio *Tanto va el cántaro a la fuente que al fin se rompe.* Su iniciador es Basilio, que manifiesta desde *Le Barbier de Séville* sus aptitudes para esta clase de ejercicio: «*Basilio:* Y además, como dice el refrán, lo que es bueno para tomar..., *Bartolo:* Ya entiendo, es bueno... *Basilio:* para guardar. *Bartolo, sorprendido:* ¡Ah!, ¡Ah! *Basilio:* Sí, he compuesto así varios refranes con variaciones...». Encontramos de nuevo este rasgo en *Le Mariage de Figaro:* «Tenga cuidado, joven, tenga cuidado. El padre no está satisfecho; ha abofeteado a su hija; la chica no estudia con usted: ¡Ay, querubín, querubín! Le causará penas. Tanto va el cántaro al agua... *Fígaro*: ¡Vaya!, ya está nuestro imbécil con sus viejos proverbios. Y bien, pedante, ¿qué dice la sabiduría de las naciones? Tanto va el cántaro al agua que al final... *Basilio:* Se llena. *Fígaro, yéndose:* No es tan idiota, sin embargo, no es tan idiota» [44]. Se observa en los dos casos un idéntico efecto de suspense y de solución *por hiponoian.* El mismo proverbio subyace bajo una célebre frase del *Primer manifiesto del Surrealismo:* «Tanta fe se tiene en la vida, en la vida en su aspecto más precario, en la vida real, naturalmente, que al fin esta fe acaba por desaparecer». Más cerca de nosotros, y más próximo al modelo popular por la presencia del calambur, pero más sofisticado por la consecuencia que de él extrae, Queneau: «Tanto va el avestruz al agua que al fin se aplana». Finalmente (?), Georges Perros: «Tanto va la vaca a la leche que al fin ella se come» [45].

La explotación más sistemática, o más copiosa, de este procedimiento, la encontramos, sin duda, en los *Cent cinquante-deux proverbes mis au goût du jour* [Ciento cincuenta y dos proverbios puestos al día] de Éluard y Péret [46]. Son esencialmente parodias «surrealistas», o sea, aquellas en las que el principio de transformación se confía a lo arbitrario o al automatismo psíquico, y corresponde al azar o a la presión semántica contextual

---

[Partir, es morir un poco]. El primero se convierte en «Quien mucho abarca pierde el tren», y el segundo en «Partir, es pinchar un neumático» y en «Mártir, es pudrirse un poco». *(N. del T.)*

[44] *Barbier,* IV, 1; *Figaro,* I, 2.

[45] *Le Dimanche de la vie,* Gallimard, 1951, p. 223; *Papiers collés,* t. III, Gallimard, 1978, p. 3.

[46] 1925. ÉLUARD, *Oeuvres complètes,* Pléiade I, pp. 153-161.

conferir algún sentido (o cierta extrañeza fascinante) a la variante obtenida. Sólo en muy contadas ocasiones, el principio es el de la sustitución: por metaplasmo fónico *(La métrite adoucit les flirts, A quelque rose chasseur est bon),* a menudo sin ninguna motivación formal. A veces de una sola palabra *(Quand la raison n'est pas là, les souris dansent*; *A chaque jour suffit sa tente*), una vez de tres palabras *(Qui couche avec le pape doit avoir de longs pieds),* casi siempre, en atención a la estructura binaria del género, de dos palabras: *Orfevre, pas plus haut que le gazon; Les curés ont toujours peur; Il faut battre sa mère pendant qu'il est jeune; Il n'y a pas de cheveux sans rides;* etc.*

En todos estos casos, el hipotexto se deja percibir fácilmente bajo su traje de fantasía. Pero puede ocurrir, según el grado de incompetencia del lector, que el hipotexto se resista a desnudarse. Entonces el efecto paródico desaparece, pero subsiste el giro proverbial, la acuñación gnómica: el enunciado eluardino se lee entonces como un (chusco) pastiche de proverbio, cuyo tono perentorio imita a propósito de alguna observación absurda. Así funcionan para mí, y por ejemplo: *Dios calma el coral; Nadie nada en el oquedal;* y, naturalmente, el más conocido, emblema inamovible de la «impertinencia» poética: *Los elefantes son contagiosos.*

Todo enunciado breve, notorio y característico, está, por así decir, naturalmente abocado a la parodia. El caso más típico y más actual es, sin duda, el título.

Como se sabe, los títulos de las obras —literarias o no— no forman una clase de enunciados amorfa, arbitraria, intemporal e insignificante. En su inmensa mayoría, y como los nombres de personajes, están sometidos, cuando menos, a dos determinaciones fundamentales: la del género y la de la época —con una parte de implicación recíproca, puesto que hay géneros de época.

---

* Indico algunos de los hipotextos de los proverbios citados junto con su equivalente español: *A quelque chose, malheur est bon* [No hay mal que por bien no venga]; *Quand le chat n'est pas là, les souris dansent* [Cuando el gato no está, los ratones bailan]; *A chaque jour suffit sa peine* [A cada día, su afán]; *Les absents ont toujours tort* [Ni ausente sin culpa, ni presente sin disculpa]; *Il faut battre le fer quand il est chaud* [Al hierro candente, batir de repente]; *Il n'y a pas de roses sans épines* [No hay rosas sin espinas]. *(N. del T.)*

El título, como un nombre de animal, sirve un poco de pedigrí y un poco de acta de nacimiento. Durante más de un siglo el título-nombre propio *(Adolphe, Dominique, Geneviève)* ha connotado el «relato» breve, psicológico, «a la francesa»: *Los Rougon-Macquart, los Thibault, los Jalna* no pueden ser otra cosa que novelas-río familiares, etc. El tercer factor de determinación, que es evidentemente la invención personal del autor, no opera más que como variante de un modelo o en un marco impuesto por el uso: *Forsythe Saga / Chronique des Pasquier.*

Estas determinaciones externas proceden bien por evidencia natural la primera vez, bien por imitación (las demás veces). El creador de la novela picaresca no tuvo que buscar mucho para dar el nombre de su héroe a un relato en forma autobiográfica: *Lazarillo de Tormes,* título puramente denotativo y que no ofrece ninguna dificultad; a partir de aquí, el calco del título funcionará como un indicio genérico: *Guzmán de Alfarache, Moll Flanders, Gil Blas* connotan el género de la picaresca por referencia a una tradición del título, tanto, o más, que denotan la autobiografía ficticia singular de su héroe [47]. Hay, pues, en el título, una parte, muy variable claro está, de alusión transtextual, que es un esbozo de «contrato» genérico.

La forma más vistosa y más eficaz de la alusión es la deformación paródica. Esta forma conviene especialmente a la producción periodística contemporánea, siempre falta de títulos y en busca de fórmulas «llamativas».

Las dos tablas de salvación son aquí el calambur y la alusión paródica —a menudo indisociables, porque la primera es un caso particular de la segunda—. Por calambur (cito algunos ejemplos tomados al azar entre recuerdos y encuentros), *les Dieux du stade* pueden convertirse en *les Jeux du stade,* o en *les Adieux du stade; La Ruée vers l'or* convertida en *La Ruée vers l'art* sirve para titular un artículo acerca del mercado de los cuadros; *Le Masque et la Plume* convertido en *Le Casque et la Plume* titula la visita de un escritor a una instalación militar; Edgar Morin discutió hace tiempo las ideas del grupo Socialismo y Barbarie, expuestas por el autor de estas líneas, con el casi inevitable título *Solécismes ou Barbarismes (Arguments,* 1956), a la que estuvi-

[47] Me limito aquí a citar novelas autodiegéticas de tradición picaresca. «En tercera persona», títulos como *Tom Jones* o *Eugénie Grandet* no tienen ya la misma connotación, que, por otra parte, se perdió muy pronto (*David Copperfield* no tiene nada de picaresca).

mos a punto de responder con un no menos inevitable *Solipsisme ou Borborygmes,* parodia perdida que ha debido, desde entonces, aparecer en algún sitio.

Con calambur *(Apocalipsis Mao)* o sin él, la deformación paródica se realiza preferentemente, como he dicho, sobre títulos o clichés característicos y fácilmente reconocibles, cuyo esqueleto se presta a un reempleo casi infinito. He elegido al azar unos cuantos, de los que sólo citaré el esquema, dejando al lector que identifique la fuente y reestablezca la expresión original: *La guerre de... n'aura pas lieu*; *A... rien de nouveau*; *En attendant...*; *Il était une fois..., D'un... l'autre*; *... n'est plus se qu'elle était*; *... existe, je l'ai rencontré*; *J'ai même rencontré des... heureux*; *les charmes discrets de...*; *le... à visage humain*; *Pavane pour une... défunte*; *L'une..., l'autre pas*; *X, Y, Z et les autres*; *Un... peut en cacher un autre*, etc.

Este tipo de alusiones no está reservado para material en bruto de la titulación periodística. Por el contrario, se usan intensivamente en el metadiscurso crítico, en el que la tentación de calcar los títulos y las fórmulas características del autor del que se habla es muy fuerte. Un estudio sobre Kant se titulará *Crítica de Kant;* sobre Diderot, *Diderot el fatalista y sus maestros,* o *Las paradojas de Denis el fatalista;* sobre Balzac, *Esplendores y miserias de Honoré de Balzac;* sobre Flaubert, *La Tentación de San Gustavo;* sobre Proust, *Búsqueda de Proust, A la búsqueda de Marcel Proust, Un amor de Proust, A la sombra de Marcel Proust* [48]; sobre Ponge, *Le Parti pris des mots o Francis Ponge en todos sus estados.* Me dejo muchos en el tintero, y peores; cada cual puede entonar su *mea culpa,* si la tiene. El efecto puede incluso desbordar el campo del título para aplicarse al *incipit:* «Mucho tiempo he estado fascinado por la descripción de las garrafas sumergidas en el Vivonne». En todos estos casos, la parodia es motivada por un efecto de *contagio* que a menudo, y comprensiblemente, deja sus huellas en el metatexto crítico [49]. Ésta

[48] A esta serie proustiana añadiré el título de una reseña, si se puede llamar así, de *Figures III* aparecida en su momento en *Le Figaro,* por supuesto, y firmada por Claude Mauriac. Se trataba de una buena prueba de oclusión intelectual, y quizá me ocupe de ella algún día. El título, genial, se aplicaba a *Discours du récit,* y por sinécdoque, a muchos otros «trabajos»: *Du temps perdu dans la recherche* [Del tiempo perdido en la búsqueda].

[49] Existe algo así como una necesidad irreprimible de *saturar el campo.* Así, a partir de dos famosos títulos de la crítica americana, *Against*

es una de sus formas; la otra es el pastiche, voluntario o no.

Otro lugar de ejercicio, muy característico de la cultura moderna, es la fórmula publicitaria. Haría falta una tesis de novecientas páginas. Sólo citaré aquí un hallazgo reciente, injertado sobre el eslogan oficial (e involuntariamente profético): *En Francia, no tenemos petróleo, pero tenemos ideas.* Una marca de licor de casis presenta, en un cartel, la botella con su forma característica, rodeada de algunos vasos de *Kir* al vino blanco, al vino tinto, al champán, etc., con este comentario burlonamente patriotero: *En Francia, tenemos casis y tenemos ideas.* Para el día en que las ideas se hayan a su vez agotado, se me ocurre esta versión más consoladora: *En Francia, no tenemos ni petróleo ni ideas, pero tenemos casis.*

Pero sucede que todo enunciado breve, perentorio y no argumentado, proverbio, máxima, aforismo, eslogan, solicita inevitablemente una refutación también perentoria y también poco argumentada. Quien se limita a afirmar debe esperar que los demás se limiten a contradecirle. Esta negación pura es una transformación mínima y, por tanto, una forma de parodia, cuyo régimen y cuya función pueden variar según los contextos y las situaciones.

Completamente en serio, me parece, Voltaire, dedicado en la *XXV Lettre philosophique* a refutar a Pascal, acaba volviendo del revés casi palabra por palabra algunos de los «pensamientos». Así por ejemplo: «Si existe un Dios, es menester amarle sólo a él y no a las criaturas», provoca: «Es menester amar, y muy tiernamente, a las criaturas; se debe amar a la patria, a la mujer, al padre, a los hijos; y la prueba de que hay que amarlos es que Dios nos hace amarlos a pesar nuestro»; y « ¡Qué necio el proyecto que tuvo Montaigne de describirse a sí mismo! » deriva en « ¡Qué encantador el proyecto que tuvo Montaigne de describirse a sí mismo ingenuamente como lo ha hecho! Pues él ha pintado la naturaleza humana; y qué miserable la actitud de Nicole, de Malebranche, de Pascal, de desacreditar a Montaigne! » Pero, como puede verse, Voltaire se cree todavía obligado a una argu-

Interpretation [S. SONTAG, 1964 (existe edición en castellano en Seix Barral, Barcelona, 1984)] y *Beyond Formalism* (G. HARTMANN, 1966) se impone inevitablemente el quiasmo *Beyond Interpretation* (J. CULLER, 1976) y *Against Formalism* (W. B. MICHAELS, 1979).

mentación sumaria —por lo demás, suficiente—. Ahí está justamente lo serio: después de todo, Voltaire se había propuesto «defender al género humano» frente a «ese misántropo sublime». Hay mucho que defender.

En un régimen algo menos cargado de responsabilidad polémica, Lautréaumont somete algunos aforismos de Pascal, y de uno o dos autores más, a diversas operaciones siempre negativas. Metátesis: «El aprendizaje es la reserva de los espíritus» se convierte en «La reserva es el aprendizaje de los espíritus»; inversión de metáforas: «La nariz de Cleopatra, etc.», pasa a «Si la moral de Cleopatra hubiera sido menos corta, la faz de la tierra habría cambiado. Su nariz no se habría hecho más corta»; negaciones dobles, es decir, transformaciones negativas en sentido estricto, que dejan intacta la significación: «Apreciamos los grandes proyectos cuando nos sentimos capaces de grandes éxitos» se convierte en «Despreciamos los grandes proyectos cuando no nos sentimos capaces de grandes éxitos»; negación pura y simple: «Los grandes pensamientos vienen de la razón»; «El hombre es una encina, la naturaleza no contiene nada más robusto»; «Nada se ha dicho. Llegamos demasiado pronto, pues sólo hace más de siete mil años que existen los hombres», etc. Nada de esto nos lleva muy lejos ni en el juego ni en la sátira. El tema, sin duda, no daba más de sí [50].

Lo más logrado en este género es quizá el pastiche de *La Rochefoucault,* por Reboux y Muller [51]. Este pastiche consiste en una carta dirigida desde el más allá por el autor de las *Maximes* para protestar contra la edición póstuma que le ha hecho Barbin, y en la que, según él, se ha imprimido sistemáticamente lo contrario de lo que había escrito. Su verdadero pensamiento era por ejemplo: «Revela una gran sabiduría querer ser sabio uno solo»; «Hay matrimonios encantadores, pero no hay ninguno bueno»; «Un tonto tiene siempre suficientes cualidades para ser bueno», etcétera. ¿Pòr qué no, en efecto? En psicología, cualquier máxima (ésta misma, por ejemplo) vale exactamente su contraria, y este pequeño ejercicio demuestra la reversibilidad de este género de profundidad. Tal era, supongo, el propósito satírico de los dos autores del pastiche. O quizá simplemente pretendían indicar que, en una materia en la que el revés vale el derecho, el mejor

[50] *Poésies,* II.

[51] *A la manière de...,* antología en Livre de Poche, 1964.

pastiche es, por una vez, la parodia. Pero reservaba para el final este aforismo antilamartiniano de París en *La guerre de Troie n'aura pas lieu,* refutación verdaderamente mínima, modelo de economía, de eficacia, quizá de sabiduría: *Un solo ser os falta y todo es repoblado.*

IX

Entre los avatares modernos de la parodia, o transformación textual con función lúdica, lo más destacable —y sin duda lo más conforme a la definición— nos lo proporciona la práctica que vamos a calificar, por sinécdoque, de *oulipienne,* aun cuando todas sus manifestaciones no sean obra de miembros oficiales del Ouvroir de Littérature Potentielle [Taller de Literatura Potencial] (Oulipo), fundado en noviembre de 1960 por Raymond Queneau, François Le Lionnais y otros [52]. Algunas de estas operaciones, como el anagrama o el palíndromo son, desde luego, varios siglos anteriores al Oulipo; pero este grupo les ha devuelto cierto lustre, y las ha integrado en un conjunto (un poco) sistemático que permite (a veces) situarlas y definirlas más rigurosamente.

El *oulipema* (texto producido por el Oulipo) o el *oulipismo* (texto escrito, aunque sea anterior, a la manera de un oulipema: el matiz es aquí irrelevante, y podemos considerar simplemente el oulipema como un caso particular o una especificación empírica del oulipismo, que es nuestro verdadero objeto teórico) no procede en todos los casos de una transformación: un lipograma (texto escrito evitando absolutamente cierta(s) letra(s) del alfabeto) como *La Disparition,* de Georges Pérec (lipograma «en e», es decir, sin *e*) no transforma ningún texto anterior. Fue

[52] Mi *corpus* de textos oulipianos o paroulipianos consiste esencialmente en: OULIPO, *La Littérature potentielle,* créations, recréations, récreations, Gallimard, Idées, 1973; *Transformer, traduire. Change,* núm. 14, febrero 1973; Raymond QUENEAU, *Exercices de style,* Gallimard, 1947, 1976, y *Cent mille milliard de poèmes,* Gallimard, 1961; *Mots d'Heures, Gousses, Rames,* ed. Luis d'Antin van Rooten, Augus & Robertson, Londres, 1968; Georges PÉREC, *La Disparition,* Denoël, 1969; Léonce NADIRPHER, *Malle de mots,* inédito reproducido en multicopista.

simplemente (y según creo, casi directamente) escrito según esa coerción formal; se trata, pues, de un oulipema *autónomo.* Pero se puede reescribir en lipograma cualquier texto (o reescribir un lipograma de acuerdo con otra coerción lipogramática, por ejemplo, *La Disparition* sin *a,* de donde podría resultar, entre otras posibilidades, este nuevo título, más literal: *L'Elision);* será entonces una *transformación lipogramática* o un *lipograma transformacional.*

Así pues, considero aquí tan sólo un aspecto de la oulipia: el transformacional. Es, en cierta forma, el aspecto principal, sobre todo si tenemos en cuenta esos oulipismos que consisten primero en una producción textual *ad hoc,* después en su transformación regalada, como es el caso del palíndromo o del dístico holorrimo (pero se puede también —aunque es más difícil— dotar de su holorrimo o de su palíndromo, obtenido por transformación, a un texto anterior que no lo había programado, ni siquiera considerado).

Transformación (o «traducción») lipogramática: Casanova reescribe para Vestris un papel entero evitando el fonema *r,* que ella pronunciaba mal. «Los comportamientos de ese hombre me ultrajan y me desesperan, debo ir pensando en deshacerme de él» se convierte en «Este individuo tiene unos modales que me ofenden y me apenan, conviene que me aleje de él»..., etc.[53] Pérec lipogramatiza sin *e Les Chats,* de Beaudelaire, y —apuesta suprema— el soneto *Voyelles,* de Rimbaud: *A noir (un blanc), I roux, U safran, O azur: / Nous saurons au jour dit ta vocalisation,* etc. La regla del juego consiste en mantenerse lo más cerca posible del (sentido) del texto inicial (lo que justifica aquí el término oficial o indígena de «traducción»), aunque aplicando la consigna formal: de ahí un efecto de paráfrasis torcidamente sinonímica, con una serie de ligeros desplazamientos de sentido inevitables, y más o menos coherentes entre sí. El azar contribuye a la coherencia.

El peso del azar es más intenso en el caso de la transformación («traducción») *homofónica* (Nadirpher propone aquí la palabra-maleta *traducson)* que consiste en dar un equivalente fónico aproximado de un texto, empleando otras palabras de la misma lengua o de otra. El arquetipo oulipiano de la transformación homofónica interlingüística (del inglés al francés) es esta excla-

[53] *Histoire de ma vie,* X, 10.

mación de François Le Lionnais ante los primates del Jardín des Plantes, claramente inspirada en un célebre verso de Keats: *Un singe de beauté est un jouet pour l'hiver*; intralingüística (francés-francés), esta *traducson* de *Tombeau d'Egdard Poe*, por León Robel: *Quelque ennui mène en vain le Termite et le Singe / L'appeau est un suicide avec l'anglais venu / Sans socle, époux vanté donne à voir Pâques aux nues*, etc. El procedimiento engendra enunciados a priori desprovistos de significación (el término de «traducción» es, por ello, aquí abusivo), pero que, bajo el efecto de la irresistible presión semántica (o, si se prefiere, presión atmosférica) acaban por desprender algunas migajas de sentido, que podemos intentar (en primer grado) poner en relación con alguna referencia autónoma (el Jardin des Plantes, en Le Lionnais), o (en segundo grado) enlazar parcialmente (aquí, por ejemplo: «avec l'anglais venu» o «sans socle») con el hipotexto inicial. El clásico del género es *Mots d'Heures, Gousses, Rames*, de «Luis d'Antin van Rooten», que presenta como si fuera una colección de poemas herméticos franceses (con glosas de sus oscuridades), una serie de traducsons francesas de *nursey rhymes* (*Mother Goose Rhymes): Un petit d'un petit / S'étonne aux Halles / Un petit d'un petit / Ah! degrès te fallent* es la transposición, como ya se habrá adivinado, de *Humpty Dumpty / Sat on a wall / Humpty Dumpty / Had a great fall.* Pero algunas generaciones de estudiantes habían ya traducsonné sin saberlo, en latín, con *Quiscam angelum lettorum?*, en griego con *Ouk elabon polin? Elpis, ephe, kaka, ousa, alla gar apasi*, o en francés por inglés con *Saint-Cloud Ménilmuche.*

La misma expulsión inevitable de la significación inicial (y la misma e igualmente inevitable reinvestidura semántica), a pesar de la diferencia radical de procedimiento, se produce en la operación llamada S + 7 que se podría bautizar (algo) más cristianamente con el nombre de *traslación léxica.* Consiste en elegir por convención un diccionario y en reemplazar sistemáticamente (forma tradicional S + 7) cada sustantivo de un texto dado por el que aparece en séptima posición detrás de él en ese diccionario, o más exactamente, en reemplazar cada palabra «no-gramatical» por la que se encuentra en un lugar convenido detrás o delante de ella: es la forma generalizada M ± n. Así, *El Desdichado* trabaja en la fórmula M + 7 con el *Petit Larousse* ilustrado de 1952. *Je suis le tenu, le vibrant, l'incontrolable / Le priodonte d'Aramits à la tourmaline abonnée*, etc., lo que sacrifica manifiestamente

la prosodia, pero en M + 7 funcional (es decir, según creo, haciendo bastantes trampas con las cifras para respetar el ritmo y la rima):

Je suis le tensoriel, le vieux, l'inconsommé,
Le printemps d'Arabie à la tombe abonnie,
Ma simple étole est morte et mon lynx consterné
Pose le solen noué de la mélanénie. *

(Queneau)

Así realizados, no hay dificultad alguna para reconocer el hipotexto ni para inducir la fórmula translacional de estas dos performances de Nadirpher:

LA CIBOULE ET LA FOURCHETTE

La ciboule ayant chambré
Tout l'état-major
Se trouva fort dépotée
*Quand la bique fut vénérée...***

LE CORTEX ET LE RENOM

Malin cortex, sur un archange percuté
Tétanissant en son bedeau un furibard,
Malin renom, par l'oedipe alourdi,
Luis tissa à peu près ce larigot... ***

Otras «operaciones maquinales» (Jean Lescure) de efecto parecido son la transformación por «permutación léxica» interna, por ejemplo:

Comme je descendais les haleurs impassibles,
Je ne me sentis plus guidé par les fleuves:

---

* Yo soy el tensorial, el viejo, el inconsumado, / la primavera de Arabia a la tumba abonada, / mi sencilla estola ha muerto y mi lince consternado / posa el solen anudado de la melaninada.

** *El cebollino y el tenedor.* / El cebollino habiendo encerrado en una habitación / a todo el estado mayor / se encontró trasplantado a otro tiesto / cuando la cabra fue venerada...

*** *El córtex y el renombre.* / Malvado córtex, sobre un arcángel percutido / tetanizando en su pertiguero un furibundo, / malvado renombre, por el edipo aturdido, / le tejió más o menos esta chirimía...

Des cibles criardes les avaient pris pour Peaux-Rouges,
Les ayant cloués nus aux couleurs de poteaux... *

de ahí la posibilidad para un autor de producir textos *ad hoc* de «literatura combinatoria», cuya capacidad permutativa está calculada e indicada de antemano: poemas «proteicos» de Harsdorffer (siglo XVIII; un dístico de once monosílabos puede engendrar 39.917.800 dísticos diferentes), o los diez sonetos permutables verso a verso de Queneau susceptibles de 10^{14}, o sea cien mil millares de combinaciones [54]; por antonimia, es decir por sustitución sistemática de cada palabra semántica por su antónimo (de hecho, por uno de los antónimos posibles). Valéry había inaugurado este procedimiento proponiendo este «negativo» de un pensamiento de Pascal: «El bullicio intermitente de los pequeños rincones en que vivimos me sosiega» [55]; Marcel Benabou antonimiza en *La Gueule,* según una oposición de tipo heráldico, *L'Azur,* de Mallarmé:

De la gueule éphémère la gravité soucieuse
Allège, laide insolemment comme l'épine,
Le prosateur fécond qui bénit sa torpeur
Au sein d'une oasis fertile de Bonheurs... **

y distingue con cuidado (y exactitud) esta práctica de la parodia refutativa tipo Lautréaumont, a la que ya nos hemos referido [56], o tipo Reboux y Muller: «No se busca aquí desvelar el absurdo de una máxima enunciando la máxima contradictoria... Lo que aquí se "trata" es cada palabra tomada en sí misma. De esta

* Cuando yo descendía los remolcadores impasibles / no me sentí ya guiado por los ríos: / objetivos de tiro vocingleros los habían tomado por pielesrojas / y los clavaron desnudos en los colores de postes...

54 Recuerdo que el propio Nerval practicó la «literatura combinatoria» al mezclar sus dos sonetos *Myrtho* y *Delfica*: el manuscrito Dumesnil de Grammont presenta los cuartetos de *Myrtho* seguidos de los tercetos de *Delfica,* y a la inversa. De ahí salen cuatro sonetos posibles con sólo veintiocho versos.

55 *Oeuvres,* Pléiade, II, p. 696.

** Del hocico efímero la inquieta gravedad / alivia, insolentemente fea como la espina, / al prosista fecundo que bendice su torpor / en el seno de un oasis fértil de Dichas...

56 Existen de todas formas estados intermedios, como en este verso paródico de un mal poeta (pero podría aplicarse a poetas buenos), y que invierte el sentido del hipotexto al invertir el orden de dos de sus palabras: *Incluso cuando el pájaro vuela, se siente que tiene patas* (citado por RIFFATERRE, *Sémiotique de la poésie,* Seuil, 1983).

forma se salvaguarda el carácter potencial del procedimiento: se preserva la posibilidad de obtener secuencias perfectamente inesperadas»; vemos que aquí «potencial» significa *fortuito,* y este rasgo nos interesa; por transformaciones «discretas», es decir, *mínimas,* Georges Pérec somete *Gaspar Hauser,* de Verlaine, a una serie de quince variaciones de las que algunas son apenas perceptibles, pero ninguna es insignificante, y se podría —a condición de protegerse de todas las erratas y defectuosas transcripciones involuntarias— componer una edición de *La Recherche* adornada de tal variación mínima, aunque sólo fuese, para facilitar la lectura, sobre la primera frase (versión deportiva: *Mucho tiempo he estado duchándome temprano*; versión nosográfica: *Mucho tiempo he estado sonándome temprano;* versión sexológica, y, sin duda, la más fielmente autobiográfica: *Mucho tiempo he estado tocándome temprano,* etc.); intervención costosa, ciertamente, pero estas prácticas subversivas se dirigen por definición a públicos adinerados; los aficionados menos pudientes pueden contentarse con una tachadura manuscrita.

Todas estas manipulaciones (me refiero a las «oulipiennes») se basan en un principio «maquinal» (se podrían inventar otros) para sacar de su hipotexto (bautizado por Pérec «texto-tronco») un texto lexicalmente muy distinto. Otros dos tipos, de procedimiento opuesto entre sí, se limitan, siempre según un procedimiento convencional y mecánico, a reducir o amplificar el texto original. Reducir: son por ejemplo, los *haï-ku* sacados por Queneau de los poemas de Mallarmé, de los que sólo toma el final de cada verso *(Leur onyx? / Lampadophore! / Le Phénix? / Amphore...*); se puede también, como lo ha hecho Tristan Derême con Du Bellay, retener el principio y el final de cada verso: *Heureux qui fit un beau voyage / Heureux qui conquit la Toison...*; o como lo propone y aplica François Le Lionnais, mantener sólo los «bordes» o el marco de un poema: primer y último verso, primera y última palabra de cada verso. El efecto constante de estas operaciones es, me parece, sugerir que los elementos seleccionados se bastan a sí mismos y producen un sentido satisfactorio, a menudo poco alejado del sentido global original y, en consecuencia, que todo el resto era un relleno inútil. Esto es lo que indica de antemano el título propuesto por Queneau: *La redondance chez Phane Armé.* La función lúdica se matiza aquí con una connotación satírica, voluntaria o no. En este sentido, el iniciador del procedimiento podría ser Gide, quien en

su *Anthologie de la poésie française* extirpaba y reemplazaba por insolentes líneas de puntos las partes repetitivas de un poema de Péguy. Muchas obras podrían soportar, mejor o peor, este tipo de aligeramiento. Por mi parte, propondría esta *haïkaïsación* forzada de *La Recherche: Mucho tiempo he estado acostándome en el Tiempo.* El carácter económico de esta transformación compensaría quizá suficientemente el despilfarro comentado antes, y se podrían vender las dos versiones en el mismo estuche.

El procedimiento inverso, de amplificación mecánica, consiste en sustituir cada palabra del texto inicial por su definición en un diccionario convenido, y continuar así durante un número de veces determinado previamente: *transformación definicional.* «Una frase de seis palabras (*el gato ha bebido la leche*) tratada de esta forma da un texto de casi ciento ochenta palabras en la tercera aplicación». *El Desdichado* inicia así su expansión: «Yo soy el que está hundido en las tinieblas, el que ha perdido a su mujer y no ha contraído nuevo matrimonio, el que no ha sido consolado...». De aplicación en aplicación, y sobre todo si se recurre a las definiciones de sentidos derivados o figurados, la significación de los enunciados definicionales se aparta progresivamente de la inicial, y podemos obtener incluso, mediante una elección juiciosa de las derivaciones, varios enunciados totalmente diferentes, cada uno de los cuales evoca la manera de un autor concreto: del presbítero que no ha perdido nada de su encanto, etcétera, Benabou y Pérec derivan, por sustituciones divergentes, pastiches aceptables de Sade, Lefebvre, Sollers o Lecanuet. La amplificación definicional no es, claro está, más que un caso particular de la amplificación, ejercicio muy frecuente en la época clásica, así como la *haïkaïsación* no es más que una forma particular de la reducción; pero la ventaja lúdica de esta particularidad está, también aquí, en el carácter «maquinal» del procedimiento elegido y, por tanto, en el carácter imprevisible del resultado obtenido.

He descrito hasta aquí tan sólo operaciones que se hacen sobre un único hipotexto, aunque el recurso a un diccionario en la translación léxica y en la transformación definicional haya hecho intervenir a título de transformador o interpretante algo así como un segundo texto. Pero la operación puede realizarse desde el principio sobre dos o más textos, cuyo montaje engendrará un nuevo texto (distinto en cada montaje realizado), que aparecerá como una transformación de cada uno de ellos. Se

pueden designar, como lo hace Pérec, estas técnicas de montaje con el término tradicional de *contaminación,* y subdividirlas (muy burdamente) en contaminaciones aditivas y sustitutivas. La forma más tradicional *(preoulipienne)* de la contaminación aditiva es el centón, que consiste en coger versos de aquí y de allí para formar un conjunto lo más coherente posible. Le Lionnais rebautiza esta forma con el nombre de «encadenamiento» y propone nuevas ilustraciones tales como:

Avez-vous vu dans Barcelone
*Deux grands boeufs blancs tachés de roux?**

Añadiría también, en corrección de otra de sus performances, este dístico oscuramente emblemático de nuestro *Zeitgeist:*

Un sot trouve toujours un plus sot qui l'admire
*Et s'il n'en reste qu'un, je serai celui-là.***

Nadirpher, por su parte, propone una versión muy económica del centón, que es la contaminación de proverbios, tal como *Pierre qui roule n'a pas d'oreille,* cuya ventaja suplementaria consiste en sugerir automáticamente una contaminación recíproca, como ocurre en *Ventre affamé n'amasse pas mousse* ***; o la contaminación de incipit, como ésta, derivada a la vez de *Bavard,* de Luis-René Des Fôrets *(A menudo me miro en el hielo)* y de otra obra que se reconocerá de inmediato: *Mucho tiempo he estado acostándome en el hielo,* o esta otra que remite a un no menos ilustre tercer término: *Como hacía un calor de treinta y tres grados, me he acostado en el hielo.*

A decir verdad, el centón es ya, en cierto sentido, sustitutivo, puesto que sustituye una serie auténtica por otra exógena; pero podemos reservar ese calificativo para un estado de montaje más íntimo, bautizado felizmente por Le Lionnais *quimera.* Así (simplificando voluntariamente la descripción) se tomará de un texto

---

* ¿Habéis visto en Barcelona / dos grandes bueyes blancos con manchas pelirrojas?

** Un tonto encuentra siempre a otro más tonto que lo admira / y cuando no quede más que uno, yo seré aquél.

*** Los proverbios contaminados son *Pierre qui roule n'amasse pas mousse* [Piedra movediza nunca moho cobija] y *Ventre affamé n'a point d'oreilles* [El hambre es mala consejera].

A su estructura gramatical y de un texto B su sustancia léxica. Si os propongo:

Le corbeau ayant chanté
Tout l'été
Se trouva honteux et confus
Quand le renard fut reput *

no habrá problema en identificar las dos fábulas aquí contaminadas, aunque la mezcla sea mucho más compleja que en un centón, y a costa de algunas adaptaciones recíprocas. En la serie de variaciones, ya citadas, sobre *Gaspar Hauser,* Pérec propone esta «contaminación nervaliana» bastante detectable —y deleitable:

Je suis venu, calme et ténébreux
Riche de mes seuls yeux veufs,
Vers les hommes inconsolés:
Ils ne m'ont trouvé Prince... **

La gracia de todas estas manipulaciones, aditivas o sustitutivas, está evidentemente en la ambigüedad del acercamiento, a la vez absurdo y ridículamente pertinente. Habría también que sacar partido de las formas mínimas. Se me ocurre, al azar, este incipit racinomolieresco (es Júpiter travestido dirigiéndose a Alcmena):

Oui, c'est Amphitryon, c'est ton roi qui t'éveille... ***

o esta mezcla característica de los posibles e imposibles de la novela moderna: *Longtemps je suis sorti à cinq heures.*

Tal vez ahora veamos mejor en qué sentido el oulipismo transformacional [57] es una producción más rigurosamente conforme que

* El cuervo habiendo cantado / todo el verano / se encontró avergonzado y confuso / cuando el zorro estuvo ahíto.

** He venido, lento y tenebroso, / con la sola riqueza de mis ojos viudos / hacia los hombres desconsolados: / Ellos no me han considerado Príncipe...

*** Sí, soy Anfitrión, es tu rey el que te despierta...

57 El recuento que hemos realizado en estas páginas no pretende, desde luego, agotar la lista de los oulipismos o paroulipismos efectivamente practicados, la cual, supongo, aumenta cada día que Dios nos da —entre otros—. Sin agotarla (la lista), Nadispher compone sobre el *incipit* de *Ba-*

ninguna otra (y, en particular, que todas las formas corrientes de la parodia) a la fórmula de transformación lúdica. El garante de lucidez es aquí el carácter puramente «maquinal» del principio transformador, y, por tanto, fortuito del resultado. Es el azar el que actúa, ninguna intención semántica lo preside, nada de «tendencioso» ni de premeditado. En la parodia clásica (y moderna), el «juego» consiste en desviar un texto de su significación inicial hacia otra determinada previamente y a la cual hay que adaptarlo *cuidadosamente*. Decididamente (ya se sabe) hay juegos y juegos. La parodia es un juego de habilidad; el oulipismo es un juego de azar, como la ruleta. Pero (como declara el subtítulo de Oulipo) esta recreación hecha al azar no puede evitar convertirse con el tiempo en *recreación*, pues la transformación de un texto produce siempre otro texto y, por tanto, otro sentido. En realidad se cuenta con ello, confiando de antemano en el resultado de sus manipulaciones, y persuadida, según la expresión —en sí misma paródica— de François Le Lionnais, de que «la poesía es un arte simple y todo de ejecución». Esta confianza en la productividad «poética» (semántica) del azar pertenece a la herencia surrealista, y el oulipismo es una variante del cadáver exquisito. *Confianza en* puede parecer un rasgo de ingenuidad; *consciencia de* espero que lo parezca menos. El gran mérito —el único, quizá— del surrealismo está en haber revelado, por haberlo experimentado, que una tirada de dados nunca podrá destruir el sentido.

X

El boceto improvisado de Jean Tardieu, *Un mot pour un autre* [58], que se representó en los años cincuenta en las deliciosas veladas de la «rive gauche», puede considerarse como un paroulipema transformacional, y describirse como una de las (innumerables) transformaciones léxicas posibles de un imaginario sainete

vard una serie de treinta y seis variaciones, o sea, tres más que Beethoven sobre el vals de Diabelli.

[58] Representada en casa de Agnès Capri en 1951, reeditada en *Théâtre de chambre*, Gallimard, 1966. Tardieu fue «invitado de honor» en el Oulipo.

de 1900. Transformación léxica sin regla formal única, en esto radica su diferencia con el oulipema estricto: los vocablos son sustituidos de manera caprichosa, bien por homofonía *(Salsifis* por *Ça suffit, C'est tronc, sourcil bien* por *C'est bon, merci bien, Eh bien ma quille, pourquoi serpez-vous là?* por *Eh bien ma fille, pourquoi restez-vous là?, Vous avez le pot pour frire, Je n'ai pas eu una minette à moi,* etc.), bien por metáfora *(gallo* en lugar de bolsa vacía, *un gran cocodrilo de concierto, mi pitanza* en lugar *de mi esposa*), bien por deslizamiento de estereotipo: *Querido conde* (para designar su sombrero de copa), *presente, pues, su candidatura.* Pero lo más frecuente es que la sustitución se produzca de manera totalmente arbitraria, cuya eventual motivación, es decir, la relación semántica entre la palabra sustituida y la palabra presente se nos escapa: *curia* en lugar de *cocina, bardar* en lugar de *entrar, cartucho* en lugar de *puerta,* etc.

Ha sido un error escribir «relación semántica», pues la supuesta relación puede ser formal, como en *sourcil* por *merci,* incluso aunque yo no la perciba. Pero ocurre, y es un hecho significativo, que toda sustitución cuyo principio nos escapa (y que muy bien puede no haberlo, si el autor ha dejado jugar al puro azar), nos deja abocados a la única hipótesis de una relación semántica, y preferentemente metafórica, presente en la imaginación del autor y oscura para nosotros, sencillamente porque la relación de analogía es la más disponible y también la más gratificante de todas. Cualquier cosa puede, en un cierto sentido, parecerse a cualquiera otra, como para las gentes sencillas el bebé en su cochecito se parece siempre a su madre, incluso si es la nurse. De ahí el estatuto incierto de algunas sustituciones: *farolillo* en lugar de *amante, cebú* por *marido, cangrejos* por *niños:* algo tendrán en común, como suele decirse...

Dado el carácter banal o convencional, y, en todo caso, *previsible,* de la conversación (frivolidades, esquema de vodevil entre un hombre, una mujer y su amante), y el acompañamiento explicativo de los gestos y de los movimientos de escena, la mayoría de las réplicas poseen una significación evidente, y el lector o espectador las sustituye mentalmente, a menudo sin duda ni riesgo de error, como yo acabo de hacerlo con los ejemplos citados, por el enunciado «normal» que el autor tenía indudablemente en la cabeza antes de transformarlo en el enunciado absurdo que nos propone. Otras frases quedan con una significación menos segura en su detalle, pero conservando su función global. Así, por ejem-

plo: «Mis tres jóvenes cangrejos han tenido la limonada, uno tras otro. Durante todo el principio del corsario, no he hecho otra cosa que colocar molinos, correr a casa del ludión o del taburete, he pasado pozos para vigilar su carburo, para darles pinzas y monzones». La *limonada* es evidentemente una (cualquiera) enfermedad infecciosa, los *cangrejos* son los niños, el *carburo,* la fiebre, *ludión* y *taburete,* médico y farmacéutico, o al revés; *colocar molinos, pinzas y monzones* quedan indeterminados, pero la solicitud de los cuidados maternales se deduce fácilmente de esta acumulación *ad libitum.* El propio Tardieu en su prólogo extrae una lección de esta experiencia: «... que a menudo hablamos para no decir nada; que si por casualidad tenemos algo que decir, podemos decirlo de mil maneras diferentes..., que, en el comercio de los humanos, los movimientos del cuerpo, las entonaciones de la voz y la expresión del rostro dicen con frecuencia mucho más que las palabras; y también que las palabras por sí mismas no tienen otros sentidos que aquellos que queramos atribuirles. Y, finalmente, si decidimos nosotros que el grito del perro sea llamado relincho, y ladrido el del caballo, mañana oiremos a todos los perros relinchar y a todos los caballos ladrar». Reconocemos aquí, casi literalmente, la tesis de Hermógenes articulada por Sócrates al principio del *Cratilo*; más aún, mejor articulada que en Sócrates, y tal como el mismo Hermógenes debería articularla: «si decidimos *todos juntos*...»: es la convención lingüística como hecho social y no como capricho individual («Si yo solo llamo caballo a lo que todos llamamos hombre, y hombre a lo que todos llamamos caballo...»). Pero la demostración en acto (en escena) de *Un mot pour en autre* es, más radicalmente, que las «palabras» no son el todo del lenguaje, y que la comunicación ordinaria, «importante» o no, hace circular entre nosotros una red de informaciones redundantes que se recortan y se sustituyen recíprocamente, de tal manera que le *truc* y *le machin* [la cosa, el chisme] bastan para designar lo que apresuradamente decidimos que designen.

Así como el *Glossaire* de Leiris quiere ser una ilustración cratiliana, *Un mot pour en autre* es una fábula hermogenista. Lo mismo cabría decir del conjunto de las prácticas del Oulipo y de las experiencias de la escritura surrealista. En la situación «privilegiada» —es decir, *corriente*— del sainete de Tardieu, la fórmula es evidentemente, y precisamente, ésta: *cualquier palabra vale,* es decir, tendrá la determinada significación que se espera de una palabra colocada en ese lugar. En la situación mucho menos deter-

minada (por falta de contexto pragmático) de los textos surrealistas y oulipianos, la fórmula sigue siendo la misma, pero tomada en un sentido menos exigente: *cualquier palabra vale,* es decir, vale para cualquier significación imprevisible, pero asegurada: dado que el lenguaje es una convención, una palabra vale tanto como otra, y cualquier frase produce sentido. De aquí, por añadidura, el placer o el entretenimiento de la sustitución. Pues, si *Fiel mon lampion!* quiere decir *Ciel mon amant!,* lo dice de una forma inesperada y es esta sorpresa, y la comicidad de la relación, lo que nos hace reír.

Pero hay quizá una dificultad para considerar como hipertexto un texto cuyo hipotexto es puramente hipotético. Por evidente que sea para nosotros (con grados variables de precisión) la traducción «francesa» del diálogo de Tardieu, tan sólo es una traducción, como las que proponían los retóricos clásicos para los enunciados que ellos consideraban «de sentido figurado» —y, por supuesto, *mon lampion* [mi farolillo] en lugar de *mon amant* [mi amante] no es otra cosa que un tropo, determinado (¿metáfora?, ¿metonimia?, etc.) o no. Traducción redactada por nosotros, y no presentada y garantizada por el autor como el hipotexto previo a su texto.

Se advertirá enseguida, supongo, la debilidad de esta objeción, que vuelve a conceder un valor decisivo a la «garantía» del autor, como si éste no pudiera en estos casos engañar*se* (hipótesis en efecto poco plausible) ni engañar*nos,* hipótesis, por el contrario, siempre abierta. Nos encontramos aquí con un hipotexto cargado en exceso, como el libreto metido en el estuche de las grabaciones de ópera: el hipotexto está aquí contenido en el texto del que lo inducimos, lo que significa que, en este caso, el hipertexto induce (en sí mismo) su hipotexto. Estamos muy cerca de una de las fronteras de la hipertextualidad, pero todavía sin rebasarla. Para apreciarlo mejor, creo que basta con comparar la situación de *Un mot pour un autre* con, por ejemplo, la de un lipograma autónomo como *La Disparition.* De la lectura de esta novela, por extraño y «forzado» (y con razón) que le resulte el texto, ningún lector puede inducir otro texto, no lipogramático [59] que fuera el hipotexto de *La Disparition* —incluso si,

[59] Yo propondría, para designar este estado, el término *hologramático.* Pero más vale reservarlo para otros textos, si los hay, que se imponen la coerción *anti*-lipogramática de emplear todas las letras del alfabeto, como una serie dodecafónica debe utilizar los doce sonidos. Así, esta nota no

después de todo, no es imposible que Pérec haya efectivamente escrito primero una versión «normal»—. Lo máximo a que invita el texto, no explícitamente sino estructuralmente, es a inducir la coerción lipogramática, es decir, a percibir simplemente la ausencia de *e* (tarea en la que, según dicen, algunos críticos han fracasado). En este sentido, *La Disparition* no es *para nosotros* un hipertexto [60]. En cambio *Un mot pour un autre* es un hipertexto porque —quizá sería más exacto, o más prudente, decir *en la medida en que*— él mismo impone o sugiere de modo transparente su hipotexto. Y a este propósito se podría decir que ilustra, como ejemplar único o no, una clase excepcional (en el sentido administrativo del término, es decir, eminente y privilegiada) de hipertextos: aquellos cuyo hipotexto existe en ellos mismos y en ninguna otra parte, o hipertextos con hipotexto incorporado —es decir, implícito. Su superioridad económica y teórica es evidente: la percepción de su hipertextualidad no depende de una información más o menos exterior o accesoria, como la que nos indica que *Le Chapelain décoffé* es una parodia de *Le Cid,* o que *Ulysse* tiene algo que ver con *La Odisea,* lo que, después de todo, no se desprende de la sola lectura de estos textos, al menos para un lector que desconociera su «fuente».

Pues, de hecho, hay varios grados de relación hipertextual. Veamos al menos estos cuatro:

— los hipertextos alógrafos (o, lo que viene a ser lo mismo, con hipotexto alógrafo) [61], como *Le Chapelain décoiffé* o *Doctor Fausto*: son los más numerosos y los más manifiestos —los más canónicos;

---

es un holograma, pues no contiene, salvo error, ni *k,* ni *w,* ni *j*. Es, pues, a este respecto, y como muchos otros textos, un lipograma involuntario.

[60] Al menos en el estado actual de las cosas. Pero si mañana Pérec publicase una versión «normal» de esta novela afirmando que es la primera versión, esta publicación modificaría algo la situación, incluso aunque nada nos garantizase que no se trataba de una impostura, es decir, de un hipertexto presentado fraudulentamente como hipotexto. Y es que los estatutos textuales no son esencias absolutas, sino siempre efectos de estructura.

[61] Incluso si se trata de un hipotexto múltiple, como las tres *Electra* griegas en las que pudo inspirarse (al menos) el autor de una *Electra* moderna; o difuso, como en el caso de una tradición mitológica; o genérico, como en el caso de un pastiche de género, etc. Hablaremos más adelante de estas variantes.

— los hipertextos autógrafos con hipotexto autónomo, como nuestra hipotética versión deslipogramatizada de *La Disparition* por el mismo Pérec; o la segunda *Tentation de Saint Antoine* considerada como una corrección de la primera, etc.;

— los hipertextos autógrafos con hipotexto *ad hoc*: es lo que sucede en el palíndromo, el dístico holorrimo, la inversión de sílabas o de letras, el texto de permutación programada como los *Mille milliards de poèmes, etc.* Aquí la versión «original» ha sido manifiestamente calculada para dar lugar a la segunda versión, a menos que un feliz azar haya proporcionado las dos a la vez;

— finalmente, los hipertextos con hipotexto implícito, de los que *Un mot pour un autre* es tal vez el único ejemplo, a menos que se quiera leer así toda clase de texto figurado, bajo el que se descifra un hipotexto literal anterior. Esta frontera es la más porosa. Se desplaza según las épocas y las actitudes estéticas. En general, hoy rechazamos tales ejercicios, que la retórica clásica juzgaba legítimos porque consideraba, a partir de ciertas prácticas de escuela, que el poeta escribe en principio un texto literal, por ejemplo:

*Depuis que je vous vois j'abandonne la chasse,**

que después viste de un hipertexto figurativo, por ejemplo:

Mon arc, mon javelot, mon char, tout m'importune;
Je ne me souviens plus des leçons de Neptune;
Mes seuls gémissements font retentir les bois,
Et mes coursiers oisifs ont oublié me voix. **

Así habla Hipólito a Aricia en el segundo acto de *Phèdre*. El «hipotexto» prosaico que precede, se encuentra de hecho, como se sabe, en *Hippolyte* de Pradon. Pero podría leerse, a la manera de Nicolas Ruwet, como una paráfrasis o perífrasis del enunciado más literal *os amo*; enunciado susceptible a su vez de una interpretación «reductora» como *me gustaría acostarme con usted*; o descifrar todo esto, *riffaterriano more*, a la luz del intertexto proporcionado por el diccionario, *s. v. chasse* o *carquois*

* Desde que os veo, abandono la caza.

** Mi arco, mi venablo, mi carro, todo me molesta; / ya no me acuerdo de las lecciones de Neptuno; / mis gemidos solos hacen temblar los bosques, / y mis corceles ociosos han olvidado mi voz.

[caza o carcaj]; etc. Antigua o moderna, retórica o semiótica, la crítica interpretativa es siempre gran productora de hipotextos, o «hipogramas» o «matrices» imaginarias o hipotéticas, pues para ella *una palabra* está siempre *en lugar de otra* [62]. A nosotros corresponde no seguirla demasiado lejos en este terreno verde, pero esponjoso.

XI

Si definimos el oulipismo como una transformación de texto con función puramente lúdica, nos caben dudas sobre si incluir en él la obra de Butor *6.810.000 litres d'eau par seconde* [63] —o, más precisamente, el tratamiento impuesto en esta obra a una célebre página de Chateaubriand—, pues el alcance de este tratamiento sobrepasa claramente el de un simple juego. Pero este exceso no es, como en la parodia clásica, del orden de una investidura semántica más o menos tendenciosa; sino que posee una especie de transcendencia estética. Quiero decir que la *gratuidad* del juego permanece intacta, pero en lugar de procurar una simple diversión, desprende, si se me permite este término obsoleto, una belleza propia.

Recuerdo que en este *estudio estereofónico* consagrado a las cataratas del Niágara, Butor entrelaza a la voz de un lector que recita el texto de Chateaubriand una serie de otras voces, éstas contemporáneas: un animador de juego, turistas, recién casados en viaje de novios, parejas ancianas en peregrinación, etc. El texto sufre, pues, una primera transformación semántica de origen puramente contextual, que le viene dada por este entorno incongruente, o imprevisto (por él) y que muestra la metamorfosis del lugar en el transcurso de unos dos siglos: «es evidente, dice el animador, que el espectáculo ha cambiado mucho». Una segunda transformación nos la proporciona el propio Chateaubriand,

[62] «En resumen, un poema nos dice una cosa y significa otra» (RIFFATERRE, *Sémiotique de la poésie,* Seuil, 1983, p. 11). Es exactamente, recordémoslo, lo que André Breton rechazaba indignado. Me abstengo de arbitrar entre estos dos campeones.

[63] Gallimard, 1965.

que había reformado esta descripción del Niágara, en principio incluida en *L'Essai sur les révolutions* de 1789, para añadirla en el epílogo de *Atala* [64]. Butor la presenta en principio (pp. 13-16) bajo su forma inicial, después desliza poco a poco en ella elementos de la versión de 1801: a partir de la página 39: *cadavres*; páginas 113 y 133: *des pins, des noyers sauvages*; página 89, la última frase entera; y finalmente, en páginas 273-281, el texto íntegro de esta versión. De esta manera, el libro, que se abría con una presentación de la «ilustre descripción» de 1789, se cierra con: «tal es la descripción de las cataratas que François-René de Chateaubriand publicó el 2 de abril de 1801 en su novela *Atala ou les amours de deux sauvages dans le désert,* como si todo el trabajo del texto de Butor hubiese consistido en conducir progresivamente a su lector de una versión a otra.

Pero esta ilustre auto-transformación sugiere y autoriza una serie de otras transformaciones. «Necesitaba pedirle permiso (a Chateaubriand) —dice Butor— para utilizar su texto... no como una cita, sino como materia prima (es exactamente la definición de toda práctica hipertextual). Afortunadamente para mí, existían dos versiones de esta descripción. Era un texto que tenía dos formas, era, por tanto, un texto que tenía ya un juego en sí mismo» [65]. La práctica transformacional de Butor se apoya sobre la de Chateaubriand (de la que nos ocuparemos especialmente más adelante) y la prolonga. Pero, mientras que Chateaubriand, en 1801, realizaba sobre su texto un cierto número de supresiones y de sustituciones, Butor limita su intervención, primero al deslizamiento progresivo que ya he señalado, y cuyos términos son todos tomados de Chateaubriand; después, a dos o tres sustituciones puntuales motivadas por el cambio del día a la noche, de ahí *sol → claro de luna, capa de nieve → de hollín,* después *de sudores,* después *de brasa* («Hay momentos —comenta Butor— de noche por ejemplo, en que un cierto número de colores, de expresiones, de adjetivos eran demasiado brillantes. Los he cambiado para conseguir una visión nocturna»); finalmente, y sobre todo, a una serie de anamorfosis por repeticiones, elipsis y permutaciones que arrastran al texto dentro de una especie de sacudida turbulenta: «He sometido este texto clásico a una serie

---

[64] Se encontrarán estas dos versiones en este mismo libro, p. 274.

[65] G. CHARBONNIER, *Entretiens avec Michel Butor,* Gallimard, 1967, p. 144.

de tratamientos. Lo he puesto en marcha fabricando *cánones,* como si el mismo texto hubiera sido recitado dos veces por dos lectores diferentes, con un ligero desfase. Palabras de la segunda lectura van entonces a intercalarse entre las palabras de la primera, lo que va a dar lugar a un tercer texto. El texto aparece sobreimpreso sobre sí mismo... El choque de dos palabras que, en el texto de Chateaubriand, se encuentran separadas por muchas líneas, va a producir imágenes nuevas, cada vez más extrañas, cada vez más fantásticas.» Es difícil ilustrar por partes esta fiel descripción, pues lo esencial del trabajo hipertextual está aquí en la continuidad y el avance insensible, e implacable, de la transformación. Cito casi al azar, conservando sólo la voz (o la vía) del lector, en las páginas 223-225: «Entre los dos saltos de agua descienden en remolinos, resaltan bajo el claro de luna arrastradas por la corriente de aire, y brillan, unas águilas de nieve. Una isla cavada debajo decora la escena que cuelga con todos sus árboles... después se despliega cual capa de fantasmas... en un vasto cilindro... tallado en forma y se redondea... sobre el caos de las ondas, de los pinos, de los nogales salvajes, de las rocas... la masa del río que se precipita al mediodía... como la humareda de un enorme incendio, la masa del río... por encima de los bosques, sobre el caos de las ondas, que se precipita al mediodía, que se levanta, se redondea.» Este fragmento de prosa surrealista es y, vía Butor, no es de Chateaubriand, del mismo modo que tal «variación Diabelli» es y, vía Beethoven, no es de Diabelli. La página de Chateaubriand —no evitaré esta inevitable contaminación— es arrastrada, dada vueltas y vueltas, dislocada por su misma catarata, y sus restos recompuestos brotan al sol (por ejemplo) en torbellinos de espuma. Butor, en su comentario, elude cuidadosamente esta metáfora metonímica, pero es, según creo, para imponérnosla mejor. Por lo demás, ¿no fue el propio Chateaubriand quien dijo en *Mémoires d'outre-tombe* [66]: «El Niágara lo borra todo»? Quien borra, debe luego reescribir, y esta reescritura parece ser *6.810.000 litres d'eau par seconde.* Ni uno más ni uno menos.

[66] VII, 8.

XII

El travestimiento burlesco, tal como aparece a principios del siglo XVII en Italia con la *Eneide travestita* (1633) de Giambattista Lalli —que todavía es una paráfrasis casi seria de Virgilio—, y unos quince años más tarde con el *Virgile travesti* de Scarron, es una práctica «paródica» que parece haber sido desconocida en la Antigüedad clásica y en la Edad Media: una de las auténticas innovaciones de la edad barroca. Sin embargo, tan sólo fue un fuego de paja: se encendió y se apagó en un instante.

Podemos considerar como los pródromos o los bosquejos del género ciertos textos burlescos menos estrictamente hipertextuales, o cuyo hipotexto es menos canónico o más difuso: el *Scherno degli Dei* de Bracciolini (1618); el «Banquet des dieux» (en prosa) del *Berger extravagant* de Sorel (1627), en el que los habitantes del Olimpo se entregan a toda suerte de actos viciosos y de conversaciones picantes, todo salpicado de divertidos anacronismos (el Destino lleva gafas, Caronte quiere hacerse barquero del Sena, etc.); y *Typhon ou la Gigantomachie, poème burlesque* (1644) de Scarron, inspirado en la *Mythologie* de Noël Conti: aquí vemos a los Gigantes jugar a las bolas y romper los cristales de las ventanas del Olimpo; un eructo de Typhon hace tanto ruido como el rayo y ahuyenta a los dioses, etc. Estas formas libres de lo burlesco se encontrarán más tarde en algunas operetas de Offenbach.

Su forma canónica es la reescritura en octosílabos y en estilo vulgar de un texto épico, y más precisamente, de un canto de *La Eneida.* En 1648, Scarron publica el primero, y luego el segundo libro de su *Virgile travesti*; en 1649 aparecen los libros III y IV. El éxito es fulminante, y determina inmediatamente una ola de imitación, lo que es muy natural, sobre todo en una época en la que se persigue antes el éxito que la originalidad —o más exactamente, en la que el camino del éxito no pasa necesariamente por la exhibición de una originalidad. Pero he aquí lo sorprendente: en 1649, Furétière publica *Les Amours d'Enée et de Didon,* travestimiento del mismo libro IV; M. C. P. D., *L'Enfer burlesque,* travestimiento del libro VI, y Dufresnoy, *L'Enéide en vers burlesques,* que se basa en el libro II ya travestido por Scarron el año anterior. En 1650, mientras que Scarron, agotado o

harto, se limita al libro V, Barciet publica *La Guerre d'Enée en Italie appropiée à l'Histoire du temps en vers burlesques,* que abarca de un golpe los seis últimos libros, y Brébeuf, *L'Eneide enjouée,* de hecho el libro VII. En 1651, Scarron publica su libro VI, y en 1652, mientras aparecen sus libros VII y VIII (inacabado) [67], Petitjean publica todavía un *Virgile goguenard* (admírese la variación paradigmática de los títulos), *ou le XII livre de L'Enéide travestie, puisque travesti il y a.* Así pues, aparecen seis travestimientos de *La Eneida* durante estos cinco años, sin contar los de Scarron, modelo inicial para Francia. Durante este mismo período de gran voga de lo burlesco, solamente cuatro se basan en una obra distinta: *L'Ovide bouffon ou les Métamorphoses burlesques* de Riches (1649), *L'Art d'aimer travesti* (!) *en vers burlesques* de D. L. B. M. (1650), *L'Ovide en belle humeur* de Assouci (1650) y *L'Odyssée en vers burlesques* (cantos I y II) de Picou (1650), que se mantiene en la *Odisea* y no se dedicará a *La Ilíada* (canto I) hasta 1657, es decir, ya después de la batalla. Veamos cómo se reparten los tiros: sobre trece travestimientos burlescos (contando el de Lalli), ocho son de Virgilio, tres de Ovidio, y dos de Homero. La conclusión que nos parece más evidente es que el aplicar a otra epopeya, o quizá mejor, a otra obra seria no épica el tratamiento infligido por Scarron a *La Eneida,* llega tardíamente y como a disgusto. Incluso teniendo en cuenta el carácter esencialmente latinizante de la cultura clásica, que relegaba a Homero muy por detrás de Virgilio, hay en esto un movimiento, o más bien una inercia muy significativa: todas estas *Eneidas* travestidas parecen tener por función, en el mercado de lo burlesco, hacerse mutuamente la mayor competencia posible. No se pretende hacer como Scarron pero en otro terreno, sino en su mismo terreno, como si Lalli, al paradiar *La Eneida,* hubiese inaugurado un género, el travestimiento, que sólo podía contar con una especie: el travestimiento de *La Eneida.*

Se trata, pues, de un género en el sentido más restringido del término, en sus límites históricos (1633-1657; en Francia, esencialmente de 1648 a 1652), y en su campo de ejercicio. O de una moda, si se prefiere. Pero no hay que apresurarse a enterrar las

[67] El conjunto del *Virgile travesti,* con su continuación por Moreau de Brasei, ha sido publicado, con un importante prefacio ya mencionado, por Victor Fournel, París, Delahays, 1958.

modas, pues pueden siempre conocer, unos decenios más tarde, su *revival* o su efecto «retro», en virtud del encanto de lo ya en desuso. Así ocurre con lo burlesco, que Marivaux resucitará en 1714 con su *Homère travesti,* que parece ser la única realización completa, puesto que se trata de un travestimiento, en doce libros, de los veinticuatro cantos de *La Ilíada* [68].

Pero si el travestimiento burlesco no es más que una de las posibles investiduras del espíritu burlesco, también es, y simétricamente, una de las formas posibles del travestimiento en general, cuyo principio es indefinidamente renovable en cualquier época con sólo un esfuerzo de puesta al día. En este sentido más amplio, el travestimiento no está ligado a ninguna época. Nacido —mejor habría que decir *inventado*— por algún azar en 1633 o en 1648, desde entonces forma parte de las fuentes inagotables de la escritura hipertextual. Pues hay, sin duda, géneros como volcanes, cuya primera erupción a veces puede datarse, pero nunca la última: largo tiempo dormidos, pero quizá nunca definitivamente apagados. Así pues, tendremos que considerar algunos avatares post-burlescos, es decir, modernos, del travestimiento.

El travestimiento burlesco reescribe un texto noble, conservando su «acción», es decir, a la vez su contenido fundamental y su movimiento (en términos retóricos, su *invención* y su *disposición*), pero imponiéndole una *elocución* muy diferente, es decir, otro «estilo», en el sentido clásico del término, próximo a lo que nosotros llamamos, desde *Le Degrè zéro,* una «escritura», puesto que se trata aquí de un estilo de género. Por ejemplo *La Eneida*: «travestirla», en el sentido burlesco, consiste en principio (la condición fue de rigor hasta Marivaux inclusive) en transcribir sus hexámetros latinos (cuyo equivalente francés sería el alejandrino) en «versos cortos» o en «versos burlescos», es decir, en octosílabos; a continuación, hay que transponer en estilo coloquial, o vulgar, el estilo, constantemente noble *(gravis)* de su narración y de los discursos de sus personajes; hay también (el

---

[68] Doce libros y no veinticuatro, porque el verdadero hipotexto es la traducción en doce cantos, muy abreviada, de *La Ilíada* por Houdar de la Motte, de la que hablaremos más tarde. El volumen de *Oeuvres de Jeunesse* de Marivaux en La Pléiade (1972) nos ofrece los seis primeros libros de *L'Homère travesti.*

segundo rasgo no se concebiría casi sin este tercero) que sustituir los detalles temáticos virgilianos por otros detalles más familiares, a la vez más vulgares y más modernos: aquí interviene la práctica tan conocida del anacronismo, cuya fortuna ha sobrepasado ampliamente las fronteras del género; hay todavía que adornarlo con amplificaciones o con adiciones que llegan incluso a tratar el texto de Virgilio como un simple argumento que el autor del travestimiento tendría que desarrollar. «La desdichada Dido —escribe Virgilio al final del Libro I— prolongaba la noche conversando con Eneas y bebía el amor a grandes tragos: ¡tenía tanto que preguntarle sobre Príamo y sobre Héctor! ¿Qué armas llevaba el hijo de la Aurora? ¿Cómo eran los caballos de Diomedes? Y el gran Aquiles, ¿cómo estaba?» [69]. Veamos cómo resultan estos versos de Virgilio en Scarron:

Cependant la Didon se pique
De son hôte de plus en plus:
Par de longs discours superflus
Elle le retient auprès d'elle.
Elle se brûle à la chandelle.
L'autre, avec toute sa raison,
Sent aussi quelque échauffaison,
Et monsieur, ainsi que madame,
A bien du désordre dans l'âme.
Elle lui fait cent questions
Sur Priam, sur les actions
D'Hector, tant que dura le siège.
Si dame Hélène avait du liège,
De quel fard elle se servait,
Combien de dents Hécube avait,
Si Pâris était un bel homme,
Si cette malheureuse pomme
Qui ce pauvre prince a perdu
Était reinette ou capendu,
Si Memnon, le fils de l'Aurore,
Etait de la couleur d'un Maure,
qui fut son cruel assassin,
S'ils moururent touts du farcin
Les bons chevaux de Diomède,
Qu'elle y savait un bon remède,
Si, voyant son Patroclus mort,

[69] Trad. Bellessort, *Les Belles Lettres*, 1948.

Achille s'affligea bien fort,
*S'il fut mis à mort par cautelle...**

Creo que con este único ejemplo basta para ilustrar los cuatro primeros procedimientos del travestimiento scarroniano. El quinto, y, me parece, último, consiste en las intervenciones en forma de comentario del parodista, que se complace en burlarse de la acción virgiliana, o de su dicción (se trata aquí de los grandes trabajos de Cartago):

Enfin là l'on taille et l'on rogne,
Là l'on charpente, là l'on cogne,
Là je ne sais plus ce qu'on fait.
J'ai peur d'avoir fait un portrait
Assez long pour pouvoir déplaire,
Mais je ne saurais plus qu'y faire,
Et si j'allais tout effacer
*Ce serait à recommencer.***

La suma de las amplificaciones y de los comentarios llega a hinchar considerablemente el texto: de los 5.760 versos de Virgilio, Scarron saca 20.796 octosílabos, lo que, si consideramos, grosso modo, que un octosílabo equivale a la mitad de un hexámetro, y si le añadimos el (débil) coeficiente constante de aumento mecánico en el paso del latín al francés, nos da más o menos una relación de doble contra sencillo.

Este alargamiento cuantitativo (no) es quizá, en términos de economía textual, (más que) el precio que hay que pagar por un

* Sin embargo Dido se interesa / por su huésped cada vez más: / con conversaciones intrascendentes / lo retiene a su lado. / Ella juega con fuego. / El otro, con toda su razón, / siente también cierto acaloramiento, / y el señor como la señora / tiene desorden en el alma. / Ella le hace cien preguntas / sobre Príamo, sobre las hazañas / de Héctor durante el asedio. / Si doña Elena tenía corcho, / qué afeites usaba. / cuántos dientes tenía Hécuba, / si Paris era un hombre guapo, / si esa desgraciada manzana / que a este pobre príncipe perdió / era reineta o camuesa, / si Memnón, el hijo de la Aurora, / era del color de un moro, / que fue su cruel asesino, / si murieron todos de muermo / los hermosos caballos de Diomedes, / que ella sabía de un remedio para ello / si, al ver a Patroclo muerto, / Aquiles se había afligido mucho, / si fue enviado a muerte por cautela...

** En fin, allí se labra y se cercena, / allí se construye, allí se pica, / allí ya no sé cuántas cosas se hacen. / Temo haber hecho una descripción / lo bastante larga como para aburrir, / pero no sabría ya qué hacer, / y si lo borrase todo / sería cuento de nunca acabar.

efecto que constituye el punto de convergencia cualitativa de los procedimientos burlescos (incluyendo también la adopción del ritmo saltarín del octosílabo): el efecto de familiarización. Para el público pequeño-burgués del *Virgile travesti,* por muy cultivado que fuese, el texto de *La Eneida* resulta doblemente lejano, por su grandeza épica y por su distancia histórica. Su transposición al estilo «vulgar» de época —la noción de «estilo» implica aquí, como en otros casos, toda una serie de accesorios temáticos— contribuye, por lúdico e incluso convencional (volveré sobre esto) que sea el modo de transposición, a acercarlo y a domesticarlo. La trivialización burlesca no es, en este sentido, más que un procedimiento de familiarización entre muchos otros, cuyo juego puede observarse en distintas épocas. La traducción en argot de las *Fables* de La Fontaine, por ejemplo, era uno de los más extendidos y de los mejor recibidos. En todos estos casos, el travestimiento no sólo funciona como cualquier otro divertimento trans-estilístico basado en lo que Charles Perrault llamaba la «disconveniencia» entre estilo y tema, sino también como un ejercicio de traducción (diríamos, en términos escolares pero más precisos, *versión*): se trata de transcribir un texto desde su lejana lengua original a una lengua más próxima, más familiar, en toda la extensión de esta palabra. El travestimiento es lo contrario de un distanciamiento: naturaliza y asimila, en el sentido (metafóricamente) jurídico de estos términos, el texto parodiado. Lo *actualiza.*

Pero como toda actualización, ésta sólo puede ser momentánea y transitoria. Después de algunos decenios, el travestimiento pierde su actualidad y, por tanto, su eficacia: se hunde a su vez en la distancia histórica, y, al contrario del texto original que se mantiene y se perpetúa en su misma distancia, éste perece por haber querido ser, y por haber sido, del gusto y de la manera de un día. El travestimiento es por naturaleza un producto perecedero, que no puede sobrevivir a su tiempo, y que debe ser *reactualizado* constantemente, es decir, reemplazado de hecho por otra actualización más actual. La moda efímera de lo burlesco en el siglo XVII, ilustra muy bien este destino y no hay que extrañarse de que la mayoría de estos textos hayan caído casi inmediatamente en un olvido sin remedio. Por el contrario, el milagro está en que algunos fragmentos del *Virgile travesti* nos resulten todavía vagamente atractivos —aunque, ciertamente, por razones y de una manera en absoluto previstas en el origen: el estilo fa-

miliar scarroniano se ha convertido para nosotros en un exotismo como otro cualquiera, sus alusiones y sus chistes de época se nos escapan, su referencia virgiliana no nos sirve casi de ayuda y a veces es imperceptible, su descarada inconveniencia se ha evaporado junto con las conveniencias que fingía ridiculizar—. Hoy su único sabor (su única justificación) ya no viene de la inconveniencia, sino —más impalpable y por ello más interesante— de la extrañeza.

Puesto que el travestimiento es una transposición estilística, y por tanto una reescritura en sentido estricto, una de las cuestiones claves es saber quién de los dos, el poeta original o el parodista, asumirá, como sujeto de la enunciación inscrito en el texto, el discurso narrativo y su eventual comentario. En Scarron y en sus imitadores directos del siglo XVII, el narrador burlesco suplanta totalmente al poeta épico. Dicho de otra manera, en el *Virgile travesti,* y naturalmente fuera del discurso del personaje, *yo* designa exclusivamente a Scarron, nunca a Virgilio. El *arma virumque cano* inicial se sustituye directamente por:

Je, qui chantai jadis Typhon
D'un style qu'on trouvra bouffon,
Je chante cet homme pieux
Qui vint, chargé de tous ses dieux... *

que designa al autor sin ninguna ambigüedad, al remitirnos a una de sus obras anteriores, como lo designa además una alusión precisa a su estado físico: «yo, un lisiado travieso».

Virgilio queda así privado del uso (ejemplarmente discreto, según la regla aristotélica) de la primera persona. En compensación, se le cita frecuentemente como fuente, no de la narración, sino de la información del narrador, que sigue en esto la práctica habitual en la Edad Media, de una narración explícitamente presentada como segunda, y adosada a la autoridad de una narración anterior: «aquí el relato dice que...». Cervantes jugaba todavía con esta convención al referirse aquí y allí al mítico Cide Hamete Benengeli. Para Scarron, que se encuentra efectivamente en situación de narrador en segunda instancia, el procedimien-

* Yo, que antes canté a Tifón / en un estilo que pareció bufón, / yo canto a este hombre piadoso / que vino trayendo a todos sus dioses...

to recubre por una vez una situación real: yo, Scarron, os cuento a mi manera lo que Virgilio cuenta, y que yo leo, en *La Eneida.* La autoridad del *autor,* en el sentido etimológico (no el autor de *Virgile travesti,* sino su «fuente» y su garante), es así invocada, bien como una fuente indiscutible *(Et ceci n'est point un mensonge, / Car moi qui vous parle, Scarron, / Je le tiens de maître Maron)* [Y esto no es mentira, / pues yo, Scarron, el que os hablo, / lo tomo del maestro Marón], o bien (más frecuente) con una punta de fingida incredulidad: *Si Virgile est auteur à croire, / En cet endroit Virgile dit / (Puisqu'il le dit il faut le croire)* [Si Virgilio es autor creíble, / en este lugar Virgilio dice / (puesto que él lo dice, debemos creerlo)], o incluso: *J'ai bien peur ici de mentir, / Mais Maron écrit que...* [Tengo miedo de mentir aquí, / pero Marón escribe que...]. Sobre alguna cuestión se respeta (no sin insistir sobre ello) su silencio, como en estos versos acerca de lo que ocurrió (probablemente) en la gruta entre Dido y Eneas:

Outre que ma plume est discrète,
Virgile, qui n'est pas un fat,
Sur un endroit si délicat
A passé vite sans décrire
Chose où l'on pût trouver à dire.
C'est pourquoi je n'en dirai rien,
*Mais je crois que tout alla bien.**

En otros casos, por ejemplo acerca de las «verdaderas» razones de la marcha de Eneas, se proponen hipótesis:

En cet endroit, maître Maron
N'a point approfondi l'affaire
Tellement qu'il se peut bien faire
Que maître Énéas était saoul
D'avoir toujours femme à son cou
*Et pliait volontiers bagage.***

---

* Aparte de que mi pluma es discreta, / Virgilio, que no es un fatuo, / sobre un asunto tan delicado / ha pasado muy rápido sin describir / algo que pudiéramos nosotros decir. / Por eso, no diré nada, / pero creo que todo fue bien.

** En este lugar, el maestro Marón / no ha profundizado en el tema, / de tal manera que podemos suponer / que Eneas estaba harto / de tener siempre una mujer a su cuello / y decidió largarse.

Sucede incluso, y más de una vez, que Scarron se desmarca abiertamente de la versión virgiliana: *Ce sont larmes de cocodrile / Quoiqu'en dise messer Virgile, Maron dit qu'il en eut horreur / Mais je crois que c'est un erreur* [Son lágrimas de cocodrilo / diga lo que diga Virgilio, Marón dice que sintió horror / pero yo creo que es un error], o la critica según criterios profesionales:

Messire Maron le compare
A la gomme jaune qui luit
Sur la branche qui la produit.
La comparaison est faiblette,
N'en déplaise à si grand poète:
Il devait, en sujet pareil,
*Mettre lune, étoile ou soleil.**

Pero tales disidencias sólo se explicitan por la gracia que tienen, pues generalmente el travestimiento se realiza sin avisar. Y los discursos atribuidos a los personajes, y en particular la extensa narración metadiegética hecha por Eneas en los libros II y III, en la que por definición el poeta burlesco no puede intervenir en su nombre, contienen también muchas transposiciones e incluso anacronismos: alrededor del caballo sagrado, los jóvenes troyanos bailan la zarabanda y la pavana, Eneas compara a Ajax (por la rima) con lord Faifax; consigue semillas de melón de un gentilhombre de la Touraine; habla de Corbeil o del delfín de Francia, y cuando su esposa Creusa desaparece durante la huida de su familia, su padre Anquises le convence fácilmente de que ella puede haberse *quedado atrás / para ponerse bien las ligas* (es la ocurrencia más original del V.T.). Por su parte, Dido cita a Ronsard y Juno cita a Corneille.

Este estatuto de enunciación desdoblada, en el que el poeta-autor Virgilio y el poeta-enunciador (narrador y comentador) Scarron, que lo sigue más o menos fielmente, permanecen absolutamente distintos, no es, como ya hemos visto, algo inédito. Pero aquí connota una situación propia del travestimiento burlesco, que, dejando aparte la intención cómica, se sitúa a medio camino entre la de la pura traducción, en la que la enunciación

* Marón lo compara / a la goma amarilla que luce / sobre la rama que la produce. / La comparación es pobretona, / no es propia de un tan gran poeta: / Él debía en tal ocasión / escribir luna, estrella o sol.

original es fielmente mantenida sin intervención del traductor, salvo en notas al margen, y la del comentario crítico. Y Scarron, como hemos visto, se arroga con frecuencia los derechos de un comentador. Pero podemos concebir un tipo de travestimiento más discreto —lo que no significa necesariamente más sobrio—, en el que el narrador burlesco desapareciera totalmente de su narración, como ya lo recomendaba Aristóteles al poeta épico. Este tipo es ilustrado perfectamente por *Homère travesti* de Marivaux, que se enorgullecía con razón de haber «evitado las narraciones» y haber dejado hablar a sus personajes mucho más que su predecesor, logrando de esta manera «que se olvidase al poeta y que la imaginación del lector se transportase, por así decir, dentro de los ejércitos de los Griegos y Troyanos, que creyese vivos a los jefes y a los soldados, por el movimiento real que me he esforzado en darles» [70]. Esto hace que desaparezcan en *Homère travesti,* a la vez, las huellas de la enunciación burlesca y las menciones de la fuente épica —escasamente presente, por otra parte, en Marivaux, puesto que compone su travesti a partir de la «traducción» de La Motte, que es ya una adaptación bastante libre y sobre todo muy abreviada.

Esta supresión del comentario se compensa un poco por la amplificación de los diálogos, en los que Marivaux despliega su verbo bufonesco. Pero la proporción global de aumento es sensiblemente menor que en Scarron: frente a los 4.308 alejandrinos de La Motte, que representan 51.696 sílabas, Marivaux alinea 10.232 octosílabos que representan 81.856 sílabas, o sea, una proporción de 16 a 10, mientras que Scarron llegaba casi a la proporción de 10 a 20. En cualquier caso, al privarse del comentario chistoso y de la digresión, el travestimiento pierde en Marivaux uno de sus recursos cómicos más eficaces. Injertado en la línea de corrección clasiquizante de *La Ilíada* por La Motte, *Homére travesti* quiere ser, como *Le Lutrin,* aunque por otra vía, una especie de corrección clasiquizante de lo burlesco. En Marivaux como en Boileau, el resultado no es muy convincente: la libertad de movimiento y la fantasía bufonesca se resienten por todas partes del esfuerzo de alineamiento. La inspiración burlesca no casa bien con la disciplina clásica. El verbo desarreglado, o más precisamente, *no-reglado* de Scarron, era mucho más acorde a las exigencias de un género que conoció con él su

[70] Prólogo, *Oeuvres de Jeunesse,* Pléiade, pp. 961 ss.

nacimiento, su acné (juvenil), y, sabiamente, su desaparición por abandono justo en medio del libro VIII.

XIII

Con la notable excepción de *Homère travesti* [71], el género burlesco, en los siglos XVIII y XIX, abandona los textos épicos y va a ocuparse de otras obras serias, teatrales, de las que hablaremos más tarde, pues esta investidura específica adquiere en ellas una forma más compleja que excede los límites del género. Más fieles al espíritu del travestimiento, me parecen los libretos escritos por Meilhac y Halévy para dos operetas de Offenbach, *Orfeo en los infiernos* (1858) y sobre todo *La Bella Helena* (1864). Esta última puede describirse como una partitura llena de pastiches musicales (de Gluck, Rossini, Meyerbeer, Halévy, Verdi y otros), y compuesta sobre un libreto esencialmente burlesco, o neo-burlesco. Igual que en el *Typhon* o en *Le Banquet des dieux,* el hipotexto es aquí más difuso que en el travestimiento scarroniano, puesto que se trata del episodio del rapto de Helena, no tratado por Homero, del que se han perdido las versiones posthoméricas y que conocemos sólo a través de variantes tardías (Ovidio, Colouthos), ellas mismas muy hipertextuales. La parte del travestimiento consiste aquí esencialmente en una modernización por medio de anacronismos: la corte de Esparta es una especie de Compiègne bufón en el que se practican las adivinanzas, el calambur y los versos de pie forzado, en el que se cena a las siete, en el que el gran sacerdote de Venus canta canciones del Tirol y Agamenón invita a subir en coche a los viajeros que se dirigen a Citeria: familiarización, en suma, de buen tono y muy

[71] Y, si se quiere, de *La Pucelle,* de Voltaire (1775-1762), que no es, como cabría esperar, un travestimiento de la de Chapelain, sino una bufonería de estatuto mucho más complejo, que mezcla transposiciones medievo-cristianas de *topoi* homéricos (los combates entre los dioses se transforman en duelos entre San Jorge y San Denís), travestimientos de Ariosto (Juana montada sobre un asno alado), y desvergüenzas sacrílegas que parecen representar, en esta tradición, la parte de la innovación volteriana.

por debajo de las groserías scarronianas. Finalmente, el esfuerzo de modernización más acentuado se concentra en el personaje de Helena, y sobrepasa ampliamente el régimen lúdico-satírico del travestimiento: volveremos sobre ello en otro lugar.

Este neo-burlesco Segundo Imperio, si por una parte conecta lo serio romántico con el culturalismo lúdico de la época clásica —cierta manera familiar, y a veces caballeresca, de cortejar a la tradición—, prepara también, vía Lemaitre y Giraudoux, varios caminos de la hipertextualidad moderna. Trataremos este hecho de historia a propósito del pastiche, y Proust no se equivoca al situar las bromas de Meihlac y Halévy como fuente del «esprit Guermantes». Este espíritu, a la vez desenfadado y culto, es el que caracteriza el cambio de siglo y de él vamos a encontrar dos ilustraciones, nuevos avatares modernos del travestimiento scarroniano, en Georges Fourest y Alfred Jarry.

El *Carnaval de chefs-d'oeuvre* de Georges Fourest [72] —este título vale como un indicio genérico: quien dice carnaval dice desfile de travestis— es una serie de siete breves poemas basados en siete grandes obras. Uno de estos poemas, *A la Venus de Milo,* queda fuera de juego para nosotros. Nos interesan los otros seis, consagrados a dos tragedias de Corneille y a cuatro de Racine.

Phèdre, Andromaque y *Bérénice* son las más fieles a la tradición scarroniana: por la forma (octosílabos, agrupados aquí en cuartetos cruzados), y por el procedimiento fundamental de vulgarización anacrónica. *Horace,* en el mismo espíritu, se distingue por un metro más breve (tres versos de seis pies, uno de cuatro). Contrariamente al modelo, pero de acuerdo con las capacidades de absorción del público moderno, la transposición da como resultado no una amplificación sino una reducción: cuatro páginas como máximo. *Phèdre* se resume en dos escenas y un epílogo: la heroína despacha en cuatro versos esta oración fúnebre de Teseo:

Sans doute, un marron sur la trogne
Lui fit passer le goût du pain.

[72] Reimpresa en 1909 en *La Negresse blonde,* y esta misma reunida con *Le Géranium ovipare* en un volumen de Livre de Poche, 1964.

Requiescat! il fut ivrogne,
*Coureur et poseur de lapin.**

y a continuación propone a Hipólito jugar al juego del animal de dos espaldas. El hijo de la Amazona evoca el precedente (?) de Putifar y rechaza la invitación, provocando un cuarteto en el más puro estilo de la calle Saint Denis:

Eh, va donc, puceau, phénomène!
Va donc, châtre, va donc, salop,
Va donc, lopaille à Théramène!
Eh, va donc t'amuser, Charlot! **

En éstas regresa Teseo y acusación falsa:

Plus de vingt fois, sous la chemise,
Le salop m'a pincé le cul
Et, passant la blague permise,
*Volontiers vous eût fait cocu...****

De ahí la maldición paterna y el desenlace conocido. En *Andromaque,* Pirro hace su petición en frac y guantes blancos, se pavonea de sus méritos y de su fortuna *toda en inmuebles y al tres por ciento,* y propone una visita al notario. La inconsolable lo rechaza citando a Ubu, Pirro amenaza con vengarse en el «chaval», y para lo que sigue el parodista remite a su lector al texto de Racine. *Bérénice,* sobre el modelo de las *Heroicas* de Ovidio, consiste esencialmente en una carta de Tito, un tanto hipócrita, que invoca no la razón de Estado, sino el antisemitismo ambiente:

Helas! vous êtes youpine
Et j'ai peur de Monsieur Drumont. ****

---

* Sin duda, un puñetazo sobre su carota / le quitó las ganas de comer. / Requiescat. Fue borracho, / mujeriego y daba plantones.

** ¡Anda, vete, virgen, monstruo! / ¡Vete, castrado, vete, guarro, / vete, pues, con Teramene, maricón! / ¡Anda, vete a divertirte, Charlot!

*** Más de veinte veces, bajo las faldas, / este asqueroso me ha pellizcado el culo / y, pasando de la broma decente, / de buena gana os habría hecho un cornudo...

**** ¡Lástima! Tú eres judía / y yo temo al señor Drumont.

Berenice, entonces, regresa a su país en coche-cama leyendo *L'Itineraire de Paris à Jerusalem* (¡Cuál no sería su aburrimiento en el Oriente-Exprés!), se compra un coche, se distrae jugando al golf o al polo. *Horace* se centra en la plétora de hermanos y cuñadas, y en cierta rima ilustre en imperfecto de subjuntivo.

Iphigenie y *Le Cid*, dos sonetos en alejandrinos, explotan una relación textual más compleja: son pastiches evidentes de ilustraciones lírico-plásticas parnasianas:

Les vents sont morts: partout le calme et la torpeur
Et les vaisseaux des Grecs dorment sur leur carène... *

o:

Le soir tombe. Invoquant les deux saints Paul et Pierre,
Chimene, en voiles noirs, s'accoude au mirador
Et ses yeux dont les pleurs ont brulé la paupière
Regardent, sans rien voir, mourir le soleil d'or... **

Pero en los dos casos, la evocación gran estilo termina rompiéndose en un final disonante, bufo (Agamenón degüella a su hija gritando: *¡Esto hará bajar el barómetro!*) o más sutil en su inconveniencia:

Dieu! soupire à part soi la plaintive Chimène,
Qu'il est joli garçon l'assassin de Papa! ***

Éste es el famoso verso, y el único, por el que Georges Fourest alcanza cierta posteridad. Lejos de los contrastes forzados y con una gracia bastante rara en estos parajes, este verso ilustra muy bien el espíritu del travestimiento: todo el «conflicto» corneliano reducido a una antítesis banal, pero todavía conmovedora.

En pleno furor de lo burlesco, en 1649, el anuncio de una *Passion de Notre Seigneur en vers burlesques* provocó cierto revuelo. Hecha la verificación, se trataba en realidad de una obra

---

* Los vientos han muerto: por todas partes la calma y el sopor / y las naves de los griegos duermen en su carena.

** Cae larde. Invocando a los dos santos Pedro y Pablo, / Jimena, en velos negros, se acoda al mirador / y sus ojos, con los párpados quemados por el llanto, / miran, sin ver, cómo muere el sol de oro...

*** ¡Dios mío!, suspira para sí la afligida Jimena, / ¡qué guapo es el asesino de papá!

muy piadosa y en modo alguno bufa, que su autor anónimo o su editor habían titulado así, no sin una oculta intención publicitaria, simplemente porque estaba escrita en octosílabos.

Así pues, era una falsa alarma. Pero todo lo que está inscrito en las estructuras acaba por inscribirse en los hechos («Todo lo que puede ser, es», dijo Buffon) —diríamos quizá, en otro lenguaje, que no hay que tentar al demonio: el 11 de abril de 1903, Alfred Jarry publica en *Le Canard sauvage* su famosa «Passion considerée comme course de côte» [73], perfecto ejemplo de travestimiento sacrílego, un subgénero que debió ser durante siglos uno de los constantes vehículos del humor de seminario.

La narración tutora, hay que advertirlo, es ya en sí misma pluritextual, puesto que se presenta concurrentemente en Mateo 27, Marcos 15, Lucas 23 y Juan 19. A decir verdad, estos textos son pobres en detalles sobre la subida al Gólgota, y coinciden en hacer llevar la cruz a Simón de Cirene, siendo Lucas el único en indicar que éste tomó la cruz «después de Jesús», o sea, en el transcurso de la subida. En el fondo, el texto travestido es más bien la narración apócrifa y tardía que ilustran los vía-crucis de nuestras iglesias.

El principio de la transposición, claramente indicado en el título, es simple y de alto rendimiento. Está inspirado por una actualidad muy presente —los principios heroicos del deporte del ciclismo— y por una analogía manifiesta, y sin duda ya explotada en otro sentido: el «calvario» de los corredores en L'Isoard o Le Ventoux es uno de los más antiguos tópicos de la retórica deportiva, tan abundante en ellos.

A su vez, la subida al Gólgota es percibida como una hazaña de escalador, y esta analogía global, una vez planteada, determina una serie de equivalencias parciales. La Vía Dolorosa se transforma en una carretera con catorce curvas; Barrabás liberado renuncia a participar en la carrera: Pilatos se convierte en juez de salida y cronometrador, la cruz se convierte en una bicicleta cuyos neumáticos revientan casi de inmediato a causa de una pérfida siembra de espinas; Jesús, como Garin o Petitbreton, deberá entonces cargarla sobre sus espaldas y continuar el recorrido a pie, hasta la intervención de Simón, convertido en entrenador. Mateo es redactor deportivo, María está en las tribunas, las «demi-mondaines de Israel» agitan sus pañuelos

[73] *La Chandelle verte,* Livre de Poche, p. 356.

y Verónica, extrañamente, olvida el suyo para hacer fotos con una Kodak. Jesús cae en las curvas, sobre el pavimento grasiento, sobre un raíl de tranvía: contaminación sádica de la carrera de montaña y del «infierno del Norte». Jesús no alcanzará la cima, porque, tras un «deplorable accidente» en la duodécima curva, debe continuar la carrera «como aviador..., pero esto se aparta de nuestro tema». Esta nueva metáfora deportiva esboza otra transposición de época, que encuentra eco en Apollinaire:

> *C'est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs*
> *Il détient le record du monde pour la hauteur* [74] *.

El deslizamiento de un texto al otro muestra claramente cómo el mismo travestimiento puede tornarse, según el contexto y el tono, en irrisión bufa o en glorificación apenas ambigua. La «disconveniencia» paródica es un arma bífida, una forma en espera de función. El burlesco scarroniano, hemos insistido en ello, rendía un homenaje indirecto y tal vez involuntario al texto de Virgilio. Los chistes de sacristía perpetúan la fe al bromear con la liturgia. No es difícil imaginar, si no se ha hecho ya, algún jesuita audaz que aprovechase la profanación jarryca [75] para hacer un ejercicio espiritual.

Uno de los grandes éxitos del *hit parade* durante el verano canicular de 1976 no fue una canción, sino un *sketch* hablado: *La Cigarra y la Hormiga* del efímero Pierre Péchin. Era un auténtico travestimiento —en mi conocimiento, el último hasta la fecha.

---

[74] «Zone», *Alcools,* 1912.

* Es Cristo que sube al cielo mejor que los aviadores. / Detenta el récord del mundo en altura.

[75] O cualquier otra, como *Le Livre des darons sacrés ou la Bible en argot,* de Pierre Devaux (Aux quais de Paris, 1985), de la que ofrecemos este fragmento: «Como podéis pensar, en los meses que José llevaba currando en el tajo de Putifar, la señora Putifar ya le había echado el ojo al mocito. Está macizo el pollo, se decía a sí misma con regodeo. De cuando en cuando, no viene mal hincarle el diente a un pollo de granja, eso cambia un poco el tocino añejo. Cuando quiera el querido niño, tengo algo fetén para su cuerpo». Me dicen que este mismo autor había escrito una *Verte Hélène* que pudiera ser a Offenbach lo que Offenbach es a Homero.

Así como la epopeya había sido uno de los blancos favoritos del travestimiento culto (escrito), la fábula es uno de los blancos favoritos del travestimiento popular (oral), y por dos razones bien evidentes que son su brevedad y su notoriedad. Scarron proponía a un público cultivado una paráfrasis en estilo familiar de textos nobles presentes en todas las memorias, los humoristas de hoy deben servirse de textos clásicos todavía conocidos del gran público, como las fábulas de La Fontaine o las primeras escenas del *Cid,* e imponerles una transposición más brutal: por ejemplo en argot, como hacía, según creo, Ives Deniaud en los años treinta y cuarenta, o en habla «pied-noir», como Edmond Brua, ya citado, en los años cuarenta. Ninguno de estos dos procedimientos puede ser íntegramente realizado por un texto escrito, pues el acento interviene destacadamente en ellos.

El acento lo hace casi todo en Péchin, cuyo instrumento paródico es el habla francesa de los obreros magrebíes inmigrados, marcada mucho más por la influencia del árabe que por los idiotismos léxicos: *s'el vô plé.* La fábula es traducida en principio al francés popular (el minúsculo insecto se convierte en *une petite connerie de rien du tout),* después es interpretada con el acento apropiado: *in'p'tit' cônrie de rian di thô* (o algo aproximado). Pero, como toda transposición estilística, ésta afecta también a los detalles temáticos: los gusanillos y los granos bucólicos reunidos por la hormiga, poco abundantes en los suburbios, se convierten en latas de *couscous Ron-Ron* o *Canigou,* la despreocupación estival de la cigarra se agrava con compras suntuarias de coches Dauphine en calcomanías y otros *Semcah mil Pigeot.* La cigarra solicita *un tôt p'tit peu d'pôgnon* y se ve rechazada con violencia: *Fôs l'comp, t'es une pôffiasse.*

Pero la transformación más masiva se aplica al final, es decir, al desenlace y a la moraleja. Es preciso recordar aquí que el propio La Fontaine, que, como casi todos los fabulistas, no hacía más que reescribir en su registro una o dos versiones anteriores —pues la fábula (volveré sobre ello) es casi íntegramente un género hipertextual y «paródico» en su principio, puesto que atribuye, como la *Batracomiomaquia,* conductas y discursos humanos a animales—, el propio La Fontaine, digo, se había permitido una brillante audacia para un principiante *(La Cigarra y la Hormiga,* no lo olvidemos, es la primera fábula de la primera colección): en Esopo, la moraleja se enunciaba dignamente, secamente, pesadamente: «Esta fábula enseña que en cualquier

negocio es preciso guardarse de la negligencia si se quiere evitar la desgracia y el peligro». La Fontaine suprime la moraleja o la reabsorbe con el desdén propio del economista —lo que significa claramente que la moraleja va implícita, y el lector sabrá colmar la elipsis—. Péchin va mucho más lejos, puesto que propone otro desenlace y otra moral: la cigarra rechazada violentamente, después de haber errado en la naturaleza *(nahture)* sin encontrar nada que comer (*bôffer*), muere de hambre como era previsible; pero la hormiga, agotada por el trabajo y sobrealimentada, muere a su vez, sobre su montón de reservas, del inevitable infarto (*infractus*). Moraleja: *Ti bôff', ti bôff' pas, ti crèves quond même* [Jales o no jales, revientas lo mismo].

Esta moral no es exactamente contraria a la de la tradición (el motivo ya canónico, desde Edipo, de la precaución fatal), puesto que la negligencia también es aquí castigada; más bien se trata del tema más moderno, si se quiere, en su pesimismo generalizado, de la *igual* nocividad de la previsión y de su opuesto, de la desidia bohemia y de la laboriosidad neurótica. El antiguo *aequo pede pulsat,* de consolador pasa a ser desolador, en la línea de un nihilismo que se ríe de todo.

¿Hay justificación para esto? Afortunadamente esta cuestión no es de nuestra incumbencia —ni, por otra parte, de la de la fábula como género, que, al igual que el proverbio, se adapta bastante bien a «verdades» contradictorias—. Aquí, y para mí, lo esencial está en la ingeniosidad del final como ruptura de expectativas, como decepción gratificante: donde la fábula enseña que cualquier fábula puede ilustrar cualquier moral y que en todo hay que considerar no el hambre, sino el final.

XIV

La gramática y la retórica, también, quizá, la poética, comparten desde hace siglos una curiosa noción para la que apenas disponen de una palabra, propuesta muy tardíamente, en francés, por el último retórico clásico, que no demuestra tener una brillante inventiva terminológica. No es un término técnico, de derivación griega y de uso especializado, como *métafora* o *silepsis.*

Es una palabra ordinaria, de origen latino, cuyo sentido corriente desborda por todas partes el campo de uso que se pretende asignarle. Vamos inmediatamente a calibrar la enormidad (ingenua) de su connotación: nos referimos a la *imitación.*

La imitación, para Fontanier, es una figura que «consiste en imitar el giro, la construcción propia de otra lengua, o un giro, una construcción que ya está en desuso. En el primer caso, se denomina *helenismo, latinismo, hebraísmo, anglicismo,* etc., según proceda del griego, del latín, del hebreo, del inglés, etc. En el segundo caso, se puede denominarla con el nombre del autor que ha proporcionado el modelo: así nosotros llamamos *marotismo* a toda imitación afectada del estilo de Marot» [76].

Como puede verse, esta definición parece apuntar sólo a un fenómeno puramente sintáctico. El objeto del lenguaje imitado, en la *imitación,* es *un giro, una construcción.* Fontanier no dice «un giro o una construcción», sino «un giro, una construcción», pues para él los dos términos son equivalentes: un giro es una construcción, es decir, una manera de disponer las palabras en la frase. He aquí, en principio, lo que es imitado en la figura llamada *imitación;* y nada más.

La *imitación* pertenece, según Fontanier, a las «figuras de construcción por revolución». Las figuras de construcción se oponen a otros tipos de figuras en que afectan solamente «al ensamblaje y a la distribución de las palabras en el discurso».

Ahora bien, hay y sólo hay tres formas de actuar sobre el orden de palabras en una frase, que consisten (invierto a propósito el orden de Fontanier) bien en suprimir algunas de estas palabras, de ahí las figuras de construcción por «sobreentendido» como la *elipsis* o el *zeugma;* bien en añadir palabras, de ahí las figuras de construcción por «exhuberancia», como la *oposición* o el *pleonasmo;* bien en modificar el orden mismo de las palabras situando delante lo que debería estar detrás y a la inversa, de ahí las figuras de construcción por «revolución», a saber: la *inversión* o *hipérbaton,* «distribución invertida o relativamente inversa al orden en que las ideas se suceden en el análisis del pensamiento» (por ejemplo: *De un vestido con los largos pliegues barrer la tribuna*); la *enálage,* que consiste en «el cambio de un tiempo, un número o una persona por otro tiempo, etc.» (por ejemplo: «Muero deshonrada», por, más literalmente: «*voy*

[76] *Les Figures du discours* (1812-1827), Flammarion, 1968, p. 288.

a morir»...). No queda muy claro en qué medida estas sustituciones de tiempo, de número o de persona afectan «el lugar y el rango» de las palabras en la frase; parece que *construcción* es un término demasiado estrecho y *revolución* demasiado contundente para describir tales figuras.

Pero veamos la tercera y última especie, nuestra *imitación,* que atenta contra el *ordo* de una lengua para imitar el de otra lengua, o el de un estadio más antiguo de la misma. Un ejemplo de *latinismo,* en Delille, es esta inserción del verbo principal entre el antecedente y el relativo: *Y el velo se ha levantado que cubría la naturaleza* (se trata evidentemente de un caso particular de la inversión); ejemplo de *hebraísmo,* estos superlativos por repetición (por tanto, por «exhuberancia»): *cantar de los cantares, siglo de siglos, vanidad de vanidades;* finalmente, «digamos una palabra acerca del *marotismo.* Lo que lo caracteriza es la supresión de artículos, pronombres y algunas partículas» (estamos, pues, ante un caso de «sobreentendido»); «hay además esas locuciones, esas formas antiguas y tan ingenuas de nuestra lengua»: el marotismo es un caso particular —pero privilegiado y canónico durante toda la era clásica, hasta el punto de ocupar toda su superficie— de lo que hoy denominamos *arcaísmo;* puede tratarse aquí de simples arcaísmos de léxico, como *confabular* en lugar de «charlar» (en Voltaire, donde Fontanier lo identifica como marotismo de forma totalmente hipotética, basándose en su apariencia envejecida y coloquial). Estas tres clases de imitación no son, como hemos visto, las únicas existentes: al lado de latinismos y de hebraísmos, existen helenismos, anglicismos, etc.; al lado de marotismos, se podrían identificar y censar ronsardismos, rabelaisismos, etc. La imitación no es, pues, una clase de figuras muy homogénea; coloca en el mismo plano imitaciones de giros de una lengua por otra, de un estado de la (misma) lengua por otro, de un autor por otro, y, sobre todo, y a pesar de las manifiestas intenciones de Fontanier, reagrupa figuras que, en su procedimiento formal, no son sólo de construcción en sentido estricto, sino de sintaxis en sentido amplio, de morfología, e incluso (y sobre todo) de vocabulario. Y si un autor tomase un día de otro autor, para imitar su estilo, o una lengua de otra lengua, para imitar su «genio», una figura «de estilo» o «de pensamiento», o un tropo característico, se trataría también en estos casos de *imitaciones.* Por ejemplo, el epíteto de naturaleza o la comparación de larga cola, que son auténticos homerismos.

A pesar del esfuerzo de Fontanier por darle un lugar en su sistema de figuras, entre la inversión y la *enálage,* la imitación abarca de hecho todas las figuras producidas en un estado de lengua o de estilo a imitación de otro estado de lengua o de estilo. La imitación no se distingue de las demás figuras, como éstas se distinguen entre sí, por su procedimiento formal, sino simplemente por su función, que es imitar, de una manera o de otra, una lengua o un estilo. En resumen, la imitación no es una figura, sino la función mimética concedida a cualquier figura, por poco que se preste a ella. Esta propiedad tan particular reclama una atención muy particular.

Es interesante destacar que la clase llamada *imitación* esté constituida aquí por reagrupamiento y federación de una serie de hechos de lengua o de estilo que hasta entonces se habían reconocido separadamente, como figuras distintas: el latinismo, el hebraísmo, el marotismo, etc. Hay, en efecto, un rasgo común evidente en todas estas figuras dispersas o al menos en los términos que las designan, pero este rasgo común no es una palabra, sino una especie de morfema móvil e insistente: el sufijo *-ismo.*

Este sufijo, de origen griego, tiene un uso curioso en todas nuestras lenguas indoeuropeas modernas. En el orden ideológico, y acompañado, como un todo único e indivisible, de un artículo definido singular, sirve para formar, a partir del nombre de su autor o responsable real o supuesto, o de la característica considerada dominante, el nombre de una doctrina o de una corriente de pensamiento: Platón→*platonismo,* roman→*romanticismo,* reforma→*reformismo.* En el dominio lingüístico y estilístico, y acompañado de un artículo indefinido que connota su carácter divisible y contable, sirve para designar cualquier especie de rasgo característico (de una lengua, de una época, de un autor, etcétera), siempre que ese rasgo esté marcado o identificado como tal y sea susceptible de ser reproducido, imitado, transportado y, de alguna manera, exportado a otro idioma en el que conservará indefectiblemente su marca de origen, siempre perceptible para un oído ejercitado. Un anglicismo es, desde luego, un rasgo característico de la lengua inglesa, un marotismo, del estilo de Marot. Pero observemos que *anglicismo* no se aplica exactamente a cualquier especie de rasgo característico de la lengua inglesa, ni *marotismo* a cualquier especie de rasgo característico del estilo de

Marot, sino sólo a aquellos rasgos que tratan de expatriarse y a los que delata su comportamiento en la aduana. Propiamente hablando, un anglicismo sólo se identifica en contacto con otra lengua, en el momento en que deja la lengua inglesa, así como un marotismo sólo se identifica cuando sale de la obra de Marot. En inglés, *to realize* significa normalmente «darse cuenta», y el adjetivo puede modificar a un verbo. Estos rasgos sólo son merecedores de la calificación de anglicismos cuando un inglés cree poder transponerlos a una lengua, como el francés, en la que esos usos no son (todavía) aceptados, o cuando los franceses comienzan a practicar la transposición: *réaliser,* en lugar de «s'apercevoir», o *achetez français* son, en francés, anglicismos. *Confabular* no es un marotismo en Marot (donde, además, no es seguro que esté); llega a serlo al aparecer en Voltaire. Un bárbaro que habla su lengua natal no comete barbarismos, habla simplemente meda o fenicio; barbariza cuando intenta hablar griego y delata su origen por medio de «giros» característicos del «genio» de su lengua; un habitante de Soles soleciza siempre porque habla el dialecto griego considerado incorrecto (en Atenas) de esa colonia de Asia Menor. A fortiori, cometen barbarismos y solecismos los griegos de origen que masacran su idioma hablando *como* Medas o Solecianos.

Fontanier ha recurrido varias veces a este sufijo *-ismo* para bautizar figuras mediante las cuales se logra una especie de *simulacro* (de imitación) de otra figura, o de otro hecho de discurso: el *alegorismo* es una «imitación de la alegoría»; el *paradojismo* (u oxímoron: *oscura claridad*) es una paradoja puramente verbal, un simple «artificio de lenguaje»; el *epitetismo* (la Aurora *de rostro bermejo*) «tiene mucha relación con el epíteto», puesto que no se trata «más que de un epíteto compuesto» de varias palabras en lugar del epíteto propiamente dicho, que tiene una sola; así pues, podemos llamarlo epitetismo, término que «parece convenir muy bien, puesto que significa lo que es en efecto la figura, *una imitación del epíteto,* o *una especie de epíteto muy particular*». Por lo mismo, el *entimemismo* es una simulación de entimema, el *dialogismo* un diálogo ficticio, etc. Uno de los términos empleados por Fontanier a propósito del epitetismo me parece muy significativo: «una *especie* de epíteto muy particular». En efecto, especie es aquí equívoco, como lo sería también, en el mismo empleo, *género,* y más todavía, *clase.* La lengua francesa juega desde hace tiempo con este tipo de ambigüedad: todas estas pala-

bras sirven para designar tanto subclases («la ballena es una especie de mamífero»), como aproximaciones e incluso apariencias engañosas: «la ballena es una especie de pez enorme». Cada una de estas figuras en *-ismo* pertenece un poco sin pertenecer totalmente a la clase de figuras con la que se relaciona. El sufijo *-ismo* es aquí el equivalente del prefijo *pseudo-* [77]: el paradojismo es una pseudo-paradoja, es y no es una paradoja, es una paradoja de esa especie muy particular, por no decir muy especial, de paradojas que no son verdaderamente paradojas. Del mismo modo, el barbarismo suena a bárbaro sin ser bárbaro, el anglicismo imita el inglés sin ser inglés, el marotismo remeda a Marot sin ser verdaderamente Marot. Pues la imitación no es un préstamo: *long drink* es en inglés una locución como otra cualquiera, en francés un simple préstamo del inglés, como una cita de una lengua por otra; el anglicismo comienza en el momento en que se fragua, creyendo evitar el maldito franglais, el calco *longue boisson* (ya lo he visto) para designar una bebida alcohólica mezclada con agua gaseosa (así es cómo una lengua se *altera*; la mezcla *longuedrinque* la habría, sin embargo, enriquecido, como ocurrió antiguamente con *riding-coat* convertido en *redin-gote*). Del mismo modo, *confabular* será tanto más un marotismo cuanto menos sea una palabra realmente empleada por Marot, y todavía más lo será una antigua palabra colocada allí para escribir a la manera de Marot —aunque el propio Marot no hubiese, en el mejor de los casos, empleado nunca tal palabra—. Y Proust se felicitaba de haber introducido en su pastiche de Renan el adjetivo *aberrante,* entonces poco usado, y que él encontraba «extremadamente Renan», aunque el propio Renan, sin duda, no lo hubiese empleado nunca —o precisamente por esa razón—: «Si yo lo encontrase en su obra, esto disminuiría mi satisfacción por haberlo inventado» [78]. Este renanismo tanto más satisfactorio —y más conforme a las normas del género [79]— por

[77] Denotando la imitación y la afectación (o el *artificio),* el sufijo *-ismo* implica una connotación peyorativa virtual que sólo espera actualizarse; así *Le Dictionnaire de l'Academie* (1762) opone el neologismo a la neología: «La neología es un arte, el neologismo es un abuso».

[78] Carta a R. Dreyfus, 23 de marzo de 1908, *Corr. gén.,* Plon. IV, p, 229.

[79] El término de *norma* es aquí un tanto débil, pero no encuentro otro para designar lo que los clásicos consideraban como condiciones, no de existencia, sino de «perfección» (como algunos cristerios aristotélicos de lo trágico). El pastiche corriente, o mejor la imitación satírica vulgar, se

no ser un simple *renanema,* ilustra muy bien, como afirma el propio Proust, la parte de *invención* que exige el pastiche.

Y es que, al contrario de la parodia, cuya función es *desviar* la letra de un texto, y que, para compensar, se obliga a respetarlo lo máximo posible, el pastiche, cuya función es *imitar* la letra, pone todo su empeño en deberle literalmente lo menos posible. La cita directa, o el préstamo, no tienen sitio en el pastiche.

Excepción que confirma sutilmente la regla: un enunciado breve puede pasar literalmente del texto-modelo a su pastiche, a condición de haber pasado ya, en su texto de origen, al estado iterativo de estereotipo, o, como vulgarmente se dice, de *tic* estilístico. Leí una vez en Balzac, por ejemplo, esto: «Lady Stanhope, esa marimacho del desierto» [80]. No me concederé la facilidad de reproducir en un pastiche, tal cual, este hapax, esta performance balzaquiana única, este simple *balzaquema*: un pastiche no es un centón, debe proceder mediante un esfuerzo de imitación, es decir, de recreación. Pero entonces observo que este giro pertenece en Balzac a una clase de enunciados del mismo tipo, digamos al azar «Bianchon, ese Ambrosio Adornado del siglo XIX» o «César Birotteau, ese Napoleón de la perfumería». Del parecido de estas ocurrencias análogas, yo deduzco un modelo de competencia, la fórmula *x, ese y de z,* que es el *balzaquismo* propiamente dicho, la clase de locuciones idiomáticas cuyas performances se dispersan y se diversifican en el texto balzaquiano; después, sobre este modelo iterativo, formo una nueva performance singular que puedo considerar legítimamente como (y usar en) un pastiche de Balzac: «M. de Talleyrand, ese Roger Bacon de la naturaleza social» (Proust). Pero, por otra parte, Balzac escribe a cada instante (entre otras locuciones de la misma clase y similarmente destinadas a introducir una vuelta atrás explicativa): «voici pourquoi« («Ésta es la razón por la que...»). La repetición de origen basta para constituir esta locución singular en un estereotipo iterativo, disponible para ser imitado tal cual. Por su multiplicidad de ocurrencias, *voici pourquoi* no es ya un simple balzaquema, sino un balzaquismo: una *fórmula* recurrente, un tipo de enunciados balzaquianos cuya única particularidad, inim-

---

contenta con tomar prestados idiotismos de hecho. El pastiche de alto nivel (en Proust, por ejemplo) apunta a un idiotismo trascendente.

[80] Citado por PROUST, *Contre Sainte-Beuve,* Pléiade, p. 270.

portante, radica en que constituye una clase (una sub-clase) en la que todos los individuos son idénticos. Lo mismo cabe decir evidentemente —eminentemente— de las locuciones recurrentes que llevan a calificar el estilo épico de estilo «formulario». Cada una de las fórmulas homéricas —*Aurora de los dedos de rosa, Aquiles el de los pies ligeros*— forma ya una clase de ocurrencias múltiples, cuyo empleo por otro autor, sea o no épico, no es ya una cita de Homero, o un préstamo de Homero, sino un verdadero *homerismo* —la definición del estilo formulario se basa precisamente en que todos sus idiotismos son iterativos—. Así pues, yo puedo utilizar tal cual la fórmula *Aquiles, el de los pies ligeros* en un pastiche de Homero, y *voici pourquoi* en un pastiche de Balzac (Proust no lo hace, pero emplea una variante que muy bien podría ser un balzaquema literal y también recurrente: «Para comprender el drama que va a desarrollarse, y al que la escena que acabamos de contar puede servir de introducción, son necesarias unas palabras de explicación»).

«Lo que yo digo tres veces es verdad», pretende un personaje de *La Chasse au snark*. Lo que he dicho una vez me pertenece, y sólo puede abandonarme mediante una cesión, voluntaria o no, cuyo reconocimiento legal es un par de comillas. Lo que he dicho dos veces, o más, deja de pertenecerme para caracterizarme, y puede abandonarme por simple transferencia de imitación: al repetirme, me imito a mí mismo, y pueden imitarme repitiéndome. Lo que digo dos veces no es ya mi verdad, sino una verdad sobre mí, que pertenece a todo el mundo. Lo mismo sucede en pintura, donde se entiende que una copia, por perfecta que sea, no es un pastiche: si un pintor, como sucede, ha hecho varias veces el mismo cuadro, nada distingue entonces un pastiche de la simple copia de una de las versiones repetidas o *réplicas*.

Es la paradoja del idiolecto: el uso de hecho elimina la posesión de derecho; y amenaza incluso la posibilidad de usos ulteriores, pues, como se sabe, un rasgo imitado se vuelve en seguida marcado de antemano, vagamente (o demasiado precisamente) ridículo, alusivo a su propia caricatura. En el límite, el pastiche no es sólo, como dice Proust, catártico para el que lo hace (pasticheur): es esterilizante para el que es objeto de un pastiche [pastiché], condenado a remachar sin cesar desnudos estereotipos, o abandonarlos de golpe, es decir, a volverse otro. Afortunadamente o no, no se llega nunca a este extremo, y supongo que una especie de censura protectora —no digo saludable— impide

al modelo reconocerse nunca completamente en la imagen que se le presenta.

La *imitación* es, pues, a las figuras (a la retórica) lo que el pastiche es a los géneros (a la poética). La *imitación,* en sentido retórico, es la figura elemental del pastiche, el pastiche, y más generalmente la imitación como práctica genérica, es un tejido de *imitaciones.*

Pero *imitación* (el término) peca, y vale, por su falta de tecnicidad y (es lo mismo) por su engañosa transparencia. Desearíamos, para cubrir esta familia de palabras en *-ismo,* un término más especializado, que connotase mejor su «ciencia», y cuya desinencia hiciera eco y rimase con todas las demás. Este término existe, pero el uso lo ha vuelto inutilizable al haberlo reservado para un fin muy distinto: es *mimologismo.* Como seguramente se sabe, este término designa toda especie de palabra, grupo de palabras, frase o discurso hecho, por algún procedimiento, a imitación, no de otro idioma, sino del objeto del que se habla. Es tarde ya para recuperarlo. Curiosamente, la lengua nos propone otro, que designa normalmente algo así como el revés de la imitación, que es también objeto de la imitación: *idiotismo.* Un idiotismo es una locución propia de un idioma, es decir de una lengua, o de un estado de lengua, que puede ser un estilo individual: un idiolecto (*idios* significa precisamente «individual» o «particular»). «Hay también —decía Neveu— idiotismos de oficio». Hay también, decimos nosotros más llanamente, idiotismos de autor, o de una obra singular, puesto que el estilo de un mismo autor puede variar sensiblemente de una obra a otra. Pero todo idiolecto, en tanto que tal, es una colección de idiotismos. Y todo idiotismo no es otra cosa que un rasgo de lenguaje ofrecido a la imitación y, si me atrevo a decirlo, en instancia de imitación. No hay anglicismos en inglés, pero todo anglicismo en francés (o en cualquier otra lengua) responde a un idiotismo del inglés. Cuando hago un pastiche de un autor, abandono tanto como me es posible mis idiotismos para imitar los de mi modelo, que sólo son tales por el hecho de que puedo imitarlos, pero dejan de serlo en el momento en que son imitados, para convertirse en... ¿qué? —marotismos si yo marotizo, flaubertismos si yo flaubertizo, proustismos si yo proustizo—. Falta siempre lo supremo, el término general que, en el espejo del lenguaje, presentaría al

idiotismo su reflejo invertido. *Xenismo,* o *xenotismo* (de *xenos* «extranjero») está demasiado marcado del lado de las relaciones entre lenguas; podría servir para designar todos los calcos translingüísticos (anglicismos, galicismos, etc.), pero no conviene para los otros tipos de imitación; acabo de darme cuenta de que *exotismo* lo sustituiría ventajosamente; *arcaísmo* reagrupa ya todos los guiños de ojos al pasado del mismo idioma. Pero ¿qué hay para el resto, y para el conjunto?

¿Me atrevería a proponer *mimetismo,* que, como *mimologismo,* y más económicamente, dice lo que quiere decir? Todavía aquí, lamentablemente, la raíz hace pleonasmo con el sufijo. Lo más algebraico, pero lo menos practicable, sería tal vez lexicalizar el sufijo, rasgo común a todas las aplicaciones específicas: todos estos calcos translingüísticos, todos estos idiotismos transplantados serían simplemente, y sin más, *ismos.* Pero tal vez es pedir demasiado (es decir, demasiado poco; *less is more).* Habrá que contentarse con *mimetismo.* Así pues, llamaré *mimetismo,* por encima de la distinción de régimen entre pastiche, imitación satírica (*charge*) e imitación seria [*forgerie*], todo rasgo puntual de imitación; y (mientras que yo siga en esto) *mimotexto* todo texto imitativo o combinación de mimetismos.

XV

He descrito el travestimiento como un ejercicio de versión; el pastiche, y más generalmente el mimotexto, sería un ejercicio de *traducción inversa:* consistiría idealmente en partir de un texto escrito en estilo familiar para traducirlo en un estilo «extranjero», es decir, más lejano. Me refiero con «idealmente» a la simetría de los géneros, y nada impide que ocurra así, es decir, que el imitador disponga en efecto de un texto redactado en principio, por él o por otro, en un estilo familiar, que traduciría después a un estilo diferente. De hecho, éste no suele ser el caso; lo más frecuente es que el autor del pastiche disponga de un simple argumento, dicho de otra forma, de un «tema», inventado o tomado de otros, que redacta directamente en el estilo de su modelo, siendo la etapa del texto original teóricamente facultativa

y empíricamente suprimida, como antiguamente hacían los buenos latinistas quienes, una vez pasada rápidamente la fase del tema, escribían directamente poemas latinos. Pero es preciso ir un poco más lejos: incluso la etapa del tema inventado o suministrado no es indispensable, pues un buen imitador es capaz de practicar el estilo de su modelo sin tener de antemano el más mínimo tema que tratar. Como dice Proust a propósito de sus pastiches, al leer a un autor se distingue muy pronto «bajo las palabras el tono de la canción», y «al tener el tono, las palabras (otras palabras, se entiende) acuden rápidamente» [81]; la música engendra las palabras como Valéry pretendía que el ritmo del decasílabo había engendrado en él los versos de *Le cimetière marin.*

Esta disimetría ilustra bastante bien la diferencia de estructura entre transformación e imitación: el que realiza una parodia o un travestimiento se apodera de un texto y lo transforma de acuerdo con una determinada coerción formal o con una determinada intención semántica, o lo transpone uniformemente y como mecánicamente a otro estilo. El que realiza un pastiche se apodera de un estilo —objeto menos fácil, o menos inmediato, de captar—, y este estilo le dicta su texto. En otras palabras, el que hace una parodia o un travestimiento se ocupa esencialmente de un texto, y accesoriamente de un estilo; por el contrario, el imitador se ocupa esencialmente de un estilo y accesoriamente de un texto: su blanco es un estilo, y los motivos temáticos que implica (el concepto de estilo deber ser aquí entendido en su acepción más amplia: es una *manera,* tanto en el plano temático como en el plano formal); el texto que el imitador elabora o improvisa sobre este patrón no es para él más que un medio de actualización —y eventualmente de irrisión—. La esencia del mimotexto, su rasgo específico necesario y suficiente, es la imitación de un estilo; hay pastiche (o imitación satírica, o imitación seria) cuando un texto manifiesta, realizándola, la imitación de un estilo.

Así, y para servirnos de un ejemplo canónico, el autor de un poema heroico-cómico como *Le Lutrin,* no imita ninguna epopeya en particular como *Le Chapelain décoiffé* parodia algunas escenas de *Le Cid* en particular, sino el estilo épico clásico en general. *Le Lutrin* imita la epopeya al modo de Boileau, quien,

[81] *Contre Sainte-Beuve,* Pléiade, p. 303.

tras haber identificado en el corpus épico (digamos Homero más Virgilio, sin olvidar que Virgilio ya imitaba a Homero) un cierto número de rasgos estilísticos y de motivos temáticos recurrentes (por ejemplo, combates individuales, peleas, intervenciones divinas, intercambio de invectivas, invocaciones a la Musa, descripciones de armas, comparaciones ampliadas, epítetos de naturaleza), constituyó a partir de todos estos epiquemas una especie de tipo ideal al cual trató de modelar la propia escritura de su poema, pero inventando al máximo sus propios epicismos: otros epítetos, otras comparaciones, invocaciones, invectivas, intervenciones peleas y combates que se parecieran lo más posible a los del texto épico. En pocas palabras, Boileau se esfuerza en *hacer parecer,* en la medida en que la diferencia de tema —y la diferencia de lengua— se lo permite, y sin facilitarse la tarea por medio de préstamos literales. El pastiche, aquí, no imita un texto, sino un estilo.

Pero todavía hay que ir un poco más lejos: el pastiche, en general, no imita un texto por la sencilla razón de que —dicho de forma voluntariamente provocadora— *es imposible imitar un texto,* o, lo que viene a ser lo mismo, que *sólo se puede imitar un estilo, es decir, un género.* Pues imitar, en literatura como en otras partes, supone siempre, como ya lo anuncié en el primer capítulo y como acabamos de entreverlo a propósito del *Lutrin,* la constitución previa (sea o no consciente y voluntaria; las imitaciones juveniles se producen a menudo por contagio) de un modelo de competencia del que cada acto de imitación será una performance singular, siendo, aquí como en otras partes, lo propio de la competencia el poder engendrar un número ilimitado de performances correctas: «Yo había ajustado mi metrónomo interior a su ritmo, dice Proust a propósito de su pastiche de Renan, y habría podido escribir diez volúmenes como éste» [82]. Entre el corpus imitado (utilizo intencionadamente esta palabra pedante pero neutra, que no elije entre la singularidad de *texto* y la multiplicidad de *género),* sea cual sea su amplitud y su principio de constitución (de selección), y el texto

[82] Carta a Robert Dreyfus, 18 de marzo de 1908; otro testimonio proustiano sobre esta productividad indefinida, aquí transferida al lector: «Importa poco que un pastiche se prolongue si contiene rasgos generales que, al permitir al lector multiplicar hasta la infinito las semejanzas, le eviten tener que sumarlas» (Carta a J. Lemaitre, *Corr. gén.,* Plon, III, p. 101).

imitador, se interpone inevitablemente esta *matriz de imitación* que es el modelo de competencia o, si se prefiere, el idiolecto del corpus imitado destinado a convertirse igualmente en el del mimotexto. El corpus imitado puede ser un género en el sentido habitual del término, como es el caso del género heroico-cómico; puede ser la producción de una época o de una escuela: estilo siglo XVIII, estilo barroco, estilo simbolista; puede ser la obra entera de un autor como cuando Proust produce, sin más especificación, un pastiche de Michelet o de Saint-Simon; puede ser un texto singular, en aquellos autores cuya manera cambia según las obras, ya sea por razones genéricas (la noción de «pastiche de Virgilio», por ejemplo, no significaría gran cosa, o nada preciso, pues el estilo de *La Eneida* no es el de *Las Bucólicas*, ni el de *Las Geórgicas*, como lo sabían bien los gramáticos de la Edad Media) o por razones de evolución personal: el estilo de *Hérodias* no es el de *L'Education sentimentale*, que tampoco es el de *Madame Bovary*. Pero esta observación no contradice en absoluto el principio establecido más arriba de que sólo se puede imitar un género. Pues imitar precisamente, en su eventual singularidad, un texto singular, supone en primer lugar constituir el idiolecto de ese texto, es decir, identificar sus rasgos estilísticos y temáticos propios, y *generalizarlos*, es decir, constituirlos en matriz de imitación, o red de mimetismos, que pueda servir indefinidamente. Por individual y singular que sea el corpus de extracción, un idiolecto, por definición, no es una palabra, un discurso, un mensaje, sino una lengua, es decir, un *código* en el que las particularidades del mensaje se han hecho aptas para la generalización. Puedo, pues, ahora, presentar mi principio en forma algo más aceptable —y más exacta—: es imposible imitar *directamente* un texto, sólo se puede imitarlo indirectamente, practicando su estilo en otro texto.

Esta situación, insistamos sobre ello, es específica de la literatura y de la música; en las artes plásticas, la imitación directa existe sin problema: es la *copia*, tal como se la practica habitualmente en las academias y en los museos. Imitar directamente, es decir, copiar un cuadro o una escultura, es intentar reproducirlo lo más fielmente posible con los propios medios, y es un ejercicio cuya dificultad y valor técnico son evidentes. Imitar directamente, es decir, copiar (recopiar) un poema o un fragmento musical, es una tarea meramente mecánica, al alcance de cualquiera que sepa escribir o colocar las notas en una partitura, y carece

de significación literaria o musical. Esta diferencia de valor denota una diferencia de estatuto entre estos dos tipos de arte, o, si se prefiere, una especificidad de estatuto propio de este tipo de obras (literarias o musicales) que son textos; en pocas palabras, una especificidad de texto que solamente una fenomenología estética podría describir, es decir, según pienso, un análisis comparativo de los tipos de idealidad propios de las diferentes artes. Bástenos aquí con señalar esta diferencia para concluir que la imitación directa, en literatura y en música, y contrariamente a lo que ocurre en las artes plásticas, no constituye en modo alguno una realización significativa. Aquí reproducir no es nada, e imitar supone una operación más compleja, a cuyo término la imitación no es ya una simple reproducción, sino una producción nueva: la de otro texto en el mismo estilo, de otro mensaje en el mismo código. Las artes plásticas también conocen este nivel de imitación, al que han llamado, ellas las primeras, el pastiche —y desde luego es artísticamente (si no técnicamente) más difícil y más demostrativo producir un falso Vermeer que una copia perfecta de *La Vue de Delf*—. La literatura y la música, por razones de idealidad específica, ignoran el grado inferior de la imitación directa que en ellas no significa nada.

Así pues, es imposible *por demasiado fácil, y por ello insignificante,* imitar directamente un texto. Sólo podemos imitarlo indirectamente, practicando su idiolecto en otro texto, idiolecto que sólo puede deducirse si se trata el texto como un modelo, esto es, como un género. Ello explica por qué sólo hay pastiche de género, y por qué imitar una obra singular, un autor particular, una escuela, una época, un género, son operaciones estructuralmente idénticas, y por qué la parodia y el travestimiento, que no pasan en ningún caso por este proceso, no pueden en ningún caso ser definidos como imitaciones, sino como transformaciones puntuales o sistemáticas, impuestas a textos. Una parodia o un travestimiento se hacen siempre sobre un (o varios) texto (s) singular (es), nunca sobre un género. La noción tan extendida de «parodia de género» es una pura quimera, excepto si se entiende, explícita o implícitamente, *parodia* en el sentido de imitación satírica. Sólo se pueden parodiar textos singulares; sólo se puede imitar un género (un corpus tratado, por reducido que sea, como un género) —por la sencilla razón, como todo el mundo sabe, de que *imitar es generalizar.*

XVI

Hasta aquí he confundido, bajo el término general de *mimotexto* y sin demasiadas precauciones (o quizá al contrario, sin correr demasiados riesgos), los diversos regímenes de la imitación estilística, que no era momento de distinguir en estas consideraciones muy generales. Ahora es preciso ocuparnos de ello, pero es preciso también reconocer que esta distinción no es fácil, o más precisamente, que es fácil al nivel de los principios y de las funciones, pero muy difícil al nivel de las realizaciones textuales. Dicho de otra forma: la distinción teórica entre pastiche, imitación satírica e imitación seria es clara, pero el régimen específico de una actuación mimética concreta queda a menudo indeterminado, salvo determinación externa por el contexto, o el paratexto.

(Re)comencemos por lo que está claro —y que, a decir verdad, se sobreentiende—: el pastiche es la imitación en régimen lúdico, cuya función dominante es el puro divertimiento; la «charge» es la imitación en régimen satírico, cuya función dominante es la burla; la «forgerie» es la imitación en régimen serio, cuya función dominante es la continuación o la extensión de una realización literaria preexistente.

A diferencia quizá de lo que sucede en el orden de las transformaciones, esta distinción suscita una objeción legítima, al menos a primera vista: que toda imitación es inevitablemente satírica (hace reír a expensas de su modelo) por razones que nos remiten directamente a la definición bergsoniana de la risa; no habría, pues, más que un régimen posible para la imitación: el régimen satírico. A esta objeción teórica puede darse una respuesta teórica y una respuesta práctica. La primera es que, incluso si la imitación, en tanto que «mecanización de lo viviente» (lo que es con toda evidencia), tuviera un efecto cómico inevitable, nada aseguraría que este efecto cómico se dirigiera inevitablemente contra el modelo de esta imitación: la víctima podría muy bien, *a priori* (e incluso algo más, según la lógica bergsoniana), ser el propio imitador en tanto que se condujese de una manera mecánica, o prescrita por la de su modelo. Pero tal vez aquí no haya necesidad de víctima: la imitación por sí misma haría reír, como un calambur, es decir, a expensas de nadie; y dependería de otra cosa el que este efecto cómico se ejerciese a

expensas del modelo. Lo que, cuando menos, permitiría a la imitación la elección entre dos regímenes, el lúdico (o cómico puro, o gratuito) y el satírico (o cómico tendencioso).

La segunda respuesta, puramente práctica, restablece *ipso facto* el tercer régimen: se trata sencillamente del hecho de que una imitación no identificada —lo que sucede todos los días— puede no hacer reír. Esta hipótesis recubre de hecho dos tipos de situación: la primera es aquella en la que el modelo de un pastiche o de una imitación satírica, dejado anónimo, por una u otra razón, por el imitador, no es identificado por el lector; yo escribo un pastiche de Marivaux, os lo ofrezco sin advertiros del hecho y, a falta de cultura (de competencia) suficiente, no reconocéis allí a nadie; a menos que mi pastiche sea *en sí mismo* cómico o ridículo (esta reserva es importante), no hay ningún motivo para reírse; y ningún hombre cuerdo, según dicen, ríe sin motivo. Esta situación es en realidad muy rara (aunque encontraremos al menos un ejemplo), porque lo más frecuente es que los autores del pastiche, legítimamente interesados en producir su efecto, lo prevengan advirtiendo a su público. Es el *contrato de pastiche,* del que hablaremos, y cuya redacción es simpre una variante de esta fórmula expresa: *esto es un texto en el que X imita a Y.* De resultas, el lector prevenido, que vale al menos por dos, no dejará de advertir la imitación y se divertirá con ella —ésta es, al menos, la apuesta del imitador—. El segundo caso de no identificación es aquel en el que el texto imitador *en sí mismo* no es identificado *como tal* —y pasa por un texto auténtico, de su verdadero autor o de su modelo—. Por ejemplo, un lector de *Angelo* que no reconociese en el texto ningún *beylismo* (mimetismo stendhaliano), lo leería, sin otra matización, como una obra de Giono. O incluso, un eminente rimbaudista que leyese (hipótesis fantástica) *La Chasse spirituelle* como un inédito auténtico de Rimbaud al fin encontrado. Esta segunda variante de la segunda situación es la ya conocida de la *falsificación literaria* o del apócrifo. Como se sabe, aquí el imitador es el único que se ríe, con sus amigos y cómplices si los tiene, a expensas de todo el mundo y particularmente de los que se pretenden expertos. Este caso demuestra, cuando menos, que una imitación, buena o mala, puede no suscitar en el público efecto cómico de ninguna clase. Y si su autor se ríe (por lo bajo) de la incompetencia de sus lectores y del éxito de la superchería, no por ello ha dejado de producir, como objeto de consumo, una

imitación seria, que funciona en este caso como un «inédito» de Rimbaud, es decir, un *item* más en el corpus rimbaudiano. Aquí está la prueba, por si hiciera falta, de que la imitación seria no es una hipótesis puramente teórica, y, por tanto, de que la imitación funciona en los tres regímenes lúdico, satírico y serio.

Demostración fácil, pero que sólo se refiere por el momento a *situaciones,* es decir, a las redes de producción y de recepción que engloban juntamente el modelo, el imitador, el texto mimético y el (o los) lector (lectores), en las que indicios pragmáticos pueden inducir exteriormente al mimotexto, y de una manera eventualmente engañosa (como en el apócrifo), *efectos de régimen* que el texto por sí solo no podría producir, y que no corresponden a rasgos hipertextuales característicos e identificables. Es en este punto donde la demostración se hace un poco más delicada.

El *estado* mimético más simple, o más puro, o más neutro, es sin duda el de la imitación seria. Podemos definirlo como el estado de un texto que se parece lo más posible a los del corpus imitado, sin nada que atraiga, de una forma o de otra, la atención sobre la operación mimética en sí misma o sobre el texto mimético, cuyo parecido debe ser tan transparente como sea posible, sin señalarse a sí mismo como parecido a, es decir, como imitación. La situación pragmática ejemplar es aquí la del apócrifo serio (cuyo ejemplo más puro no es, ya lo veremos, el caso de *La Chasse spirituelle),* es decir, la de un mimotexto cuya coerción sería hacerse pasar por auténtico a los ojos de un lector de competencia absoluta e infalible. Esta coerción comporta reglas negativas, tales como la ausencia de anacronismos, y una regla positiva que burdamente podemos formular así: contener los mismos rasgos estilísticos que el original (pero con nuevos gastos de performances y en principio sin préstamos literales), ni más ni menos, y en la misma proporción. No creo que ninguna «forgerie» satisfaga esta regla, pero ninguna, sin duda, intenta deliberadamente transgredirla.

En relación a este estado de imitación transparente y no sospechoso, que es el estado ideal de la «forgerie», el estado ideal común al pastiche y a la imitación satírica puede ser definido como un estado de imitación *perceptible como tal.* La condición esencial de esta perceptibilidad mimética me parece ser lo que la descripción trivial denomina, de una manera ya un tanto excesiva, la *exageración.* Todos saben intuitivamente que una imita-

ción cómica «exagera» siempre los rasgos característicos de su modelo: los formalistas rusos dieron a este procedimiento el nombre más técnico, pero todavía sumario, y también equívoco, de *estilización* [83]. El término más justo y más preciso sería quizá el de *saturación:* sea un rasgo estilístico o temático característico de un autor, como el epíteto de naturaleza de Homero; la frecuencia media calculable de este rasgo podría ser (adelanto una cifra arbitraria) de una ocurrencia por página; la saturación característica de la exageración del pastiche o de la caricatura consistiría en poner algo unas dos, cinco o diez veces más. Proust evoca e ilustra (aunque a propósito de una situación más compleja) este estado de saturación en una página consagrada a sus lecturas infantiles de *Le Capitaine Fracasse.* Se trata de esta frase, en principio atribuida literalmente a Théophile Gautier: «La risa no es cruel por naturaleza; ella distingue al hombre de la bestia, y es, tal como consta en *La Odisea* de Homero, poeta griego, patrimonio de los dioses inmortales y bienaventurados que se ríen olímpicamente a sus anchas durante el tiempo de ocio de la eternidad». Proust añade a continuación en nota: «En realidad, esta frase no se encuentra, al menos bajo esta forma, en *Le Capitaine Fracasse.* En lugar de "tal como consta en *La Odisea* de Homero, poeta griego", hay simplemente "siguiendo a Homero". Pero como las expresiones "consta en Homero", "consta en *La Odisea",* que se encuentran por todas partes en la misma obra, me producían idéntico placer, me he permitido, para que el ejemplo impresionara más al lector, fundir todas estas bellezas en una» [84]. Resumiendo, digamos que el rasgo aquí destacado es el arcaísmo. Proust, en esta pseudo-cita, satura una frase de arcaísmos mucho más dispersos (mucho menos frecuentes) en el texto de Gautier, y eso es lo que hace de esta pseudo-cita un pastiche o una imitación satírica.

Me falta por distinguir entre estos dos estados que hasta ahora me he limitado a oponer conjuntamente al de la imitación seria. Esta distinción quizá no es posible: podría suceder que el mismo mimotexto produjese, según las situaciones y los contextos pragmáticos, tanto un efecto puramente cómico de pastiche, tanto un efecto satírico de «charge». Pero quizá la imitación satírica se caracterizaría (a veces: en los casos más claros) por un grado

[83] Cf. Y. TYNIANOV, *Destruction, parodie* (1919), *Change 2,* 1969, y M. BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski* (1929), Seuil, 1970, pp. 169-180.
[84] *Contre Sainte-Beuve,* Pléiade, p. 175.

más en la exageración, que sería una especie de paso hacia el absurdo. Por ejemplo, cuando, sobre el modelo balzaquiano ya explicado *(X, ese Y de Z),* Proust construye esta performance voluntariamente extravagante: «El ama de casa, esa carmelita del éxito mundano». Pero admito que se me objete que esto no es, después de todo, más que un oxímoron como otro cualquiera, y que en cuanto a extravagancias o enormidades, la realidad balzaquiana supera a menudo cualquier ficción. Así, en la primera página de *La Muse du département,* leemos: «El Vístula, ese Loira del Norte».

La distinción propiamente textual entre pastiche e imitación satírica resulta muy aleatoria o subjetiva. Así, los autores de pastiches vulgares (que practican todos, de hecho, la imitación satírica) llenan sus imitaciones de efectos cómicos y satíricos suplementarios: calambures (Reboux y Muller, *A la manière de Racine*: «Et ving fois dans son sein son fer a repassé»), anacronismos, alusiones malintencionadas a la persona y a la obra del autor modelo, juego paródico sobre los nombres de personajes, etc.: elementos todos inesenciales para el propósito caricaturesco, pero que funcionan como indicios o señales funcionales. Pero sobre todo la práctica caricaturesca se acompaña casi siempre, por vía paratextual (prefacios, notas, entrevistas, etc.), de un comentario encargado de poner los puntos sobre las íes. El pastiche no satírico, por su parte, hace lo mismo en otro sentido, o por lo menos se abstiene de cualquier apreciación marginal negativa. Así pues, la oposición entre estas dos prácticas es esencialmente de orden pragmático (asunto de situación más que de performance), metatextual e ideológico. Son estas dos ideologías, o teorías indígenas, las que vamos a rastrear a continuación, empezando por la de la imitación satírica, que me parece la más antigua, o la más tradicional —y que continúa siendo hoy la más extendida.

XVII

En la época clásica, la imitación, lúdica o satírica, carecía de un nombre genérico. El término de *pastiche* aparece en Francia a finales del siglo XVIII en el vocabulario de la pintura. Es un

calco del italiano *pasticcio,* literalmente «pasta», que designa en principio una mezcla de imitaciones diversas, y después una imitación singular. En 1767, Diderot, que también lo ha practicado, habla de su equivalente literario de una manera hipotética, como de un género posible [85]. Marmontel [86] señala esta nueva acepción y cita como ejemplo una página de *La Bruyère* escrita a la manera de Montaigne, de la que hablaremos más adelante. El *Larousse del siglo XIX* toma de Marmontel el ejemplo de *La Bruyère;* conforme a la *vulgata* ya establecida, distingue un pastiche serio y un pastiche satírico o demostrativo, el cual, cuando lleva demasiado lejos la imitación satírica, merece el nombre de *parodia.*

Satírica o no, la imitación de un estilo supone la conciencia de ese estilo, y es sabido que en la época clásica los rasgos estilísticos o temáticos de género son mejor percibidos que los rasgos individuales, que no están señalados en ninguna parte del canon poético. La imitación de los estilos de género es, sin duda, tan antigua como los géneros mismos, y hemos visto que el poema heroico-cómico, producción típica del clasicismo, consiste en una imitación satírica del «estilo épico» —cualquiera que sea lo que entendamos por ello.

En la conciencia poética del clasicismo, todo rasgo estilístico individual es, por así decir, a la vez que percibido, interpretado y convertido, y de ahí reabsorbido, en característica genérica intemporal. El marotismo es en efecto una característica del estilo de Marot, pero sería más exacto decir, en términos clásicos, que Marot es simplemente el inventor del marotismo, que desde entonces está a disposición de todos en el repertorio de figuras, como la metáfora o la hipálage. Cuando Boileau produce de su cabeza de turco preferida la imitación ya conocida, es en tanto que Chapelain encarna por excelencia un rasgo general, que se considera un «defecto» y que se denomina *cacofonía.* La imitación es aquí a la vez satírica y reductora; lo es todavía en la célebre carta al duque de Vivonne [87], en la que Boileau imita sucesivamente las maneras de Guez de Balzac y de Voiture. De Balzac destaca un rasgo (negativo) que es la hipérbole grandilocuente, y de Voiture el rasgo contrario que es la litotes com-

[85] *Salon de 1767.*

[86] Artículo Pastiche en *Eléments de littérature,* 1789.

[87] 3 de junio de 1675, *Oeuvres,* Pléiade, p. 776. El tema común es un elogio del susodicho duque.

presiva. El primero (comenta Boileau), «que no sabría decir sencillamente las cosas, ni bajar de sus alturas», «por querer decir demasiado, no ha dicho nada en absoluto» (principio ya presente en Talleyrand: «todo lo que es exagerado, es insignificante»); el segundo, «dando la impresión de no decir nada, dice todo lo que hay que decir» (es la superioridad implícita del *understatement*, y la divisa de Mies van der Rohe: «*Less is more*»). «Bueno» o «malo», pues, un autor parece ser siempre para Boileau —al menos en tanto que objeto de imitación— no una individualidad literaria compleja, sino la encarnación típica de un rasgo general. Típica y exclusiva: Chapelain, Balzac, Voiture no practican sólo de manera eidética un rasgo universal, todo se desarrolla como si esta práctica definiese exhaustivamente su estilo, que parece reducirse a ella.

Encontramos aproximadamente lo mismo en pleno siglo XVIII, en la imitación satírica de Marivaux que Crébillon pone en boca del topo Moustache en su novela *L'Écumoire* [88]. He aquí un fragmento:

—Esas costumbres os parecen originales, y os equivocáis. ¡Que una mujer, de esas que entre vosotros llamáis virtuosas, os haga esperar un mes! El plazo es largo. Y bien, al final de este martirio, ¿qué os da esa mujer sino lo que otra, menos atragantada de decencia, os hubiera dado inmediatamente? Pues, ya veis, siempre se vuelve a lo mismo, la ternura es efectiva en el fondo. En medio de las vilezas estudiadas de una mujer, tienen siempre en perspectiva su caída; que ésta se precipite, o se retrase, al final se produce; pero la imaginación ha ido muy por delante de ella; por más que se intente sacar el deseo de las mangas, no hay manera de despertarlo; y si se despierta, el placer, al que se saludó desde lejos, o no llega a tiempo o no se molesta ya en llegar. La virtud no es más que una

[88] 1734. Remito a la edición crítica de E. STURM, Nizet, 1976, caps. IV, V y VI. La obra imitada es evidentemente *La Vie de Marianne*. Marivaux no es nombrado, pero su estilo era reconocible por todos sus lectores. En testimonio de ello, años más tarde, la carta a Sophie Volland (20 de septiembre de 1765) en la que Diderot lo imita a su vez («Después de la primera falta, se sabe secretamente que seguirán otras; y uno se desprecia por esperar siempre que esta falta, que debe aliviarnos de una lucha penosa y asegurarnos una serie de placeres enteros y no interrumpidos, sea cometida y no se cometa...»), y añade en comentario el nombre de sus dos modelos (pues, como me dijo Henri Lafon, se trata de un *pastiche de pastiche):* «Y bien, querida amiga, ¿no os parece que desde el encantador topo de Crébillon hasta hoy nadie ha logrado "marivauder" mejor que yo?».

pamplina, que sólo pretende haceros perder el tiempo, y cuando cree haber dejado fuera el amor...

—¿Os importaría repetir lo que acabáis de decir? —interrumpió Tanzaï—, ¡que me muera si he entendido una sílaba! ¿En qué lengua habláis?

—La de la isla Babiole —respondió el topo.

—Si pudierais hablarme en la mía, me daríais un gran placer —replicó Tanzaï—; ¿y cómo hacéis para entenderos?

—Yo me adivino —respondió el topo.

Yo también. Pero no está claro que la apreciación del propio Crébillon no haya sido más matizada o más ambigua, como lo testimonia quizá la reacción elogiosa del otro interlocutor, que es la princesa Néardarné:

—No conozco nada tan delicioso como poder estar hablando durante dos horas cuando otros no lograrían entretenerle ni un minuto. ¿Qué importa que nos repitamos si somos capaces de dar un aire de novedad a lo que ya hemos dicho? Además, esta manera admirable de expresarse que usted califica de jerga deslumbradora, hace soñar: dichoso el que en su conversación puede tener ese gusto galante. ¡Qué pobre, utilizar siempre los mismos términos, no atreverse a separar unos de aquellos otros que hemos acostumbrado a caminar juntos! ¿Por qué tendría que estar prohibido el hacer la presentación de palabras que no se han visto nunca, o que creen que no se convendrían? La sorpresa que sienten al encontrarse una cerca de la otra, ¿no es algo que satisface? Y si ocurre que con esta sorpresa que nos divierte, esas palabras crean belleza allí donde usted esperaba encontrar defecto, ¿no se siente especialmente asombrado? Es preciso que un prejuicio...

Pero vemos que este alegato es todavía una imitación de Marivaux, como lo advierte en seguida Tanzaï: «Usted es la que me asombra especialmente, y me admira el poco tiempo que ha necesitado para contaminarse de ese mal gusto»: Y, en cualquier caso, Tanzaï ilustra perfectamente la actitud crítica característica de la imitación satírica: el estilo de Moustache es para él como una lengua extranjera [89] («¿En qué lengua habláis?»), y esta lengua, dirá más adelante, es una *jerga desabrida,* una *palabrería* de la que no se entiende nada y que permanece «dos horas sobre la razón y el ánimo para no darme ni de la una ni del otro... y

[89] D'Alembert cuenta que cierto académico proponía elegir a Marivaux para la Academia de Ciencias «como inventor de un idioma nuevo».

no conozco nada tan ridículo como ponerse de mal humor a propósito». Este estilo es un *tipo* cuyo inventor puede haber sido Marivaux, pero un poco como Marot inventó antiguamente el arte de «marotizar»: estas disertaciones alambicadas, «huevos de mosca, dirá Voltaire, pesados en balanzas de tela de araña», es una manera, a la vez temática (sutilezas sentimentales) y estilística (neologismos, oxímoron, adjetivos sustantivados, abstracciones), que muy significativamente terminará por llevar un nombre común formado sobre el nombre propio de su inventor: *marivaudage,* claro está.

El procedimiento satírico que consiste en describir el estilo imitado como una lengua artificial va a convertirse en uno de los *topoï,* por no decir una de las peras en dulce del metatexto caricaturesco. En *Un prince de la bohème* [90], el periodista Nathan produce una imitación satírica de Sainte-Beuve que, contrariamente al topo de Crébillon, no deja de referirse a su modelo:

—Todo esto, si usted me permite usar el estilo empleado por el señor Sainte-Beuve en sus biografías de desconocidos, es el lado alegre, simpático, pero ya viciado, de una raza fuerte. Esto huele más a su Parc-aux-Cerfs que a su palacio de Rambouillet. No es la raza de los *delicados,* me inclino a concluir por un poco de desenfreno y más de lo que querría en naturalezas brillantes y generosas; pero es galante en el género de Richelieu, juguetón y tal vez demasiado en la extravagancia; son quizá los *excesos* del siglo XVIII; esto deja atrás a los mosqueteros, y va en detrimento de Champcenetz; pero esta *volubilidad* viene de los arabescos y de los artificios de la corte de los Valois. Se debe castigar duramente, en una época tan moral como la nuestra, a la vista de estas audacias; pero este bastón de caramelo puede también mostrar a las jóvenes el peligro de esas relaciones en principio llenas de ilusiones, más encantadoras que severas, rosas y floridas, pero cuyas pendientes no están vigiladas y conducen a excesos que maduran, a faltas llenas de agitaciones ambiguas, a resultados demasiado vibrantes. Esta anécdota pinta el espíritu vivaz y completo de la Palferina, pues tiene el *punto medio* que quería Pascal; es tierno y despiadado; es como Epaminondas, igualmente grande en los dos extremos. Esta palabra precisa además la época; antiguamente no

[90] 1840. Pléiade, VII, pp. 812-816. Balzac es un asiduo de la escritura mimética: los *Contes drolatiques* están en estilo medieval, y el primer artículo de Lucien en *Les Illusions perdues* es un pastiche de Jules Janin, precisamente inspirado por su reseña de *La peau du chagrin,* en *L'Artiste,* del 14 de agosto de 1831.

había parteros. Así los refinamientos de nuestra civilización se explican por este rasgo que perdurará.

—¡Ah!, mi querido Nathan, ¿qué galimatías me está usted haciendo? —preguntó la marquesa, asombrada.

—Señora marquesa —respondió Nathan—, usted ignora el valor de estas preciosas frases, yo hablo en este momento el Sainte-Beuve, una nueva lengua francesa. Continúo.

—[...] Esto, siempre nadando en las aguas del señor Sainte-Beuve, recuerda los refinados y las finas bromas de los alegres días de la monarquía. Allí vemos una vida despreocupada, pero sin freno, una imaginación sonriente que sólo nos es dada en los primeros años de la juventud. Ya no hay la suavidad aterciopelada de la flor, sino el grano desecado, pleno, fecundo que asegura la estación invernal. ¿No le parece que estas cosas anuncian algo insaciable, inquieto, que no se analiza, que no se describe, pero que se comprende y que ardería en llamas dispersas y altas si la ocasión de desplegarse llegase? Es la *acedía* del claustro, algo agrio, fermentado en la desocupación viciosa de las energías juveniles, una tristeza vaga y oscura.

—¡Basta ya! —dijo la marquesa—, me producís sacudidas en el cerebro.

—Es el tedio de las tardes. Se está sin ocupación, se hace el mal antes que no hacer nada, y esto es lo que ocurrirá siempre en Francia. La juventud en este momento tiene dos lados: el lado estudioso de los *desconocidos*, el lado ardiente de los *apasionados*.

—¡Basta ya! —repitió la marquesa con un gesto de autoridad—, me crispáis los nervios.

—[...] Seguramente (siempre sirviéndonos del estilo macarrónico del señor Sainte-Beuve), esto sobrepasa con mucho la ironía de Sterne en *Le Voyage sentimental*. Sería más bien Scarron sin su grosería. Ni siquiera sé si Molière, en sus buenos tiempos, habría dicho, como el mejor Cyrano: ¡Esto es mío! Richelieu no ha sido más completo al escribir a la princesa que lo esperaba en el patio de las cocinas del Palais Royal: *Quedaos ahí, mi reina, para encantar a los criados*. Incluso la broma de Charles-Édouard es menos áspera. Yo no sé si los Romanos, si los Griegos han conocido este género de inteligencia. Quizá Platón, mirándolo bien, se ha aproximado, pero en su aspecto severo y musical...

—Dejad esa jerga —dijo la marquesa—, todo eso puede imprimirse, pero desollarme con ella los oídos es un castigo que no me merezco.

Se habrán advertido de paso, en boca de la marquesa o del propio Nathan, esas expresiones que parecen literalmente tomadas del discurso de Tanzaï: *jerga, galimatías, estilo macarrónico,*

me desolláis los oídos, me crispáis los nervios, y, sobre todo: «Yo hablo *el Sainte-Beuve,* una *nueva lengua francesa*». Encontraremos más adelante este discurso en su forma más reciente y más vulgar, pero es preciso incluir aquí una precisión histórica.

Ya se trate de Boileau, de Crébillon, de Diderot o de Balzac (habría podido citar dos o tres más, que veremos luego en otro registro), las imitaciones satíricas de las que venimos ocupándonos son ejercicios de *amateurs,* que cultivan la imitación de paso, en su correspondencia o en boca de personajes novelescos. Hasta el fin del siglo XIX, se mantiene este estatuto marginal para la imitación satírica, o el pastiche, que no han llegado a ser todavía géneros canónicos susceptibles de ser objeto de publicaciones autónomas, obras de especialistas de alguna forma profesionales. No es mi propósito aquí trazar una historia del género, pero me parece que esta profesionalización se inicia bajo el Segundo Imperio, cuando la gloria de Hugo —blanco de elección por su idiosincrasia poética y su monumental visibilidad— engendra una ola de imitaciones sin precedente: el mismo año, 1865, aparecen las tres colecciones de Edouard Delprat, de Charles Monselet y de André Gill [91]. El espíritu del reinado, que se ilustra, como se sabe, en las operetas de Offenbach, tiene mucho que ver en ello. Pero este impulso ya no se detendrá: a finales del siglo aparecen diversos pastiches incluidos por Jules Lemaitre en su folletín literario, y a principios del siguiente (a partir de 1907) la serie de Paul Reboux y Charles Muller, *A la manière de...,* cuyo éxito determina, sin duda, a Proust a escribir y publicar su *Affaire Lemoine* (1908). Idéntica fascinación por el género surge en Inglaterra con los libros de Max Beerbohm [92]. Desde entonces creo que se publica, en Francia, no menos de una colección de pastiches cada cuatro o cinco años, más o menos satíricos y centrados en clásicos ilustres, o en las celebridades del momento, y sólo su renovación periódica justifica la perennidad comercial del género [93].

---

[91] E. DELPRAT, *Les Frères d'armes* (pastiche de *La Legende des siècles),* La librairie des bibliophiles, sin nombre de autor; C. MONSELET, *Une chansonnette des rues et des bois,* sin nombre de autor; A. CHAILLOT, A. GILL, *V. H. revu et corrigé à la plume et au crayon. Les Chansons des grues et des boas,* París.

[92] El más conocido es *A Christmas Garland* (1912).

[93] Entre estas innumerables performances, podemos citar a R. SCIPION, *Prête-moi ta plume,* 1946; G. A. MASON, *A la façon de...,* LLC, 1949;

Le Roland Barthes sans peine, de Burnier y Rambaud [94], presenta un cierto número de rasgos formales que constituyen una excepción, o una innovación, en la historia del pastiche satírico —al servicio de un «pensamiento» que, por el contrario, ilustra muy bien la ideología dominante del género.

Por lo que yo sé, es la primera vez que una colección de pastiches está enteramente consagrada a un solo autor [95]: varios pastiches de lo mismo, y que vienen pesadamente a reincidir sobre la imitación satírica ya incluida en la colección *Parodies.* Doble ruptura a una regla implícita del género, que es *ne bis in idem,* una sola actuación debe ser suficiente: tan vulgar es duplicar un pastiche como repetir un chiste. Por otra parte, y en esto es también probablemente el único ejemplo, una página auténtica («L'écorché» de *Fragments d'un discours amoureux)* ha sido deslizada en medio de las imitaciones, con la evidente intención de «probar» que la realidad iguala a la ficción, y que ninguna caricatura puede superar al propio modelo; cuestión implícita al lector: «¿ha identificado esta página como auténtica, o como menos exagerada que las mías restantes?»; y quizá también trampa tendida a la víctima, si los hubiese demandado por plagio, fuente de una provechosa publicidad para los satiristas. En fin, y este rasgo es para nosotros el más importante, la performance mimética va aquí precedida de una especie de exposición acerca de la manera en que se ha constituido la competencia lingüística sobre la cual se apoya. Esta constitución del idiolecto barthesiano toma la forma de un manual escolar o del método Assimil: lecciones y ejercicios para el aprendizaje fácil de este idiolecto. Primeras lecciones, por el «método directo»: frases-pastiches o, más raramente, auténticas, acompañadas de su «tra-

---

M. PERRIN, *Monnaie de singe,* Calmann-Lévy, 1952; J. LAURENT y C. MARTINE, *Dix Perles de culture,* Table ronde, 1952; S. MONOD, *Partiche,* Lefebvre, 1963; M.-A. BURNIER y P. RAMBAUD, *Parodies,* Balland, 1977; se advierten de paso las variantes, más o menos felices, del contrato genérico propuesto por el título.

[94] Balland, 1978.

[95] *Le Côté de Chelsea,* de André Maurois, Trianon, 1929, era un solo y largo pastiche de Proust, cuya longitud venía de alguna forma impuesta por la prolijidad del modelo (Reboux y Muller lo alargan de muy otro modo, haciendo escribir por su modelo un «billet» de varias páginas).

ducción» en francés (versión), ejercicios progresivos de traducción inversa: completar frases, etc. El resto consiste en una «descripción» de los principales rasgos del idiolecto: vocabulario, puntuación, giros característicos, procedimientos de ensamblaje y de relleno, etc. La mayoría de estos análisis se apoyan, hay que advertirlo, en ejemplos inventados; contrariamente a Proust, que inspiraba sus pastiches de Balzac o de Flaubert en análisis de textos auténticos de estos autores, Burnier y Rambaud apoyan su caricatura en un análisis estilístico... de la caricatura misma. Es más cómodo, desde luego.

El tema satírico que preside esta descripción es claro, y además anunciado desde el título: *el* Roland Barthes es aquí (como el Sainte-Beuve en Balzac o el «marivaudage» en Crébillon) una lengua, o por lo menos un dialecto derivado del francés, del cual se va alejando progresivamente, y que se caracteriza por una redundancia y una complicación inútiles para expresar ideas en sí mismas muy banales: «trivialidades vestidas». A este tema polémico es a lo que yo llamo la ideología de la imitación satírica: el estilo caricaturizado está siempre presente como una forma de manierismo. Pero, ¿por qué como una «lengua»? ¿Por qué decir *el* Marivaux, *el* Sainte-Beuve, *el* Roland Barthes? Esta designación puede aparecer como una simple hipérbole: tal estilo es tan marcado, tan desviado, tan idiótico que está tan lejos de la lengua común como lo estaría una lengua extranjera. Pero, de hecho, esta designación remite siempre a una caracterización más precisa y más negativa: no sólo la originalidad, sino el *preciosismo*. «¿No podría usted decir lo mismo en (buen) francés» —es decir, en el honrado lenguaje de lo que los retóricos clásicos llamaban la expresión «sencilla y común—?» La respuesta implícita a esta pregunta —ella misma retórica— es siempre afirmativa [96]. Lo mismo podría decirse en lenguaje sencillo, por tanto usted escribe en un lenguaje inútilmente complicado (es la defini-

[96] La del acusado es *a contrario,* cuando tiene el gusto o la ocasión de defenderse, siempre negativa. Así contesta Marivaux a la acusación de neologismo: «El número de las palabras o de los signos, en cada pueblo, responde a la cantidad de ideas que tiene... Si surgiese en Francia una generación de hombres que tuviese más finura intelectual de la que ha habido nunca en Francia y en otras partes [*Yo mismo, Señores, sin ninguna vanidad*], se necesitarían nuevas palabras, nuevos signos para expresar las nuevas ideas de las que esta generación sería capaz: las palabras que tenemos no serían suficientes...» (*Le Cabinet du philosophe,* sixième feuille, *Journax et Oeuvres diverses,* Garnier).

ción polémica del preciosismo y de la neología). «Una proposición sencilla debe ser siempre complicada», es una de las reglas generativas del Roland Barthes según Burnier-Rambaud. De ahí los ejercicios de traducción destinados a mostrar cómo una mera trivialidad puede ser «vestida» de galimatías pretencioso, y a la inversa.

Hay, subyacente a la práctica y a la tradición de la imitación satírica, una *norma* estilística, una idea del «buen estilo», que sería esta idea (simple) de que el buen estilo es el estilo sencillo. Esta idea, generalmente implícita, la encontramos en su estado más (no digo *mejor)* articulado en Paul Reboux —no precisamente en sus pastiches, que se abstienen afortunadamente de toda glosa, sino (pues la glosa acaba siempre apareciendo) en su tardío prefacio a la colección de G. A. Mason, *A la façon de...*, prefacio que se pretende un Arte poética del género. La primera «condición» que fija (y que es obvia) para el éxito de una imitación satírica es que el autor objeto del pastiche sea famoso (para ser reconocible, hay que ser conocido); la segunda es que este autor «sea imitable, es decir, que tenga características claras, *tics,* especialidades...». Esto también es evidente, si se quiere: para imitar un estilo, hay que ocuparse de un estilo, por tanto, de una manera específica de escribir. Pero he aquí cómo Reboux precisa la idea que tiene de lo que llama «especialidad», y sobre todo... de su contraria: «Es posible burlarse del humanitarismo fogoso de un Mirabeau, de la nostalgia de un Loti, de la honestidad de un J. H. Fabre, del estilo 1900 de un Henry Bataille, de la meticulosidad de Lenôtre, del hermetismo de Stéphane Mallarmé, de las redundancias de tal hombre político, de la virtud burguesa de tal moralista [notemos de paso que los rasgos temáticos se imponen sobre los rasgos "puramente" estilísticos]..., pero es imposible lograr un pastiche del estilo diamantino de Anatole France, del luminoso Voltaire, del irreprochable Maupassant, del inimitable Molière... Sobre tales escritores las burlas resbalarían como gotitas de agua sobre un plumaje impenetrable». Vemos que lo *inimitable* es aquí descrito, e ilustrado (bien o mal) por comparación a Molière, Voltaire, Maupassant y France, como el estilo *sencillo,* una especie de grado cero o de escritura blanca, la lengua misma en su pureza original. A esto, el caricaturista no quiere ni puede atacar. La imitación satírica comporta, pues, inseparable de ella, puesto que define la idea que tiene de las «condiciones» de su propio ejercicio, un ideal del estilo. «Un

libro como aquél [Reboux quiere decir sin duda *éste*] es una necesidad estética. Aclara el horizonte literario. Sirve de antepecho a los despistados, engañados por los listos demasiado hábiles para enmascarar, gracias a una oscuridad metódica, su incapacidad. Enseña el pensamiento nítido, el hablar claro, el arte de no representar redondo lo que es cuadrado, de evocar la naturaleza no mediante vagas y fugaces analogías, sino con imágenes que se imponen a las fórmulas densas. Nos hace comprender, burlándose de los pretenciosos y de los granujas, que no se escribe solamente para uno mismo, por juego, para expresar las emociones que se han tenido. Se debe escribir para hacerse entender, para comunicar a los demás lo que se ha sentido. Muestra lo que se arriesga al apartarse de los caminos del equilibrio y del buen sentido». Fin del mensaje. No piense el lector que se trata de un apócrifo inventado por mí *ad hoc* o de un fragmento tomado de algún discurso pronunciado por cualquier funcionario de pocas luces con motivo de algún reparto de premios: este *credo del autor de pastiches* lo firma realmente Paul Reboux. Jean Milly, que lo cita en su introducción crítica a los pastiches de Proust, añade en seguida, y justamente, que semejante manifiesto está en las antípodas de la filosofía proustiana del estilo —tal como se expresa en sus pastiches. Esta oposición diametral marca en su grado máximo la distancia que separa el espíritu de la imitación satírica del del pastiche —al menos, tal como lo ilustra Proust—. El solo, quizá, con el Joyce del capítulo «Bueyes de sol», de *Ulysse*; pero, como decía Ion, «me parece que con esto basta».

XVIII

Sabemos que la Antigüedad clásica conocía, bajo el nombre griego, después latino, de *parodia,* el régimen satírico de la imitación, aunque no fuese más que a título del poema heroicocómico, del que hablaremos. Satíricas también, estas escenas de *Las ranas* de Aristófanes en las que Esquilo y Eurípides compiten en sus imitaciones satíricas recíprocas [97]. Más difícil de apreciar,

[97] V. 928-930 y 1285-1295, centón y pastiche de Esquilo por Eurípides; 1309-1363, respuesta de Esquilo en el mismo tono.

en *El Satiricón* de Petronio, la función del poema de Eumolpo sobre la guerra civil [98], que me aparece más como una imitación puramente lúdica —o seria— de la manera de Lucano.

Del pastiche puro, como de tantas otras cosas, el inventor podría ser Platón, capaz, como quizá nadie lo será después de él hasta Balzac, Dickens y Proust, de *individualizar* (ya sea a costa de imitaciones literarias) el discurso de sus personajes. Recordemos, entre otros, *El Banquete,* en el que Fedro se expresa a la manera de Lisias, Pausanias a la de Isócrates, Agatón a la de Gorgias (más dos versos improvisados en su propio estilo poético) y Aristófanes, Alcibíades y naturalmente el mismo Platón en sus estilos muy diferentes y fuertemente caracterizados. Y desde luego *Fedro,* con ese discurso de Lisias del que nadie, desde hace veinticuatro siglos, ha podido decidir si se trataba de un apócrifo o de una (larga) cita.

En cualquier caso, una especie de *homenaje.* Este término tradicional, con el que Debussy titulará un (muy libre pero ferviente) pastiche de Rameau, califica el régimen no satírico de la imitación que apenas puede permanecer neutro y al que no le queda más elección que la burla o la referencia admirativa —salvo mezclarlas en un régimen ambiguo que me parece el grado más justo del pastiche cuando escapa a las vulgaridades agresivas de la imitación satírica. Encuentro otro testimonio de ello, al margen del clasicismo, en la pluma de La Bruyère [99]:

No me gusta el hombre al que no puedo abordar yo el primero, ni saludarle antes de que él me salude, sin envilecerme a sus ojos, y sin menoscabar la buena opinión que tiene de sí mismo. Montaigne diría: Quiero tener el campo libre, y ser cortés y afable a mi gusto sin remordimientos ni consecuencias. No puedo de ninguna manera actuar contra mi inclinación, ni ir a contrapelo de mi natural, que me lleva hacia aquel que viene a mi encuentro. Cuando es un semejante, y no es enemigo, me adelanto a su saludo, le pregunto acerca de su ánimo y de su salud, le ofrezco mis servicios sin regatear el más o el menos, ni estar, como dicen algunos, ojo avizor. Me desagrada aquel que por el conocimiento que tengo de sus costumbres y maneras de actuar, me saca de esta libertad y de esta franqueza. ¿Cómo acordarme a tiempo, y por mucho que vea a ese hombre, de adoptar una continencia grave e importante, y que le advierta

[98] *Romans grecs et latins,* trad. fr., Pléiade, pp. 110-116.
[99] *Les Caractères,* «De la société», nota 30.

que yo creo valer como él y más? Para esto tendría que hacer un recuento de mis buenas cualidades y condiciones, y de las suyas malas, después hacer la comparación. Es demasiado trabajo para mí, y no soy en absoluto capaz de una atención tan tensa y repentina; y aún cuando lo hubiera logrado una primera vez, no dejaría de flaquear y desmentirme en una segunda ocasión: no puedo forzarme ni constreñirme para nadie a ser orgulloso.

No veo nada, en esta imitación tan fiel, que pueda imputarse a la sátira, y el capítulo *Des ouvrages de l'esprit* no contiene nada que corrobore tal lectura. Pero los lectores clásicos de La Bruyère no estaban dispuestos a entenderlo así: para ellos era evidente que la imitación graciosa debía, o *no podía más que* centrarse en los «defectos» de un estilo. Marmontel, que cita esta página, la acompaña de un comentario característico: «He ahí ciertamente el lenguaje de Montaigne, pero difuso, y dando vueltas sin cesar en torno al mismo pensamiento. Lo difícil de imitar en él es la plenitud, la vivacidad, la energía, el giro condensado, vigoroso y rápido, la metáfora imprevista y justa, y más que todo esto el jugo y la sustancia. Montaigne habla a veces desganada y largamente: esto es lo que La Bruyère ha copiado, el defecto». En otras palabras, La Bruyère sólo podía imitar de Montaigne, como Boileau de Chapelain o Crébillon de Marivaux, su defecto característico: aquí, la *prolijidad.*

He recordado el *Hommage à Rameau* de Debussy. Ravel por su parte escribe, como se sabe, una pieza del mismo espíritu (en lo que nos concierne) que intitula, a la manera de los poemas conmemorativos de Mallarmé, *Tombeau de Couperin.* Encontramos en Flaubert una verdadera *Tombeau de Chateaubriand* que sigue siendo un homenaje en forma de pastiche. Es en el capítulo XI de *Par les champs et par les grèves.* Flaubert y Du Camp, de paso por Saint-Malo, se dirigen al atardecer al islote del Grand-Bé, que guardaba ya (1847) la futura tumba «hecha de tres trozos, uno para el pedestal, otro para la lápida y otro para la cruz». Y el texto se encadena sobre estas dos imitaciones cortadas por una frase de transición:

Él dormirá ahí debajo, la cabeza vuelta hacia el mar; en este sepulcro levantado sobre una roca, su inmortalidad será como fue su vida, abandonada de todos y rodeada de tormentas. Las olas con

los siglos murmurarán largo tiempo en torno a este gran recuerdo; en las tempestades saltarán hasta sus pies, o en las mañanas de verano, cuando las velas blancas se desplieguen y la golondrina llegue de más allá de los mares, le traerán, largas y dulces, la voluptuosidad melancólica de los horizontes y la caricia de las amplias brisas. Y con el paso de los días, mientras que las mareas de la playa natal seguirán balanceándose siempre entre su cuna y su tumba, el corazón de René ya frío, lentamente, se dispersará en la nada, al ritmo sin fin de esta música eterna.

Hemos dado una vuelta alrededor de la tumba, la hemos tocado con nuestras manos, nos hemos sentado en la tierra a su lado.

El cielo estaba rosa, el mar tranquilo y la brisa dormida. Ni una arruga plegaba la superficie inmóvil del Océano sobre la cual el sol poniente vertía su luz de oro. Azulado sólo hacia los lados, y como evaporándose en la bruma, el mar estaba rojo y más inflamado todavía al fondo del horizonte, donde se extendía ante toda la amplitud de la vista una gran línea color púrpura. El sol ya no tenía rayos; se habían caído de su rostro y ahogando su luz en el agua parecían flotar en ella. Descendía llevándose del cielo la tintura rosa que le había dado, y a medida que los dos se deterioraban, el azul pálido de la sombra avanzaba y se expandía por toda la bóveda celeste. Pronto rozó las olas, se recortó sobre su disco de oro, se hundió hasta el medio. Se le vio un instante cortado en dos mitades por la línea del horizonte, una encima, sin moverse, debajo la otra, que temblaba y se diluía, después desapareció completamente; y cuando, en el lugar donde había zozobrado, su reflejo ya no onduló, pareció que una tristeza repentina le había sobrevenido al mar [100].

La producción mimética de Proust [101] es desde luego más vasta que estas performances aisladas, y apenas podemos esperar encon-

[100] La visita a Combourg, un poco más adelante en el mismo capítulo, suscita una nueva evocación del personaje («He pensado en este hombre que ha comenzado aquí y ha llenado medio siglo con el escándalo de su dolor...») en la que cierto contagio se hace sentir, pero de una manera menos nítida y menos deliberada.

[101] En ella se incluyen, además de *L'Affaire Lemoine,* publicado (sin el Saint-Simon) en el suplemento literario del *Figaro* de febrero a marzo de 1908 y reimpreso en 1919 en el volumen *Pastiches y Mélanges* (el Saint-Simon, que aparece aquí entero por primera vez, desarrolla una «Fête chez Montesquiou à Neuilly» aparecida en el *Figaro* en 1904), algunas páginas inéditas o dispersas en la *Correspondance,* en *Les Plaisirs et les Jours* o en la *Recherche.* La mejor presentación se encuentra en la edición crítica de los *Pastiches de Proust* a cargo de J. Milly, en Colin, en 1970. La introducción recoge, con algunas supresiones y adiciones (sobre todo

trar una actitud uniforme en relación a autores tan diversos, y tan diferentemente próximos a él, como Sainte-Beuve, Balzac, Renan, Chateaubriand, Michelet, Régnier, Goncourt, Saint-Simon o Flaubert. El régimen se escalona desde el más satírico al más admirativo. Pero es muy característico que ninguno de estos autores haya suscitado en Proust una condena o una crítica de su singularidad estilística. Lo que más se acerca a ello es el reproche de «habilidad fáctica» y mentirosa que aplica a la escritura de Sainte-Beuve; incluso esta censura es marcadamente corregida por otra apreciación, más ambigua, en la que habla de los «verdaderos abusos» que se ha permitido «con la deliciosa mala música que es el lenguaje hablado, primoroso, de Sainte-Beuve» [102]; y todavía hay que tener en cuenta una hostilidad más general, cuyas verdaderas razones son extra-estilísticas: el «Sainte-Beuve» de *L'Affaire Lemoine* no deja de ser responsable ante todo de la mezquindad y la futilidad de los juicios críticos. Estilísticamente, el rasgo más marcado de este pastiche es la disonancia, el empleo casi siempre desplazado de los términos, particularmente apreciable en dobletes tales como éstos: Flaubert es estimable en «su veleidad y su predilección»; las visiones «claras y fructíferas» de Stendhal; «el impulso y la sal, la ocurrencia y el coloquio» de Chaix d'Est-Ange; son evidentemente estas notas «fausses exprès», como diría Verlaine, las que hacen del habla Sainte-Beuve una «deliciosa mala música». El pastiche de Balzac pone de relieve sobre todo el esnobismo vulgar y la fatuidad de un autor siempre dispuesto a extasiarse ante la superioridad de las «gentes de mundo» («la calma impenetrable que poseen las mujeres de la alta sociedad», «la inmobilidad especial de la servidumbre del Faubourg St-Germain», «la mirada de doble sentido, verdadero privilegio de los que habían vivido largo tiempo en la intimidad de *Madame*») y a «proclamar su admiración por las palabras de sus personajes, es decir, por él mismo [103]: «Esto fue pronunciado en un tono tan pérfidamente enigmático que Paul Morand, uno de nuestros más impertinentes secretarios de embajada, mur-

---

biográficas e históricas), el artículo «Les pastiches de Proust», *le Français moderne,* enero y abril de 1967. Este estudio y la noticia de Y. Sandre para la edición Pléiade del *Contre Sainte-Beuve,* que remite a aquél ampliamente, me dispensarán de muchos comentarios. Milly (Introducción, pp. 14-15) da una lista de los pastiches dispersos.

[102] Pléiade, vol. cit., pp. 232 y 596.

[103] *Ibid.,* p. 285.

muró: ¡Es más fuerte que nosotros! El barón, advirtiendo la burla, se achicó. Mme. Firmiani sudaba en sus pantuflas, una de las obras maestras de la industria polaca»; y las especulaciones aventuradas sobre los nombres propios, prefiguración de ciertas cantinelas de la crítica «moderna»: «¡Werner!, ¿no os parece que este nombre evoca extrañamente la Edad Media? Sólo con oírlo, ¿no veis ya al doctor Fausto, inclinado sobre sus crisoles, con o sin Margarita? ¿No implica la idea de la piedra filosofal? ¡Werner! ¡Julius! ¡Werner! Cambiad dos letras y tendréis Werther. Werther es de Goethe». Renan se distingue por su estilo efusivo y santurrón «perpetua efusión de monaguillo» [104], pero el rasgo satírico más marcado (más saturado) es de orden ideológico: son los divertidos disparates inspirados por el hipercriticismo (o escepticismo) filológico: «La vulgar colección de cuentos sin verosimilitud que lleva el título de *Comedie humaine* de Balzac no es quizá la obra ni de un solo hombre ni de una sola época. Sin embargo, su estilo todavía informe, sus ideas totalmente impregnadas de un absolutismo caduco nos permiten situar la publicación al menos dos siglos antes de Voltaire... En el centón de poemas dispares llamado *Chansons des rues et des bois,* generalmente atribuido a Víctor Hugo, aunque sea probablemente algo posterior... La condesa de Noailles, si es ella la autora de los poemas que se le atribuyen...» En Chateaubriand, es la fatuidad por preterición: «Cuando la vana resonancia que se asocia a mi nombre haya enmudecido... el fútil eco de mi gloria...».

Me parece que esto agota, al menos en cuanto a *L'Affaire Lemoine,* la lista de pastiches *más bien satíricos.* Más bien admirativo, Le Régnier, cuyo tic más saturado es la manía de las calificaciones contrastantes («más pintoresca que confortable..., más propicio a la ensoñación que favorable al sueño, divertido sin dejar de ser peligroso...»), pero cuya última página, consagrada a una gota de moco caída, como una decoración (una «medalla») simbólica, sobre la solapa de su frac [105] recuerda mucho a una «metáfora» proustiana: «Ya no se distinguía más que una sola masa jugosa, convulsa, transparente y endurecida; y en el efímero resplandor con el que decoraba el traje de Lemoine, pare-

[104] *Ibid.,* p. 607.

[105] Recuerdo que el tema de *L'Affaire Lemoine* es una estafa con un diamante sintético: en suma, un pastiche de diamante.

cía haber inmovilizado el prestigio de un diamante fugaz, todavía caliente, si puede decirse, del horno del que había salido, y esta gelatina inestable, corrosiva y viva todavía por un instante, parecía representar a la vez, por su belleza mentirosa y fascinadora, la burla y el emblema del diamante mismo». Sobre los dos pastiches Goncourt, el de *Lemoine* y sobre todo el del *Temps retrouvé,* Proust mismo declara posteriormente que constituyen una «crítica laudatoria en suma» [106] de la famosa escritura «artista» («Sería una emoción rabiosa... Es, por su parte, todo un relato en el que hay por momentos el deletreo asustado de una confesión sobre la renuncia a escribir... Y bruscamente, los ojos afiebrados por la absorción de un ensueño vuelto hacia el pasado, con la nerviosa inquietud, en el alargamiento maníaco de sus falanges, de los cordones de las mangas de su blusa, es, en el contorneo de su postura dolorida, como un admirable cuadro que creo no haya sido jamás pintado, y en el que se leerían toda la rebeldía contenida, todas las susceptibilidades rabiosas de una amante ofendida en su delicadeza, en el pudor de la mujer...») —y sería desde luego raro no encontrar en Proust, tan rápidadamente sensible a la «habilidad fáctica» de Sainte-Beuve, alguna crítica de estas adulteraciones, o impurezas de estetas [107]—. Pero los tres textos más próximos al ideal del pastiche-homenaje son sin discusión el Michelet, el Saint-Simon y el Flaubert. Del primero, el ritmo jadeante y las frases nominales (« ¡Cuántas veces Orfeo se extraviará antes de volver a la luz a Eurídice! Sin embargo, ningún desánimo. Si el corazón flaquea, allí está la piedra que, con su llama tan nítida, parece decir: "Ánimo, un golpe más y soy tuya". Una vacilación, y es la muerte. La salvación sólo está en la rapidez. Inquietante dilema...») y la intensa implicación del presente del historiador en su evocación del pasado: «Debo decir que este estudio me atraía, no me gustaba. ¿El secreto de esto? Yo no veía en él la vida. Siempre fue mi fuerza, también mi debilidad, esta necesidad de la vida. En el punto culminante del reinado de Luis XIV, cuando el absolutismo parece haber matado toda libertad en Francia, durante dos largos años —más de un siglo— (1680-1789), extraños dolores de cabeza me hacían creer que iba a tener que interrumpir mi historia.

[106] P. 642.

[107] Es verdad que Proust, aquí, hace mucho más de lo que los propios Goncourt hicieron nunca: el pseudo-Goncourt del *Temps retrouvé,* que es el más tardío, es quizá el más saturado de sus pastiches.

No recuperé realmente mis fuerzas hasta el juramento del Jeu de Paume (20 de junio de 1789)». Del segundo, la libertad caótica de la lengua y el prodigioso encabalgamiento sintáctico, como lo demuestra a la perfección este retrato de Montesquiou:

Era el hijo de T. de Montesquiou que conocía mucho a mi padre y del que he hablado en su lugar, y con un rostro y una presencia que expresaban muy bien quién era y de dónde había salido, el cuerpo siempre erguido, y más aún, como echado hacia atrás, que se inclinaba, a decir verdad, cuando se le antojaba, con gran afabilidad y toda clase de reverencias, pero volvía de inmediato a su posición natural, que era de orgullo, de altivez, de intransigencia que no se plegaba ante nadie ni cedía ante nada, hasta el punto de caminar de frente y hacia adelante sin preocuparse de su paso, atropellando a la gente como si no la viera, o si quería molestar, mostrando que la veía, siempre con mucha solicitud de personas de gran calidad y talento en torno suyo, a las que a veces hacía una reverencia a derecha e izquierda, pero con más frecuencia las dejaba, como suele decirse, de lado, sin verlas, mirando hacia el frente, hablando muy fuerte y muy alto a los de su círculo de amigos que se reían de todas las ocurrencias que tenía, y con razón, como he dicho, pues era de lo más ingenioso que se pueda imaginar, con bromas que eran sólo suyas y que todos aquellos que se le han acercado han tratado de copiar y de adoptar, a menudo sin quererlo e incluso a veces sin sospecharlo, pero ni uno lo consiguió, llegando como mucho a dejar aparecer en sus pensamientos, en sus discursos y casi en el aspecto de su escritura y el tono de su voz, que eran en él muy singulares y muy bellos, como un barniz suyo que se reconocía de inmediato y mostraba, por su ligera e indeleble superficie, que tan difícil era no tratar de imitarlo como llegar a imitarlo bien.

Del tercero, tengo algo más que añadir.

XIX

En la serie de *L'Affaire Lemoine,* el pastiche de Flaubert goza de una situación particular, que no se debe únicamente a su «acierto» —asunto, después de todo, de apreciación personal—.

Esta particularidad radica en que disponemos de un texto paralelo —aunque posterior— que lo aclara y lo comenta, y en que estos dos textos (y accesoriamente dos o tres más, complementarios y corroboradores) componen juntos un *Flaubert por Proust* que debemos entender en los dos sentidos posibles de esta fórmula: Flaubert *leído* por Proust, Flaubert *escrito* por Proust (sin contar un tercero, quizá el más importante: Flaubert leído por nosotros, *a través de* Proust, *pasando o yendo* por Proust, como se va a Guermantes yendo por Méséglise: «es la manera más bonita»). Estas dos performances son inseparables. Las separo sólo por necesidades del análisis, comenzando por lo que es, en la cronología visible de los textos, el final, es decir, justamente por lo que Proust mismo llama el análisis —la «síntesis» (algo similar a lo que hoy se llama «tejido sintético») es precisamente el pastiche. Esta doble equivalencia se anuncia a propósito de los pastiches Goncourt: «Si analizase este estilo tendría demasiado que decir. Mediante la síntesis he hecho su crítica —crítica laudatoria en suma— en mis *Pastiches et Mélanges* y sobre todo en uno de los volúmenes de próxima publicación de *La Recherche du temps perdu,* en el que mi héroe, encontrándose en Tansonville, lee allí un pseudo inédito de Goncourt en el que los diferentes personajes de mi novela son comentados»; y todavía a propósito de Flaubert: «Es cierto que cuando escribí hace tiempo un pastiche, por lo demás detestable, de Flaubert, yo no me había preguntado si el canto que oía en mí resultaba de la repetición de los imperfectos o de los participios presentes. Sin esto nunca habría podido transcribirlo. Hoy he realizado un trabajo inverso al intentar anotar apresuradamente estas pocas particularidades del estilo de Flaubert. Nuestro espíritu no se siente nunca satisfecho si no ha podido dar un claro análisis de lo que en un principio produjo inconscientemente, o una recreación viva de lo que en un principio analizó pacientemente» [108]; y, finalmente, en una carta a Ramón Fernández: «En principio había querido publicar estos pastiches con estudios críticos paralelos sobre los mismos escritores, los estudios enunciarían de forma analítica lo que los pastiches representarían instintivamente, y viceversa... [109]

[108] *Contre Sainte-Breuve, Pastiches et Mélanges, Essais et articles,* Pléiade, 1971, pp. 642 y 594.

[109] 1919, citado *ibid.,* p. 690.

El «análisis» es, pues, aquí una descripción crítica del estilo de un autor, y la «síntesis» es su imitación activa, «crítica en acción», dice en otro lugar: «pereza de hacer crítica literaria, placer de hacer crítica en acción [110]. La crítica descriptiva sería aparentemente menos placentera, más fatigosa y en todo caso más larga de escribir (¿y/o de leer?) que la crítica imitadora. Desde un punto de vista puramente cuantitativo, esta aserción es discutible, puesto que el pastiche, una vez constituido su modelo de competencia, puede ser prolongado indefinidamente, y Proust a veces se ha dejado llevar por esta capacidad: el Renan de *L'Affaire Lemoine* ocupa siete páginas, el Goncourt de *Temps retrouvé* ocho y el Saint-Simon, en el que la prolijidad pertenece al modelo, veinte, y «continuará». E, inversamente, Proust habrá sido muy capaz de describir en una frase, y no necesariamente de las más largas, el estilo de Renan, de Sainte-Beuve, o de Saint-Simon. Pero, sobre todo, el pastiche no prescinde totalmente de la crítica, puesto que presupone un trabajo, aunque sea inconsciente, de constitución de ese modelo de competencia que es el idiolecto estilístico a «imitar» —más sencillamente, a *practicar,* una vez adquirido—. Dudo de que este trabajo sea alguna vez del todo inconsciente, e ignoro si, de serlo, sería menos fatigoso y más gratificante: la ventaja es, tal vez, poder hacer «a nivel consciente», otra cosa al mismo tiempo. En todo caso, ahorro del trabajo de redacción de un análisis crítico: «¿Estilo de los Goncourt? No hay tiempo, ved el pastiche». Y se sabe que Proust, hacia el final, estaba, no sin razón, un poco nervioso ante el vencimiento del plazo.

Así pues, Flaubert recibe un tratamiento de favor: el artículo crítico es de 1920. Su pretexto es otro artículo, aparecido en noviembre de 1919, en la NRF, en el que Thibaudet declaraba, entre otras cosas: «Flaubert no es un escritor de raza..., la plena maestría verbal no le ha sido concedida por naturaleza», lo que viene a ser la paráfrasis de una apreciación del propio interesado a los veinticinco años: «Me falta lo innato». O más exactamente: «En cuanto a llegar a ser un maestro, eso nunca, estoy seguro. Me falta muchísimo; en primer lugar, las cualidades innatas, luego la perseverancia en el trabajo» [111]. No es mucho lo que queda, pero su obra posterior ha desmentido este *lasciamo ogni*

[110] Carta a Robert Dreyfus del 18 de marzo de 1908.
[111] A Louise Colet, 15 de agosto de 1846.

speranza. Thibaudet comentará: «Se puede adquirir perseverancia, pero no las cualidades innatas» [112]. Pero el debate se centra sobre el innatismo, y Proust quiere (cree) *tacharlo de falso:* esta alegación es el artículo «Sur le style de Flaubert» que aparece en la NRF de enero de 1920 y que podemos considerar y tratar como un comentario justificativo a posteriori del pastiche de 1908, y accesoriamente del de 1893-1895, «Mondanité et mélomanie de Bouvard et Pécuchet», reimpreso en *Les Plaisirs et les Jours*.

No estoy seguro, y ya lo he dicho, de que el pastiche (en general) sea un asunto puramente «estilístico» en el sentido habitual del término: nada impide imitar también el «contenido», es decir, la temática propia del modelo; pensemos en el inmortal pseudo-Tolstoi (*Rédemption*) de Reboux y Muller, en el que Ivan Labibine convierte y recoge a prostitutas, con el resultado previsible ya conocido. Y es que se parte de una idea común errónea: el estilo es la forma en general, y, por tanto, como se decía antes, la forma de la expresión y la del contenido. Por ejemplo, en Tolstoi, una cierta concepción de la caridad. O, para dejar este ejemplo manido en Dostoïevski, una cierta obsesión por el crimen; o, en Stendhal, el vínculo entre la vida espiritual y la elevación de los lugares; o, en Hardy, la visión geométrica; o, en Barbey, «una realidad oculta revelada por una huella material». Por supuesto, estos nuevos ejemplos están tomados de Proust, o al menos de «Marcel», que los evoca ante Albertine [113]. Ejemplos temáticos donde los haya; pero ¿cómo llama Marcel (por dos veces) a estos motivos recurrentes y característicos? «Frases-tipo»: no se podría expresar mejor la unidad del contenido y de la expresión, y esta unidad, propia de cada escritor (de cada artista), es lo que Proust llama el estilo. El ejemplo de Stendhal (y de Dostoïevski) vuelve a aparecer en el prefacio de *Tendres Stoks* de Morand, con un comentario que confirma esta acepción: desde un punto de vista tradicional, podemos pensar que un autor capaz de escribir: «Ella le escribió una carta infinita» carente de estilo. «Pero si se considera como formando parte del estilo *esa gran osamenta inconsciente que recubre el ensamblaje querido de las ideas,* esto existe en Sten-

[112] *Gustave Flaubert* (1922), ed. revisada, Gallimard, 1935, p. 272. El capítulo sobre el estilo recoge y desarrolla el artículo de noviembre de 1919 y una respuesta a Proust de marzo de 1920.

[113] *Recherche,* Pléiade, III, pp. 376-380.

hal» [114], y es difícil imaginar un «a la manera de Stendhal» firmado por Proust que no se las arreglara para evocar de una manera o de otra la *generosidad voluptuosa* que suscitan los lugares elevados. Y así con los demás, *mutatis mutandis*.

Pero Flaubert, también en esto, es una excepción: la única mención hecha por Proust de una particularidad temática flaubertiana es ésta: (así como todas las novelas de Dostoïevski podrían titularse *Crimen y castigo),* «todas las de Flaubert, y *Madame Bovary* sobre todo, podrían titularse *L'Education sentimental*» [115]. Es un poco inconsistente, y difícilmente aplicable a *Salammbô* o a *Bouvard et Pécuchet*. De este último, Proust ha logrado (no era muy difícil) ilustrar, en su pastiche *Les Plaisirs et les Jours,* el tema central, que sería la compulsión enciclopédica de los autodidactas. Pero *Mondanité et Mélomanie* no sólo es un pastiche: al ser sus héroes los mismos que los de la novela-modelo, esta (doble) página se presenta como un (doble) capítulo inédito, y apócrifo, de esta novela inacabada. Se trata, pues, de una *continuación* (parcial). El pseudo-Flaubert de *L'Affaire Lemoine,* escena de audiencia en el Palacio, no tiene nada característico de la temática flaubertiana salvo quizá en su última parte, consagrada a los sueños de riqueza y de evasión de los acreedores, que nos recuerdan los de Emma o de Federico. Pero esto, ya, no corresponde a ningún rasgo explícitamente destacado por Proust.

El «estilo de Flaubert», tal como Proust lo analiza en su artículo y lo practica en sus pastiches, es pues, por una vez, una noción puramente «formal», en el sentido usual (restringido) del término (no añadiré, sin embargo: puramente *técnico,* pues vamos a ver que, incluso en este sentido restringido, el estilo sigue siendo para Proust una cuestión «no de técnica, sino de visión»). El estilo individual es aquí, estrictamente, una singularidad de escritura, una manera singular de escribir que expresa en principio una manera singular de ver. Recuerdo que el propio Flaubert definía el estilo como «una manera *absoluta* de ver las cosas»; el adjetivo es muy ambiguo, y podría sugerir una estética universalista de tipo clásico; en su contexto (el «libro sobre nada»), expresa la autosuficiencia de la forma y la insignificancia del «tema». Flaubert además atribuye al artista el don específico de «*ver todo* de una manera diferente a la de los

[114] P. 611; subrayado mío.
[115] P. 644; cf. p. 588 y *Recherche,* III, 379.

demás hombres»; menos el lapsus gramatical, Proust habría podido firmar esta frase: el gran artista es para él el hombre capaz de una visión original, y de imponer (poco a poco) esta visión a su público: «Y he aquí que el mundo (que no ha sido creado de una sola vez, sino tantas veces como un artista original ha nacido) nos aparece enteramente diferente del antiguo, pero perfectamente claro. Unas mujeres pasan por la calle, diferentes de las de antaño, porque son Renoir, las Renoir en las que antes nos negábamos a ver mujeres. Los coches también son Renoir, y el agua y el cielo: nos apetece pasearnos por el bosque parecido a aquel que, el primer día, nos parecía todo menos un bosque, por ejemplo un tapiz de matices numerosos pero en el que faltaban precisamente los matices propios de los bosques. Tal es el universo nuevo y perecedero que acaba de ser creado. Durará hasta la próxima catástrofe geológica que desencadenarán un nuevo pintor o *un nuevo escritor* originales» [116]. El gran escritor se reconoce también, para él, en la singularidad de su estilo, escritura y visión, y esta *valoración de la singularidad* es la que opone su estética a la de casi todos sus colegas de pastiche. A pesar de toda la deferencia que le debe, Proust se rebela frente a una opinión de Anatole France que había declarado «que toda singularidad en el estilo debe ser rechazada». «Si tuviera la dicha de volver a ver a M. France, replica Proust, le preguntaría cómo puede creer en la unidad de estilo, puesto que [valórese de paso la conjunción] las sensibilidades son singulares. Y hay más, la belleza del estilo es el signo infalible de que el pensamiento se eleva, de que ha descubierto y anudado las relaciones necesarias entre los objetos que su contingencia dejaba separados» [117]. Relaciones necesarias, abolición de la contingencia, estamos en el corazón mismo de la estética personal de Proust. Pero lo que hay que observar por el momento es el deslizamiento subrepticio, y por ello altamente revelador, de *singularidad* a *belleza.* Para Proust, los dos términos son aquí equivalentes. Pues «*no queremos ninguna clase de canon.* La verdad... es que de vez en cuando surge un nuevo escritor original... Este nuevo escritor es generalmente de lectura fatigosa y difícil de comprender porque une las cosas mediante relaciones nuevas... Así ocurre con los escri-

[116] Flaubert, à Louise Colet, 16 de enero, 2 de octubre 1852. *Recherche,* II, p. 327. Subrayado mío.

[117] P. 607.

tores originales como con los pintores originales. Cuando Renoir empezó a pintar, nadie reconocía las cosas que mostraba...» [118], etcétera, lo que sigue es casi literalmente idéntico a la página de *Guermantes* sobre Renoir que cité más arriba. La singularidad de un «nuevo» artista, se llame Renoir o Morand, consiste siempre en las *relaciones nuevas* que sabe establecer entre las cosas. No las cosas, sino sus relaciones: advirtamos de paso que es la misma fórmula de Braque citada a menudo por Jakobson, y la consigna del «estructuralismo». —¿Proust estructuralista? —No he dicho nada—. Estas relaciones nuevas son de alguna forma el fundamento y la garantía de autenticidad (y, *por tanto,* obviamente, de valor estético) de un estilo original: «No me inspiran simpatía alguna, responde Proust en una entrevista periodística, los escritores que se preocupan de una originalidad de forma... Uno debe preocuparse únicamente de la impresión o de la idea que va a traducir... No bastan todas sus fuerzas de sumisión a lo real, para llegar a hacer pasar la impresión aparentemente más sencilla del mundo de lo invisible a este tan diferente de lo concreto, donde lo inefable se resuelve en fórmulas precisas» [119]. Aquí está el contrapeso necesario a la valoración de la singularidad estilística: es preciso que esta singularidad no proceda de un simple artificio técnico, sino que se desprenda de una auténtica singularidad de visión. A menos que la «originalidad de forma» no pueda sencillamente existir sin el valor-oro de la originalidad de visión, lo que nos garantizaría de antemano frente a cualquier inflación estilística. ¿Esta hipótesis optimista sería la de Proust, quien, después de todo, no escribe «el estilo debe ser...», sino «el estilo *es* una cuestión no de técnica, etc.?» Sí, pero *cuestión* deja abierta... la cuestión, para la que no encuentro en Proust ninguna respuesta teórica explícita. En compensación, recuerdo que él calificaba de *fáctica* la habilidad de Sainte-Beuve. El adjetivo es, en nuestro contexto, inequívoco e inapelable. Estamos en un aprieto. ¿Nos sacará de él el caso Flaubert? En cualquier caso, ya es hora de volver a ocuparnos de él.

Lo que, en Flaubert, llama la atención de Proust (y moviliza su mimetismo), no es, como en Stendhal o Dostoïevski, tal o cual

[118] P. 615. Subrayado mío.
[119] P. 645.

motivo temático, sino únicamente una manera singular de escribir, ligada (o no) a una visión singular. ¿Es qué consiste esta manera?

Digamos primero, para eliminarlo, en lo que no consiste. La cosa es bastante conocida: «No es que yo prefiera, entre todos, los libros de Flaubert, ni siquiera el estilo de Flaubert (notemos el *ni siquiera:* Proust prefiere el *estilo* a sus *libros,* lo que confirma, por si hiciera falta, su indiferencia a la temática flaubertiana). Por razones que sería muy largo desarrollar aquí, creo que sólo la metáfora puede dar una especie de eternidad al estilo, y no hay quizá, en todo Flaubert, una sola metáfora conseguida. Más aún, sus imágenes son generalmente tan endebles que apenas superan a las que podrían ocurrírsele a sus personajes más insignificantes» [120]. Ejemplo: «algunas veces vuestras palabras llegan hasta mí como un eco lejano, como el sonido de una campana traído por el viento». La «metáfora» pertenece a Federico, pero Proust añade que Flaubert hablando en su propio nombre no encuentra nunca nada mejor. ¿Qué le reprocha a esa comparación? Su «inconsistencia», es decir, su banalidad, y más específicamente, me parece, su arbitrariedad, su adecuación mediocre o aproximada, el hecho de que otra imagen del mismo tipo podría valer para decir lo mismo. Son lo que él llama en otro lugar imágenes «distintas a las imágenes inevitables. Luego, todos los más o menos de imágenes no cuentan. El agua hierve a los cien grados. A noventa y ocho, a noventa y nueve, el fenómeno no se produce. Entonces más vale prescindir de imágenes» [121]. El índice infalible de tal inadecuación es ese resto de tanteo o de vacilación: el doblete *(eco lejano / sonido de una campana).* Hay para cada circunstancia una imagen «inevitable» (es decir, necesaria, e impuesta, no por la costumbre del estereotipo, sino por la «sumisión a lo real» y la fidelidad a la impresión), y un gran número de imágenes evitables. El hecho de proponer dos o tres a elegir prueba *ipso facto* que ninguna de ellas es la buena: «Es el reproche que puede hacerse a Péguy..., intentar diez maneras de decir una cosa, cuando sólo hay una». De ahí la abundancia satírica de las comparaciones dobles en el pastiche Lemoine: «Sus períodos se sucedían ininterrumpidamente, como las aguas de una cascada, como una cinta que se

[120] P. 586.
[121] P. 616.

desenvuelve. Por momentos, la monotonía de su discurso era tal que no se distinguía del silencio, como una campana cuya vibración persiste, como un eco que se debilita» (la imitación deja paso aquí a una cita casi literal); «la batista de su blusón palpitaba como una hierba al borde de una fuente a punto de manar, como el plumaje de una paloma que va a echarse a volar».

También cabría preguntarse en qué reconocía Proust (en otro) una metáfora inevitable. No hay respuesta a esta pregunta, tal vez no estuviera satisfecho con ninguna, excepto con las suyas. Él no cita en ninguna parte, por lo que yo sé, un buen ejemplo de otro escritor. En cuanto a su propia práctica, el criterio podría ser simplemente que la buena metáfora es la que se impone sin búsqueda y sin alternativa, marcada desde el principio con el sello, siempre decisivo en Proust, de lo *involuntario*. Esto, al menos, es la teoría indígena. Pero yo tengo también mi propia idea sobre el asunto que he esbozado en otro lugar [122]. La resumo en pocas palabras, pues no interesa detenernos en esto: la «buena» metáfora es la metáfora impuesta por el contexto y la situación, o metáfora diegética, o metáfora metonímica. Del campanario de Combray, no digáis que parece cubierto de escamas, el mar está demasiado lejos; estamos en Beauce, decid, pues, que se parece a una espiga de trigo.

El mérito de Flaubert no está en sus metáforas, «pero después de todo, la metáfora no es todo el estilo». Busquemos otras cosas. He aquí una apreciación altamente positiva, pero que quedará inoperante por falta de especificación. La encontramos de nuevo en el Prefacio a *Tendres Stocks*: «En siglos pasados (anteriores al XIX), parece que ha habido siempre una cierta distancia entre el objeto y los más elevados espíritus que hablan sobre él. Pero en Flaubert, *por ejemplo,* la inteligencia, que tal vez no era de las más grandes, intenta llegar a ser trepidación de un barco de vapor, color del musgo, isla en una bahía. Entonces llega un momento en el que ya no se encuentra la inteligencia (ni siquiera la inteligencia mediana de Flaubert), ante nosotros aparece el barco que avanza "encontrando almadías que se ponían a ondular bajo los remolinos de las olas". Esta ondulación es la inteligencia transformada, que se ha incorporado a la materia y llega a penetrar también los brezos, las hayas, el silencio y la luz del sotobosque. Esta transformación de la energía en la que el pen-

[122] «Metonymie chez Proust», en *Figures III,* Seuil, 1972.

sador ha desaparecido y que pone ante nosotros las cosas, ¿no sería el *primer esfuerzo del escritor hacia el estilo?*» [123] La inteligencia incorporada a la materia es una definición posible del «beau style», y los ejemplos elegidos muestran que Proust piensa en performances precisas de Flaubert ya citadas en su artículo: la segunda página de *L'Education,* los paseos por el bosque de Federico y Rosanette, o de Emma y Rodolfo, cierta frase de *Salammbô* de la que hablaremos. Pero la definición sigue siendo metafórica, y esta metáfora en sí misma sólo caracteriza el efecto, y no dice nada acerca de los medios; además, este efecto no señala más que «el primer esfuerzo del escritor hacia el estilo», condición necesaria pero no suficiente; finalmente, y sobre todo, Flaubert no es aquí más que un *ejemplo* entre otros de un acierto propio de los estilos modernos. La incorporación de la inteligencia no es, pues, específica del estilo flaubertiano. Esta cualidad moderna tiene algo que ver, me parece, con lo que Proust describe en otro lugar como una *homogeneidad sustancial* del estilo: «En el estilo de Flaubert, *por ejemplo,* todas las partes de la realidad son convertidas en una misma sustancia de vastas superficies, de un espejeo monótono. No queda ninguna impureza. Las superficies se han vuelto reflectantes. Todas las cosas se dibujan en ellas, pero por reflejo, sin alterar su sustancia homogénea. Todo lo que era diferente ha sido convertido y absorbido» [124]. Flaubert se opone aquí a Balzac, a quien le falta esta homogeneidad, y en consecuencia el estilo mismo: «el estilo es justamente *la marca de la transformación que el pensamiento del escritor ha infligido a la realidad* (todavía una definición proustiana del estilo; tal vez la más eficaz), por lo que, en Balzac, propiamente hablando, no hay estilo». Pero no es todavía más que un ejemplo entre otros posibles, y se sabe que, a pesar del privilegio concedido a la modernidad, Proust ha atribuido al menos una vez este mérito a La Fontaine y a Molière: «una especie de fundido, de unidad transparente... sin que ni una sola palabra quede ajena, sin que permanezca refractaria a esta asimilación... Supongo que esto es lo que se llama el Barniz de los Maestros» [125]. La inteligencia incorporada a la materia, la homo-

[123] P. 616. Subrayado mío.

[124] P. 269. Subrayado mío.

[125] Carta a Mme. de Noailler, *Corr. gén.,* Plon, II, 86. Otras formulaciones de esta fusión estilística, en el artículo de 1920: «pleno de la visión, sin, en el intervalo, una palabra ingeniosa o un rasgo de sensibi-

geneidad sustancial de la visión y del estilo, es el barniz de los maestros *en general,* no es el toque propio de Flaubert cuya especificidad queda por describir.

En verdad soy yo quien, después de varias páginas, vuelvo al mismo punto, no por un gusto perverso del suspense, sino para establecer mejor los niveles de calidad (lo que Flaubert no tiene, lo que comparte con todos los «Maestros», lo que le pertenece sólo a él) y oponer más nítidamente esta especificidad flaubertiana a lo que, según Proust, no es. Y en esto no se anda por las ramas. He aquí la segunda frase de su respuesta a Thibaudet: «Me he quedado estupefacto, lo confieso, al ver tratar de poco dotado para escribir a un hombre que por el uso enteramente nuevo y personal que ha hecho del pretérito perfecto, del pretérito indefinido, del participio presente, de ciertos pronombres y de ciertas preposiciones, ha renovado casi tanto nuestra visión de las cosas como Kant, con sus Categorías, las teorías del Conocimiento y de la Realidad del mundo exterior». La imagen (¿necesaria?) de la revolución kantiana estaba ya en el esbozo de 1910, y el equivalente, o quizá el instrumento, estilístico de esta revolución flaubertiana ya claramente designado: la gramática, la sintaxis. «Tanto ha trabajado sobre su sintaxis que en ella ha volcado para siempre su originalidad. Es un genio gramatical». Volveré sobre esto, pero quiero en principio subrayar esta incertidumbre, que mostré hace un momento al dudar entre *equivalente* e *instrumento* estilístico. Aquí es Proust mismo el que duda: «La revolución de visión, de representación del mundo que *surge —o se expresa—* por su sintaxis...» (subrayado mío). No es un detalle menor: se trata nada menos que de saber si la originalidad estilística de Flaubert *expresa* una visión original o si la *crea.* Esta cuestión enlaza con la que hemos dejado en suspenso más arriba: ¿la originalidad del estilo está siempre (y por ejem-

lidad» (p. 588); y en un apunte de 1910, titulado «Para añadir a Flaubert»: «estilo unido de porfirio, sin intersticio, sin un añadido»; pero estas fórmulas describen aquí lo que el estilo de Flaubert no es todavía, o no siempre en *Madame Bovary,* donde «no se ha eliminado del todo lo que no es de Flaubert»: rasgos de ingenio, sentencias, en fin «las imágenes guardan todavía un poco de lirismo o de ingenio, no han sido todavía aplastadas, deshechas, absorbidas en la prosa, no son una simple aparición de las cosas» (p. 300). No lo serán a decir verdad nunca, según Proust, y el instrumento de homogeneización será de hecho muy diferente.

plo en Flaubert) fundada en y garantizada por una originalidad de visión? Enlaza con ella, sí, y la desplaza. Pero es preciso antes de nada dejar claro, o reproducir con fidelidad, la especificidad flaubertiana tal como Proust la deduce. Nada más, pues, que lo sintáctico. Nada que admirar en las imágenes, nada que señalar en el vocabulario (Thibaudet está algo más inspirado en este punto), nada *substancial* en suma: un lugar de originalidad *puramente formal, o relacional.* ¿De qué se trata exactamente?

La página citada antes enumera casi exhaustivamente los puntos de aplicación de esta originalidad gramatical; los tiempos de los verbos, los pronombres, las preposiciones. Añadamos (de acuerdo con el análisis de Proust, claro está) los adverbios y la conjunción *y*. Sobre los adverbios, Proust precisa que ellos no tienen en la frase de Flaubert «más que un valor rítmico», de ahí su posición a menudo inesperada, torpe y pesada, «como para tapiar esas frases compactas, llenar los menores huecos»: «Vuestros caballos, *quizá,* son fogosos»; a menudo aparecen al final de la frase, o al final de la obra: «una lámpara en forma de paloma ardía encima *continuamente*»; «como ella era muy pesada, etc.» Pero esta observación parece tardía, pues no encuentro ninguna aplicación de ella en el pastiche. El empleo flaubertiano de *y* es bien conocido, y Thibaudet le consagra paralelamente algunas páginas muy atentas. Esta conjunción «no posee en absoluto en Flaubert la función que la gramática le asigna, dice Proust. Ella marca una pausa en una medida rítmica y divide un cuadro». También interviene casi siempre a contratiempo. «En todas las ocasiones en que pondríamos *y,* Flaubert lo suprime. Es el modelo y el corte de tantas frases admirables: "Los celtas echaban de menos tres piedras toscas, bajo un cielo lluvioso, en un golfo saturado de islotes" (tal vez es *sembrado* en lugar de *saturado,* cito de memoria)». (No es ni sembrado ni saturado, sino, más modestamente aún, *lleno;* en compensación, no es simplemente *en,* sino *al fondo* de un golfo.) Este efecto de asíndeton es uno de los flaubertismos más abundantemente practicados por Proust. Así en su *Bouvard:* «Además, va siempre con coche, se viste sin gracia, lleva normalmente anteojos» o «Todo artista es adulador, enemistado con su familia, no lleva nunca sombrero de copa, habla una lengua especial»; en *Lemoine:* «Era viejo, con cara de payaso, un traje demasiado estrecho para su corpulencia, presumiendo de ingenio», o «Él había em-

pezado con un tono enfático, habló dos horas, parecía dispépsico...» (Estas imitaciones pueden parecer recargadas e irónicas, pero encontraríamos muchas frases de este «corte» en el verdadero *Bouvard,* y también en el contexto menos satírico de *Un coeur simple,* por ejemplo: «Como él administraba las propiedades de "Madame", se encerraba con ella durante horas en el gabinete de "Monsieur", y temía siempre comprometerse, respetaba infinitamente la magistratura, tenía pretensiones de saber latín».) «En cambio, allí donde a nadie se le ocurriría usar la conjunción, Flaubert la emplea»; esta *y* flaubertiana aparece a menudo en cabeza de frase, después de un punto o de punto y coma: no «termina casi nunca una enumeración», pero «inicia siempre una frase secundaria»: es «como la indicación de que otra parte del cuadro va a empezar, de que la ola refluyente va a formarse de nuevo». Ejemplo: «La plaza del Carrusel tenía un aspecto tranquilo. El Hotel de Nantes se alzaba siempre solitariamente; *y* las casas por detrás, etc.» Aplicación mimética: «Era viejo, con cara de payaso, un traje demasiado estrecho para su corpulencia, presumiendo de ingenio: *y* sus patillas iguales, que un resto de tabaco ensuciaba, daban a toda su persona un algo decorativo y vulgar». «Fue terrible para *Lemoine,* pero la elegancia de las fórmulas atenuaba la aspereza de la requisitoria. *Y* sus períodos se sucedían ininterrumpidamente, etc.» Esta *y* que Thibaudet llama *y* de movimiento, de paso o de disyunción, ha pasado, *ad nauseam,* a la *koiné* naturalista, y especialmente a Zola, en el que adquiere, por el contexto, una muy distinta función [126]. Thibaudet, más sensible a las innovaciones perdurables de Flaubert que a sus singularidades propiamente individuales, y siempre inclinado, por un punto de honor bergsoniano, a valorar el movimiento y a verlo allí donde menos lo hay, encuentra en la *y* un «esquema motor» característico. Podría llegar a serlo, y lo es en Zola, arrastrado como va en un flujo oratorio

[126] Otro rasgo heredado, vía Goncourt, por los naturalistas es el sustantivo abstracto sin epíteto, precedido de un artículo indefinido: «una molicie la dominaba» (Emma en la Vaubyessard). Proust no lo menciona en su artículo, pero lo sitúa en su pastiche: «una *dulzura* la invadió». No menciona ni practica este otro giro prenaturalista: *ce fut...,* inmortalizado por el «fue como una aparición» de *L'Education sentimentale.* Él hace bien, quizá, y yo cometo un error al señalarlo: este será uno de los tics de Zola *(Et ce fut un..., alors ce fut une...)* menos soportables, y nada falsea más la descripción del estilo de Flaubert que su amalgama con su derivación naturalista.

irresistible. En Flaubert, que se esforzaría más bien en suprimir toda clase de movimiento, marca, como lo indica Proust, una pausa y un descansillo.

La elisión y el contra-empleo de *y* constituyen dos efectos rítmicos complementarios, y contribuyen juntos (frecuentemente en contigüidad) a una estructuración muy particular de la frase. Pero no se puede apreciar correctamente esta estructura sin hacer intervenir en ella al menos otros dos elementos: el empleo de los tiempos y el de las preposiciones. Todo esto ya ha sido señalado, pero debe ser considerado aquí bajo un nuevo ángulo. Se sabe que Flaubert usa y abusa del imperfecto (su «eterno imperfecto», dice Proust), utilizado ya como durativo, ya como iterativo, ya como vehículo del estilo indirecto libre, y muy a menudo en una mezcla ambigua de todo ello. Y que el presente aparece cuando no se lo espera, bien como discurso (apenas) indirecto, bien como testimonio de una disposición duradera, y a menudo como marca de una observación personal, o resto de una primera redacción documental, como quizá en este fragmento de *Un coeur simple:* «Cuando el tiempo estaba despejado, nos íbamos muy temprano a la granja de Gefosses. El patio *está* en pendiente, la casa en el medio; y el mar, a lo lejos, *aparecía* como una mancha gris». Pero lo que importa, en la perspectiva del análisis y de la imitación proustiana, es el efecto producido, en frases de corte inhabitual, por la heterogeneidad de los tiempos y por su entrechocamiento desordenado, e incluso absurdo: «Por cien francos al año, ella cocinaba y limpiaba la casa, cosía, lavaba, planchaba, sabía embridar un caballo, cebar las aves del corral, batir la mantequilla y *permaneció* fiel a su ama» *(Un coeur simple).* La ruptura es aquí doble: entre los imperfectos y el indefinido de *permaneció,* pero también por la interposición de los infinitivos dependientes de *sabía* —el todo por cien francos, de ahí una especie de silepsis, o de zeugma semántico-temporal en el límite del despropósito—. Efecto análogo en el pastiche: «Los bromistas *empezaban* a interpelarse de un banco a otro, y las mujeres, *mirando* a sus maridos, *ahogaban* la risa en un pañuelo, cuando un silencio se *estableció,* el presidente *pareció* concentrarse para dormir, el abogado de Werner *pronunciaba* su alegato. *Había empezado* con un tono enfático, *habló* durante dos horas, *parecía* dispéptico...» O: «Y *acababan* por no ver más que dos matas de flores violetas, *bajando* hasta el curso rápido del agua que apenas *tocan,* en la luz cruda de una tarde sin sol, a lo largo de un muro

rojizo que se *desmoronaba*». El empleo de las preposiciones viene a menudo a relevar o a secundar este efecto. Proust lo califica simplemente, como hemos visto, de «rítmico» y no añade ningún otro comentario. Pero sus citas, incluso, o sobre todo, cuando son falsas, indican muy bien de qué se trata: «Los Celtas echaban de menos tres piedras toscas, *bajo* un cielo lluvioso, *en* un golfo saturado de islotes»; «El padre y la madre de Julien vivían en un castillo, *en medio de* bosques, *sobre* la pendiente de una colina». «La variedad de las preposiciones, precisa Proust, contribuye a la belleza de estas frases ternarias». Esta «variedad» puede proceder en Flaubert de un temor un tanto escolar a la repetición; el efecto está ahí, y es lo que yo llamaría un efecto de *dislocación:* como los tiempos de los verbos, los complementos circunstanciales (y también, como se verá, los complementos de objeto) se *disimilan,* y la frase, plegándose sinuosamente o mejor zigzagueando de uno a otro, se contonea sin flexibilidad, haciendo saltar sus goznes como un títere desarticulado: «Habían desplegado el velarium y colocado diligentemente amplios cojines a su lado. Herodías se hundió en ellos, y lloraba, volviendo la espalda. Después se pasó la mano por los párpados, dijo que no quería pensar más en ello, que se sentía dichosa; y le recordó sus charlas allá abajo, en el atrium, los encuentros en los baños, sus paseos a lo largo de la vía Sagrada, y las tardes, en las grandes villas, con el murmullo de los surtidores de agua, bajo los arcos de flores, ante la campiña romana». Aplicación proustiana (soberbia): «Se veían con ella, *en* el campo, *hasta* el fin de sus días, *en* una casa toda de madera blanca, *a* la orilla triste de un gran río. Habrían conocido el canto del petrel, la llegada de la niebla, el balanceo de los navíos, el desenvolvimiento de las nubes, y habrían permanecido horas, con su cuerpo sobre sus rodillas, viendo subir la marea y entrechocarse las amarras, *desde* su terraza, *en* un sillón de mimbre, *bajo* un toldo de rayas azules, *entre* bolas de metal».

Pronombres: se trata evidentemente de esos anafóricos desplazados que remiten —esguince de la gramática purista, pero también, literalmente, de la articulación lógica de las frases, y, por tanto, todavía efecto de dislocación— a un sustantivo que no era el sujeto de la frase precedente. Proust se complace al ver a Flaubert complacerse al advertir en Montesquieu un giro análogo: «Era terrible en la cólera; lo volvía cruel». Y al advertir a su vez en *L'Education:* «Surgió de allí otra, más próxima,

en la orilla opuesta. Unos árboles *la* coronaban». Y al rivalizar o pujar: «Una dama se quitó el sombrero. Un loro *lo* coronaba. Dos jóvenes se asombraron de *él*...» El valor de tales construcciones consiste, según Proust, en que, al permitir alzar desde el corazón de una proposición un arco que no se cierra hasta el mismo centro de la proposición siguiente, aseguran la estrecha, la hermética continuidad del estilo. También, y quizá más específicamente, estos deslizamientos de sujetos y de objetos contribuyen a una particularidad destacada en el ensayo de 1910: en Flaubert, «las cosas actúan como personas», «existen no como accesorios de una historia, sino en la realidad de su aparición; son generalmente el sujeto de la frase, pues el personaje no interviene y sufre la visión»; e inversamente, «cuando el objeto representado es humano, como es conocido como un objeto, lo que aparece de él es descrito como apareciendo, y no como producido por la voluntad... Cuando hay una acción de la que otro escritor mostraría las diferentes frases *(sic;* ¿no serían *fases?,* precioso lapsus) del motivo que las inspira, hay un cuadro cuyas diferentes partes parecen no ocultar la intención de que se trataba de describir una puesta de sol». Ésta es la «revolución» cumplida desde *L'Education; «lo que hasta Flaubert era acción se convierte en impresión.* Las cosas tienen tanta vida como los hombres, pues es el razonamiento el que a fin de cuentas asigna a cualquier fenómeno visual causas exteriores, pero en *la primera impresión* que recibimos esta causa no está implicada» (subrayado mío). Este impresionismo flaubertiano, que Proust prefiere, diez líneas más abajo, denominar *subjetivismo* (el término le es, y le remite a Flaubert, más congénito), es lo que podríamos también llamar, proustianamente, el «lado Dostoïevski» de Flaubert, parafraseando a Marcel cuando habla de Madame de Sévigné: «Sucede que Mme. de Sévigné, como Elstir, como Dostoïevski, en lugar de presentar las cosas en el orden lógico, es decir, comenzando por la causa, nos muestra de entrada el efecto, la ilusión que nos atrae» [127]. La referencia a Elstir basta, sin duda, para indicar la importancia estética y filosófica de este tema. Para Sévigné, otra página de *La Recherche* confirma e ilustra el rasgo: «Mme. de Sévigné es una gran artista de la misma familia (que Elstir). Me di cuenta en Balbec de que nos presenta las cosas como él, en el orden de nuestras percepciones,

[127] *Recherche,* III, p. 379.

en lugar de explicarlas primero por su causa. Pero ya aquella tarde, en el vagón, releyendo la carta en que hablaba del claro de luna ("No pude resistir la tentación, me pongo todas mis tocas y casacas que no eran necesarias, me voy al paseo donde el aire es tan grato como el de mi alcoba; encuentro mil naderías, frailes blancos y negros, monjas grises y blancas, ropa blanca tirada por aquí y por allá, hombres amortajados derechos como árboles, etcétera") me encantó lo que más adelante yo hubiera llamado el lado Dostoïevski de las Cartas de Madame de Sévigné (¿no pinta ella los paisajes de la misma forma que el ruso los caracteres?)» [128] El *lado Dostoïevski* es la primacía de la impresión, e incluso de la primera impresión, y así es como Proust interpretaba, con razón o sin ella, esta frase enigmática del prólogo a *Dernières chansons* de Louis Bouilhet, que tanto le gustaba citar (incompletamente), y en la que Flaubert dice del escritor que «los accidentes del mundo le parecen todos transpuestos como para uso de una ilusión que hay que describir». Proust la cita, entre otras, a propósito de la «locura incipiente» de Nerval, «subjetivismo excesivo, importancia mayor, por así decir, concedida a un sueño, a un recuerdo, a la calidad personal de la sensación, que a lo que esta sensación tiene de común para todos, de perceptible para todos, la realidad». Y añade que esta disposición «a no considerar la realidad más que "para uso de una ilusión que hay que describir" [adviértase el desvío de la fórmula flaubertiana], y a hacer de las ilusiones que consideran un privilegio describir, una clase de realidad..., es en el fondo la disposición artística» [129]. No es una opinión irrelevante, sino claramente una definición indirecta de la propia estética proustiana, a la cual Flaubert es aquí, junto con Nerval, Dostoïevski, Sévigné y dos o tres más, anexionado y asimilado. Pero cada uno realiza esta *(la)* disposición artística con los medios que le son propios: Sévigné mediante naderías, Elstir y el mismo Proust con metáforas, Flaubert con (llegamos finalmente a la fórmula más densa y que dice casi todo) «las singularidades inmutables de una sintaxis deformante» [130].

---

[128] *Recherche,* I, p. 653.
[129] P. 234. Subrayado mío.
[130] P. 593.

Tal es, en lo esencial [131], la singularidad del estilo de Flaubert, o quizá la ilusión que Proust «considera un privilegio» describir y un placer usar. El propio Proust, so pena de traicionar su propia doctrina, debería reconocer, e incluso defender, que se trata de una visión «deformante», como el conjunto de su visión, y como toda visión de artista. Sólo los no-artistas tienen una visión «exacta», pero esta exactitud es estéril. Sólo la deformación artística es fecunda, porque es reveladora para los no-artistas: «Y ahora, mirad». Y ahora, leed a Flaubert con las gafas proustianas, o, lo que viene a ser lo mismo, leed a Flaubert como si fuese, ¿por qué no?, un pastiche de Flaubert por Proust. Sin duda os parecerá bastante logrado en el género, sobre todo a partir de *L'Education*. El Flaubert de Proust es un Flaubert tardío: el último Flaubert, el «viejo (aunque no muy viejo) Flaubert», como hay un viejo Tiziano, un viejo Hals (un viejo Elstir), en el momento en que el artista se despoja de sus talentos superficiales, «renuncia a su "virtuosismo", a su "facilidad" innatos, a fin de crear, para una visión nueva, expresiones que traten poco a poco de adaptarse a ella». Proust no está tan en desacuerdo como cree con Thibaudet, que también considera tardía la madurez estilística de Flaubert, el momento en el que el arte de los «cortes» aprendido de Montesquieu o de La Bruyère llega felizmente a subvertir un don primero esencialmente «oratorio» —para convencerse de ello, basta con leer las obras de juventud—. Tal resultado, que es de hecho una laboriosa y dolorosa desconstrucción, sólo puede ser tardío. «Estas singularidades gramaticales traducen, en efecto, una visión nueva, ¡cuánta dedicación no habrá sido necesaria para fijar esta visión, para hacerla pasar del inconsciente al consciente, para incorporarla, por fin, a las diversas partes del discurso! » [132] Tardío, y quizá necesariamente raro, incluso en sus últimas obras. Es sorprendente ver cómo el Flaubert de Proust consiste de hecho en un corpus de algunas páginas privilegiadas, principio de *L'Education,* frases sueltas de *Salammbô,* de *Trois contes,* de *Bouvard,* del cual se

[131] He dejado de lado el empleo del participio presente que Proust menciona como una de las particularidades decisivas, pero al que no vuelve a referirse ni en su artículo ni apenas en su pastiche. Thibaudet alude a él para destacar su frecuencia anormal cuya razón atribuye al afán de evitar los relativos. Tal vez convendría considerar con más detalle su efecto característico de pesadez.

[132] P. 592.

impregnó muy pronto para su pastiche juvenil (pero al que no cita en ninguna parte), y casi siempre las mismas. Se diría que se ha constituido su Flaubert sobre dos o tres frases características, aprendidas de memoria y vagamente reescritas por una memoria egoísta, quiero decir «artista» ella también, y, por tanto, al servicio exclusivo de su arte. Mediante lo cual, y con una pequeña ayuda de su genio, este Flaubert parece ser, quizá, lo mejor que tenemos de Flaubert.

Para ser completamente claro: me parece que Proust, con una precisión quirúrgica, ha puesto el dedo en lo más específico que tiene Flaubert. Estos flaubertismos se encuentran en su obra en una cantidad relativamente pequeña, pero creciente, y sobre todo decisiva: ellos son los que dan el tono, y se sabe que bastan dos o tres disonancias originales para transfigurar una partitura que, sin ellas, sería simplemente correcta. No estoy seguro, en cambio, de que, en su interpretación, Proust no haya cedido algo a la tentación inevitable e inconsciente de traer a Flaubert a su terreno, y de hacer indebidamente de él, junto con Nerval, Dostoievski y otros, uno de sus precursores. Me parece más prudente, y más «sometido a la realidad» flaubertiana cuando alude sencillamente a un cambio «del aspecto de las cosas y de los seres, como ocurre cuando una lámpara se ha desplazado de su lugar, cuando se entra en una nueva casa, o cuando se está en plena mudanza y la vieja casa se queda casi vacía. Es este tipo de tristeza, hecha de la ruptura de los hábitos cotidianos y de la irrealidad del decorado lo que da el estilo de Flaubert» [133]. El efecto «deformante» de la sintaxis flaubertiana resulta quizá únicamente, y cualesquiera que sean las modalidades —que son otras tantas «rupturas de hábitos cotidianos» gramaticales—, de una suerte de presencia, de visibilidad y de pesadez inhabituales del aspecto gramatical del discurso, el cual se encuentra inevitablemente, y casi mecánicamente, entorpecido, obstaculizado, y, como lo advertían Malraux y Jean Prévost, «paralizado» y «petrificado»; y el propio Flaubert se describía a menudo físicamente entumecido y como anquilosado [134].

---

133 P. 590.

134 «Sería necesario que yo permaneciese en una absoluta inmovilidad de existencia para poder escribir. Pienso mejor acostado y con los ojos cerrados. El menor ruido se repite dentro de mí con ecos prolongados que continúan mucho tiempo antes de morir. Y cuanto más avanzo, más se desarrolla esta enfermedad. Algo se adensa, más y más, en mí, que fluye

Queda sin embargo un aspecto que no olvido: ¿esta «sintaxis deformante» *traduce,* como dice Proust en 1920, una visión nueva, o bien, al contrario, como lo dejaba entrever la hipótesis abierta en 1910, es esa visión la que *surge* de esta sintaxis? Me parece que con el tiempo Proust tiende a apoyar cada vez más (pesadamente) su estética sobre una «metafísica», y su posición final es la más expresionista: la sintaxis de Flaubert no sería, pues, «deformante», sino *deformada* por una visión singular, que poco a poco se iría acentuando en él, imprimiendo cada vez más su marca a su discurso.

Inútil (aunque muy cómodo) decir que esta cuestión, probablemente decisiva para Proust, me parece ociosa. La «visión flaubertiana», después de todo, nos importa poco, si no es a título de metáfora para designar su estilo, y el término mismo de «visión» es quizá aquí la más pesada presuposición proustiana. Si tal visión ha existido, ya no existe, y Proust indica que no la encuentra casi nunca en la Correspondencia. Habla de esos escritores «cuya *realidad literaria* (una forma que les fascina, como Flaubert) es tan interior que no puede proyectarse en la conversación o en la correspondencia» [135]. Quizá es suficiente con sugerir que esta «realidad literaria» es *puramente literaria,* y sólo puede investirse en el grado extremo de la escritura. Pero poco importa: no queda nadie, supongo, que especule acerca de los problemas de la visión en el Greco, o que se pregunte si las audacias finales de Beethoven tienen que ver con la sordera. Baste con lo dicho sobre Flaubert, y, sobre todo, no recurramos a su demasiado famosa y demasiado misteriosa «enfermedad». Lo que importa es que haya llegado a ser, en sus últimas obras —que percibimos mejor desde que Proust ha atraído sobre ellas nuestra atención, aunque fuese infiel a la suya— una especie de Cézanne de la escritura, en quien lo «real» empieza a desarticularse, o mejor a *agarrotarse,* y que renueva, como lo decía al principio Proust, «*nuestra visión* de las cosas». ¿Se trata del primer novelista impresionista? A pesar de las fechas, y a causa de ciertas aristas bastante vivas, yo preferiría decir el primer (¿y el último?) escritor *cubista.*

---

penosamente» (A Louise Colet, 15 de abril de 1852). Esta secreción espesa y lenta es en todo caso la escritura flaubertiana, cada vez más estorbada y asediada, como su autor, por la trombosis final.

135 *Jean Santeuil,* Pléiade, p. 486.

Como se sabe, Proust justificaba su práctica mimética por lo que él llamaba «la virtud purgativa, exorcizante, del pastiche. Cuando se acaba de terminar un libro, no sólo querríamos seguir viviendo con sus personajes..., sino además nuestra voz interior, que ha sido disciplinada durante todo el tiempo de la lectura a seguir el ritmo de un Balzac, de un Flaubert, querría continuar hablando como ellos. Es necesario dejarla ir un momento, dejar que el pedal prolongue el sonido, es decir, hacer un pastiche voluntario, para poder después volver a ser original, y no pasarnos toda la vida haciendo pastiches involúntarios» [136]. Pero esta justificación encuentra a su vez su explicación en esta excepcional capacidad mimética, o porosidad al contagio de otro, que ha admirado a todos los amigos de Proust (y, de otra forma, a sus enemigos), y que, como se sabe, se manifiesta en la caracterización de sus personajes novelescos. A decir verdad, su intención era en general amistosa, y esta precisión importa para determinar la tonalidad dominante de sus pastiches, que es una mezcla específica (pero en dosis variables) de admiración y de ironía. Este detalle me parece muy relacionado con la mezcla de afecto e ironía que caracteriza la amistad proustiana y que se traducía por la actitud comúnmente llamada *guasa.* El pastiche proustiano no es ni puramente satírico ni puramente admirativo, y su régimen propio es el irreductiblemente ambiguo de la *guasa,* en el que burlarse es una forma de amar, y en el que la ironía (que entienda quien deba) no es más que un rodeo de la ternura.

Pero la indicación más profunda es, sin duda, esta página del *Contre Sainte-Beuve* en la que Proust pone en relación su facilidad para la imitación con su sensibilidad para las analogías que es el fundamento mismo de su estética (y de su filosofía): «Creo que el joven que dentro de mí se divierte (con los pastiches) debe ser el mismo que también tiene un oído fino y ajustado para captar entre dos impresiones, entre dos ideas, una armonía muy sutil que no todos llegan a apreciar» [137]. Importantísimo: la capacidad mimética y el «demonio de la analogía» se reducen a una sola y misma aptitud para percibir y producir las

---

[136] *Contre Sainte-Beuve,* Pléiade, p. 594. Cf. carta a Fernández, cit. *ibid.,* p. 690.

[137] *Ibid.,* p. 304.

semejanzas. El pastiche no es por tanto en Proust una práctica accesoria, mera catarsis estilística o simple ejercicio pre-novelesco: es, junto con la reminiscencia y la metáfora, una de las vías privilegiadas —y a decir verdad, obligadas— de su relación con el mundo y con el arte.

XX

Como hemos visto, todo travestimiento comporta una parte (una cara) de pastiche, puesto que transpone un texto de su estilo de origen a otro estilo que el autor del travestimiento debe tomar prestado para practicarlo en esta circunstancia. En el *Virgile travesti,* Scarron traduce *La Eneida* a un francés «vulgar» que no le resulta más «natural» de lo que el francés virgilizante del *Lutrin* resulta a Boileau, y que es, a nuestro juicio, también convencional: su texto es, pues, a la vez, un travestimiento de *La Eneida* y un pastiche del habla convencional denominada «francés vulgar». Y aun cuando él operase aquí en el estilo más espontáneamente suyo, el mero hecho de practicarlo a título (y como medio) de transposición lo volvería indefectiblemente menos «natural», menos transparente: menos *inmediato.* Para aplicarlo a la acción de *La Eneida,* tendría que reconstituir constantemente su propio idiolecto, y practicar su propio estilo —que no quedaría sin algunas huellas de aquél— sobre el modo del *autopastiche.*

Nos gustaría poder decir, por guardar la simetría, que, a su vez, todo pastiche comporta una parte de travestimiento. Pero no es así: un mimotexto aislado no produce ningún efecto de transformación, porque no transpone en el estilo de su modelo ningún texto preexistente conocido (ni tampoco, sin duda, desconocido) por nosotros y esta situación es, con mucho, la más frecuente. Por el contrario, en el caso (muy excepcional) en que una serie de pastiches esté compuesta como una serie de variaciones sobre un mismo tema, como en *L'Affaire Lemoine* (excepción hecha del pseudo-Sainte-Beuve que comenta, metaestilísticamente, el pseudo-Balzac), cada uno de ellos puede valer por una transposición de cada uno de los otros. Pero, a decir verdad, *L'Affaire Lemoine* no ilustra exactamente esta situación, pues aunque

sus diferentes capítulos se refieren a un mismo tema común, no puede decirse que todos cuentan la misma historia: cada uno de ellos elige el detalle o el punto de vista que le conviene, y estos segmentos no son en absoluto superponibles ni concurrentes.

Otra aproximación imperfecta la encontramos en una curiosa performance de Reboux y Muller.

Todo el mundo conoce *La Parure*. Los dos autores del pastiche imaginan que Maupassant ha muerto antes de redactar esta novela, de la que sólo se ha encontrado entre sus papeles el esquema, y que sus cuatro amigos Dickens, Edmond de Goncourt, Zola y Alphonse Daudet (agrupados, en la primera edición, bajo la etiqueta colectiva —y abusiva— de «Escuela naturalista») se reparten la tarea de escribirla. De ahí una serie de cuatro pastiches, no concurrentes y sin relación transformacional entre ellos; pero cada uno, presentado como la redacción de una parte de la novela esbozada por Maupassant, es, de hecho, una transcripción, en el estilo de su autor ficticio, de una parte de la novela efectivamente escrita por Maupassant. Así pues, cada uno de ellos es, a la vez, una imitación satírica y, secundariamente pero voluntariamente por parte de Reboux y Muller, un travestimiento. El lector prevenido no tiene más qué remontarse al texto original (que no figura, evidentemente, en la serie) para comparar sucesivamente a Maupassant con su reescritura por «Dickens» (primera parte: Mme. Loisel, invitada a un baile, lleva un aderezo que le ha prestado su amiga Mme. Forestier), por «Goncourt» (segunda parte: el baile), por «Zola» (el aderezo se ha perdido: diez años de privaciones para pagarlo), finalmente, por «Daudet» (revelación final: el aderezo era falso). La última parte comporta además, y sin que se pueda saber si debemos interpretar esta adición como un daudetismo, el desenlace feliz que el texto de Maupassant autorizaba sin realizarlo e incluso sin indicarlo: Mme. Forestier restituye a su amiga la diferencia de valor entre las dos joyas, «ahorro involuntario» que le permitirá un retiro acomodado en una villa al borde del Sena bautizada, como no podía ser menos, «la Parure».

Esta situación de coexistencia del texto de un autor y su transcripción en el estilo de uno o de varios autores es, en lo que conozco, única. Su efecto secundario es situar el texto original en posición de *tema* cuyas variaciones serían los cuatro pastiches, con la única salvedad de que cada uno varía un

segmento en lugar de variarlo todos íntegra y concurrentemente. De ahí, para el lector, esta ilusión inevitable: comparado al pastiche que lo varía, cada segmento del texto de Maupassant parece, por contraste, de una perfecta neutralidad estilística, estado-norma, grado cero retrospectivo, y desde luego muy relativo, como si Maupassant no tuviese también sus rasgos de estilo, y como si no fuera posible escribir un «a la manera de Maupassant». A decir verdad, ésta era, lo sabemos, la opinión de Paul Rebous: de ahí, quizá, este cuádruple travestimiento, baile de máscaras organizado a su mayor gloria y para exaltar *a contrario* su perfección. Pero ¿qué puede demostrar la confrontación entre un original auténtico y cuatro caricaturas?

A título de contra-prueba y para seguir con las apuestas estúpidas, propongo un buen ejercicio para algún Pierre Ménard desocupado y dócil: 1) olvidar el texto de *La Parure*; 2) impregnarse del estilo de Maupassant en el resto de su obra; 3) así armado, y a partir de las cuatro transcripciones inventadas por Reboux y Muller, reconstituir el original.

Un ejemplo más riguroso nos lo ofrecen los *Exercices de style* de Queneau, que son variaciones sobre el mismo tema cuya versión titulada *Relato* puede ser considerada sin demasiado abuso, aunque el autor no la presente así y aunque no sea la primera en fecha de composición [138], como el estado más próximo de un hipotético grado cero (exposición del tema) de la variación estilística —o de otra, pues la serie presenta estados *(Translación, Lipograma, Homofónico,* etc.) que resultan, como hemos visto a propósito de otras producciones oulipianas, de un tipo muy diferente de transformación textual. Es necesario igualmente precisar que los «estilos» explícitamente destacados por Queneau no son nunca, como en el pastiche canónico, idiolectos de autores, sino de tipos generales, de géneros *(Carta oficial, Ruego de publicación, Interrogatorio),* de niveles de uso *(Ampuloso, Vulgar),* de formas gramaticales *(Presente, Pretérito indefinido)* y otros *(Onomatopeyas, Telegráfico,* etc.) —incluso si *Exclamaciones* (« ¡Ostras! ¡Las doce! ¡Hora de coger el autobús!...») evoca inevitablemente a Céline, y *Pretérito perfecto*

138 Las doce primeras fueron escritas en mayo de 1942, y *Relato,* que es la número dieciséis, debe datar de agosto o de noviembre.

(«He subido en el autobús de la puerta Champerret. Había mucha gente, jóvenes, viejos, mujeres, soldados. He pagado mi billete y después he mirado a mi alrededor...») al Camus de *L'Etranger,* de una manera no del todo fortuita y meramente gramatical, como lo sugieren frases tales como: «No era muy interesante», o «Iba sentado y no he pensado en nada», que connotan una apatía típicamente meursaultiana.

El grado cero de *Relato* («Una mañana a mediodía, junto al parque Monceau, en la plataforma trasera de un autobús casi completo de la línea S (en la actualidad el 84), observé a un personaje con el cuello bastante largo que llevaba un sombrero de fieltro rodeado de un cordón trenzado en lugar de cinta. Este individuo, etc.») no equivale en absoluto, hay que precisarlo, a la noción —altamente improbable— de un supuesto «estilo natural» de Queneau. No sería, sin embargo, difícil añadir a la serie un bastante aceptable «a la manera de Raymond Queneau», autopastiche que se referiría para mayor seguridad (y eficacia) a su manera más notoria, que es al mismo tiempo la más marcada, pongamos la de *Zazie dans le métro.* De hecho, esta página se encuentra ya en *Exercices de Style,* con el título de *Inesperado* (es, tal vez por eso, la noventa y nueve y última variación):

Los amigos estaban sentados alrededor de una mesa de café cuando Alberto se reunó con ellos. Estaban Renato, Roberto, Adolfo, Jorge y Teodoro.
—¿Qué tal? —preguntó cordialmente Roberto.
—Bien —dijo Alberto.
Llamó al camarero.
—Para mí, que sea un picón —pidió.*

El prefacio escrito por Queneau para la edición ilustrada de 1979 (en la que observo que la versión *Relato* ha sido elegida para figurar en la portada, probable confirmación de su estatuto —a posteriori— de exposición temática) define perfectamente, por referencia a su modelo musical —la variación, claro está— el principio formal que preside la composición de *Exercices de style:* «En una entrevista con Jacques Bens, Michel Leiris recuerda que "en el transcurso de los años treinta, estuvimos escu-

* La traducción de los fragmentos de Queneau sigue la de Antonio Fernández Ferrer, Madrid, Edit. Cátedra, 1987.

chando juntos (Michel Leiris y yo) en la sala Pleyel un concierto en el que se interpretaba el *Arte de la Fuga.* Recuerdo que lo seguimos muy apasionadamente y que, al salir, nos dijimos que sería muy interesante hacer algo de ese tipo en el plano literario (considerando la obra de Bach, no desde el ángulo del contrapunto y fuga, sino como construcción de una obra por medio de variaciones que proliferaran hasta el infinito en torno a un tema bastante nimio)". En efecto, fue acordándome de Bach muy conscientemente como escribí *Ejercicios de Estilo,* y muy especialmente de esa sesión de la sala Pleyel...»

Así pues, en la intención de su autor, esta obra es, y nunca mejor dicho, una serie de variaciones (estilísticas o de otro tipo) sobre un mismo tema (original pero voluntariamente neutro o banal), que cada una de esas variaciones transforma, ya sea según un principio mecánico de manipulación de tipo oulipiano, ya sea reescribiéndolo en un estilo definido [139]; por este segundo aspecto, la obra depende a la vez de la parodia y del pastiche, puesto que cada variación parodia el tema al hacer el pastiche de un nuevo estilo. Lo mismo puede decirse de las variaciones pictóricas realizadas por Carelman para la edición ilustrada: la misma escena en estilo infantil, filatélico, persa, japonés, primitivo flamenco, etc. Llamaré *transestilización* a este procedimiento de la variación estilística, y veremos más adelante otras manifestaciones de régimen menos expresamente (o menos voluntariamente) lúdico.

Éstas son algunas performances de pastiches en variación transestilística. En el orden de la imitación múltiple, tendríamos que recordar la hipótesis, nada fantástica, del pastiche a dos (o a varios) grados: pastiche por A de B haciendo un pastiche de C (etcétera). Algo así como lo que pretendía Diderot al rivalizar de «marivaudage» con Crébillon. Hace tiempo yo intenté un Bossuet por Proust por Queneau donde los tres niveles, sin contar el cuarto, eran bastante reconocibles, pero no consigo ponerme de nuevo manos a la obra y ya no tengo tiempo de reconstituirlo. Cada uno de ustedes puede intentarlo, no es nada del otro mundo.

[139] Es el equivalente de la variación musical que se obtiene ya por transformación mecánica reglada (cambio de tempo, de tonalidad, de ritmo, etc.), ya por transposición estilística: *maestoso, espressivo,* a la manera de (*alla...*).

XXI

El *autopastiche,* al que hemos aludido una o dos veces, es una noción algo fantasmática, cuyo uso se impone con frecuencia como metáfora o hipérbole, pero que no denota casi ninguna práctica real. Cuando un autor acentúa su idiolecto multiplicando o exagerando sus rasgos característicos, es tentador (y habitual) calificarlo, o más exactamente fingir que se le hace sospechoso de autopastiche irónico, o, como suele decirse, de «autoparodia» [140]. La ficcionalidad de la sospecha se basa en el carácter voluntario de la práctica («Juraría que lo está haciendo a propósito»), pero la crítica real tiende de hecho a considerarlo una especie de autocaricatura involuntaria, una acentuación inconsciente o irresponstable de los rasgos, debido a la fatiga o por gusto.

El autopastiche involuntario no es, por definición, más que un *efecto,* no una práctica deliberada. El autopastiche como género sólo podría consistir en auto-imitaciones voluntarias. Práctica muy rara, ya lo he dicho, quizá porque supone a la vez una consciencia y una capacidad de objetivación estilística poco frecuentes. Haría falta un escritor dotado al mismo tiempo de una fuerte individualidad estilística y de una gran aptitud para la imitación.

El otro escritor (francés; un tercer caso, fuera de Francia, sería el de Joyce, más fino porque su escritura es más polimorfa; y un cuarto, el de Nabokov) que mejor responde a esta condición es ciertamente Proust —otra vez Proust; así, no es sorprendente que nos ofrezca el raro ejemplo de un autopastiche consciente y voluntario—. No, como sería de esperar, aprovechando la ocasión de la serie de *L'Affaire Lemoine:* en 1908, su obra publicada era todavía muy poca y su fama demasiado reducida como para justificar o disculpar un gesto tan típicamente narcisista; por otra parte, quizá los rasgos más característicos de su estilo aún no estaban totalmente constituidos o fijados. Sólo más tarde, en una página de *La Prisonnière* (escrita durante la guerra), se permite Proust este placer ambiguo. E incluso el autopastiche, por un efecto de puesta en escena muy significativo, aparece disfra-

[140] «En vano quiso remedar Andrew Lang, hacia mil ochocientos ochenta y tantos, la Odisea de Pope; la obra ya era su parodia y el parodista no pudo exagerar su tensión» (Borges, Prólogo de 1954 a *Historia universal de la infamia,* trad. fr., Rocher, 1958).

zado de alopastiche, o, en otras palabras, de simple pastiche: se trata del discurso de Albertina sobre los helados, destacado ya por la crítica por razones menos formales; y que el narrador pone como un ejemplo de la influencia de su propio estilo sobre el de su amiga [141]. Albertina ha cogido poco a poco, dándose cuenta, pero sin poder evitarlo, los tics del lenguaje de su amigo: es, pues, un pastiche involuntario ficticio de Marcel por Albertina, la cual hace, asumiéndolo, un pastiche real voluntario de Proust por sí mismo. Asumiéndolo: creo que el personaje era necesario y tal vez incluso indispensable para permitir, al darle una especie de coartada de enunciación, la producción del autopastiche. Es inevitablemente ridículo y casi imposible hablar o escribir «a la manera de uno mismo», suponiendo (volveré sobre ello) que esta hipótesis tenga algún sentido; en cambio, es perfectamente concebible que en una novela de fuerte caracterización estilística como *La Recherche* un personaje imite a otro, y no sería difícil imaginarnos, por ejemplo, a Swan o a Oriana produciendo una imitación satírica de Charlus o de Norpois. En el pastiche de Marcel por Albertina la situación se complica —y se vuelve más excitante— por el hecho de que el personaje pasticheado resulte ser el narrador, y, en consecuencia, el propio autor.

Este *en consecuencia* es un tanto precipitado: el narrador podría tener, como personaje hablante («Marcel»), un estilo oral muy distinto de su estilo escrito (que parece ser, o mejor, *constituir,* no por una necesidad lógica sino de hecho, el mismo estilo del autor Marcel Proust). En este caso estamos: aunque Marcel-personaje no tome la palabra ni a menudo ni para largas intervenciones, está muy bien especificado que aquí Albertina habla, desde hace algún tiempo, no como *habla* su amigo, sino como éste *escribiría* si escribiese, y como sin duda escribirá cuando escriba: «Entonces me contestó... con palabras que ella creía debidas únicamente a mi influencia, a la constante cohabitación conmigo, palabras que, sin embargo, yo no habría dicho jamás, como si algún desconocido me hubiera prohibido usar en la conversación formas literarias... unas imágenes tan escritas que me parecían reservadas para otro uso más sagrado y que yo ignoraba todavía». Albertina contraviene aquí una regla de buena

[141] *Recherche,* Pléiade, III, pp. 129-131. El carácter automimético de esta página ha sido señalado por Milly, 1967, p. 137.

educación común al espíritu de Combray (ya la abuela del Narrador reprochaba a Legandrin el hablar «como un libro») y al espíritu Swan-Guermantes, que quiere una conversación espiritual pero sin artificio (en esta misma página, líneas más abajo: «a mí me parecía aquello demasiado bien dicho»); más gravemente, Albertina viola un tabú y comete un sacrilegio al prostituir en discurso oral «formas» reservadas para el uso «sagrado» de la literatura, y más precisamente del Libro en ciernes. A estas formas, Marcel las llama aquí *imágenes,* un poco más adelante *comparaciones,* después *imágenes seguidas.* Casi toda la respuesta, en efecto, como tantas páginas «poéticas» de la *Recherche,* descansa sobre una comparación seguida, desarrollada y variada, entre los helados y los monumentos (columnas, obeliscos) o montañas nevadas que la golosa se imaginaba derritiendo o haciendo rodar en aludes; encontramos también la inevitable metáfora metonímica: los helados del Ritz serán columnas... Vendôme.

Este autopastiche proustiano puesto, hora es ya de decirlo, en boca de Albertina, no es de una absoluta verosimilitud diegética, puesto que Albertina imita (oralmente) un estilo (escrito) que jamás ha tenido ocasión de leer: el que, en ficción, Marcel estaba destinado a practicar más tarde, en su obra futura, mucho después de la muerte de Albertina. Es manifiestamente —aunque discretamente— satírico, por el carácter totalizador del procedimiento reducido aquí a su mero virtuosismo y privado de la función estética, o metafísica, que le atribuiría el manifiesto del *Temps retrouvé.* Pues la crítica con la que Marcel rodea e interrumpe este fragmento de alarde verbal no se limita a considerarlo impropio de una conversación; lo encuentra también de «una gracia bastante fácil», una poesía «menos extraña, menos personal que la de Celeste Albaret, por ejemplo». De tales formulaciones se desprende que, a pesar del enorme poder que atribuía a la «metáfora», Proust percibía lo que en ella solía haber de afectado, y también de convencional en sus performances más espectaculares o exhibicionistas. Y es este único rasgo de estilo, el más *expuesto,* es decir, a la vez el más perceptible y el más vulnerable, el que entrega a la imitación reduccionista de Albertina. El pastiche juega aquí su papel (auto)crítico, esta vez sin exagerar el conjunto de los rasgos, sino aislando y, por tanto, privando de su función estructural en relación a la totalidad de la obra, uno solo de entre ellos, reducido por eso mismo al estado de *proce-*

dimiento. Reducción en todo conforme con el espíritu de la imitación satírica clásica, la metáfora se convierte aquí en lo que es, el proustismo por excelencia. Crébillon, Balzac y otros Burnier-Ramband dirían, sin duda, que Albertina no habla el francés, sino «el Marcel Proust». A esto se le llama, por otra parte, *proustificar.*

Otro autopastiche célebre, y declarado, es el «A la manière de Paul Verlaine» recogido en *Parallèlement.* Verlaine, como Proust, había ya practicado el pastiche, pero de una manera a decir verdad un tanto incierta o imprecisa: el «Señor Prudhomme» de los *Poèmes saturniens* (que no se presenta como un pastiche) cultiva sarcásticamente un prosaísmo que sólo secundariamente recuerda el de Coppée, y los nueve «A la maniére de plusieurs» de *Jadis et naguère* no son fáciles de ordenar: Jacques Robichez [142] relaciona con Banville la «princesa Berenice», que también nos hace pensar bien (o mal) en Heredia o en cualquier otro Parnasiano; «Paisaje» evoca todavía a Coppée por su prosaísmo, «Madrigal» a Mallarmé por hermetismo y torsión sintáctica, sugestión confirmada por una cita literal («Palme! »). El resto sobrenada en el clima confuso, medio-decadente, medio-fantasista, de un estilo fin-de-siglo en el que las individualidades apenas se distinguen: es un caso bastante raro de pastiches declarados pero de atribución no especificada, de ahí cierta desorientación que pone de relieve la incompetencia del lector, o la inhabilidad del autor del pastiche, o la escasa individualidad del autor pasticheado, y quizá las tres cosas a un tiempo.

«A la manière de Paul Verlaine» es, sin dudarlo, más específica. La caracterización estilística (ritmos dislocados, aliteraciones, sintaxis voluntariamente torpe o absurda) se acompaña y se confirma por alusiones temáticas: Saturno, claro de luna, romanzas sin palabras, perdón del amado (o amada), estremecimiento de disonancias. Pero nada verdaderamente agresivo, ni siquiera abiertamente despreciativo. Tan cargado como el de Proust, el autopastiche de Verlaine es menos crítico, quizá más indulgente, a pesar de la ironía de rigor. Yo lo calificaría, viniendo de alguien que nunca se ha tomado completamente en serio, como un post-scriptum burlón al «Art poétique»:

[142] Édition Garnier de las *Oeuvres poétiques.*

C'est à cause du clair de la lune
Que j'assume ce masque nocturne
Et de Saturne penchant son urne
Et de ces lunes l'une après l'une.

Des romances sans paroles ont,
D'un accord discord ensemble et frais,
Agacé ce coeur fadasse exprès;
O le son, le frisson qu'elles ont!

Il n'est pas que vous n'ayez fait grâce
A quelqu'un qui vous jetait l'offense:
Or, moi, je pardonne à mon enfance
Revenant fardée et non sans grâce.

Je pardonne à ce mensonge-là
En faveur, en somme, du plaisir
Très banal drôlement qu'un loisir
*Douloureux un peu m'inocula.**

Estos dos ejemplos de autopastiche declarado (el de Queneau no lo es) manifiestan, siendo a la vez una excepción, la dificultad, por no decir la imposibilidad del género: literalmente, «escribir a la manera de uno mismo» no significa nada, o mejor, nada excepcional ni *notable;* lo notable, desde luego, es escribir de otra manera. El autopastiche de Verlaine es un «a su manera» muy acentuado, un autopastiche voluntariamente caricaturesco —lo que no significa necesariamente que sea más caricaturesco que otros poemas del mismo Verlaine en los que la caricatura fuese involuntaria, pero basta, con la confirmación del título, para *marcar* y, por tanto, desmarcar este texto del resto de la producción verlainiana—. El autopastiche simplemente conforme, o fiel, o semejante (no caricaturesco y no satírico), en cambio, no se distingue en nada de cualquier otra página del mismo autor. Su existencia se reduce a su *declaración,* al pacto (auto)mimé-

* Es a causa del claro de luna / por lo que asumo esta máscara nocturna, / y de Saturno inclinando su urna, / y de estas lunas una tras una. / Romanzas sin palabras / con un acorde discorde juntos y vivaces, / han irritado este corazón desvaído a propósito. / ¡Oh, el sonido, el estremecimiento que tienen! / No es que no hayáis disculpado / a alguien que os había ofendido. / Por eso yo perdono a mi infancia, / que regresa cargada y no sin gracia. / Perdono aquella mentira / en favor, en suma, del placer / muy banal extrañamente que un descanso / doloroso un poco me inoculó.

tico consistente en el título *(Autopastiche* o cualquier otra variante); en esto vemos que la imposibilidad del género va unida a su excesiva y, si se me permite decirlo, demasiado absoluta facilidad: para producir un autopastiche fiel, un autor no tiene más que coger cualquier página suya, redactada, para mayor seguridad, sin intención mimética alguna, y titularla *autopastiche.* En un sentido (sutil), el autopastiche de *La Prisonnière* ilustra esta hipótesis-límite: al situar una muestra más o menos típica de su estilo escrito en boca de Albertina, y al privarla, por eso mismo, de la función estética (etc.) que habría desempeñado en su obra, Proust le da un aire de virtuosismo gratuito, y, por tanto, un valor caricaturesco y una función satírica *sin tener que modificar ni una sola palabra.* Esta metamorfosis a mínimo coste (a coste nulo) nos parece particularmente eficaz porque actúa sobre una obra cuya economía estructural (finalidad de la obra total y función, en esta finalidad de conjunto, de un rasgo estilístico particular, la «metáfora») es explícita. Pero, sin duda, sucedería lo mismo en cualquier autor digno de este nombre: toda antología funciona más o menos como una colección de pastiches, y, especialmente, la antología monográfica de Proust, compuesta hace tiempo por Ramón Fernández [143], aunque el autopastiche fiel, si bien puede fácilmente (demasiado fácilmente) existir en su génesis, no puede, en cambio, *subsistir,* en su existencia real, es decir, en su lectura, y se inclina inevitablemente hacia la autoimitación satírica. Aunque en principio no esté absolutamente abocado a ello, el autopastiche, más incluso que el pastiche, tiende casi inevitablemente a la caricatura. Se puede imitar(se) sin forzar(se); pero se necesita por una parte (autor) y por la otra (lector), paradójicamente, mayor esfuerzo.

XXII

Es tentador aplicar al pastiche y a la imitación satírica, más quizá que a otro género, un criterio inspirado en el que Philippe Lejeune aplica a la autobiografía: un texto sólo podría funcionar

[143] *Morceaux choisis,* Gallimard, 1928.

plenamente como un pastiche cuando se hubiese establecido, entre el autor y su público, el «contrato de pastiche» que sella la co-presencia cualificada, en algún lugar y bajo alguna forma, del nombre del que hace el pastiche y del que es objeto del pastiche: *aquí, X imita a Y.* Es efectivamente el caso más canónico y más frecuente que ilustran por ejemplo las series de Proust, de Reboux y Muller, de Max Beerbohm, etc. Cualquier otra situación editorial oscilaría bien hacia el apócrifo [144] (*Batracomiomaquia* atribuida a Homero, poemas de «Ossian» inventados por Macpherson, *Chasse spirituelle,* etc.), bien hacia la imitación no declarada (porque fuera inconsciente, o porque pareciera vergonzante o porque se la juzgara algo natural y, por tanto, sin necesidad de confesarla) de un maestro no designado, modo en el que se ejercen tantos autores principiantes: los primeros poemas de Mallarmé, que llevan la huella evidente de la «influencia» de *Les Fleurs du mal,* no son por ello pastiches de Beaudelaire.

La frontera no es, sin embargo, tan clara ni tan fácil de trazar; yo puedo producir un pastiche declarándolo como tal, pero sin precisar el modelo, cuya identificación quedará a cargo del lector: pastiche-enigma. Más o menos, es lo que hace Verlaine en *A la manière de plusieurs,* cuyas incertidumbres se deben más a la imprecisión, o a la negligencia, o a la inhabilidad mimética del autor del pastiche que al anonimato de los autores objeto de pastiche. El contrato está aquí menos especificado, pero no por ello menos presente bajo la forma, que no es ni siquiera mínima: *aquí, alguien imita a alguien* (la forma mínima sería quizá: *aquí, uno imita a otro,* o, sencillamente, *esto es un pastiche).* Que esté mal formulado, o roto voluntariamente *(esto, que pretende ser un pastiche, quizá no lo es verdaderamente),* es otra cuestión: los eventuales *malos* pastiches de contrato explícito y máximo son recibidos como pastiches. O, incluso, cuando André Maurois publica *Le Côté de Chelsea,* la alusividad paródica del título funciona virtualmente como una designación de modelo y, por tanto, implícitamente, como una declaración de pastiche: simple presunción, ciertamente, pero que el tono proustizante [145] del texto

[144] El apócrifo o la falsificación tampoco van sin contrato *(esto es un Vermeer, un Rimbaud);* sencillamente es que su contrato es fraudulento.

[145] Este texto de unas noventa páginas se presenta como un capítulo inédito de la *Recherche,* en el que Marcel cuenta una estancia en Inglaterra con Andrea, después de la muerte de Albertina.

basta para confirmar: dos indicios dudosos convergentes valen aquí por un indicio seguro. Pero vayamos más lejos: el capítulo «Bueyes del sol» del *Ulysse* contiene una serie de pastiches de la historia de la literatura inglesa fácilmente reconocibles, aunque Joyce no se creyese en la obligación de declararlos oficialmente en el texto del *Ulysse*. Es verdad que, al contrario de los de Verlaine, la caracterización estilística de cada uno de ellos es tan marcada que con ella basta, al menos para el lector anglófono culto, para calificar la naturaleza del conjunto, puesto que la serie, dispuesta en el orden cronológico de los modelos, comienza con una especie de cántico cuyo arcaísmo es señal de entrada, y termina con la señal de salida de una página de argot moderno. Aquí, en suma, la fidelidad mimética de los pastiches, y por tanto, la evidente identidad de los modelos, compensa la implicitación del hecho de imitación y vale por un *pacto tácito*.

Cuando el modelo no es un autor singular sino una entidad colectiva (grupo o escuela, época, género), el contrato es generalmente más difícil de estipular, y quizá también de conjeturar a falta de estipulación: Boileau, ya lo veremos, busca (o duda) durante un cuarto de siglo antes de dar con la fórmula adecuada para *Le Lutrin: poema heroico-cómico*. La nota del editor a los *Contes drolatiques* y el Prólogo de su primera «décima» ponen cuidadosamente todos los puntos sobre todas las íes, y Queneau no es quizá demasiado prudente al titular algunos de sus *Ejercicios de estilo* como «Ruego de publicación», «Carta oficial», o... «Soneto». Las cosas se complican todavía más cuando un pastiche de grupo es además atribuido a un autor ficticio, al que se considera capaz de sintetizar los diferentes individuos de un grupo, o, si se prefiere, de encarnar el espíritu del grupo. Esta delicada situación la ilustran de maravilla *Les Deliquescences d'Adoré Floupette*.

La presencia a la cabeza de una obra de un nombre de autor ficticio que sustituye o se añade al del autor real (o a su pseudónimo, como en el trío Ducasse-Lautréaumont-Maldoror) es una práctica editorial específica que no va necesariamente ligada a la del pastiche, pero puede tener interferencias con ella. Si el autor ficticio coexiste con el autor real, puede funcionar como una instancia convencional y transparente, que se resuelve bien

en un pseudónimo abortado, como en *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme,* donde «Joseph Delorme» apenas si existe más que el «Henry Brulard» de la autobiografía stendhaliana o el «M.L..., viajante de comercio de hierros» de las *Memoires d'un touriste,* o bien en un personaje ficticio, como en el *Journal de Barnabooth,* a riesgo de hacernos dudar a veces entre las dos evanescencias, duda prolongada en la que consiste exhaustivamente, en mi recuerdo, el fantástico André Walter. Pero también puede, por deseo del autor real, condensarse en una personalidad literaria autónoma, provista de una temática y/o un estilo propios. Es, por ejemplo, el caso de Cécil Saint-Laurent, heterónimo destinado a un tipo de producciones diferentes de aquellas que el mismo autor, o más exactamente el mismo individuo real, firma con su verdadero nombre (supongo; pero podría ser otro pseudónimo), Jacques Laurent. El caso más reciente de Émile Ajar, heterónimo de Romain Gary (que tuvo algunos otros y cuyo pseudónimo ya era «Gary») es igual salvo en un detalle que no tiene nada que ver con el texto, y es que un hombre de paja, Paul Pavlowitch, fue encargado hasta la muerte de Gary de asumir y de «encarnar» la supuesta personalidad de Ajar —fundamentalmente porque, a diferencia de Jacques Laurent, Romain Gary pretendía preservar el secreto de su doble identidad—. En todos estos casos (y en muchísimos más silares), el texto asumido por el heterónimo constituye una especie de *pastiche imaginario,* o texto atribuido a un autor ficticio, igual que los discursos o escritos prestados, por ejemplo, por Proust a los escritores ficticios de *La Recherche,* como Bergotte o Legrandin.

En principio y hablando propiamente, el pastiche imaginario, al carecer de modelo real, no es un verdadero pastiche: el autor forja con todas las piezas un idiolecto hasta entonces desconocido, que no procede de ningún texto preexistente y que, por lo tanto, no mediatiza ninguna relación transtextual. De hecho, así como las lenguas imaginarias, desde Rabelais y Swiff hasta nuestras novelas de ciencia ficción, no son nunca más que deformaciones o contaminaciones de lenguas reales, estos estilos imaginarios no son, con frecuencia, más que variaciones sobre estilos existentes: Proust más que practicar el estilo de Bergotte, lo describe, pero Legandrin es un prosista fin de siglo muy renaniano, y el «nuevo escritor» anónimo del *Côté de Guermantes* re-

cuerda insistemente a Giraudoux [146], y con razón. El «Bustos Domecq» de Borges y Bioy Casares es un pastiche de género (crítico literario vanguardista), y las tres (principales) instancias heteronímicas de Pessoa se diversifican al separarse (de un centro hipotético, y a decir verdad, difícilmente ubicable, que sería el «propio» Pessoa) en tres direcciones que definen tres tradiciones poéticas preexistentes: para «Alberto Caeiro», la de un bucolismo de dicción sencilla (el *stylus humilis* de la Rueda de Vigilio) y monocorde; para «Ricardo Reis», la de un neo-cultismo fin de siglo, hermético y amanerado; para «Álvaro de Campos», un gran lirismo modernista y planetario explícitamente inspirado en Whitman; por profunda que pueda ser en Pessoa la disociación entre estos tres aspectos de su personalidad poética, su caracterización temático-estilista pasa inevitablemente por referencias exteriores reales, e implica por ello una parte de pastiche. Una individualidad literaria (artística en general) difícilmente puede ser a la vez completamente heterogénea y completamente original y «auténtica» —a no ser por el hecho mismo de su brillantez, que trasciente y que de alguna manera *unifica* sus destellos, así Picasso sólo es él mismo *a través de* las maneras que lo emparentan sucesivamente con Lautrec, con Braque, con Ingres, etc., y Stravinski a través de sus accesos de impresionismo, de politonalidad, de neoclasicismo, y de conversión tardía a la disciplina serial. Lo mismo sucede en los apócrifos imaginarios del *Théâtre de Clara Gazul,* en los que Merimée nutre de inspiraciones hispanizantes la personalidad literaria de la supuesta dramaturga ibérica, o en las novelas firmadas «Vernon Sullivan», en las que Boris Vian se inspira en el *thriller* americano. En cuanto al «Ossian» de Macpherson (que tal vez ha existido), condensa lo más fielmente posible toda una tradición gaélica, mezclando con habilidad a lo auténtico «de época» lo que los anticuarios llaman justamente la producción «de estilo», es decir, la *copia de lo antiguo.* Pero volvamos a nuestra Floupette, que es un poco como el Ossian del simbolismo francés.

---

[146] «Las mangueras de riego admiraban la buena conservación de las carreteras que salían cada cinco minutos de Briand y de Claudel...» (Pléiade, II, p. 326. Cf. J.-Y. TADIÉ, «Proust et le nouvel écrivain», *RHLF,* enero-marzo 1967).

Impresas en mayo de 1883, con una tirada de 110 ejemplares, de éxito fulminante y reimpresas de inmediato con una «biografía» de su «autor» por «Mario Tapora, farmacéutico de segunda clase», *Les Déliquescences* (es el título), *Poèmes décadents d'Adoré Floupette* (es el subtítulo), eran de hecho la obra de dos literatos imaginativos, Henri Beauclair y Gabriel Vicaire. Sin la firma de sus autores [147], sin referencia a un autor-modelo, atribuida a un autor ficticio, esta colección está por el momento fuera de todo contrato de lectura de pastiche: se trataría, de hecho, de un apócrifo imaginario, como *le Théatre de Clara Gazul.* Pero el subtítulo *poèmes décadents* es suficiente para orientar al lector hacia un grupo existente, incluso aunque la denominación de «poetas decadentes» no fuese todavía muy habitual en esta primavera de 1885: Verlaine ha publicado a finales de 1884 *Jadis et naguère,* donde uno de los pastiches indecididos de *A la manière de plusieurs,* «Languidez», recuerda «el Imperio al final de la decadencia»; acaban de aparecer Corbière, Rimbaud y Mallarmé en su antología de los *Poetas malditos;* Laforgue publica *Les Complaintes;* el autopastiche de Verlaine aparece también en mayo; el grupo, sin ser todavía un grupo, ya existe, pero el término *decadentes* deberá mucho, precisamente, al éxito de *Les Déliquescences;* la revista *Le Décadent* aparecerá al año siguiente. Y la lectura de estos dieciocho poemas, más un preliminar en prosa, confirma la presunción: «decadente» o «simbolista», Adoré Floupette es un camarada de Verlaine, de Mallarmé, de Rimbaud y de Laforgue.

El modelo es colectivo y la imitación, en lo esencial, sintética: al contrario que Reboux y Muller que, bajo la etiqueta colectiva de «escuela naturalista», produjeron cuatro pastiches distintos de Dickens, Goncourt, Zola y Daudet, Beauclair y Vicaire imitan constantemente un modelo que evoca a la vez a los tres o cuatro maestros del grupo, salvo el hecho de inclinarse un poco más, aquí o allá, hacia uno de ellos, y sobre todo por medio de alusiones (a la absenta y a la devoción mariana de Verlaine en *Scherzo),* de epígrafes-señales y de parodias: *Avec l'assentiment des grands héliotropes* (Rimbaud) pasa a ser, en *Sonnet libertin, Avec l'assentiment de ton Callybistris;* y, en

147 Reeditada con su nombre en 1921 y 1923; edición crítica de S. Cigada, Milán, 1973.

Idylle symbolique, las dos últimas estrofas de la *Prose pour des Esseintes* se condensan en este cuarteto:

Mais ils disent le mot: Chouchou
—Né pour du papier de Hollande—,
Et les voilà seuls, dans la lande,
Sous le trop petit caoutchouc. *

La imitación propiamente dicha permanece más estable, y su objeto, con un evidente predominio verlainiano, es una especie de performance media de la escuela, caracterizada por su temática (languidez, morbidez, hastío de vivir, mezcla peculiar de misticismo y sensualidad), su estilo (palabras raras o neologismos típicos: *alma, indolencia, inmarcesible, exquisitez, dolencia*); prosaísmos voluntariamente disonantes: *zopenco, mostaza, porquerías;* sintaxis amanerada: el preliminar recuerda las prosas de Mallarmé, y su métrica, definida muy bien en el título *Rythme claudicant,* o todavía mejor ilustrada, por ejemplo, en este *Pour être conspué* [Para ser abucheado] en versos de nueve pies:

Devinés au coin des brocatelles,
J'ai perçu tes contours subtils, presque;
Je songeai alors à quelque fresque,
Remembrée avec des blancheurs d'ailes!

C'est pourtant le Tourment d'un ascète.
Pourquoi pas? Je le sais, moi, nul autre,
—L'oiseau bleu dans le Chrême se vautre—.
Qui comprend, je le tiens pour mazette! **

Esta indeterminación del modelo, y el carácter moderadamente caricaturesco de la imitación (muchos textos «auténticos» de la época nos parecen más recargados, y muchos otros, de Verlaine o de Laforgue, se entregan más irónicamente a la autoirrisión), hacen que la intención satírica, o simplemente el estatuto

* Pero ellos dicen la palabra: Chuchú / —Nacida para papel de Holanda—, / y helos ahí, solos, en la landa, / bajo el demasiado pequeño caucho.

** Adivinados en el pliegue de los brocateles, / he percibido tus contornos sutiles, casi; / pensé entonces en algún fresco, / aunado con blancuras de alas. / Es, sin embargo, el Tormento de un asceta. / ¿Por qué no? Lo sé, yo, ningún otro / —el pájaro azul en el Crisma se tiende—. / Quien entienda, lo tengo por zopenco.

de imitación lúdica, no se impongan como única lectura. Salvo algunos detalles, todos estos poemas podrían ser la obra seria, fruto de una imitación inconsciente e involuntaria, de un epígono aplicado, y desde luego algo más que medianamente dotado. Esta sabrosa ambigüedad contribuyó en gran medida al enorme éxito y a la larga fortuna de esta improvisación, uno de cuyos fragmentos figuraba todavía, en mi infancia, en algún manual serio, o en una antología del simbolismo. ¿Qué hay, entonces, en todo esto que nos resuelva la ambigüedad, y la decida en favor del pastiche satírico? Los guiños de ojos paródicos ya señalados, y, a partir de la segunda edición, la biografía fáctica. Y todavía un último, o mejor, un primer detalle: el nombre mismo de Adoré Floupette, demasiado ridículo para ser verdadero (o si verdadero, para ser conservado), y que basta sólo él para marcar la intención. Indicio mínimo, forma ejemplarmente económica del contrato. No suelen considerarse mucho estos efectos del patronímico o del pseudónimo. Farigoule ha hecho muy bien al rebautizarse Romains. ¿Y qué parte de su (excesivo) prestigio poético no debe la obra de Saint-John Perse a esta fastuosa denominación?

XXIII

La Batracomiomaquia, o *Combate de las ranas y de los ratones,* ha sido durante mucho tiempo atribuida a Homero, pero hoy se cree que esta obra no puede remontarse más allá del siglo VI a.C., y que su forma actual lleva las marcas de una refección operada en época alejandrina. Se puede suponer que, si Aristóteles la hubiese conocido, la habría citado entre las otras *parôdiai,* pero el silencio de la *Poética* a este respecto no puede ser considerado como una prueba absoluta de su ulterioridad.

Cualquiera que sea su fecha de composición, la *Batracomiomaquia,* por su dialecto, su métrica, su estilo y sus motivos, pertenece estrechamente a la tradición homerizante que se prolonga al menos hasta el siglo III d. C., y que hace de todo el género épico griego antiguo, desde la *Etiópida* a Quintus de Smirna, un vasto pastiche de Homero (y particularmente de *La Ilíada):* mezcla específica de jonio y de eolio, hexámetro dactílico, estilo

formulario, arengas nobles, rudas invectivas, combates y duelos, intervenciones divinas, etc. Pero aquí, estas fórmulas características de la dicción y de la temática épica se encuentran aplicadas a un asunto típicamente «bajo», puesto que se trata de animales, y aun éstos, privados de todo prestigio. El ratón Psycharpax [Robamigas] encuentra a la rana Psysignate [Inflamotetes], quien lo invita a visitar su casa y lo carga sobre su espalda para atravesar el estanque. Asustada por una serpiente de agua y olvidando a su pasajero, la rana se zambulle hacia el fondo y el ratón, antes de perecer ahogado, llama a sus congéneres a vengarlo. Los ratones se reúnen, toman las armas y declaran la guerra a las ranas. Al ver a los dos ejércitos preparados para enfrentarse, Zeus convoca a los dioses, que deciden no tomar partido y asistir al combate como espectadores. Las hazañas y las masacres se suceden hasta la llegada del joven ratón Meridarpax [Robapartes], héroe invencible, capaz él solo de destruir la raza entera de las ranas. Para evitar este aniquilamiento, Zeus lanza su rayo, después envía en su auxilio a una escuadra de cangrejos cuyas pinzas asesinas ponen en fuga al ejército de los ratones. La guerra termina al amanecer.

El menor mérito de esta obra no es la brevedad (293 versos), que los poetas burlescos y neo-burlescos de los siglos XVII y XVIII no siempre han sabido imitar. Este *epilio* es evidentemente una imitación satírica de *La Ilíada,* cuyos procedimientos se ven aquí aplicados *in anima vili.* Los Troyanos atacantes son las ranas, los Griegos en busca de venganza son los ratones, entre los que Aquiles es Robapartes. Los dos grupos improvisan sus equipamientos que transponen a escala las gloriosas armas homéricas: para los ratones, botas de vainas de haba, corazas de tubos de caña unidos por correas de piel de gato, escudos de pantallas de lámparas, lanzas de aguja, cascos de cáscaras de nuez; para las ranas, más rústicas, grebas de hojas de malva, corazas de hojas de acelga, escudos de hojas de col, lanzas de juncos, cascos de conchas. Atenea se niega a ayudar a los ratones porque roen sus colgaduras y beben el aceite de sus lámparas; y también a las ranas, porque su canto nocturno no la deja dormir. Las heridas en combate son descritas según las fórmulas rituales: Lichenor [Lamehombres] * peleaba en primera fila, «la lanza, atrave-

* La traducción de los nombres la tomo de la versión realizada por Alberto Bernabé Pajares *(Himnos homéricos. La «Batracomiomaquia»,* Madrid, Gredos, 1978).

sándole el vientre, alcanza el hígado; cae hacia atrás y el polvo mancha su suave cabellera. Troglodita [Madriguero] hiere entonces a Pelión [Charcoso] y le hunde en el pecho la enorme lanza. El que vive en el fango cae, la negra muerte se apodera de él, y su alma se escapa de su cuerpo... Artófago [Comepán] golpea en el vientre a Polifón [Muchasvoces]; cae y su alma abandona su cuerpo... Hidrocaris [Gozaelagua] mata al rey Pternófago [Comejamón] con una piedra que lanza sobre su cabeza; su cerebro fluye por sus narices, la tierra se empapa de su sangre. Lichopinaux [Lameplatos], de una lanzada, mata a la valiente Borboreceta [Yacenelfango], y las tinieblas cubren sus ojos...»[148] Sólo los nombres propios derogan la grandeza homérica y recuerdan la humilde condición de los protagonistas: Lichenor, el lamedor; Troglodita, que vive en los agujeros; Pelion, que vive en el fango; Artófago, el comedor de pan; Polifone, la ruidosa; Hidrocaris, que disfruta en el agua; Pternófago, el comedor de jamón; Leichopinaux, el lamedor de platos; Borboroceta, que se acuesta en el lodo, etc. El contraste constitutivo del heroico-cómico se obtiene con mínimos gastos y produce el máximo de efecto. Ni Tassoni, ni Boileau, ni Pope alcanzaron tal eficacia ni tal elegancia, que se pierden en ellos en el más o menos, la amplificación, la digresión, en sátiras anejas y polémicas laterales. El género, con seguridad muy cerca de su nacimiento, llega a su cenit. Se realiza y tal vez se agota en su primera, y quizá última, obra maestra [149].

Este género es lo que (mucho) más tarde se llamará el *poema heroico-cómico*, que es un caso particular del pastiche, o mejor, de la imitación satírica (pues los rasgos estilísticos están a la vez exagerados y rebajados por una aplicación «disconveniente», y, por tanto, doblemente satirizados), y al que pertenecían ya, sin duda, las obras citadas por Aristóteles bajo el título de *parôdia*: *Margites, Deiliada,* etc. Mucho más antiguo, con toda seguri-

---

148 Trad. Berger de Xivrey, París, 1837.

149 No sé si hay que seguir a P. Rapin en lo que tal vez no está desacertado cuando sugiere, voluntariamente o no, leer el libro IV de *Las Geórgicas* como un poema heroico-cómico: «Refiriéndose a las moscas en la miel, a fin de elevar la bajeza de su materia, [Virgilio] sólo habla en términos metafóricos de corte, de legiones, de ejércitos, de combates, de campos de batalla, de reyes, de capitanes, de soldados; y por este arte admirable, hace una pintura magnífica de un asunto ínfimo: a fin de cuentas, no son más que moscas» (*Poétique,* II, p. 123).

dad, que el travestimiento burlesco, que será en el siglo XVII su hermano y su enemigo. Nacido en la Antigüedad posthomérica, encontrará su segunda oportunidad en la época clásica y esperará la tercera que quizá ha llegado hoy.

La *Secchia Rapita* (1615-1617) del italiano Alessandro Tassoni es la primera performance moderna del género. Cuenta en estilo épico una batallita imaginaria ocurrida, a causa de un cubo robado como Helena, entre Bolonia y Módena. Boileau la cita [150], junto a la *Batracomiomaquia,* como el modelo genérico de su *Lutrin,* que cuenta de modo similar, en el estilo homérico-virgiliano ya indicado, una disputa entre el cantor del coro y el tesorero de la Sainte-Chapelle. Pero aquí, como en Tassoni, la imitación no quiere (y no puede) retener más que los elementos translingüísticos, es decir, independientes de la lengua de salida (griega o latina) y susceptibles de transposición en otra lengua: los rasgos del dialecto homérico, por ejemplo, no tienen en Boileau ningún equivalente, como tampoco lo tiene la métrica propia del hexámetro dactílico, y el «estilo épico» se queda reducido a un cierto número de «figuras» canónicas tales como el epíteto de naturaleza («el cántaro de ancho vientre», «el prudente Gilotin»), la comparación desarrollada («Tal como se ve a un toro que una avispa furiosa / ha picado en los costados con riesgo de su vida; / el soberbio animal, agitado de tormentos, / exhala su dolor en largos mugidos: / Así el fogoso prelado...») [151], que esmaltan un discurso cuya «nobleza» indiferenciada es la del clasicismo francés en general, y a algunos motivos temáticos como el sueño premonitorio, la intervención de divinidades (la Discordia, la Fama, la Pereza, la Noche, la Astucia, la Piedad), y naturalmente el combate guerrero, aquí representado por una famosa batalla a golpes de libros sacados de la tienda de Barbin. A estos elementos propiamente miméticos se añaden algunos préstamos convenientemente modificados que introducen en el pastiche un toque de parodia: «Yo canto los combates y a este terrible prelado... Pero los tres campeones llenos de vino y de audacia», etcétera. La más lograda de estas paráfrasis es, en el canto II, el discurso de la relojera a su esposo al que quiere disuadir de

[150] *Le Lutrin* (1674), canto IV, v. 54-48.
[151] Chant I, v. 85 ss.

su expedición nocturna, discurso hábilmente fusilado de los reproches de Dido a Eneas, y de algunos más [152]:

Oses-tu bien encor, Traître, dissimuler,
Dit-elle? et ni la foi que ta main m'a donnée,
Ni nos embrassements qu'a suivis l'Hyménée,
Ni ton épouse enfin toute prête à périr,
Ne sauraient donc t'ôter cette ardeur de courir?...
Où vas-tu, cher époux? Est-ce que tu me fuis?
As-tu donc oublié tant de si douces nuits?
Quoi, d'un oeil sans pitié vois-tu couler mes larmes?
Au nom de nos baisers jadis si pleins de charmes,
Si mon coeur de tous temps facile à tes désirs
N'a jamais d'un moment differé tes plaisirs,
Si pour te prodiguer mes plus tendres caresses
Je n'ai point exigé ni serments ni promesses,
Si toi seul à mon lit enfin eus toujours part,
*Diffère au moins d'un jour ce funeste départ.**

Pero la frontera entre la imitación y la transformación es aquí muy difícil de trazar: El incipit «Yo canto los combates y...», la silepsis de lo físico y lo moral, los tiernos reproches de una amante abandonada son también topoi estilísticos y temáticos recurrentes en la tradición épica y para-épica (Catulo, Ovidio), y, por tanto, epicismos cuya presencia, es decir, la repetición, vale por un mimetismo.

Le Lutrin lleva como subtítulo, según las ediciones, *poema heroico* o *poema heroico-cómico*. De hecho, todas las primeras ediciones llevaban *heroico*. La segunda designación no aparece

[152] Dido a Eneas, *Eneida*, IV; Andrómaca a Héctor, *Ilíada*, VI; Paulina a Polieucto, *Polyeucte*, IV, 3; Hermione a Pirro, *Andrómaca*, IV, 5.

* ¿Todavía te atreves, traidor, a engañarme?, / dijo ella, y ni la fidelidad que tu mano me ha jurado, / ni nuestros abrazos seguidos del himeneo, / ni tu esposa, en fin, siempre dispuesta a morir, / ¿podrán quitarte este afán de partir? / ¿A dónde vas, amado Esposo? ¿Es que quieres abandonarme? / ¿Has olvidado tantas deliciosas noches? / ¿Es posible que con ojos tan duros veas correr mis lágrimas? / En nombre de nuestros antiguos besos tan llenos de encantos, / si mi corazón siempre abierto a tus deseos / nunca ha retrasado ni un instante tus placeres, / si para prodigarte mis más tiernas caricias / nunca he exigido ni juramentos ni promesas, / si sólo tú en mi cama has tenido siempre sitio, / retrasa un día al menos esta funesta partida.

hasta 1701. Tal vacilación, indicio de ambivalencia, en un autor también a caballo entre los géneros, no puede por menos que sorprendernos.

Sorprende tanto más cuanto que con este poema Boileau nos ha proporcionado no sólo una ilustración canónica del género, sino también, en su advertencia *Au lecteur de 1674*, su primera descripción oficial: «Se trata de un burlesco nuevo, que soy el primero en señalar en nuestra lengua. Pues a diferencia de otros burlescos en los que Dido y Eneas hablaban como verduleras y mozos de carga, en éste una relojera y un relojero hablan como Dido y Eneas. Yo no sé si mi poema tendrá las cualidades necesarias para agradar a un lector, pero me atrevo a arrogarme que tendrá al menos el placer de la novedad, porque no creo que haya otra obra de esta naturaleza en nuestra lengua». El travestimiento burlesco, ilustrado por *L'Enéide travestie,* trataba un tema noble en estilo vulgar; *le Lutrin,* como la *Batracomiomaquia,* por el contrario, trata un tema vulgar en estilo noble. Ésta es para nosotros la definición del poema heroico-cómico. Los mismos adversarios de Boileau habían aceptado en seguida los términos, aunque los volviesen en contra de su poema. Así Desmarest de Saint-Sorlin [153]: «El poeta ha creído que haría un poema muy nuevo y maravilloso si trataba en versos magníficos un asunto ridículo. A menudo le hemos oído decir que los otros hacían *un Heroico ridículo,* mientras que él hacía *un Ridículo heroico.* Pero se ha equivocado al actuar contra la regla de Horacio: "Nadie debe en verso trágico tratar una cosa cómica". El defecto de no haber tratado este asunto en un estilo cómico y burlesco como debía, se reparaba en parte cuando lo recitaba, por su tono de voz que tenía algo de ridículo. Pero la obra, una vez impresa y despojada de la pronunciación, nos pareció extravagante cuando vimos en la boca de una relojera las palabras que Virgilio otorgó a Dido, que no convienen de ningún modo a una relojera». Unos veinte años más tarde, Charles Perrault [154] definió el arte del *Lutrin* como un «burlesco invertido» y precisa así su idea: lo burlesco «que es una especie de rídiculo, consiste en la disconveniencia de la idea que se da de una cosa con su idea verdadera, del mismo modo que lo razonable consiste en la conveniencia de estas dos ideas. Pero esta disconveniencia se hace de dos maneras, una

[153] *Défense du poème héroïque,* 1674, diálogo 6.º

[154] *Parallèle des anciens et des modernes,* III, 1692, p. 291.

hablando vulgarmente de las cosas más elevadas, y la otra hablando magníficamente de las cosas más bajas». El primer tipo de disconveniencia es el de *Virgile travesti,* que reviste «de expresiones comunes y triviales las cosas más grandes y más nobles», el segundo es el del *Lutrin,* que, a la inversa, habla «de las cosas más comunes y más abyectas en términos pomposos y magníficos». Hasta aquí la descripción de Perrault no hace otra cosa que parafrasear la de Boileau, insistiendo un poco sobre la abyección del contenido. Pero veamos dónde entra en juego la (des)valoración: «En el antiguo burlesco (prosigue L'Abbé, árbitro parcial de esta disputa entre un Presidente defensor de los antiguos y un Caballero campeón de los modernos) lo ridículo está fuera y lo serio dentro; en el nuevo, que el Caballero llama un burlesco invertido, lo ridículo está dentro y lo serio fuera [...]. El burlesco del *Virgili travesti* es una princesa con ropas de una aldeana, y el burlesco del *Lutrin* es una aldeana con ropas de una princesa, y así como una princesa es más grata con una cofia de lo que es una aldeana con una corona, también las cosas graves y serias ocultas bajo expresiones comunes y divertidas producen mayor placer del que pueden dar las cosas triviales y populares bajo expresiones pomposas y brillantes. Cuando Dido habla como una burguesita, me divierte más ver su dolor, su desesperación y su cualidad de reina a través de las gracias que utiliza para expresarlas, porque la atención se centra en algo que es digno de ella, que oír a una burguesita hablando como Dido, porque en el fondo esta burguesa no dice más que impertinencias que no merecen la atención que se les presta y que deja un sinsabor insípido y desagradable». Esta desvalorización revela, al invertirla, la valoración que implicaban los términos de Boileau: para éste, era implícitamente más meritorio, o más feliz, ennoblecer, como lo hace, el discurso de una tendera que vulgarizar (como había hecho Scarron) el discurso de una princesa: superioridad de un (nuevo) burlesco dignificante sobre un (antiguo) burlesco degradante. Perrault no da importancia a esta acción reparadora de la forma y plantea como lo esencial el «término de la atención», es decir, más allá de las bagatelas de la expresión, el contenido. Pero el punto de vista de Boileau se impondrá, finalmente, en la opinión clásica hasta pleno siglo XIX, tal como aparece en 1888, explicitado esta vez en la pluma del académico Auger: «El poema heroico-cómico es una parodia de la epopeya. Hay dos clases de parodia. Una se fija en los per-

sonajes que, por su grandeza, pertenecen a la musa de la tragedia o a la del poema épico, y encuentra un oscuro placer en degradarlos [...]. La otra parodia toma sus actores de rango inferior y encuentra un juego inocente en elevar, por medio de la nobleza y lo serio de las expresiones, lo que el fondo de su conducta y de sus discursos tiene de burgués y de ridículo [...]. Ésta es la diferencia del burlesco y del heroico-cómico. La superioridad de este último género es universalmente aceptada, y debe ser fácil explicar el porqué [...]. El burlesco [...] envilece adrede lo que es noble en sí; pone su esfuerzo y su mérito en estropear lo que es bello cuando haría falta embellecerlo todavía más [...]. El heroico-cómico, por el contrario, trabaja con modelos vulgares; y, por la grandeza de su manera, la dignidad del ropaje, la elegancia de las telas, adorna su forma sin ocultarlos, agranda sus proporciones sin ultrajarlos, cumple todas las condiciones de la imitación pintoresca y poética» [155]. En una palabra, cada uno, en el género que intenta privilegiar, decreta pertinente el aspecto más noble —aquí la forma porque transfigura el contenido, allí el contenido porque la forma no es más que un oropel o un vano ornamento—, revelando así la referencia axiológica común a dos valoraciones antitéticas. (Referencia, por otra parte, muy superficial, conformista y retórica: se trata de poner de su parte, a título de argumento, se adhiera a él o no, un valor recibido.) Pero, si dejamos de lado esta querella accesoria e indecidible, las dos partes coinciden en todo caso en una (doble) definición que sobrevivirá hasta el siglo XIX.

Aparentemente todo está en orden desde 1674 excepto el término de heroico-cómico, que ni Boileau ni sus adversarios —ni, según parece, ningún otro— piensan todavía aplicar al *Lutrin* ni tampoco a sus dos predecesores. Desmarets, que encuentra, no sin razón, un aire de «sátira» en todo lo que escribe Boileau, protesta solamente contra «el título engañoso de poema heroico». Se dice que esta crítica determinó a Boileau a cambiarlo, pero, si es así, el efecto se produjo con retraso, puesto que, en 1683 e incluso en 1694, la mención engañosa se mantenía, para no desaparecer, como ya he dicho, hasta 1701.

---

155 *Mélanges philosophiques et littéraires*, t. II, «Boileau».

El retraso puede deberse a una carencia terminológica: consciente de la inadecuación de «heroico», pero poco dispuesto a calificar simplemente de «burlesco» un poema cuyo procedimiento era inverso al que por entonces evocaba inevitablemente este adjetivo, Boileau se habría abstenido de cualquier modificación hasta el día en que se le ocurriera la calificación apropiada que todavía no existía, puesto que la tradición aún no había atribuido ningún término genérico (a no ser, esporádicamente, *parodia*) a obras como *la Batracomiomaquia* o la *Secchia rapita.* Pero el compuesto «heroico-cómico» no es de su cosecha. Parece proceder de Saint-Amant, que lo había empleado por primera vez en 1640 para titular su *Passage de Gibraltar, caprice héroïcomique. Caprice* estaba tomado de Tassoni, que había calificado la *Secchia rapita* de *capriccio spropositato, fatto per burlare i poeti moderni;* en su prefacio, Saint-Amant se proclamaba heredero de este poema en el que veía «el heroico... admirablemente confundido con el burlesco» (aquí también, dicho sea de paso, aparece una de las primeras ocurrencias francesas de este último adjetivo, de origen italiano (*burlare*) al que Saint-Amant no atribuye ninguna connotación técnica, tomándolo como un simple equivalente de *cómico). Heroico-cómico* parece, pues, creado por él; lo empleará todavía para calificar más tarde una epístola, luego una oda, y de nuevo un capricho: *L'Albion* (1644). Pero este término designa simplemente para él la mezcla del heroico y del cómico, y más exactamente, la «disconveniencia» entre un tema de una clase y un estilo de otra, sin especificar lo que Perrault llamará la «manera», es decir, el sentido de distribución: la *Secchia rapita* que cita, trata un asunto vulgar en estilo heroico, pero sus dos «caprichos heroico-cómicos» tratan, por el contrario, un asunto heroico (guerrero) en estilo bufón. Es la «manera» lo que recogerá Scarron en 1644 en su *Typhon.* Entretanto, el mismo Scarron había publicado un *Recueil de quelques vers burlesques* (1643), y este término tendrá gracias a él la fortuna y la especificación que ya conocemos, al identificarse casi totalmente con la práctica del travestimiento. *Heroico-cómico* desaparecía en esta tormenta (el término de *comedia heroica,* inventado por Corneille en 1650 para *Don Sanche d'Aragon* y aplicado también a *Tite et Bérénice et Pulchérie,* designa una mezcla muy diferente: tema no trágico en un medio noble), y queda a medias olvidado, a medias confiscado, en la acepción que le había dado Saint-Amant, y que lo convertía en un sinónimo infeliz de *bur-*

lesco. Este estado de hecho puede explicar la indecisión de Boileau a utilizarlo para otro uso.

Pero hay, sin duda, otra razón claramente expuesta en el Aviso al lector de 1674, cualquiera sea la dosis de fabulación que tenga. Como Racine para la tragedia, Boileau sostenía que un poema heroico podía tener como tema una acción cargada «de poca materia» (Prefacio a *Britannicus*) que «la invención» del poeta debía saber «sostener y ampliar». En el curso de una conversación, se le desafía en broma a escribir un poema a partir de una nimia disputa eclesiástica. Lo toma en serio y escribe *Le Lutrin,* intentando no imitar a Tassoni e «invertir lo burlesco», sino escribir a título de experimento una epopeya sobre un tema burgués, y, por tanto, ínfimo. Mientras la escribe, como lo prueba la mención de sus predecesores en el libro IV, toma consciencia de la verdadera naturaleza de su trabajo y, según la expresión quizá más significativa del Aviso al lector, «cae en la cuenta» del burlesco nuevo (en nuestra lengua) que está ilustrando. Pero no se decide todavía a repudiar su propósito inicial, al que el subtítulo de *poema heroico* continúa rindiendo un «engañoso» homenaje.

Denominación tardía, por tanto, puesto que este «burlesco nuevo» es, como género, muy anterior al burlesco lallo-scarroniano, y casi póstumo, pues el género, ahora bautizado, no parece tener ya, bajo su forma canónica, un gran porvenir: limitado, en suma, a *Rape of the Lock* de Pope (1712-1714), último fruto de una rama extenuada, que además recibe en inglés un nombre diferente: *mock-epic* o *mock-heroic.* Al menos, encuentra en este bucle robado un final feliz, en el que una guerra con encajes de estilo rococó se acaba, y lo acaba, en apoteosis lúdica: el bucle de Belinda sube al cielo y se convierte (como, en Calímaco, la cabellera de Berenice) en una nueva estrella. Hermoso final para un género-cometa.

Pero falso final, quizá, como es lógico. Es bastante fácil observar el nacimiento de un género; más arriesgado, ya lo he dicho, diagnosticar su muerte; un resurgir, un avatar, son siempre posibles. No imaginamos quién podría hoy practicar el pastiche heroico-cómico al pie de la letra, es decir, bajo su forma académica y homerizante: las últimas huellas, abiertamente lúdicas, se encuentran quizá en los apóstrofes de Bloch, inspirados en las

traducciones involuntariamente caricaturescas de Leconte de Lisle: «Saint-Loup el del casco de bronce, coged un poco de este pato de muslos pesados de grasa sobre los cuales el ilustre sacrificador de aves ha vertido abundantes libaciones de vino tinto», o en algún ejercicio de estilo de Queneau: *Ampuloso:* «A la hora en que comienzan a agrietarse los rosados dedos de la aurora, cabalgaba yo, cual veloz saeta, en un autobús, de imponente alzada y bovinos ojos, de la línea S de sinuoso periplo...». Pero en un sentido más amplio, todo texto en el que un estilo noble, o grave, o sabio, o académico, se aplica a un tema considerado vulgar, o fútil, resucita a su manera la «disconveniencia» heroico-cómica. En los mismos *Ejercicios de estilo,* por ejemplo, las páginas tituladas *Carta oficial* («Tengo el honor de informar a usted acerca de los hechos siguientes de los cuales he podido ser testigo tan imparcial como horrorizado...»), *Filosófico* («Sólo las grandes ciudades...»), *Apóstrofe* o *Soneto.* Y se sabe que generalmente el humor de Queneau, en verso o en prosa, se alimenta *passim* de estos simulacros de seriedad ridícula.

Menos ridícula, sin duda, y con un humor más frío, la aplicación, en Klossowski, a objetos y situaciones eróticas, de un vocabulario pseudo-jurídico (el toisón de Roberta se abre sobre su *utrumsit* y desprende su *quidest,* Víctor la instala sobre su *sedcontra),* o de una fraseología pseudo-escolástica, o con frecuencia afectada. Esta tradición, como se sabe, se remonta al menos a Sade, quien establece para mucho tiempo el ritual de esta «disconveniencia» obligada, constitutiva del «gran estilo erótico.

Pero también, en Robbe-Grillet, el contraste entre la insignificancia (aparente) de los objetos y la precisión pseudo-científica de su descripción. Y común a Klossowski y a Robbe-Grillet —y de ahí, a toda una escritura moderna— ese color frío ostensible sobre todas las cosas, las más ociosas, las más inquietantes, con una imperturbable afectación de seriedad.

Con el riesgo de degradarse, en tal o cual autor, en estilo «guardia civil». Ya Bretón se calzaba el coturno, o el borceguí, para la menor estupidez (la práctica de la escritura automática, tejida de clichés, estaba para algo), y esta pomposidad de vanguardia ha hecho escuela. Pero por el momento, estamos lejos del heroico-cómico, en el que lo cómico, hoy tan estropeado, era al menos voluntario.

Como se ha podido advertir, ni a propósito del burlesco, ni a propósito del heroico-cómico, la doxa clásica tiene en cuenta la dimensión hipertextual, es decir, el hecho de que el travestimiento burlesco transpone un texto y de que el poema heroico-cómico hace el pastiche de un género. Es verdad que el burlesco no se reduce necesariamente al travestimiento: le basta para existir tratar un tema noble en estilo vulgar. Pero también es verdad que sólo alcanza su pleno rendimiento y su (efímero) éxito con el travestimiento, que es una especificación secundaria, pero decisiva (el detalle que lo cambia todo): el tema noble será tomado de un texto famoso y el travestimiento consistirá en transponerlo al estilo vulgar; esta transposición procurará al lector un placer cómico suplementario, ligado a la identificación, en cada instante, bajo el travestimiento, del texto travestido. Simétricamente, el heroico-cómico podría contentarse con tratar un tema vulgar en un vago estilo noble indiferenciado. Pero sólo cumple (y aparentemente a primera vista) su *vis cómica* potencial cuando utiliza un estilo noble determinado, que nos divierte reconocer y verlo convertido en objeto de chacota. Hay, en suma, de una parte y de otra, dos niveles de cumplimiento: un nivel de práctica estilística, que define el burlesco y el heroico-cómico, y que consiste en una «disconveniencia», en un sentido o en el otro, y un nivel de práctica textual, que define el burlesco *como travestimiento* y el heroico-cómico *como pastiche,* y que consiste de un lado en aplicar el principio de disconveniencia burlesco a un texto concreto, y del otro, en aplicar el principio de disconveniencia heroico-cómico a un estilo concreto, es decir, a un estilo de un género, o de una obra *(La Ilíada,* por ejemplo, en la *Batracomiomaquia)* tratada como género.

La vulgata no tiene para nada en cuenta esta práctica textual. Se limita a identificar una «disconveniencia» entre estilo y tema, que le permite oponer los dos burlescos como dos géneros rigurosamente antitéticos —más tarde se dirá dos variantes simétricas de la *parodia de la epopeya*—, sin ver que esta simetría superficial esconde una disimetría profunda en las prácticas: precisamente la de la parodia, que deforma un texto, y la del pastiche, que «imita», es decir *toma* un estilo —y todo lo que viene con él.

XXIV

El sistema clásico, muy sensible (y muy atento) a la distinción de los temas y de los estilos, había comprobado tres tipos de transgresión lúdica o satírica (de esta distinción), muy claramente definidos y netamente distintos entre sí, cualesquiera fuesen sus posibilidades y ocasiones de acercamiento y de interferencia:

— la *parodia,* que consistía en aplicar, lo más literalmente posible, un texto noble singular a una acción (real) vulgar muy diferente de la acción de origen, pero guardando con ella la analogía suficiente como para hacer posible la aplicación;
— el *travestimiento burlesco,* que consistía en transcribir en estilo vulgar un texto noble cuya acción y personajes se conservaban, con sus nombres y sus cualidades originales, de modo que la «disconveniencia» o discordancia estilística se establecía precisamente entre la nobleza conservada de las categorías sociales (reyes, príncipes, héroes, etc.) y la vulgaridad del relato, de los discursos pronunciados y de los detalles temáticos presentes en uno y en los otros;
— el *poema heroico-cómico,* que consistía en tratar un tema vulgar en un estilo noble, practicando fuera de propósito el estilo heroico en general, es decir, sin referencia específica a tal o cual texto noble en particular.

Los dos primeros tipos eran considerados como estrictamente inversos en razón de la simetría (incontestable) de sus discordancias, el primero no tenía en realidad el estatuto de género a causa de la exigüidad habitual de su performance, sino el de *figura,* es decir, de práctica verbal puntual, susceptible de aparecer en un texto literario («poético»), pero no de constituir por sí sola una obra; y como tal perteneciente a la retórica más que a la poética. *Le Chapelain décoiffé,* que era el ejemplo más extendido, se había bautizado sencillamente como *comedia:* la idea de bautizarlo *parodia* hubiera parecido, sin duda, tan incongruente como la de calificar un poema de metáfora o de metonimia. Pero también se puede, considerándolo no ya a partir de su hipotexto, sino a partir de su tema, verlo como un caso particular, o mejor, un caso límite del pastiche heroico-cómico: aquel

en el que el pastiche de estilo noble se singulariza hasta el punto de coincidir (casi) literalmente con un texto noble particular, y pasa de la *imitación* a la *cita* (desviada).

Este aparato está todavía en vigor, si no en actividad, cuando Marivaux escribe su *Homère travesti,* que responde estrictamente, cualquiera sea la innovación que pretende introducir, a los criterios genéricos del travestimiento burlesco. El *Télémaque travesti,* en cambio (aparte de que está escrito en prosa, que se basa en una obra moderna cuyo estatuto genérico es incierto, y sin contar algún otro rasgo que nos obligará a volver sobre ello), los superará cuando menos en un punto decisivo: sus personajes no son ya Telémaco, Mentor, Calipso, a los que se trataría de hacerles hablar en un tono vulgar, sino el joven Brideron, su tío Phocion y la dama Mélicerte, cuyas aventuras presentan una cierta homología con las que contaba Fénelon, pero un estadio más abajo. Esta situación no es ya la del travestimiento, sino la de otro género, aparentemente desconocido en el batallón clásico, aunque aparecido hacia fines del XVII, y que se ha bautizado oficialmente *parodia,* aunque su procedimiento no deba en modo alguno ser confundido con el del *Chapelain décoiffé,* y aunque, contrariamente a la parodia clásica, su acción sea totalmente ficticia. Este género se ha investido esencialmente en el teatro, y su destino ha ido ligado al de las compañías populares, sobre todo italianas: su desarrollo, escribía Lanson, «está subordinado a las vicisitudes de la existencia de la Comedia italiana y de la Feria. Aparecido en los últimos años de la antigua comedia italiana, desapareciendo con ella (1697) para resucitar con ella (1716) y convertirse en uno de sus espectáculos cotidianos [...], conoce dos períodos de esplendor, de 1725 a 1745 y de 1752 a 1762» [156]. Estas «parodias» proceden de una reelaboración burlesca, en la escena italiana, de las piezas nobles de éxito (tragedias u óperas) del teatro francés: así, el *Phaéton* de Quinault engendra desde 1692 un *Arlequin Phaéton,* cuyo título indica claramente su origen.

Lanson, observando sin mucho esfuerzo que sus autores «aplicaron los procedimientos de Scarron en estas manipulaciones de obras literarias», llega a la conclusión algo precipitada de que «la parodia es así, por definición, la forma dramática del género burlesco». Los contemporáneos, y todavía algunos críticos de

[156] «La parodie dramatique au XVIII[e] siécle», *Hommes et livres,* 1895.

principios del XIX, emitían juicios más precisos: así Houdar de la Motte, que fue una de sus víctimas más célebres, observaba: «El arte de estos travestimientos es muy sencillo. Consiste en conservar la acción y la conducta de la obra, cambiando solamente la condición de los personajes: Hérode será un preboste, Marianne la hija de un sargento (etc.). Con esta precaución, se apropian de los versos de la obra entremezclándolos de vez en cuando con palabras burlescas y circunstancias ridículas [157]». El *cambio de condición de los personajes* es una cláusula totalmente desconocida del «género burlesco» al que se refiere Lanson, es decir, del travestimiento scarroniano, y si tenemos presentes los criterios clásicos del tema noble, no podemos considerarla como secundaria. Víctor Fournel, al presentar en 1858 el texto de *Virgile travesti,* tiene mucho cuidado, ya lo hemos visto, en distinguir sobre este punto el travestimiento burlesco de la parodia tal como se ilustra en *Le Chapelain décoiffé* y (para él) sobre todo en las parodias dramáticas del siglo XVIII. Esta página decisiva merece ser re-citada; lo hago señalando de paso, y debemos recordarlo, que su definición de parodia se aplicaría muy bien, *mutatis mutandis,* a *Deuil sied à Électre,* a *Doctor Fausto* o al *Ulysse*: «La parodia, que puede confundirse a menudo y en muchos aspectos con el burlesco, se diferencia de él sin embargo en que, cuando es completa, cambia también la condición de los personajes en las obras que traviste, y esto es lo que no hace lo burlesco, que encuentra una nueva fuente de comicidad en esta perpetua antítesis entre el rango y las palabras de sus héroes. La primera preocupación de un parodista frente a la obra de Virgilio hubiera sido despojar a cada uno de su título, su cetro y su corona: habría hecho, por ejemplo, de Eneas (ruego a los sabios que perdonen a un profano, por su inexperiencia, la torpeza de estas suposiciones completamente gratuitas) un viajante de comercio sentimental y algo avispado, de Dido una posadera compasiva, y de la conquista de Italia una grotesca batalla por un objeto acorde con estos nuevos personajes [158]»..

---

[157] *Troisième discours à l'occasion de la tragédie d'Inés de Castro.*

[158] De hecho, la situación de las parodias dramáticas del siglo XVIII es más confusa: según Lanson, «las parodias de ópera conservan normalmente (no siempre) los nombres y las cualidades de los héroes (quedarían, pues, conformes a los cánones del travestimiento burlesco); las parodias de tragedias asocian los caracteres y las situaciones a nombres ridículos, a condiciones triviales».

La parodia dramática más famosa del siglo XVIII, *Agnès de Chaillot,* parodia por Dominique de la *Inés de Castro* de Houdar de la Motte (1723), ilustra perfectamente este nuevo procedimiento: el rey Alfonso de Portugal se convierte en el baile de Chaillat; su hijo, el infante don Pedro, héroe de la guerra contra los moros, pasa a ser «el mozo Pierrot», que acaba de conseguir el premio del Arcabuz. La siguiente, Inés, se convierte en la doncella Agnès (la deformación graciosa de los nombres parece uno de los rasgos constantes del género: en una parodia de las *Troyanas,* Astianacte se llama Castagnette), y en lugar de comprometer las relaciones entre dos reinos, el enlace entre los dos héroes amenaza solamente con enemistar al baile de Chaillot con los aldeanos de Gonesse. Lo esencial de la acción, es decir, las vacilaciones del rey Alfonso dividido entre la razón de Estado y la ternura paterna, la rebelión de Don Pedro, su condena y la reconciliación final, sufre la serie de degradaciones correspondientes, hasta la muerte de Inés, envenenada por la Reina, que pasa a ser un simple cólico del que Pierrot la cura a tiempo para el final feliz exigido por el ethos cómico.

Este desplazamiento del punto de transformación modifica completamente la relación de «disconveniencia». Según la definición de Boileau (aceptada por todos), el resorte cómico del burlesco consistía en hacer hablar a reyes y princesas en lenguaje de aldeanos, el del heroico-cómico en hacer hablar a los aldeanos (o burgueses) en estilo épico. En la nueva parodia, los reyes y las princesas son convertidos en aldeanos; después, el parodista opta entre hacerles pronunciar literalmente las mismas réplicas de la tragedia parodiada, lo que remite al procedimiento del *Chapelain décoiffé*; entre hacerles guardar un lenguaje noble inespecificado, lo que remite al procedimiento del pastiche heroico-cómico; o entre hacerles hablar como aldeanos, lo que remite al procedimiento del travestimiento burlesco, pero sin el efecto de discordancia, anulado desde el principio por la degradación de los personajes. La primera solución, propiamente paródica, es, como siempre, difícil de mantener durante toda la obra; la segunda queda algo falta de *vis cómica* para un espectáculo dirigido a un público popular; la tercera carece totalmente de ella por la ausencia de discordancia. Ante esta encrucijada, Dominique elige no elegir, mezcla un poco de todo, y se queda generalmente en un justo medio indefinido y fatalmente insípido, conservando el alejandrino de la tragedia, rebajando el estilo al ni-

vel de las circunstancias pero sin descender a la vulgaridad burlesca, y deslizando aquí y allí, cuando la acción se presta a ello, algunas citas del original que desentonan y, en consecuencia, divierten, aunque mucho menos que las citas de Corneille en *Le Chapelain décoiffé,* justamente porque su acción se presta mucho más a ellas. Habrá que pensar que el arte de los actores y la actualidad viva del modelo, eran suficientes para sostener, durante el tiempo que duraba la representación, una diversión en sí misma bastante anodina.

Estos diversos sistemas de relaciones, normales o transgresoras, entre tema y estilo, podrían ordenarse en el siguiente cuadro, en el que Dido representa el personaje noble, la relojera del *Lutrin* el personaje vulgar, y Dondon, la posadera imaginada por Fournel, la heroína de una de estas parodias que propongo rebautizar, por su estructura compleja e indecisa, *parodias mixtas.*

Dido → estilo noble	GÉNERO NOBLE	*conveniencia clásica*
Relojera → estilo vulgar	GÉNERO VULGAR	
Dido → estilo vulgar	TRAVESTIMIENTO BURLESCO	*disconveniencia burlesca (descendente)*
Relojera → estilo noble	HEROICO-CÓMICO	*disconveniencia clásica (ascendente)*
Relojera → mismo discurso que Dido	PARODIA	
Dido ↓ Dondon → estilo inestable o medio	PARODIA MIXTA	*disconveniencia abortada*

En todo caso, el género sobrevive todavía en el siglo XIX, con obras como una famosa «parodia» de *Hernani* de Duvert y Lauzanne: *Harnali ou la contrainte par cor,* representada en el Vaudeville el 22 de marzo de 1830. Encontramos aquí el mismo sistema de degradación social: Don Ruy Gómez de Silva se convierte en Dégommé Comilva, accionista de teatro, cuya sobrina

Quasifol (Doña Sol) es amada por el antiguo inspector Jean l'Estragon (Don Juan de Aragón) despedido por el nuevo jefe de control Charlot (Don Carlos) y convertido en el comprador de billetes (de contrabando) Harnali. Charlot, nombrado director como Don Carlos era elegido emperador, concede la mano de Quasifol a Harnali que olvida su odio y recupera su empleo, pero debe, la noche de bodas y al sonido del cuerno, tragarse una píldora laxante: el cólico parece ser en este género el equivalente, en el plano cómico, de la muerte trágica. También aquí (pero con un poco más de inspiración que en *Agnès)* el procedimiento vacila entre las diversas posibilidades de la parodia, del burlesco y del heroico-cómico.

Pero como Hugo, en *Hernani,* ya había abandonado la nobleza de la tragedia clásica por una mezcla (o una alternancia) de tonos heroico-cómicos a su manera, no siempre es fácil ridiculizar lo que de por sí ya ridiculiza, y las transposiciones de *Harnali* carecen a veces de amplitud o más exactamente de *voltaje* (diferencia de potencial): Don Carlos se escondía en un armario, Charlot se oculta en una fuente de grés; el puñal se convierte en un raspador, y el cuerno (calambur titular obliga) se queda en cuerno, salvo rebautizarse a veces trompeta. En general, Duvert y Lauzanne se limitan a hacer una «parodia» en el sentido moderno de la palabra, es decir, un pastiche satírico del estilo hugoliano, a veces muy acertado, como en este enfrentamiento entre Charlot y Harnali:

CHARLOT
Mon ami, ne vous a-t-on pas dit
Que pour un tel projet vous êtes bien petit?

HARNALI
La taille n'y fait rien, la mienne est ordinaire,
*Mais j'ai six pieds de haut quand je suis en colère.**

De hecho, la función esencial de *Harnali* es un rasgo que no estaba ausente en el burlesco y neo- burlesco clásico, pero nunca era dominante: la crítica (técnica) del texto modelo, formulada en nombre del buen sentido y/o de las verosimilitudes clásicas.

* Amigo mío, ¿no os han dicho / que para tal empresa sois demasiado bajito? / La estatura no importa, la mía es normal, / pero llego a los seis pies de alto cuando me pongo furioso.

El procedimiento crítico consiste aquí en hacer que los personajes subrayen lo inverosímil o lo arbitrario de su conducta: así, en el primer acto, cuando Harnali y Quasifol acuerdan, como en *Hernani,* una señal de reconocimiento que Charlot desviará en su propio provecho:

HARNALI
—¿Conoces bien mi voz?

QUASIFOL
—Sí, claro.

HARNALI
—Daré tres golpes en mi mano.

En el segundo acto, Charlot coloca a sus hombres bajo la ventana de Quasifol y responde a la objeción «pero si alguien viniera»:

—Aunque no sea tarde, nadie vendrá.
Es muy poco verosímil.
En fin, así son las cosas.

En el tercer acto, cuando Harnali se desenmascara y pide ser entregado a Charlot, Comilva le hace la siguiente observación:

—Vuestro rasgo de heroísmo parece una majadería.
¿Qué queréis?, yo voy de tontería en tontería.

La escena de los retratos se prolonga tanto que Quasifol, dejada de lado, se duerme de aburrimiento. Cuando en el cuarto acto Harnali rechaza liberarse de su promesa y Comilva se sorprende, él responde como un buen crítico formalista: «Hace falta un quinto acto». Etc. Por todo ello, esta imitación satírica constituye un episodio de la batalla de *Hernani* cuyo ruido llega a Quasifol en su delirio final.

La *degradación de acción* (por degradación del rango social de los personajes) estaba ya presente, hay que advertirlo, en la comedia clásica, y en particular en Molière: todas las veces, entre otras, que la intriga amorosa entre los protagonistas encuentra su eco paródico en una intriga correspondiente entre sus pajes

y criados (en *Le Dépit amoureux,* de Éraste-Lucile à Gros René-Marinette, en *Le Bourgeois gentilhomme,* de Cléonte-Lucile a Covielle-Nicole, en *Amphitryon,* de Jupiter-Amphitryon-Alcème a Mercure-Sosie-Cléanthis): «El paralelismo entre la situación de los amos y la de los criados, señala justamente J. Voisine a propósito de *Amphitryon,* constituye en sí mismo una forma de parodia» [159].

No es quizá gratuito que Marivaux, en *Le Jeu de l'amour et du hasard,* se haya adueñado del procedimiento para sacar de él una inversión reveladora, tras la cual el motivo del travestimiento amoroso continúa circulando en la comedia y la ópera bufa, con el intercambio de abrigos entre Suzanne y la condesa, lo que provoca que el conde y Fígaro se equivoquen («¿Quién ha cogido a la mujer del otro?»), y el entrecruzarse de los personajes disfrazados de *Così fan tutte.* De un travestimiento al otro no había más que un paso, y Marivaux pasa con delicadeza, y profundidad, del primero al segundo.

XXV

Don Quijote suele ser descrito como la primera novela «moderna», es decir, como la primera novela en el sentido moderno de la palabra, que se confunde con el de novela «realista»: *novel* opuesto a *romance,* lo que Fielding, en el Prefacio a *Joseph Andrews* [160] definirá como una «epopeya cómica en prosa».

En caso de que *Don Quijote* fuera una novela realista, no estoy seguro de que fuese realmente la primera: hay ya, por lo menos, esbozos en la Antigüedad *(El Asno de oro,* el *Satiricón),* en la Edad Media (el segundo *Roman de la Rose,* algunos *fabliaux),* y sobre todo, a fines del siglo XVI, en ese género de origen típicamente español que es la novela picaresca [161]. Dejando aparte la cuestión de la prioridad, tampoco estoy seguro de que la fórmula «novela realista» se aplique correctamente al *Quijote*

[159] «Amphitryon, sujet de parodie», *CAIEF,* mayo 1960.

[160] 1742. La primera parte del *Quijote* es de 1605 y la segunda de 1615.

[161] *Lazarillo de Tormes,* 1554, *Guzmán de Alfarache,* 1599-1604; posterior al *Quijote, El Buscón,* de Quevedo, 1626.

por la sencilla razón de que no tiene en cuenta un aspecto esencial del relato, que es evidentemente su carácter hipertextual, en especial, su relación bien conocida con él género llamado de las «novelas de caballerías», y más precisamente con los ejemplos tardíos del género, como el *Amadís de Gaula* de Montalvo [162]. Don Quijote no es ante todo un hidalgo (es decir, de hecho, poco más que un pícaro) que recorre los caminos, sus pueblos y sus ventas: es ante todo un hidalgo que quiere vivir como caballero andante, es decir, como los héroes de las novelas de caballerías. La referencia a este modelo determina absolutamente el estatuto de la obra.

Este estatuto es, con frecuencia, resuelto con otra fórmula simple (demasiado simple): «parodia de las novelas de caballerías». Fórmula evidentemente absurda si se entiende *parodia* en su sentido estricto (transformación lúdica de un texto singular), pues en este sentido no hay ni puede haber parodia de género. Si se entiende en su sentido coloquial (imitación satírica), la fórmula deja de ser absurda, pues existen en efecto pastiches de género, pero sigue siendo incorrecta pues no se puede verdaderamente describir *El Quijote* como un pastiche, satírico o no, de las novelas de caballerías —por la razón suficiente de que Don Quijote no es un caballero andante, caricaturesco o no, sino un loco que se cree, o se pretende, un caballero andante—. *El Quijote* no es en ningún sentido una parodia de novelas de caballerías, pero esta fórmula impropia tiene al menos el mérito de subrayar, bien o mal, su carácter hipertextual, cuyo estatuto nos queda por definir.

A este respecto, *El Quijote* no es en modo alguno un *hapax* sino más bien el prototipo de un género —al que ciertamente domina desde la altura de su genialidad, pero que no podemos ignorar—. Este género comprende al menos dos obras francesas que explícitamente han tomado por modelo *El Quijote,* con la intención de aplicar su procedimiento a otros géneros diferentes a la novela de caballerías: misma fórmula sobre otro objeto.

La primera es *Le Berger extravagant* [163] de Charles Sorel, que cuenta las (mal)andanzas de un joven burgués a quien la lectura de las novelas pastoriles [164] ha trastornado la cabeza hasta el

---

[162] 1508.

[163] Primera edición, 1627. Reimpresión, Slatkine, Ginebra, 1972.

[164] Textos principales: SANNAZARO, *Arcadia,* 1502; MONTEMAYOR, *Diana,*

punto de que toma sus ficciones por verdad y decide hacerse pastor, bautizándose Lysis, y Charite a la joven criada de la que está enamorado. En el bosque de Saint-Cloud se acerca a un verdadero pastor y le habla de sus proyectos pastoriles que el otro entiende en *quidproquo,* gallo de India por Clorinda, lombrices [*vers*] de tierra por verso [*vers*] de un poema, y así con todo lo demás. Consulta el eco que (por boca de su amigo Anselmo) le contesta con sílabas de doble sentido y sin piedad. Enterándose de que el color de Charite es el rojo, se viste de rojo y sólo come alimentos rojos. Encarga un retrato de Charite en términos de preciosas metáforas, que Anselmo se apresura a realizar al pie de la letra: cabellos como anzuelos en los que quedan prendidos los corazones, Amor reinando sobre su frente, ojos en forma de soles, una rosa sobre su mejilla derecha, un lirio sobre la mejilla izquierda, dos medios-mapamundis a modo de escote. Canta bajo la ventana de Charite y recibe piedras. Asistiendo a una representación dramática pastoril, sube al escenario para participar en la acción, como Don Quijote con el retablillo de Maese Pedro. Se va hacia Forez, llega a Brie donde confunde el río Morin con el Lignan, y se arroja en él como Céladon, no sin antes haberse provisto de dos vejigas de cerdo salvadoras, pues su locura es sólo a medias. Sube a un árbol hueco, se cae dentro y se cree metamorfoseado en sauce. Quiere iniciar a su criado Carmelin, que es Sancho, en el lenguaje preciosista; de ahí resulta este pastiche: «Hermosa pastora, puesto que un dichoso azar me ha traído hasta aquí y porque vuestros ojos parecen no querer herirme más que con golpes deleitosos, es preciso que os manifieste que me he quedado admirado ante todos vuestros encantos, que se hacen sentir aunque pretendáis ocultarlos», y, Carmelin lo repite, pero confundiendo las palabras, de donde resulta esta parodia: «Hermosa pastora, puesto que un dichoso idiota me ha traído hasta aquí y que vuestros ojos parecen no querer dejarme más que con locos detestables, es preciso que os dé unos azotes; pues me he quedado admirado ante los agujeros de vuestros retratos que se hacen sentir aunque pretendáis ocultarlos» *. Tras diversos episodios de mistificación burlesca y con-

1559; CERVANTES, *Galatea,* 1585; URFÉ, *L'Astrée,* 1607-1627; en modo dramático, GUARINI, *Il pastor fido,* 1590.

* «Belle bergère, puisqu'un bienheureux sort m'a ici amené et que vos yeux semblent ne me vouloir blesser qu'avec des coups délectables, il faut que je vous manifeste que j'ai été surpris dans tous vos attraits qui

troversia pedante sobre los méritos y los peligros de las novelas, se decide desengañar a Lysis descubriéndole las supercherías de que ha sido víctima. Casi curado, se le casa con Charite. Lysis querría conservar su traje de pastor, pero se le objeta victoriosamente que en las novelas los pastores no se casan nunca, «volviéndolo cuerdo mediante las máximas de su locura» del mismo modo que el bachiller Carrasco utilizaba las máximas del duelo caballeresco para obligar a Don Quijote a regresar a su casa.

Este breve resumen basta para exponer todo lo que *Le Berger extravagant* debe, *mutatis mutandis,* al Quijote. Aparte de la pobreza del estilo y de la falta de imaginación, la principal diferencia está en la menor dosis de locura atribuida a Lysis (para hacer fácil la curación y el matrimonio feliz como un *happy end* que contrasta con el final melancólico del *Quijote*), de ahí el que se atribuya una gran importancia a la mistificación exterior —que en Cervantes no comenzaba a jugar este papel hasta la segunda parte—. Ésta es otra variante, más sutil y más original, que explota *Pharsamon ou les Nouvelles folies romanesques* de Marivaux [165]. Pierre Bagnol, llamado Pharsamon, joven gentilhombre del campo, ha leído en exceso, como Don Quijote, «las antiguas novelas, los Amadís de Gaula, el Ariosto y muchos otros libros», pero toma por modelo sólo la conducta amorosa, sin fijarse en su aspecto heroico: «A él no le atraía más que esta especie de ternura con la que hacían el amor; sus aventuras le agradaban, me refiero a aquellas en que se veían metidos, o el rigor de sus amantes, o la pérdida de ellas que sufrían. Esto es lo que él deseaba experimentar, aunque no llevó tan lejos su extravagancia como para imaginarse que atacaban a verdaderos gigantes y que luchaban contra encantadores». En busca de aventuras, Pharsamon encuentra en un bosque a una joven, Cidalise, cuyo discurso denota idéntica locura: «No, mi querida Fátima, dice a su sirvienta hablando de otro de sus dolientes admiradores, su corazón y el mío no han sido hechos el uno para el otro, su ternura es de una especie muy corriente; me quiere mucho, lo

se font bien sentir malgrè qu'on en ait». / «Belle bergère, puisqu'un bienheureux sot m'a ici amené et que vos yeux semblent ne me vouloir laisser qu'avec des fous détestables, il faut que je vous manie les feses; car j'ai été surpris dans les trous de vos retraits qui se font bien sentir malgrè qu'on en ait».

[165] Terminado en 1712; primera edición, 1737. *Oeuvres de jeunesse,* 1972.

admito pero su manera de amarme no me satisface. Yo no quiero un amor vulgar...» Pharsamon se empeña en volver a verla y parte en su busca acompañado de su criado Colín, rebautizado Clitón. La suerte les lleva hasta el castillo de Cidalise en el que desafía a duelo a un rival. Herido, Cidalise lo alberga durante algunos días de corte amorosa duplicada y caricaturizada por los amores de Clitón y Fátima: «Clitón hablaba con tanta vehemencia que Pharsamon y Cidalise casi no se oían. A su vez, ellos gritaban para que su voz venciese el ruido; el amo suspiraba; el escudero suspiraba también; las dos jóvenes se desgañitaban, de modo que aquello daba lugar a un jaleo tremendo en la habitación...» La madre de Cidalise regresa de su viaje y echa a los suspirantes a la calle. Vuelto de nuevo junto a su tutor, Pharsamon imita a los caballeros pensativos mientras que Clitón relata a su manera sus aventuras. Una segunda «salida» les lleva a un nuevo encuentro inesperado de las dos parejas: desmayos simétricos, todavía duplicados por los modos de «ternura subalterna» en el plano de los criados: «Pharsamon abrazaba solamente las rodillas de su amada, que, en una postura extremadamente inclinada, le miraba sonriendo. Clitón no tuvo tiempo para fijarse en cómo se comportaba su amo: se pone de rodillas, o más bien, se tira al suelo, y, en lugar de las rodillas, besa golosamente los pies de Fátima...» Nuevo regreso de la madre, quiproquos nocturnos, protestas burlescas, etc. Los dos héroes y sus dos réplicas serán finalmente curados por algún curandero, y Pharsamon se apresura a olvidar a Cidalise. Este desenlace brusco y poco novelesco no es quizá muy propio de Marivaux, que inauguraría aquí su práctica del inacabamiento.

Contrariamente a Cervantes y a Sorel, Marivaux no opone a su héroe un entorno lúdico y burlón: no sólo su criado comparte a medias su locura, sino además —y sobre todo— su Dulcinea lo sobrepasa: «Nuestra joven damita tenía el cerebro todavía más extraviado que Pharsamon, que ya era suficientemente extravagante. Las novelas no le habían faltado, lo mismo que a él, pero la imaginación de una mujer, en esta clase de lecturas, dicho sea sin ofender, va mucho más deprisa que la de un hombre, y se llena mucho más rápidamente...» He aquí uno de los eslabones perdidos entre *Don Quijote* y *Madame Bovary*. Como Pharsamon no tiene que afrontar, en su relación con Cidalise, la realidad prosaica, los dos héroes se conforman juntos al modelo novelesco. Su conducta funciona simplemente como una

caricatura de las conductas novelescas, reforzada por la imitación satírica en segundo grado que llevan a cabo Clitón y Fátima. El tema de la ilusión es con frecuencia suplantado por el de la imitación: Clitón imita a Pharsamon quien imita a Amadís. El contraste decepcionante entre realidad e ilusión se sustituye por un contraste de alternancia entre las escenas «novelescas» y las escenas «realistas, o mejor burlescas, de disputas de oficio y jaleos nocturnos. La tradición de la *Novela Cómica* viene aquí a mezclarse con los primeros esbozos del juego de espejos marivaudiano.

El género, si lo es, constituido (entre otros y sin tener en cuenta sus variantes) por estos tres textos, ha sido a veces bautizado con un término empleado por Sorel en el título de una de las ediciones del *Berger extravagant:* «antinovela». Desde un punto de vista teórico, este término es a la vez demasiado estrecho y demasiado vago. Demasiado estrecho porque el mismo procedimiento podría aplicarse a otros géneros nobles, epopeya o tragedia; demasiado vago, porque este término de antinovela no designa en modo alguno la especificidad del procedimiento, algo mejor descrito en el subtítulo de *Pharsamon:* locura novelesca. La locura, o más exactamente el delirio, es en efecto el principal operador del tipo de hipertextualidad propia de la «antinovela»: un héroe de espíritu frágil e incapaz de percibir la diferencia entre ficción y realidad toma por real (y actual) el universo de la ficción, se cree uno de los personajes e «interpreta» en este sentido el mundo que le rodea.

La relación de este género con la parodia es evidente, aunque con frecuencia enmascarada por una asimilación apresurada: como en la parodia, y mejor todavía en la parodia mixta, a los héroes vulgares de la antinovela les ocurren aventuras análogas a las de los héroes de géneros nobles. Pero en las parodias, se trata de una analogía real, inconsciente y puramente diegética: Chapelain es insultado como Don Diego, Pierrot deja embarazada a Agnés como Don Pedro le hace un hijo a Inés, pero sin que ninguno de ellos advierta, y *a fortiori* declare la relación que mantiene con su «modelo», que ignora y que sólo conoce el autor, y después el público. En la antinovela, por el contrario, la analogía es metadiegética, enteramente situada en el ánimo y el discurso del héroe, que la percibe no sólo como una ana-

logía, sino como una identidad, y denunciada (y recibida) como ilusoria por el autor y por el público: «Don Quijote *se imagina* que la bacía de barbero *es* el yelmo de Mambrino». La *analogía real* (es decir, claro, ficticia) de la parodia se sustituye aquí por una *identidad imaginaria*. Entre este novelesco imaginario en el que creen vivir Don Quijote, Lysis o Pharsamon, y la realidad prosaica en que nosotros les vemos vivir y a la que regresan con grave perjuicio tras cada una de sus «hazañas» o cada una de sus «salidas», se establece para nosotros (autores o lectores, todos somos aquí lo mismo: espectadores extradiegéticos) un contraste cómico próximo al de la parodia, pero casi inverso al del travestimiento, en el que vemos conducirse y hablar vulgarmente a personajes que sabemos que son Eneas o Dido: aquí, vemos conducirse y hablar como héroes novelescos a personajes que sabemos que sólo son hidalgos o pequeños burgueses. Cercana a la parodia, la antinovela lo está también del poema heroicocómico, que se basa en un contraste similar entre la historia y el discurso (del narrador, pero también del héroe): para hacer del *Lutrin* una antinovela, o mejor una antiepopeya, bastaría con que el relojero, no contento con hablar como un héroe de Vigilio, llegase a creerse tal. Y, puesto que lo imita con palabras sin (por su parte) ninguna marca de ironía, ¿quién nos asegura que no se identifica con él?

La antinovela se emparenta así, gracias a esta especie de transformación hipertextual que es el delirio, con las formas dignificadoras del burlesco más que con su versión degradante que es el travestimiento: más vale, diría Boileau, mostrarnos un hidalgo que actúa como un caballero, que a la inversa. Y podría ocurrir que la ternura, evidente bajo el sarcasmo, de Cervantes hacia su héroe, procediera de un tal movimiento de simpatía por la grandeza quimérica del caballero de la triste figura. Yo propondría una lectura análoga de Marivaux, que apenas llegará a expresarse en otras obras. Nada parecido, en cambio, hay en Sorel —de ahí quizá la sequedad y la mezquindad del trazo.

Pero el delirio no es más que el operador principal de la antinovela; hemos encontrado algunos más:

— La mistificación exterior, que se apoya en el delirio del héroe para multiplicar o agravar sus efectos; es el procedimiento dominante del *Berger*, y el de la segunda parte del *Quijote*, en la

que grupos instruidos por la fama (y por la lectura de la primera parte) le preparan a Don Quijote simulacros que excitan su locura: dueña enamorada, estatua que habla, caballo volador, etcétera.

— La imitación consciente y (casi) lúcida, procedimiento dominante de *Pharsamon,* ya presente en Cervantes cuando Don Quijote, por ejemplo, no *se cree* desde el principio caballero sino que trata de *llegar a serlo,* y no se considera tal hasta que ha sido armado caballero por un ventero a quien toma por el señor de un castillo: y *simula* voluntariamente la locura en Sierra Morena, no porque se crea Amadís, sino simplemente para actuar como él; y se sabe lo ambigua que es su relación con Dulcinea, a la que se cuida mucho de «reconocer», a pesar de las incitaciones de Sancho, en la primera mujerzuela que aparece.

— El pastiche o la imitación satírica, en los innumerables discursos, billetes y poemas mediante los cuales nuestros antihéroes perpetúan el lenguaje de sus ídolos; y mejor, sin duda, en los dos admirables capítulos en que Don Quijote, primero dirigiéndose a Sancho y luego al canónigo [166], se lanza a un evocación sintética de la aventura caballeresca: pastiche de género como no se hizo nunca, y de una sublime ambigüedad en la que se funden la exaltación quijotesca y la ironía cervantina.

— La crítica seria, en fin, en el libro XIV del *Berger,* además del auto de fe con que termina la primera salida del Quijote, y de las disputas con el canónigo y el cura [167]. Pero el hipertexto se vuelve aquí comentario, es decir, metatexto. Y este aspecto queda fuera de nuestra (presente) investigación.

La antinovela es, pues, una práctica hipertextual compleja, que se emparenta por algunos de sus rasgos con la parodia, pero a la que su referencia textual siempre múltiple y genérica (la novela de caballerías, la novela pastoril en general, incluso si esta referencia difusa se concentra en torno a un texto eidético como *Amadís* o *L'Astrée)* impide definir como una transformación de texto. Su hipotexto es, de hecho, un hipogénero. Podríamos, sin embargo, considerar la aplicación a un texto singular del procedimiento fundamental de la antinovela: nada *a priori*

[166] Primera parte, capítulos XXI y L.

[167] I, capítulos XLVIII, XLIX y II, capítulo I.

la condena a una referencia genérica a no ser quizá el peso del modelo cervantino, que lo había hecho así en *El Quijote*. Un lector (demasiado) entusiasta podría en efecto identificarse, no con el caballero o con el pastor en general, sino precisamente con Amadís o con Céladon, e imaginarse reviviendo sus aventuras, a poco que descubriese entre su situación y la de «su» héroe una analogía sobre la cual sustentar su delirio interpretativo. El curso de la acción sería desde ese momento prescrito por el del modelo, como en una parodia o en un travestimiento, o mejor, en una parodia mixta, de modo que cada episodio del hipertexto reproduciría a su manera el episodio correspondiente de su hipotexto, según un orden idéntico y un encadenamiento semejante. Tendríamos así un anti-*Amadís* o una anti-*Astrée,* que serían más bien un *Pseudo-Amadís* o una *Pseudo-Astrée,* como la antinovela es más bien, ya veremos en qué sentido, una *pseudo-novela.* Esta idea parece haber aflorado en la mente de Subligny, si es él, como creía Émile Magne, el autor, precisamente, de la *Fausse Clélie* [168], cuyo título la acerca ya a nuestro tipo hasta ahora hipotético. Después de diversas aventuras, la heroína lee *Clélie* y se maravilla de la similitud que descubre entre esa novela y su propia vida: «Él ha predicho, dijo ella, en esta novela las aventuras que yo debía tener. Ella no podía dejar de admirar esta relación sorprendente entre las de Clélie y las suyas. Las leyó día y noche durante dos años». Pero el descubrimiento de la analogía por la heroína es aquí retrospectivo, la analogía en sí misma era, pues, como en una parodia, puramente pragmática e inconsciente, y la continuación de la acción, bastante heteróclita, apenas acusa esta revelación. Esta *Fausse Clélie* sigue siendo una falsa *Pseudo-Clélie,* o quizá una *Pseudo-Clélie* abortada. El *Télémaque travesti* de Marivaux [169], en cambio, es un *Pseudo-Télémaque* terminado e incluso muy acertado —e incidentalmente una de las raras obras narrativas acabadas por Marivaux.

El principio es sencillo, aunque de aplicación desafortunada: el joven campesino Timante Brideron, cuyo padre, nuevo Ulises, se ha ido a enrolarse en no se sabe bien qué guerra, si la de los Siete o la de los Treinta años, se queda solo con su Penélope de madre, asediada por los pretendientes, y su Mentor como el tío

---

168 1671. *Clélie,* de Mme. de Scudéry, 1654-1660.

169 Escrito en 1714-1715, publicado en 1736. *Oeuvres de jeunesse,* Pléiade.

Focion, medio-sabio que es el primero en percibir la analogía entre esta situación y la de *La Odisea,* y, por tanto, la de *Télémaque*. «Helo ahí, pues, dominado por el deseo de acabar en conformidad con lo que el azar parecía tener tan bien diseñado». Focion se obsesiona con la idea, la comunica a su sobrino y allá se van en busca del padre. Desde ese momento, como Marivaux lo declara con orgullo, «se encontrará en esta historia idéntico encadenamiento e idénticas aventuras que en el verdadero *Telémaque,* excepto la vulgarización. Llegados en primer lugar a una alquería, como Telémaco y Mentor en casa de Aceste, Brideron y Focion son detenidos y juzgados, como sus modelos en Egipto. Se escapan en una carreta (la nave chipriota) que les conduce a un baile (estancia en Chipre). En un juego de pueblo (juegos en Creta), Brideron gana un premio que rechaza, como Telémaco el reinado. Asaltados por unos piratas (naufragio), encuentran asilo en casa de una mujer madura, Mélicerte, que vive con sus dos hijas y sus dos sobrinas (Calipso y sus ninfas). Antigua amante de Brideron padre, se enamora del hijo, que se enamora de la joven Charis (Eucharis). Celosa, Mélicerte ofrece a Focion una barca para continuar su viaje, después la quema. Focion obliga a su sobrino a ganar a nado una chalana que pasa (nave de Adoam). Desorientado por la embriaguez (Venus), el piloto los conduce al castillo de Omeneo (Idomeneo), al que Focion aconseja acerca de la organización de su casa (máximas de gobierno de Mentor). Brideron ayuda a Omeneo en sus rivalidades con los vecinos hugonotes (guerra contra los Mandurianos) y arregla el conflicto. Enamorado ahora de la hija de Omeneo (Antíope), se casará con ella tras haber vuelto a casa (Ítaca) y haber encontrado a su padre, mientras Focion se «metamorfosea» oportunamente (Mentor se revela Minerva) al cambiar su gorro. Si nos atenemos a este resumen, podríamos ver en el *Télémaque travesti* una parodia mixta narrativa, e incluso la ilustración perfecta de la parodia tal como la definirá Victor Fournel. Pero reducirlo a esta fórmula sería olvidar el elemento esencial, que es aquí, como en las antinovelas, el delirio de los dos héroes, o, al menos, esta locura benigna que constantemente les hace interpretar todo lo que les sucede como el equivalente de una aventura de Telémaco (a lo que desde luego se presta el encadenamiento de los hechos, que es la contribución de Marivaux), y les manda conformarse al modelo feneloniano. Se trata, pues, si no de una identidad imaginaria (puesto que Focion y Brideron

no están lo bastante locos como para creérselo), al menos de una analogía de su ttulo, el *Télémaque travesti* no es un travestimiento pesar de su título, el *Télémaque travesti* no es un travestimiento burlesco, sino una variante de la antinovela, a saber: una antinovela de hipotexto singular, y (por tanto) de acción prescrita.

Sobre esta base constante, lo esencial de las variaciones proviene de los cambios en el tipo y el grado de analogía, y del modo en que ésta es señalada, o provocada. La mayor parte del tiempo es advertida por los propios héroes, ya en tanto que narradores, puesto que, como en *Télémaque,* las primeras aventuras de Briderón son contadas por él mismo, en casa de Mélicerte, en los libros I al IV (así: «La nave de Telémaco fue detenida por una flota egipcia: oíd lo que el azar hizo para que se nos detuviera como a este príncipe»), ya en tanto que personajes (así: «Allí, me hicieron subir a su carreta, diciendo que me fuese con ellos. Entonces me dije a mí mismo: este vehículo está puesto para mí en lugar de la nave de los Chipriotas con los cuales Telémaco se encontró al salir de Tiro»). Aquí se establece una clara separación entre los héroes y los comparsas: sólo ellos perciben el carácter telemáquico de las acciones y de las situaciones; los demás son tan inconscientes como los personajes de parodia, y se extrañan de esas coincidencias cuyo sentido se les escapa: «Yo os diré, dijo Foción, cuál es este país; seguramente es Salente, ciudad fundada por el fugitivo Idomeneo, rey de Creta. No sabía nada de ese rey ni de su realeza, replicó uno de los barqueros; seguro que se ha establecido desde hace poco [...]. Omeneo no sabía tampoco qué pensar, pues no había leído *Télémaque* y no sabía que tenía en su casa a uno».

Como toda analogía, éstas implican a la vez «presencia y ausencia», semejanza y diferencia, y en grados variables. Mélicerte se enamora de Brideron igual que Calipso de Telémaco; pero éstos no son totalmente Calipso y Telémaco; el descenso real de Telémaco a los infiernos se queda en un simple sueño de Brideron, etc. Ante la inevitable imperfección de estos más-o-menos, los héroes tienen la opción de sentirse satisfechos, como hemos visto, con la semejanza, o de resignarse renegando de la diferencia con la idea del «hay que conformarse con lo que tenemos»: «Este siglo es más duro que el de Telémaco... Es preciso adaptarse a los tiempos... Las costumbres han cambiado, etc.» Focion adapta a la modesta situación de Omeneo el discurso político de Mentor, pero sufre al rebajarlo: «Francamente, estaba

algo desconcertado, y no sabía cómo hacer para dar tantos consejos y enseñanzas a su lugarteniente como Mentor había dado a Idomeneo. Qué demonios, decía él, este hombre no tiene ciudades, ni ministros, ni súbditos ni tierras; no tiene más que un saladero, una bodega, una cocina, unos muebles, lugares comunes, un jardín y tres o cuatro criados». Brideron está «extremadamente mortificado» al no poder quemar en una hoguera el cuerpo de su amigo Hidras (= Hippias); pero «es preciso seguir la corriente y beber el agua cuando las fuentes están de moda»: en otras palabras, él se conformará con enterrarlo.

A falta de encontrar siempre en su camino, a pesar de todos los esfuerzos del autor, los mismos lugares, los mismos objetos y las mismas personas que los héroes de Fénelon, Focion y Brideron pueden compensar estas diferencias con una mayor fidelidad en su propia conducta. Por eso llevan siempre en el bolsillo su *Télémaque* con el fin de adaptar mejor su conducta al modelo. Briderón es menos un avatar que un «imitador» de Telémaco, su émulo y su «aprendiz». Focion, sobre todo, vigila el rigor de la imitación, de modo que a su primer rol de Mentor (críticas edificantes) se superpone un segundo rol de guardián de la ortodoxia feneloniana: referencias al hipotexto: «Coge tu libro... Lee *Télémaque*... Hace un cuarto de hora que deberías haberme dicho...», etc., a costa de resignarse él también a la imperfección, y dos veces en estos términos: «Tú eres un Telémaco de mierda y yo un Mentor de pacotilla».

No podría expresarse mejor la naturaleza y el efecto de la inevitable transposición. Pero Focion y Brideron son los únicos que sufren por este contraste. Para el lector, al contrario, todo el valor de este texto está en su relación ambigua con el hipotexto, «imitación» siempre imperfecta, analogía siempre falaz, pero transposición siempre ingeniosa y pintoresca. Gracias a ello, el *Télémaque travesti* queda como la indiscutible obra maestra del burlesco francés y, de paso, como una de las más sabrosas novelas rurales del siglo XVIII, y, por tanto, de todos los tiempos. Destacaremos, por ejemplo, en el libro XII, la descripción del escudo de Brideron, último eslabón de una venerable serie inaugurada, como es sabido, por Homero; o el relato de las proezas de Brideron en la fiesta del pueblo (libro IV); o incluso la encantadora vulgarización del incipit feneloniano («Calipso no podía consolarse de la marcha de Ulises. En su dolor, se sentía desgraciada de ser inmortal. Su gruta no resonaba ya con su

canto; las ninfas que la cuidaban no se atrevían a hablarle...»): «Mélicerte, triste y soñadora, pensaba siempre en la felicidad de la que había gozado durante sus amores con el señor Brideron padre; a menudo sus nostalgias la despertaban antes del amanecer; los requiebros que otros le hacían la aburrían; era brusca con ellos, y ya no le preocupaba el cuidado de su rostro, de su apariencia; peinada casi siempre de mala manera, no le importaba ir a soportar el polvo que salía de los montones de trigo agitados; no temía al sol más ardiente; se exponía a ponerse morena con tal de ir a ver segar; no era ya aquella belleza delicada que se guardaba del aire libre; ropas de trabajo, nada de maquillaje, nada de brazaletes, nada de pendientes, ella no quería gustar a nadie...»[170]

El *Télémaque travesti* es, en mi conocimiento, el único caso de antinovela *singulativa,* quiero decir de hipotexto singular, a no ser que se quiera encontrar algún eco involuntario en un hipertexto mucho más reciente y más ambicioso, del que hablaremos a su debido tiempo —y lugar. Supongo, en cambio, que la fórmula de la antinovela genérica ha logrado aplicarse a toda clase de subgéneros novelescos algo marcados por la intensidad ya caricaturesca de su temática: desventuras lamentables y ridículas de un personaje que se creyese un héroe de *thriller,* de novela de espionaje, de ciencia ficción, y que interpretase en este sentido los menudos incidentes de su chata existencia. La novela «gótica» inglesa, blanco ideal, ha suscitado al menos el verbo de Jane Austen en algunos capítulos de *Northanger Abbey* (1798): la heroína ha leído demasiado a Ann Radcliffe y, durante su estancia en un viejo castillo, pasa algunas noches temblando y con horribles imágenes que el autor califica justamente de «librescas», hasta el momento en que su anfitrión la devuelve a una percepción más sobria de la realidad [171]. A veces yo sueño con dedicar un año sabático (?!) a escribir una nueva antinovela que sería un anti-Nouveau Roman: la historia de un paisano a quien la lectura de Robbe-Grillet hubiera trastornado el cerebro y que pretendiera vivir según ese modelo (repeticiones, variantes, recorridos en bucle, analepsis, prolepsis, metalepsis, etc.)

[170] P. 730.
[171] Trad. fr. por F. Fénéon, Gallimard, 1946.

en un mundo hostil a su delirio. Le sucederían, sin duda, algunas aventuras tan graciosas como las del caballero imaginario ante los molinos de viento de la realidad —y tan tristes, pues si hay algo más terrible que estar encerrado en un laberinto, es quizá creerse dentro cuando se está fuera: se corre el peligro, en efecto, de que, buscando la salida, se encuentre la entrada.

XXVI

El título de la película de Woody Allen, *Play it again, Sam* (1972), funciona como un contrato de hipertextualidad cinematográfica (hiperfilmicidad) para los expertos que reconocen en él la más famosa frase de *Casablanca* de Michael Curtiz, cuando Humphrey Bogart pide al pianista del bar que vuelva a tocar «su» música, emblema de su sacrificada pasión por Ingrid Bergman: es la sonata de Vinteuil del cine *tough*. El film responde a las promesas de su título, que podría a su vez servir de emblema a toda la actividad hipertextual: se trata siempre de «volver a tocar», de una manera o de otra, la vieja canción en desuso.

Esta película puede analizarse en primera instancia como una especie de equivalente cinematográfico de la antinovela: Woody Allen (o su personaje, cuyo nombre he olvidado) es a Humphrey Bogart (es decir, al tipo de personajes que solía encarnar este actor) lo que Don Quijote es a Amadís, y, en general, a los héroes de las novelas de caballerías: fanático del género y del actor que lo encarna —el héroe cínico que seduce a las mujeres por su misma dureza y que no se deja nunca conmover—, sólo sueña con parecer en todos sus aspectos a su ídolo, que es también la antípoda de su propio personaje, feo, tímido, hipersensible, nerviosísimo, sin gracia y torpe, sistemáticamente grotesco ante las mujeres. Cada vez que se queda solo, el fantasma de Bogart se le aparece, encarnado mal que bien por Jerry Lacy con gran aparato de gabardina, de sombrero flojo ladeado sobre un ojo, de cigarrillo desengañado, de rictus, de elocución sibilante y dura. Le da excelentes consejos que Woody anota intentando a su vez imitar al pseudo-Bogart, a quien se parece como

yo me parezco a Robert Redfort. De ahí algunas desventuras que son exactamente al arte de la seducción moderna lo que el combate de Don Quijote contra los molinos de viento es a la práctica de la caballería andante, y de las que Woody sale a veces despedido, otras veces molido y humillado como el caballero de la triste figura.

Pero, como en *le Télémaque travesti,* la referencia no es sólo genérica (el cine negro bogartiano), sino singular, pues se trata precisamente del Bogart de *Casablanca,* cuya última secuencia vemos al principio del film, en compañía de un Woody cinéfilo con el tétanos de admiración: es la escena en la que Bogart, heroico, devuelve a Ingrid a su legítimo esposo, y se aleja sin conmoverse en la noche marroquí. El rasgo de genio de *Play it again,* es que durante todo el film el espectador olvida esta referencia inicial (que es, propiamente hablando, una cita, y que funciona en principio como un simple epígrafe), y sólo al final se revela la analogía de situación entre el hiperfilm y su hipofilm: sin haberlo realmente pretendido, Woody seduce —por su propia torpeza— a la mujer de su mejor amigo de la que se enamora seriamente. Durante toda esta aventura, el modelo bogartiano interviene para enredar las cosas, comprometerlas con sus demasiado buenos consejos, y mal que bien llevarlas a su término. Finalmente, comprendiendo que su amada no ama de hecho más que a su marido, que sólo la ama a ella, Woody la restituye en una última escena cuyo diálogo reproduce palabra por palabra el de la última escena de *Casablanca.* Pasamos aquí de la antinovela al travestimiento —el texto no cambia y sólo es travestimiento por el cambio de intérpretes: regreso a la fuente a la vez inesperado e irrecusable, de una habilidad magistral que ya no es solamente divertida.

Esta farsa queda algo apartada de mi campo, pero no me excuso de haber citado esta obra maestra después de las de Cervantes y de Marivaux. Para tener alguna idea del arte paródico en su cima, hay que haber visto y oído a Woody Allen repetir ante una Diane Keaton deslumbrada, con el acento adecuado, este enunciado bogartiano, supuesto «ábrete Sésamo» de la seducción *hard boiled* (cito de memoria): *I've sheen a lot of damesh'in muy life, shweetheart, but you are really shomeshing shpeshal.*

XXVII

En el orden de los hipertextos miméticos, *La Chasse spirituelle* ocupa un lugar paradójico e irritante. Me refiero, claro está, no al texto hipotético de Rimbaud —del que Verlaine asegura que se titulaba así y del que nadie sabe actualmente si se ha perdido (definitivamente o no), o si este título no designaba más que una parte de la obra hoy conocida y publicada—, sino al texto que el *Mercure de France* publicó en 1949. No es éste el lugar para volver en detalle sobre un «asunto» que sacudió Landerneau durante varias semanas, y en el que se lucieron algunos «especialistas» y algunos periodistas. Todo ello ha sido exhaustivamente contado por Bruce Morrissette en un libro[172] aparecido en los Estados Unidos hace más de veinticinco años y cuya falta de traducción francesa dice mucho acerca de nuestras costumbres editoriales. Recuerdo solamente que el 19 de mayo de 1949, el *Mercure de France* puso a la venta un librito atribuido a Rimbaud y titulado *La Chasse spirituelle,* con una presentación de Pascal Pia que identificaba ese texto con la obra «perdida» mencionada años antes por Verlaine. El mismo día, la página literaria de *Combat,* entonces dirigida por Maurice Nadeau, se hacía eco de esta publicación y daba algunos fragmentos de ella. El 21 de mayo, *Le Figaro* revela que dos actores, Mlle. Akakia-Viala y Nicolas Bataille, reivindican la paternidad de este texto, que habían escrito para demostrar su competencia rimbaudiana (refutada por los «especialistas» algunos meses antes a raíz de su creación de una versión dramática de la *Saison en Enfer*) y que habrían momentáneamente atribuido a Rimbaud para mistificar a los mismos especialistas y/o a otros, y mostrar así dónde estaba la incompetencia (de hecho, el texto había sido remitido por ellos a Maurice Saillet que se lo había entregado a Pascual Pia). Pia desmiente de inmediato esta versión de los hechos, y pretende que el texto que él ha publicado es conforme a un original que él conocía desde hacía treinta años (y del que no se oirá hablar nunca más). Aquí comienza una larga polémica que opondrá a los defensores de la tesis Pia (esta *Chasse* es de Rimbaud) y a los de la

[172] *The Great Rimbaud Forgery. The Affair of «La Chasse spirituelle»,* Washington University Press, St. Louis, 1956. Tomo de este libro mi información histórica y mi conocimiento del texto, publicado en apéndice con otros pastiches de Rimbaud.

tesis Akakia-Bataille (esta *Chasse* es nuestra). Del lado de Pia, Saillet y Nadeau, demasiado comprometidos como para desdecirse, así como, se dice, Mauriac y Duhamel, cuya opinión había contribuido fuertemente a la aceptación del Mercure; ninguna prueba externa, puesto que, a pesar de las primeras alegaciones de Pia, no se dispone de ningún manuscrito autógrafo y atribuible a Rimbaud, pero hay una sospecha paradójica, después de todo legítima, que Nadeau expresa en estos términos: «No basta con proclamarse falsario, hay que demostrarlo», y una presunción interna: este texto es demasiado rimbaudiano para no ser de Rimbaud. Enfrente, tampoco existe prueba material: Akakia-Bataille presentan sus «manuscritos», pero se les objeta, no menos legítimamente, que pueden haber sido fabricados a destiempo y, en suma, sustituidos por el manuscrito auténtico de Rimbaud; pero, ahí también, una certeza que procede de la intuición y de la crítica interna: este texto es demasiado malo para ser de Rimbaud. Esta certeza es en principio expresada, perentoriamente como es lógico, por André Breton en una carta enviada a *Combat* el 19 de mayo, es decir, antes incluso de que Akakia y Bataille hubiesen reivindicado la paternidad de la *Chasse:* este texto, afirma Breton, es «una falsedad de carácter particularmente despreciable»; opinión reiterada en *Le Figaro* del 28-29 de mayo, y después, en julio, en el panfleto *Flagrant délit,* en el que Breton precisa sus argumentos: por una parte, el texto es mediocre y vulgar, y, por otra parte, contiene préstamos literales de la obra auténtica de Rimbaud. A estos dos juicios se remite mucho o poco la argumentación de los otros defensores del pastiche [173]: Rolland de Renéville («Yo no creo que se pueda sostener seriamente que Rimbaud haya podido aceptar hacer en *La Chasse spirituelle* lo que jamás ha hecho en otra parte, es decir, copiarse a sí mismo», *Combat,* 16 de mayo), Cocteau («¿Es auténtico este texto? ¿es apócrifo? En lo que me concierne, lo considero trabajoso y sin alma»), un tal G. A. en *Franc-Tireur,* del 26 de mayo («Quizá *La Chasse sprituelle* sea de Rimbaud, pero no del buen Rimbaud. No encontramos ahí la respiración, el aliento, la imagen fulgurante... Se trata de un trabajado pastiche o de un mal Rimbaud»), Paulhan («La obra es inconsistente, las metáforas

[173] Algunos, como J. Marcenac *(Lettres françaises,* 26 de mayo), apuntan otro argumento de crítica interna que —si se confirmase— tendría casi la fuerza de una prueba material: la presencia de anacronismos lingüísticos. Pero el ejemplo que adelanta *(becs de gaz)* no es quizá válido.

son estruendosas y vulgares, las ideas banales. Ni una imagen que no esté ya en la *Saison* o en *Illuminations.* Es la poesía moderna tal como se la imagina en las provincias lejanas», *Combat,* 26 de mayo), Luc Estang («Rimbaudismo caricaturesco y reminiscente», *La Croix,* 29-30 de mayo). Tal vez sea André Maurois el que mejor sintetiza esta opinión («Tengo la impresión de que es demasiado Rimbaud para ser Rimbaud. Encontramos todas las expresiones que conocemos, tomadas de textos ya antiguos, y realmente un hombre no se repite a sí mismo de esta forma», *Tribune de Paris,* 21 de mayo). Opinión que con el tiempo, y siempre a falta de pruebas [174], ha adquirido el valor de un hecho: ya nadie, que yo sepa, cree en la autenticidad de *La Chasse spirituelle,* y la «versión» de sus probables autores [175] ha terminado por triunfar, pero, como se ve, no sin perjuicio para la reputación de su trabajo, y para la finalidad primera de su operación: habían escrito *La Chasse* para probar que eran capaces de escribir como Rimbaud, y la crítica les concede finalmente que ellos, en efecto, han debido escribirlo, pues su texto es completamente indigno de Rimbaud.

Me parece que este amargo cruzamiento ejemplifica la ambigüedad del estatuto hipertextual de esta obra: Akakia y Bataille no han escrito —y supongo, no han querido escribir— más que un *pastiche* de Rimbaud. En tanto que tal, su texto no es ni mejor ni peor que muchos otros pastiches, como por ejemplo los dieciocho que Morrissette publica como apéndice de su estudio. Para que el lector juzgue por sí mismo, reproduzco a continuación la última media página que es bastante representativa de la performance de conjunto:

He olvidado armas, astucias, hechizos en esta caza de adorable magia. Me vuelvo ciego, las manos heladas y muertas, sin presa centelleante que exhibir, sin trofeos, en los claros fúnebres de los árboles caídos. Me hartaré de asco —y qué otra cosa hacer, sometido a los embrutecimientos magistrales, a las disciplinas, a las necesidades de la época boquiabierta ante estos pies endurecidos.

---

[174] Akakia y Bataille han escrito bajo control, en junio de 1949, un nuevo texto titulado *Amours bâtardes,* todo en la misma línea, lo que demuestra sin lugar a dudas que ellos podían haber escrito *La Chasse,* pero no que la hayan efectivamente escrito.

[175] Nadie, que yo sepa, ha sostenido una tercera tesis —algo retorcida, lo admito— según la cual este texto no sería ni de Rimbaud ni de Akakia-Bataille, sino, por ejemplo, de Saillet, de Pia... o de Breton.

Me he visto tiritando, acuclillado en la encrucijada de las inquietudes antiguas, en la mano el cetro, en la frente la corona escarlata, accesorios obligados de los mesías. ¿Es necesario levantarse hoy, correr, afanarse? Es la vieja moda.

Carnes inefables, he ganado, en el puro impulso del vagabundeo, vuestras sorpresas, vuestros calores, vuestras impiedades radiantes, vuestros absolutos maléficos, vuestras aplastantes inepcias, tales como olas hasta el último hombre.

Experiencia coagulada en la tarde oculta sobre la ausencia.

Sólo fue un amable complot de infancia, un saqueo de inocencia. Después de los terrores extáticos, veo limpiamente las sábanas blancas, la escala rutilante de la fiebre, las llagas adorables, las tisanas mortuorias de las viejas balcuceantes, la misericordia de los injuriados de antaño.

En adelante, ni nostalgias, ni demencia.

La muerte santificada a su manera. No a la mía.

Ciertamente, él es de otras orillas.

Pero ocurre —y ésta es la razón por la que la maquinación de los dos autores del pastiche se vuelve contra ellos— que este pastiche ha sido presentado en principio como un texto auténtico, lo que basta para desplazar todo su horizonte de lectura y para falsear los criterios de su apreciación. Salvo un genio mimético excepcional —del que no conozco otro ejemplo que Proust—, un buen pastiche está muy lejos de responder a las exigencias de lectura que se aplican a un texto auténtico, o a un texto presentado como tal, es decir, a un apócrifo. Y en particular, como hemos visto, la esencia misma del pastiche implica una saturación estilística considerada no sólo como aceptable, sino como deseable, puesto que en ella descansa lo esencial de su atractivo, en régimen lúdico, o de su valor crítico, en régimen satírico. Esta saturación, muy evidente en *La Chasse spirituelle,* es precisamente lo que se les «reprocha» de inmediato para probar que no puede ser auténtico: «demasiado Rimbaud para ser Rimbaud». Esta (justa) crítica de Maurois es, por así decir, la regla del pastiche y a fortiori de la imitación satírica, y me imagino que Maurois habría aplicado con gusto a su *Côté de Chelsea* una fórmula análoga: demasiado Proust para ser Proust. La saturación es marca del pastiche y de la imitación satírica como tales —y comporta una dosis inevitable de vulgarización, puesto que es siempre vulgar «hacer demasiado»—. Denuncia, pues, el apócrifo como tal, es decir, como apócrifo fallido. La mala fortuna de *La*

Chasse spirituelle ilustra la diferencia, y *marca* la distancia entre el pastiche, por logrado que sea, y la verdadera «forgerie», es decir, la imitación perfecta, en la que por definición, como ya lo advertía Platón, nada nos permite distinguirla de su modelo. El verdadero autor de pastiche quiere ser reconocido —y apreciado— como tal. El autor de un apócrifo, no. Quiere *desaparecer.* Sin duda, es más difícil, pero sobre todo es algo muy distinto. Akakia y Bataille han querido hacer las dos cosas a la vez (o mejor: las dos cosas sucesivamente, pero con el mismo texto), de ahí su fracaso: quien va a Sevilla, pierde su silla, y todo está en la silla.

XXVIII

Al contrario de lo que sucede en pintura, la «falsificación literaria», el apócrifo que *La Chasse spirituelle* quería ser, y que fue durante cuarenta y ocho horas, no es seguramente la principal investidura de la imitación seria. Esta investidura hay que buscarla en la práctica que la Edad Media (que no la inventó) bautizó como *continuación.*

Con bastante más rigor que el uso común, el *Dictionnaire des synonymes* de D'Alembert nos invita a distinguir la continuación de una práctica vecina que es la *prolongación* [*suite*]: «se hace la continuación de la obra de otro y la prolongación de la propia»; Waucher, Menessier, Gerbert y otros dan continuaciones al *Perceval* de Chrétien de Troyes, Corneille escribe él mismo la *Suite du Menteur.*

Esta diferencia genética (prolongación autógrafa, continuación alógrafa) procede de una diferencia funcional y estructural que precisa muy bien Littré: «Estas palabras designan el enlace de una cosa con lo que la precede. Pero *prolongación* es más general al no implicar que lo que se prosigue está o no terminado, mientras que *continuación* expresa positivamente que la cosa había quedado en un cierto punto que no la terminaba». Cuando una obra queda inacabada por muerte de su autor o por cualquier otra causa de abandono definitivo, la continuación consiste en terminarla en su lugar, y eso sólo puede hacerlo alguien que no es el autor. La *prolongación* cumple una función muy

otra, que consiste en general en explotar el éxito de una obra, a menudo considerada en su tiempo como acabada, haciéndola resurgir con nuevas peripecias: así la *Suite du Menteur* o (sin el nombre) la segunda parte de *Robinson Crusoe* o la del *El Quijote*, o *Le Mariage de Figaro* y *La Mère coupable, o Vingt ans après* y *Le Vicomte de Bragelonne*, etc. No se trata aquí de terminarla, sino más bien de prolongarla, y, si se quiere reformar la terminología tradicional, lo más pertinente sería, sin duda, rebautizar *acabamiento* lo que Littré llama continuación y *prolongación* lo que llama *suite*, y que no implica necesariamente un final. Pero veremos que la distinción teórica se enturbia a menudo en los hechos: no se puede terminar sin empezar por continuar, y a fuerza de prolongar se acaba generalmente por terminar.

La práctica de la continuación ha sido frecuentemente utilizada para dar a un texto literario o musical interrumpido una terminación conforme, en lo posible, a las intenciones manifestadas por el autor: así hace Baro con *L'Astrée* o Süssmayr con el *Requiem* de Mozart. Estos finales póstumos sólo se consideran falsos o apócrifos cuando su paternidad es fraudulentamente atribuida al autor desaparecido o ausente, y cuando la superchería llega a ser desenmascarada. Pero, superchería o no, la estructura textual es evidentemente la misma: un autor (o varios) capaz de imitar lo más fielmente posible la manera de un texto inacabado, pone su competencia estilística al servicio de una actuación textual muy específica; la continuación no es una imitación como las otras, puesto que debe someterse a un cierto número de coerciones suplementarias: en primer lugar, al estar proscrita, de principio, toda carga satírica, la imitación tiene que ser de una fidelidad y de una seriedad absolutas, lo que raramente sucede en el pastiche corriente. Pero sobre todo el hipertexto debe permanecer constantemente en el prolongamiento de su hipotexto al que debe solamente llevar hasta una conclusión prescrita o congruente, vigilando la continuidad de ciertos datos como la disposición de los lugares, el encadenamiento cronológico, la coherencia de los caracteres, etc. [176]. El continuador trabaja bajo el con-

[176] Cito al azar elementos que están en la ficción narrativa o dramática: no conozco ningún ejemplo de continuación literaria fuera de este dominio. Las *Continuation* (1555) y *Nouvelle continuation* (1556), de *Amours* de Ronsard, son propiamente prolongaciones, y no sólo porque son autógrafas —lo interesante está en que se pasa de una inspiradora (Cassandre) a otra (Marie).

trol constante de una especie de *script* interior que vela por la unidad del conjunto y la imperceptibilidad de los enlaces.

La continuación es, pues, una imitación más constreñida que el apócrifo autónomo y, más precisamente, una imitación de tema parcialmente impuesto. Pero esta misma coerción puede ser muy diferente según que el autor desaparecido o ausente haya dejado o no, o dejado más o menos, indicaciones acerca de la continuación que pensaba dar a su obra —o que deseaba que se le diese—. No se trata propiamente del grado de libertad, y, por tanto, de invención, del que disfruta el continuador: me refiero a la situación del texto complementario en sí mismo, que unas veces se limita a continuar un texto interrumpido, otras veces debe además (a menos que el continuador no lo tenga en cuenta, o no se pliegue más que a lo que le place) ejecutar un programa de intenciones que acompaña al texto inacabado: sea la indicación de un desenlace obligado al que es preciso llegar, y que es necesario preparar; sea, con frecuencia, un plan general que hay que seguir y ejecutar; sea, con mayor frecuencia todavía, algunos esbozos parciales más o menos redactados que es preciso integrar. Tantas relaciones específicas que el lector, la mayor parte del tiempo, no llega a apreciar, pues los continuadores de antes no llevaban su escrúpulo hasta el punto de exhibir su parte de invención y su deuda, y destruían los proyectos en los que más o menos se habían directamente inspirado. E, inversamente, desde el siglo XIX, el respeto a las obras inacabadas prohíbe generalmente toda tentativa de continuación.

He citado casi al azar estos dos ejemplos canónicos de continuación póstuma: el de *L'Astrée* por Baro y el del *Requiem* por Süssmayr. Uno y otro nos proporcionan un buen ejemplo de la complejidad de este género de situaciones paratextuales.

Para el *Requiem,* se cree saber que Mozart no pudo componer íntegramente más que los dos primeros números *(Requiem* y *Kyrie),* y que Süssmayr debió de orquestar las partes intermedias a partir de los esbozos dejados por Mozart y que conocemos al menos parcialmente. En cuanto a los tres últimos números (si no tenemos en cuenta la repetición final del *Kyrie),* se les tiene generalmente por obra exclusiva de Süssmayr (se trata del *Sanctus,* del *Benedictus* y del *Agnus Dei),* a pesar de que éste ha negado siempre su parte de invención —lo que ingresa esta parte

de su trabajo en la cuenta de la continuación apócrifa—. Pero lo que impide a los musicólogos conceder crédito a sus denegaciones, no está en la cualidad intrínseca de estos tres fragmentos, que no desmerecen en absoluto del *Requiem,* sino en la falta de esbozos hechos por Mozart. Si hay pastiche, es pues un pastiche logrado, a menos que imputemos a Süssmayr una maniobra tortuosa que habría consistido en robar esos esbozos y después destruirlos, precisamente para sembrar la duda sobre sus propias denegaciones e inducir a error a los musicólogos. La duda siempre queda, a mayor gloria, merecida o no, del fiel discípulo.

En cuanto a *L'Astrée,* que no ha tenido un solo continuador sino, al menos, dos, veamos la exposición sucinta que nos da Maurice Magendie [177]: «Cuando d'Urfé murió, en 1625, dejaba una cuarta parte que, según parece, estaba totalmente redactada, y que su secretario Baro publicó en 1627. Baro se había limitado, si hay que creerle, a corregir las faltas de impresión; pero, en realidad, no sabemos cuál fue su papel, porque ignoramos en qué estado se hallaba el manuscrito de d'Urfé a su muerte; ¿estaba completamente terminado, revisado, listo para la imprenta, o sólo era un esbozo más o menos detallado? Este pequeño problema quedará, sin duda, sin resolver. Al poco de la muerte de d'Urfé, un tal Borstel de Gaubertin, con un privilegio del 10 de julio de 1625, publicaba una quinta y una sexta parte de *L'Astrée.* Baro, que afirmaba ser el único depositario de las verdaderas intenciones del autor, protestó contra esa publicación a la que denunciaba como una falsificación; pero hasta 1627 no pudo ofrecer la conclusión de la novela, a la que calificaba de «verdadera continuación» [«vraye suite»] y que decía haber compuesto según los auténticos borradores de d'Urfé. Baro lleva la intriga hasta su desenlace, Gaubertin no termina su trabajo; el volumen de Baro está sobrecargado de un maravilloso pueril y complicado, el de Gaubertin es más humano y verosímil; Baro reproduce fielmente los procedimientos de d'Urfé, Gaubertin tiene más independencia. Lo que es seguro es que, desde el siglo XVII, sólo la continuación de Baro ha sido admitida por los editores de la totalidad de *L'Astrée;* pero es muy probable que Gaubertin haya tenido en las manos los papeles de d'Urfé. ¿Dónde está la verdad de todo este embrollo? He aquí un misterio que probablemente no se aclare nunca».

[177] Noticia de estos fragmentos en Classiques Larousse.

Pero como las continuaciones de Baro y de Gaubertin no tienen casi nada en común, parece que hay que deducir que los mismos «borradores auténticos» autorizaban dos desenlaces diferentes. De hecho, como la continuación de Gaubertin está a su vez inacabada (el proyecto de acabamiento no parece ser una garantía de inmortalidad), la de Baro se impuso, que en esencia trata de proporcionar un desenlace gratificante: fin de la guerra, después Adamas decide forzar las cosas: hace que Astrea llame a Céladon, a quien cree muerto. A esta llamada, Céladon se presenta. Astrea, atemorizada por lo que ha permitido en otro tiempo a Céladon-Alexis, lo rechaza y le ordena morir. Cada uno de los dos amantes se dirige a la Fuente de la Verdad de Amor para entregar su vida dejándose devorar por los leones. Como amantes perfectos, los leones los respetan, el dios Amor los casa. Alegría general. Solución bastante hábil al problema del *desanudamiento:* ¿cómo desanudar los hilos anudados por d'Urfé (mandato de Astrea, disfraz de Céladon)? El primer obstáculo es salvado por medio de una estratagema, el segundo por un *deus ex machina* que manda y absuelve.

La quinta parte de *L'Astrée* es un buen ejemplo de continuación declarada, o no apócrifa, y que se pretende (sin certeza para nosotros) fiel a las intenciones del autor. Otro caso es el de las continuaciones apócrifas, falsamente atribuidas al autor claudicante, publicadas fraudulentamente con su nombre y —excluido en este caso todo acuerdo [178]— enteramente inventadas por su verdadero autor: así ocurre con las diversas continuaciones de las novelas de Marivaux.

XXIX

Estas continuaciones tienen todas en común el no ser póstumas y el llevar (más o menos) a su término relatos abandonados,

[178] Se puede, a decir verdad, imaginar el caso de una continuación a la vez apócrifa e inspirada por los esbozos del autor: bastaría con que un Baro o un Süssmayr disimularan enteramente su parte de trabajo y pretendieran ofrecer al público una obra enteramente escrita por el autor desaparecido. Este caso debe existir, pero, sin duda por falta de investigación, no conozco ningún ejemplo seguro: nada más que sospechas.

por razones que ignoramos, por un autor en plenas facultades, y capaz de juzgar, y por tanto de aprobar o de desaprobar esas continuaciones (más o menos) apócrifas. De hecho, parece que Marivaux no ha evitado expresar su opinión a propósito de *La Suite de Marianne* reconocida como suya (aunque no oficialmente firmada) por Mme. Riccoboni —y, por tanto, en este caso, no apócrifa: según un redactor de la *Bibliothèque des romans*, «el manuscrito fue presentado en primer lugar a M. de Marivaux; y fue el propio autor de este resumen quien se lo llevó. El académico, muy sorprendido al verse tan perfectamente imitado, expresó su asombro en términos muy elogiosos, y dio su aprobación para que este fragmento tan sabroso se imprimiera. Se comprometió en el secreto y lo guardó durante algún tiempo» [179].

Al abandonar su novela después de la parte undécima en marzo de 1742, Marivaux no había dado aparentemente ninguna indicación sobre una prolongación de la que quizá él mismo no tenía ninguna idea precisa. Pero el estatuto mismo de novela pseudoautobiográfica, el subtítulo (*Las Aventuras de la condesa de****) y las primeras páginas indicaban sin posible equívoco un desenlace, que era Marianne convertida en condesa, quincuagenaria, retirada del mundo y distrayendo su retiro con la escritura de este relato hecho para una de sus amigas. Este *terminus ad quem* de la narración retrospectiva comprometía a los continuadores, pero no proporcionaba, propiamente hablando, ningún desenlace preciso sobre los dos puntos dejados en suspenso por Marivaux: el misterio del nacimiento de Marianne y el final de sus amores con Valville después de la traición de éste. Desde 1738, además, mientras que Marivaux hacía esperar durante más de un año la prolongación de su relato, una novena parte anónima había aparecido en La Haya. Marianne tenía noticia del matrimonio de Valville con su rival Mlle. Varthon y se casaba con el oficial que la cortejaba ya en Marivaux. Muy pronto decepcionado y engañado por su nueva esposa, Valville rompía su matrimonio y se hacía cartujo tras haber implorado en vano el perdón de Marianne, que descubría la verdadera identidad de su padre, hermano de su protectora (y madre de Valville) Madame de Miran, heredando todo a la muerte de ésta. Amargo triunfo, pues, y más satisfactorio para el orgullo que para el sentimiento.

---

179 Ed. Deloffre, Garnier, p. 584.

Sin reaccionar de otro modo contra esta falsificación, Marivaux publica en 1742 sus tres últimas partes, que no aportan ninguna luz sobre el resultado de la acción principal, puesto que se consagran enteramente, sin, por otra parte, acabarla tampoco, a la historia contada por la religiosa ex-Tervire. En 1745, aparece en Amsterdam una duodécima parte, igualmente anónima, que desanuda la intriga de una forma bien diferente: Valville, encarcelado a instancias de su madre que quiere impedir su matrimonio con la Varthon, cae enfermo y recibe en prisión el perdón de Marianne. Ésta, que descubre poco después ser la nieta de un duque inglés, se casa sin embargo con su infiel amante arrepentido y encuentra con él la felicidad.

Estas dos continuaciones intentan esencialmente, como es lógico, terminar el relato, y podrían haber sido encargadas por editores deseosos de proporcionar al público el desenlace que esperaba: en los dos casos, desde luego, y conforme a las leyes del género y a las indicaciones iniciales de la novela, Marianne descubre su identidad y su rango social, pero, en el plano sentimental en el que el abandono de Marivaux dejaba abierta la cuestión esencial (¿perdonará Marianne a Valville?), las dos conclusiones son antitéticas, y podemos suponer que la primera había decepcionado a los lectores —de ahí la segunda, más gratificante a las almas sensibles, que funciona, pues, como una corrección de la primera.

La Suite de Marianne obedece a un propósito muy distinto y responde a una demanda muy distinta. Se había discutido ante Mme. Riccoboni los méritos y los defectos de la caricatura de *Marianne* hecha por Crébillon en *L'Ecumoire,* y del carácter más o menos imitable del estilo de Marivaux. Desafiada, al parecer, a hacerlo mejor que Crébillon, ella aceptó el reto, releyó «dos o tres partes de *Marianne,* se sentó con su secretario e hizo esta continuación» [180]. Aún en el caso de que el redactor de esta Advertencia exagere manifiestamente la frivolidad del propósito y la facilidad de la ejecución, se trata esencialmente de un pastiche en forma de prolongación. «Suite» en sentido clásico, y no «continuación», puesto que la acción no llega a su término. La Advertencia recuerda incluso con una notable insistencia, que Madame Riccoboni, a quien se le pidió varias veces *proseguir* y *acabar* el relato de Marianne, no tuvo nunca la intención

[180] P. 583.

«de continuar ni de terminar» esta novela, y que «no acabará nunca ni las obras de Marivaux ni las de ningún otro autor» —tarea, al parecer, demasiado subalterna.

El interés más evidente de esta prolongación está en la imitación generalmente fiel y sin exageración caricaturesca, del estilo marivaudiano y de los motivos característicos de *La Vie de Marianne:* frecuentes e indiscretas «reflexiones» de la narradora, chistes, sutilezas psicológicas, insistencia ambigua, a la vez crítica y benevolente, sobre la vanidad y la coquetería de la heroína, protestas feministas y hasta el suspense folletinesco de las últimas líneas («Pero antes de entrar en la parte más interesante de mi vida, permitidme que descanse un poco. En verdad, marquesa, la multitud de acontecimientos que tengo que relataros me asusta; ¿cómo me las arreglaré para contaros todo eso? Necesito pensar en ello, adiós») cuya necesidad volvía *a priori* incompatibles el propósito de imitación y el de acabamiento: concertado o no, el inacabamiento es, después de todo, uno de los rasgos específicos de *Marianne,* que un pastiche fiel debe también imitar.

En rigor, desde luego, esta aporía hace lógicamente imposible la tarea de todo continuador, a menos que renuncie a la imitación —renuncia bastante rara (pero volveré sobre ello), pues el modelo implícito es aquí la continuación apócrifa—. Pero *La Vie de Marianne* plantea una dificultad particular, que no volveremos a encontrar ya en el mismo grado en *Le Paysan parvenu,* por el hecho de que casi cada una de sus «partes», incluida la última, se interrumpe en un «continuará» muy marcado y aceptablemente enganchador («Estoy muy cerca de un acontecimiento que ha sido el origen de todas mis aventuras... Ahora es cuando mis aventuras van a ser numerosas e interesantes», etc.). Una última parte que se terminase con un desenlace definitivo sería, pues, especialmente atípica. En todo caso, es evidente que Mme. Riccoboni ha preferido el placer de un suspense en forma de guiño a la decepción de un final demasiado previsible, y que su propia contribución deja, por otra parte, entrever sin gran dificultad: cortejada por el marqués de Sineri, Marianne opone a las infidelidades de Valville una afectada indiferencia que basta para vengarla, pero, cuando recibe una carta apasionada, se siente «conmovida», y se da cuenta de que, si volvía a ver a Valville, «todo estaba dicho». Ella ha «satisfecho su vanidad a expensas de su corazón», pero su corazón «se rebela». «Es que yo era entonces más tierna que frívola, y, en un alma sensible y viva-

mente conmovida, el sentimiento sufre siempre por los triunfos del amor propio»: observación muy conforme a la problemática marivaudiana, y que anuncia suficientemente, me parece un «triunfo» final del sentimiento. *Suficientemente,* es decir, quizá, lo justo para ahorrarnos el reconocimiento y las bodas en *happy end* que el propio Marivaux se había ahorrado, y para proyectar sobre la felicidad futura la sombra de una inquietud y la huella de una herida —pero también el esbozo de una futura estrategia.

Pues en un punto al menos, Mme. Riccoboni aporta al texto de Marivaux un complemento que no es estrictamente del orden de la simple continuación, sino casi de la corrección. En Marivaux, la infidelidad de Valville —inusual según los cánones novelescos a los que la acción de *Marianne* parece ajustarse hasta entonces— quedaba, hablando propiamente, inexplicada. Marianne se limitaba, al principio de la octava parte, a recordar la autenticidad de su relato, y a decir que Valville no es en absoluto «un héroe de novela», sino «un hombre», «un francés», «un contemporáneo», y, por esta triple razón, forzosamente voluble, «un poco saciado del placer de amarme, por haber tomado demasiado al principio». Mme. Riccoboni encuentra con facilidad una motivación más específica y más eficaz: Valville es «de esas gentes para las que los obstáculos tienen una atracción irresistible. La contrariedad, las dificultades, la imposibilidad misma, los halaga; se complacen en los enredos de una intriga complicada; quieren proseguir y parecen tener miedo de llegar al final. Hay mentes a las que es preciso mantener en vilo, corazones a los que hay que resistirse, porque gustan menos, en una pasión, de la dulzura de sentir que del encanto de imaginar; desean menos ser felices que ocuparse de los medios para llegar a serlo. Imaginad a Valville como uno de estos caracteres. Yo había sido admirable para él: conmigo todo se oponía a sus deseos, cien barreras se alzaban entre la pequeña huérfana y él; era preciso luchar, superar miles y miles de obstáculos: él veía la felicidad en perspectiva y esto le fascinaba. El consentimiento de su madre lo estropeó todo. Le dijeron: Tú quieres el corazón de Marianne, ella te lo dará; quieres su mano, de acuerdo, aquí la tienes. Todo quedó dicho entonces, el amor se adormeció en el seno del reposo» [181]. Si esta psicología parece demasiado elemental,

[181] P. 615.

recordemos en todo caso que Marivaux se había conformado con menos, y que Stendhal y Proust no encontraron algo mucho mejor.

El inacabamiento de *Le Paysan parvenu* lega a los continuadores una situación a la vez muy parecida y casi inversa: Marivaux indica en su quinta y última parte (1735) que la fortuna de Jacob será la obra del conde de Orsan, pero su porvenir sentimental queda, en cambio, totalmente indeterminado. Es evidente que la primera esposa, ex-Madame Habert, debe dejar paso a una partenaire más gratificante, pero la identidad de esta partenaire está todavía sin decidir. Podría ser Madame d'Orville, pero parece codiciada por d'Orsan —quien podría, sin embargo, renunciar a ella por gratitud hacia su salvador, pero esto daría dos favores contra uno—. Será, pues, Madame d'Orville u otra, según la delicadeza de los continuadores.

La primera continuación, añadida a una traducción alemana de 1753, opta por Madame d'Orville, después de solventar conjuntamente los dos obstáculos, y Jacob, hecha su fortuna, se retira a su país natal. La tercera y (en mi conocimiento) última, encuadernada para la adaptación inglesa de 1765, se decide por una mujer joven inédita, socorrida (es un tic) por Jacob en la Comedia. La segunda, aparecida en una edición de La Haya en 1756, está mucho más desarrollada: tres partes complementarias. Jacob agrada a una importante dama a la que conoce después de la Comedia, con la que se casa poco tiempo después de la muerte de la ex-Habert, mientras que d'Orsan se casa con Madame d'Orville. Convertido en recaudador general de su provincia y señor de su pueblo natal, Jacob hace un regreso triunfal que constituye una de las más ingenuas y regocijantes escenas de autoglorificación de toda la literatura novelesca: a su manera, una de las obras maestras de lo que Freud llamará «su Majestad el *yo*». Exceptuando este bandazo fuertemente investido sobre el cual nos hubiera gustado conocer la opinión de Marivaux, la imitación es aquí muy concienzuda y muy cuidada la continuidad diegética: los caracteres y sus idiolectos son fieles, todos los detalles son atados en un laborioso epílogo que nos lleva escrupulosamente hasta el momento de la narración. Pero el verbo y la vivacidad de acción característicos de *Le Paysan parvenu* están marcadamente ausentes.

Estos defectos, vivamente advertidos por los contemporáneos, no impidieron que varios editores atribuyesen a Marivaux estas tres últimas partes. Después de todo, ellos son su único indicio de inautenticidad. En 1756 a Marivaux le quedaban siete años de vida, pero no estaba ya en su mejor forma. Si hubiese querido, después de veinte años, acabar él mismo su *Paysan,* ¿quién sabe lo que habría hecho? Cuestión fútil, sin duda, y/o sacrílega, pero que tiene el mérito de sugerir algunas otras: si la *Suite (et fin) de Jacob* (o de *Marianne)* fuese obra de Marivaux, ¿qué sucedería con su estatuto de continuación? ¿Qué hay de la *continuación autógrafa?* ¿El retraso de veinte años suple la condición de alografía? ¿Cuál sería el retraso mínimo exigido? Si no se exige ninguno, ¿por qué no considerar el segundo libro de *Le Rouge et le Noir* como una continuación autógrafa del primero? Etc. ¿Y qué pensar de un género en el que el estatuto genérico de cada obra dependiese totalmente de la identidad de su autor? «Necesito pensar en ello, adiós».

He cometido el error, por otra parte, de cerrar muy rápido la lista de las continuaciones pseudo-marivaudianas: la más ingeniosa y la más económica a todos los efectos (un desenlace para dos novelas) es propuesta por Henri Coulet en su serio trabajo *Marivaux romancier* [182] y cabe en una frase: «¿Les interesa saber el verdadero desenlace de *Le Paysan parvenu* y de *La Vie de Marianne?* El recaudador general Jacob se casa con la noble señorita Marianne...» Encuentro algunos obstáculos, desde luego, pero también algunas ventajas, y además materia en qué pensar. Sin contar las posibilidades eventuales de una generalización del procedimiento: primer grado, Julien Sorel, absuelto, se casa con Lamiel, o con la condesa Mosca; segundo grado: Vautrin salva y adopta a Gavroche; tercer (?) grado: Ulises se acuesta con Molly Bloom, y Leopold con Penélope.

XXX

La «ley» histórica enunciada más arriba, y que considera incompatibles y excluyentes la existencia de una continuación

[182] Colin, 1975.

alógrafa y la conservación de proyectos y esbozos autógrafos, admite afortunadamente algunas excepciones. Una de ellas, al menos parcial, es, en música, el caso del *Requiem,* y total el de *Turandot,* del que hablaremos. En literatura, conozco al menos un ejemplo, o mejor, uno y medio si se tiene en cuenta la situación tan particular de *Heinrich von Ofterdingen.*

Esta novela tiene, como se sabe, dos partes: la primera (*L'Attente*) fue terminada a finales de marzo de 1800. Durante el verano, Novalis empezó a escribir la segunda *(L'Accomplissement),* de la que sólo pudo redactar antes de su muerte (25 de marzo de 1801) unas veinte páginas de notas preparatorias, más del orden del poema o del aforismo que de la indicación narrativa, sin que sea siempre posible distinguir, entre éstas, lo que se refiere a la existencia real de Henri y lo que se refiere a sus sueños. Solamente sabemos que Henri se hace soldado en Italia, que se dirige a Loreto y a Jerusalén, y que el final tiene lugar en un paisaje alegórico en el que las flores y los animales hablan, y en el que él mismo se convierte en «flor-animal-piedra-estrella». En lugar de estas notas dispersas, la edición original de 1802 llevaba un epílogo de Tieck en el que éste, basándose más en las confidencias orales de su amigo que en sus papeles escritos, intentaba «presentar al lector una idea del plan y de la materia de esta segunda parte» [183]: Henri se dirige a Loreto, a Grecia, a Oriente, regresa a Italia, entra en la corte del rey Federico y entabla amistad con él, descubre el país maravilloso en el que por fin puede coger la flor azul antiguamente vista en sueños, libera a su bien amada Matilde, e investido finalmente de un poder divino, destruye el imperio del sol y unifica las estaciones —desenlace muy conforme al propósito revelado a Frédéric Schlegel en abril de 1800: «la novela debe convertirse progresivamente en cuento».

Esta continuación sumaria (una decena de páginas), de cuya fidelidad nada nos induce a dudar, debería publicarse junto con los esbozos hoy incluidos en todas las ediciones serias de la novela de Novalis, puesto que precisa y ordena de manera decisiva ciertas indicaciones vagas o demasiado irregulares. Pero sólo es un croquis, y desde luego Tieck no pensó nunca en hacer algo más: «La terminación de esta obra grandiosa hubiera sido el monumento imperecedero de una poesía nueva. Por esta sencilla

[183] Trad. fr. de Robert Rovini, Bibliothèque 10/18.

razón, he preferido la sequedad y la concisión al riesgo de añadir algo de mi imaginación. Quizá el carácter fragmentario de estos versos, de algunos de sus rasgos, conmoverá a algunos lectores tanto como a mí, que no sentiría más dolorido fervor si contemplase algún vestigio de una tela destruida de Rafael o del Correggio». Este *dolorido* fervor es ya la poesía de las ruinas, y el respeto, si no el culto, al inacabamiento. Por ello no podemos añadir la contribución —o mejor, si hay que creerle, el *testimonio*— de Tieck al número de las continuaciones alógrafas que coexisten con esbozos autógrafos. Este caso, en cambio, lo ilustra perfectamente, aunque no sin una sonrisa, el relato publicado en 1966 [184] por Jacques Laurent con el título explícito de *La Fin de Lamiel.*

Jacques Laurent se justifica [185] por haber querido escribir un pastiche de Stendhal. Pero es que él da aquí a esta palabra, contrariamente a lo que hacía en su *Éloge du pasticheur* [186], el sentido canónico (y restrictivo) de pastiche satírico, en el que el autor del pastiche «abulta las singularidades de su modelo con el fin de hacerlas evidentes a todos». *La Fin de Lamiel* no contiene efectivamente este género de efectos satíricos; en cambio, la imitación (medio-lúdica, medio-seria) del estilo stendhaliano es evidente de principio a fin, y Laurent admite implícitamente, en forma metafórica, la presencia, o al menos la intención de ello, al declarar: «no he querido más que escribir a su dictado». En este sentido, me parece que el resultado no es demasiado indigno de su intención, si tenemos en cuenta la extrema dificultad de la tarea —Stendhal es tal vez el más inimitable porque, junto con Saint-Simon, es el más imprevisible de los escritores—. Si la imitación de *La fin de Lamiel* peca por algún defecto, no es, como podría suponerse, por exceso de beylismo, abuso de los tics más notorios y caída en la caricatura, sino quizá al contrario, por exceso de moderación o de timidez: el resultado es, paradójicamente, un Stendhal (demasiado) atemperado, y como amortiguado.

La parte (¿definitivamente?) redactada de *Lamiel,* tal como ha sido establecida por Henri Martineau, se interrumpe al principio de las aventuras parisinas de la heroína. Stendhal ha fechado el 25 de noviembre de 1839 un «plan» de la prolongación muy desordenado, pero del que se puede colegir, a grandes rasgos,

---

[184] Y reimpreso después, pero sin las notas de Stendhal, en la edición 10/18 de *Lamiel.*

[185] Advertencia, pp. 183-184.

[186] Prefacio a *Dix Perles de culture,* Table Ronde, 1952.

la acción siguiente: Lamiel toma como amantes de lujo (¿en qué orden?) un bailarín de la Ópera y un cierto conde de Aubigné, pero descubre el verdadero amor con un bandido llamado Valbayre, que entra una noche en su casa para robar. El doctor Sansfin la hace adoptar por un noble provenzal, el marqués de Orpierre, y, finalmente, la casa con el duque de Miossens, que la había llevado de Carville a París. Valbayre es detenido por la policía y condenado a muerte. Para vengarlo, Lamiel incendia el Palacio de Justicia, en el que encuentra sus huesos «medio calcinados»: *happy end* sustituido por *happy few*.

Habría que conocer muy poco a Stendhal para suponer que habría seguido inevitablemente este plan, a no ser en lo relativo al descubrimiento (más o menos) tardío de la pasión, que es el tema constante de todas sus grandes novelas; pero a falta de una redacción ulterior, estamos condenados a considerar este proyecto como su última intención sobre el final de *Lamiel*, del mismo modo que tenemos que pensar que Leuwen terminará por casarse con Madame de Chasteller, perdonada y después inocente. Jacques Laurent, sabiendo que «Stendhal no seguía nunca los planes como lo había declarado a menudo», eligió apoyarse en éste, aunque modificándolo. Lamiel, adoptada por un conde de Orpier, viejo libertino provenzal que ella había seducido con su coquetería, se casa sin amor con el conde de Aubigné y se aburre. «Buscad un amante», le aconseja su padre adoptivo. Elige a un bailarín, pero también se aburre; lo engaña con un pintor, se vuelve a aburrir, y se sigue aburriendo en orgías convencionales. La irrupción de Valber le descubre la pasión, lo ayuda en sus fechorías y lo esconde herido en su habitación, un poco como Vanina Vanini hacía con Missirilli. Para probarla, él le pide que le ayude a robar en el castillo de Miossens, y hela aquí, de nuevo, sobre el terreno de sus primeros pasos. Por la noche el doctor Sansfin se mete en su habitación para violarla. Alarde arriesgado, pero eficaz en este caso: ella se entrega a él; el doctor hace fiasco y huye a la mitad muerto de vergüenza. Durante el robo, el joven duque interviene y mata a Valber. Lamiel podría justificarse y salvar su vida, pero la perspectiva del aburrimiento futuro la desespera, apuñala a Miossens y muere al incendiar el castillo.

Jacques Laurent ha conservado los pasos preliminares, la adopción y el matrimonio aristocrático (sustituyendo a Miossens por d'Aubigné), pero ha retrocedido ante un desenlace dema-

siado espectacular. En una de las notas que acompañan su contribución y que son un agradable pastiche de la erudición beylista, se justifica atribuyendo a Stendhal, autor supuesto de esta continuación, una actitud de rechazo hacia el exceso romántico: «Yo habría preferido el P. d. J. al castillo de Miossens, sería un fuego más hermoso. Pero llega siempre un momento en que escribo como mi personaje actúa, naturalmente (al menos, lo intento) y ciertas cosas nos resultan imposibles a él y a mí. Aquello hubiera sido propio de un Pix(érécourt)» *. El incendio del castillo da un fuego suficiente con la ventaja de cerrar en círculo el destino de la heroína, de Carville a Carville. El fiasco de Sansfin es eminentemente beylista, pero este efecto ordinario del amor-pasión se convierte aquí en el castigo de un ridículo amor de vanidad, a menos que eleve retroactivamente a Sansfin al rango de los verdaderos apasionados. Parece que Merimée había apreciado poco esta reincidencia en perder las energías: «Después de Octavio, ¡Sansfin!, estáis creando una caballería del "a medio camino"». Pero creo que la diferencia esencial está en el cuidado que ha puesto Laurent en retrasar la entrada en escena de Valber, y el descubrimiento, ahora final, del amor.

La vida de Lamiel encuentra entonces su sentido, y su suicidio se encadena directamente con la muerte de Valber, aunque acompañado de una reacción característica de ambigüedad o de incertidumbre: viendo caer a su amante, Lamiel no siente ninguna emoción, ningún pesar, sino solamente admiración: «la muerte conviene a los héroes». Todo esto me parece muy acertado y de espíritu más stendhaliano que el mismo Stendhal.

Una buena continuación, fiel —más que a las intenciones supuestas— al estilo y al movimiento de la obra, no es la intrusión escandalosa que vituperan los sacristanes de la autenticidad. En mi opinión, es una de las más respetables investiduras del hipertexto. Pero el inacabamiento (lo hemos entrevisto a propósito de *La Vie de Marianne)* a veces es también la verdad de la obra. La continuación no debería, pues, presentarse más que en paralelo con la obra mutilada y la serie de sus esbozos, a los que no sustituiría sino se añadiría, como complemento, así el epílogo de Tieck a *Ofterdingen,* o a título de posible alternativa.

* Alude al dramaturgo R. Ch. Guilbert de Pixerécourt (1773-1844), muy conocido por sus melodramas. (*N. del T.*)

De esta alternativa, la historia de la música ofrece un conmovedor ejemplo con *Turandot*.

Mientras componía su última ópera, Puccini, ya gravemente enfermo, tuvo un día una especie de presentimiento e hizo una declaración, a medias entre la previsión y el testamento: «La ópera deberá ser representada incompleta y alguien se adelantará en el escenario para decir: "En este momento el Maestro murió"». Después de su muerte, en noviembre de 1924, Franco Alfano termina la partitura apoyándose en los esquemas dejados por Puccini, y es esta versión la que hoy se toca en todos los teatros del mundo. Pero, para su estreno en la Scala, el 26 de abril de 1926, Toscanini adopta simbólicamente la otra fórmula. Inmediatamente después de la muerte de Liu, deja su batuta, se vuelve hacia la sala y declara: «Aquí se acaba la obra del maestro. Había llegado hasta aquí cuando murió». Y el telón cae en silencio [187].

XXXI

Pero la continuación no siempre tiene por función el terminar una obra manifiestamente y, por así decir, oficialmente inacabada. A veces se puede juzgar que una obra, en principio terminada y publicada como tal por su autor, pide, sin embargo, una prolongación y una conclusión. Así lo creyó, por ejemplo, el autor anónimo de la *Segunda parte del Lazarillo de Tormes*, aparecida un año después (1555) del auténtico y también anónimo *Lazarillo*. Lo mismo pensó Juan de Luna, que publica en 1620, con el mismo título, una nueva continuación más afortunada y, a decir verdad, más emancipada puesto que pretende mejorar el estilo un tanto afrancesado del Lazarillo, y convierte su relato en una violenta sátira de la Iglesia y de la Inquisición: volveremos a encontrar este problema de la continuación infiel o correctora. Sea como sea, lo cierto es que *El Lazarillo* cuenta con una o

[187] En cuanto a la terminación de la *Lulu*, de Berg, no se sabe las enormes dificultades que debió superar hasta la representación en 1979; pero estas dificultades no eran de orden musical, y lo esencial del trabajo de Friedrich Cerha se centró en la instrumentación.

dos continuaciones que quizá no reclamaba, pero que su estructura puramente lineal y su última frase muy poco conclusiva («Pues en este tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna») autorizaban con un implícito «continuará»: el tiempo de su prosperidad parece ya concluido y, por tanto, seguido de nuevos períodos de infortunio, materia para nuevos relatos [188].

Otro tanto cabe decir de *Le Neveu de Rameau,* que se interrumpe abruptamente con un «el que ríe último, ríe mejor» que suspende el diálogo antes de terminarlo. Pero Diderot conocía también este otro proverbio según el cual nunca segundas partes fueron buenas. Por ello, no reanuda la historia —ni siquiera experimenta la necesidad de publicar su «segunda sátira», que no ve la luz, en su texto francés, hasta 1823, después de haber aparecido en 1805 en la célebre traducción alemana de Goethe, y en 1821 en una versión francesa, muy infiel, de esta traducción. Esta primera fortuna algo teratológica[189] no podía quedar así: en 1861, Jules Janin publicó en la *Revue européenne* una continuación con este título a la vez explícito y equívoco: *La Fin d'un monde et du Neveu de Rameau* [190]. ¿Fin del Neveu o fin del *Neveu?* Los dos a la vez, puesto que Janin lleva su historia hasta la muerte, melodramática, de su héroe, que perece víctima de su pasión —¿sólo musical?— por una de sus alumnas, una hija abandonada de Jean-Jacques y de Thérèse Levasseur. A excepción de este desenlace [191], *La Fin d'un monde* es un excelente pastiche de Diderot, en el que la conversación entre el filósofo y el parásito se prolonga y salta de encuentro en encuentro y de capítulo en capítulo, en un estilo y en un espíritu a menudo dignos del modelo:

¿De dónde venía su risa y de dónde venían sus lágrimas? No sabría decíroslo. A menudo, yo le decía: «Rameau, tú no eres un hom-

[188] El caso de las continuaciones de *Guzmán,* y a *fortiori* del *Quijote,* es diferente. De ellas me ocuparé más adelante.

[189] La traducción de Goethe y la edición Brière se basaban en una copia falsa; el manuscrito autógrafo, como se sabe, no fue descubierto ni publicado por Georges Monval hasta 1891.

[190] Reimpreso en volumen (345 pp.) el mismo año; el texto de esta edición ha sido publicado de nuevo y presentado por J. M. Bailbé, Klincksieck, 1977.

[191] Totalmente imaginario: de la verdadera muerte del verdadero Neveu no se conoce ni la fecha ni las circunstancias.

bre, eres todo lo más, un autómata de Vaucanson; Rameau, tú eres el primo hermano del *flautista* y del *pato* que traga. Él se reía, no se oponía a mis palabras, solamente sostenía que, como autómata, era una obra maestra, y que no tenía igual. «Ciertamente, decía golpeándose en el pecho, tengo aquí resortes, poleas, ruedas, piezas que se montan y se desmontan a voluntad [...]. En este momento, estoy lleno de simpatía y de ternura... Esperad a mañana, esperad unas horas: ¡crac!, una muesca menos en la rueda y volveréis a ver al payaso, al hinchado, al cernícalo, al pillo. Hoy me siento triste y tierno, y no lograría divertiros: adiós» [192].

Dignos del modelo, salvo en el hecho de que la continuación es aquí tres o cuatro veces más larga que su hipotexto. De la lección de Diderot, Janin ha retenido todo a excepción de aquello que ningún continuador, por destino o por definición, quiere aprender: el arte de interrumpirse y de cortar bruscamente sin concluir. En esto radica la contradicción fundamental de toda continuación: que no puede acabarse lo inacabado sin traicionar, cuando menos, lo que le es esencial, el inacabamiento.

Frente a esta prolija prolongación, hay que citar la concisa terminación (e infiel esta vez por concisión) dada a *La Nouvelle Héloïse*. Esta novela, lo recuerdo, se termina dramáticamente con la muerte de Julie; sin embargo, las cuatro últimas cartas, dirigidas a Saint-Preux por el señor Wolmar, Mme. d'Orbe y la propia Julie, que le ruega que, tras su muerte, venga a hacerse cargo de la educación de sus hijos, nos dejan en la incertidumbre acerca de los sentimientos y de la decisión del héroe. Esta laguna será satisfecha al cabo de tres años (1764) por Louis-Sébastien Mercier, quien redacta en el estilo adecuado una última carta [193] de Saint-Preux a Wolmar: le comunica que ha estado a punto de matarse por desesperación, pero que finalmente decidió sobrevivir para cumplir las últimas voluntades de Julie: irá, pues, a Clarens para educar a los niños. Es un epílogo respetuoso y poco imaginativo; encontraremos otro en un tono muy diferente.

Respetuosas o no, todas estas continuaciones no añaden a su hipotexto más que la prolongación y la conclusión que el continuador se cree en el deber de (o encuentra placer en) aportarle. Pero podemos también considerar que una obra peque por insu-

192 Ed. Bailbé, pp. 95-96.

193 Recogida en 1784 en *Mon bonnet de nuit*.

ficiencia en su comienzo, o —diría Aristóteles— en el medio, o a los lados, y tratar de remediarlo. Cabe, pues, distinguir, además de la continuación hacia delante (es decir, el *después*) o, para entendernos, *proléptica* (la más extendida y que ilustran todos los ejemplos citados hasta aquí), una continuación *analéptica* o hacia atrás (es decir, el *antes*), encargada de remontar de causa en causa hasta llegar a un punto de partida más absoluto o, al menos, más satisfactorio, una continuación *elíptica* encargada de colmar una una laguna o una elipsis mediana, y una continuación *paralíptica,* encargada de colmar eventuales paralipsis, o elipsis laterales («¿Qué hacía X mientras que Y...?»). Estos monstruos tal vez parezcan inventados por capricho; no es así, y todas las variedades que acabo de citar se encuentran representadas en el ciclo épico (post- o para-) homérico denominado *Ciclo troyano,* que fue escrito después o en torno a Homero por algunos poetas deseosos de completar y de extender el relato del que *La Ilíada* y *La Odisea* no habrían sido más que dos episodios o fragmentos aislados. Continuación analéptica, pues, los *Cantos Ciprios,* que se remontan a las causas «primeras» de la guerra de Troya (rapto de Helena, de ahí, regresivamente, juicio de Paris, bodas de Tetis y Peleo); continuaciones elípticas, las de Lesques en *La Ilíada Menor* y de Arctino en *La Etiópida* y *La Iliupersis,* que prolongan *La Ilíada,* de Pantasilea a Menón, del regreso de Filoctetes a la llegada de Pirro, del caballo de Troya a la masacre y el incendio final, hasta su término «necesario», es decir, hasta el principio de *La Odisea,* colmando así la «laguna» dejada por Homero entre la acción de sus dos poemas; paraléptica, la de Agias en sus *Nostoï,* que completan *La Odisea* añadiéndole el relato de todos los demás regresos; proléptica, finalmente, la de Eugamón en su *Telegonía,* que prolonga la historia de Ulises más allá de su regreso a Ítaca: se casa con la reina de los Tesprotes, combate contra los Brigios y muere a traición a manos de su segundo hijo (e hijo de Circe) Telégono; *happy end* sin embargo, si se quiere: Telémaco se casará con Circe y Telégono con Penélope, que no ha sobrevivido más que para este cruzamiento para-edípico. «¡Cuántas inverosimilitudes!, exclamará un comentador moderno, ¡qué mal gusto!, ¡qué profunda y definitiva decadencia de la epopeya que durante tantos siglos ha encantado los oídos y los corazones!; ¡qué lamentable muerte para un género que había mostrado las despedidas de Héctor y Andrómaca, el rey Príamo a los pies de Aquiles, la radiante agonía

de Pentesilea, la aparición virginal y fugaz de Nausícaa, la muerte del viejo perro en el estiércol...»[194]

Esta proliferación maligna de continuaciones en cadena parece ser el destino universal de las grandes epopeyas, sujetas posteriormente a este encarnizamiento «cíclico», es decir, totalizador: encontramos esta tendencia, por ejemplo, en los diversos ciclos compuestos desde mediados del siglo XII a partir de algunas canciones de gesta: ciclo de Carlomagno en torno a *La Chanson de Roland,* ciclo de Guillermo en torno a la *Chanson de Guillaume,* ciclo de los barones rebeldes en torno a Raoul de Cambrai y de Girart de Roussillon [195]. Pero la relación del ciclo troyano con la obra de Homero no es indudablemente o totalmente del orden de la continuación, puesto que se puede suponer en él la huella de algunos elementos contemporáneos y concurrentes de *La Ilíada.* De todas maneras, el texto de estas epopeyas se ha perdido, sólo las conocemos por ínfimos fragmentos y por los sumarios de escoliastas y mitógrafos ulteriores: su situación de escritura nos resulta imposible de apreciar, incluso si es seguro que estaban escritas en el mismo dialecto convencional, el mismo metro y el mismo estilo que los poemas homéricos.

La continuación post-homérica más caracterizada es hoy, para nosotros, *La Continuación de Homero* de Quinto de Esmirna, que data sin duda del siglo III de nuestra era [196]. El dialecto y el estilo son tan estrictamente homéricos como lo podían ser después de diez siglos (pero diez siglos durante los cuales la tradición se transmitió fielmente); la acción se sitúa rigurosamente entre los funerales de Héctor y la marcha de Ulises, por tanto, entre el final de *La Ilíada* y el principio de *La Odisea,* y los datos de estos dos poemas casi siempre son escrupulosamente respetados. Con todo, Quinto no ha podido escapar a la inevitable elección entre el contenido temático (y la andadura narrativa) de sus dos hipo-

[194] A. SÉVERYNS, *Le Cycle épique dans l'école d'Aristarque,* Lieja-París, 1928, p. 410. El crítico no parece advertir en esta «decadencia de la epopeya» la gestación, por monstruosa que sea, de la novela. Y, sin embargo, su propia lista de las páginas más hermosas de la epopeya griega procede de una elección totalmente moderna, muy teñida de novelesco y que apenas concuerda con el espíritu épico.

[195] Idéntico trabajo de totalización cíclica afectará en el siglo XIII, en el orden novelesco, a *Lancelot* y a *Perceval* de Chétien de Troyes; volveré sobre ello más adelante.

[196] Trad. fr., Les Belles Lettres, 1963.

textos. O mejor, su elección estaba hecha de antemano, y *La Odisea* no es aquí más que una fuente de informaciones retrospectivas y un *terminus ad quem;* por lo demás, no cabe la menor duda de que *La Continuación de Homero* es de hecho, a la vez, una continuación y una imitación sólo de *La Ilíada,* encargada de añadir a su larga serie de luchas, combates particulares, intervenciones divinas, ataques sangrientos y ceremonias fúnebres otra serie de luchas, combates, intervenciones divinas, etc. Los únicos elementos que se desvían del modelo son el desenlace legado por *La Odisea,* los poemas cíclicos, los trágicos y *La Eneida* (el saqueo y el incendio de Troya), y la obertura, tomada sin duda de *La Etiópida* (que Quinto sólo conocía indirectamente), con las hazañas de Pentesilea, su muerte y el dolor de Aquiles: presencia femenina y tema amoroso que inician la derivación de la épica hacia lo novelesco. Por lo demás, la continuación se alimenta aquí de repetición, o, al menos, de insistencia: no tanto porque vuelva sobre los mismos acontecimientos, sino porque se cree en el deber de continuarlos mediante una larga serie de acontecimientos semejantes. De ahí que diez libros sobre catorce resulten en la lectura, y seguramente a pesar de las intenciones, una interminable y agotadora caricatura, que no beneficia ni al autor ni a su modelo. Tras lo cual, el trabajo de acabamiento consiste, de hecho —situación bastante rara y por lo mismo, muy privilegiada— en alcanzar a *La Odisea* y, por tanto (volver a), pasar el relevo al mismo Homero. Pues *La Odisea* es también, a su manera, una especie de continuación de *La Ilíada.* Pero esta manera, justamente, no es la de Quinto, entre otras razones porque no es ya la de *La Ilíada.*

Ilíada/Odisea: el argumento más consistente a favor de la unidad de autor es, quizá, precisamente el hecho de que la segunda no sea simplemente una copia disimulada de la primera, reacción natural en un epígono o en un contemporáneo, pero que el mismo autor tendrá el talento y el acierto de evitar, más tentado a escribir una obra completamente diferente y cuya relación con la anterior es aquí bastante oblicua: diez años después, un personaje secundario se convierte en héroe, cambia el tema de la acción (de la hazaña a la aventura) y la actitud narrativa, de pronto casi enteramente focalizada sobre el único héroe —y secundariamente, en *La Telemaquia,* sobre su hijo—, lo que rom-

pe totalmente con la objetividad olímpica («desfile exterior» dice Hegel) del mundo épico. Así pues, casi un cambio de género, pues Homero recorre aquí más de la mitad del camino que separa la epopeya de la novela: paso del tema guerrero al tema de la aventura individual, reducción del personaje múltiple a un héroe central, focalización dominante del relato sobre el héroe, y, en fin, inauguración, tan contraria al régimen narrativo de *La Ilíada* (y, más tarde, de la epopeya medieval), del principio *in medias res* compensado, en los cantos IX al XII, por un relato autodiegetico en primera persona. Ruptura, cambio de perspectiva, y, como dirá Proust a propósito de otra cosa, prodigioso «golpe de timón», que son la marca del genio, y, todo nos lleva a pensarlo, del *mismo* genio: pues se necesita el mismo genio para producir, en la misma época y a partir de una primera obra, una segunda obra tan diferente. *La Odisea* no es exactamente ni una continuación ni una prolongación: por su soberana infidelidad, hace tambalear y rechaza de antemano esta frontera y algunas más.

Con todo, *La Odisea* es, sin embargo, una obra hipertextual, y, simbólicamente, por su fecha, la primera que podemos recibir y apreciar plenamente como tal. Su carácter *segundo* está inscrito en su mismo asunto, que es una especie de epílogo parcial de *La Ilíada,* de ahí esas referencias y alusiones constantes que suponen claramente que el lector de una debe haber leído ya la otra. El propio Ulises está constantemente en una situación segunda: se habla sin cesar de él delante de él sin reconocerlo, y con los feacios escucha sus propias hazañas cantadas por Demódoco, o bien cuenta él mismo sus aventuras, aunque una gran parte de la obra (relatos en casa de Alcínoo) es como retrospectiva en relación a sí misma: de hecho, todo lo que trata de las aventuras de Ulises propiamente dichas; el resto queda más bien como epílogo: regreso y venganza final. Y este relato de estructura compleja y como envolvente plantea algunos problemas de juntura: hay dos relatos de la estancia con Calipso, de la partida y de la tempestad (en el canto V por Homero, en el canto XII por Ulises), y casi un tercero en el canto XII, al final del relato de Ulises; esta insistencia vuelve al episodio omnipresente y sugiere por anticipado la reelaboración de Fénelon, como el viaje de Telémaco, que inicia también un desdoblamiento de la acción. Añadamos a ello las diversas ocasiones en que Ulises disfrazado cuenta aventuras imaginarias y se menciona a sí mismo como si

fuera otro a quien él hubiese conocido. Y los episodios enunciados en profecías (Proteo, Tiresias, Circe) y, por tanto, contados dos veces. De ahí una cierta confusión narrativa que perturba el discurso y dis-loca nuestra memoria del relato («¿dónde está este episodio?») [197], y que parece autorizar las reelaboraciones irónicas, sospechosas, voluntariamente vertiginosas de un Giraudoux, de un Joyce, de un Giono, de un John Barth. Por algo es *La Odisea* el blanco favorito de la escritura hipertextual.

Inversamente, el esfuerzo de totalización cíclica, continuación generalizada, puede parecer propio de una inspiración de segundo orden, aplicada, escolar y decadente. Hegel describe con severidad esta situación que marca con el hierro candente del *prosaísmo,* es decir, de una concepción pedante y como administrativa de la unidad, contraria a la discontinuidad abrupta y altiva del auténtico relato épico. Esta concepción se concreta de maravilla en el afán —que Flaubert, por su parte, calificará de inepto— por concluir: «Cada acontecimiento puede prolongarse por sus causas y sus efectos hasta el infinito, lo mismo que puede ser prolongado hacia el pasado o hacia el futuro, por un encadenamiento de circunstancias y de acciones, mucho más lejos de lo que comporta este acontecimiento tal como fue concebido en un momento dado o en una situación dada. Si no tenemos en cuenta más que la pura y simple sucesión de circunstancias y de acciones, se puede admitir que un poema épico pueda ser prolongado hacia delante o hacia atrás y prestarse además a toda suerte de interpolaciones. Pero es justamente esta doble posibilidad lo que caracteriza la obra prosaica. Por no citar más que un ejemplo, los poetas cíclicos griegos han cantado todo lo que se refiere a la guerra de Troya y, en consecuencia, han continuado allí donde Homero se había detenido, para volver a empezar por el huevo de Leda; pero a causa de esto, sus obras son, si se las compara con los poemas homéricos, de un carácter puramente prosaico» [198].

[197] Los remiendos rapsódicos y las probables interpolaciones más o menos tardías tienen desde luego algo que ver en estos efectos, que un estudio de génesis conjetural podría determinar. Pero yo considero aquí el texto tal como la tradición lo ha fijado, adoptado y después llevado a la deriva.

[198] *Esthétique,* trad. fr., Aubier, *La Poésie,* I, p. 207. Las prolongaciones «hacia delante» y «hacia atrás» son nuestras continuaciones prolép-

Tal afán, en todo caso, está muy lejos de la despreocupación absoluta y casi frívola de *La Ilíada,* que ni siquiera se digna acompañar a su héroe hasta su muerte, tan próxima, sin embargo, y tan segura.

XXXII

Al margen de la totalización cíclica, pero derivando de ella, se inscriben dos obras de continuación muy características del espíritu clásico, en sus principios y en su declive: *La Eneida* de Virgilio y *Télémaque* de Fénelon. Una y otra vienen a llenar lo que podemos considerar como una laguna lateral, o paralipsis, del texto homérico.

Entre los héroes troyanos, *La Ilíada* menciona, al lado de Héctor y Paris, a Eneas, hijo de Anquises y de Afrodita. En el último canto, Eneas vive todavía y Poseidón, al salvarlo de los golpes de Aquiles, hace una profecía según la cual él y sus descendientes reinarán sobre una (nueva) Troya. Pero *La Odisea* no dice nada de lo que ocurrió después de este combate. Son las epopeyas cíclicas, *La Ilíada Menor, La Etiópida* y *La Continuación* de Quinto de Esmirna los que toman el relevo: durante el saqueo de Troya, Eneas combate valientemente, después abandona la ciudad llevando consigo a su padre y a su hijo. Lo que sigue, que queda por escribir, constituye, pues, un *retorno,* paralelo a los de Ulises, de Menelao o de Agamenón, e incidentalmente el único que puede contarse del lado troyano, en el que Eneas es el único varón adulto que ha logrado escapar sano y salvo. Este retorno, topos épico tradicional, es el que cuenta Virgilio, que ve en él la ocasión para lograr dos propósitos esenciales: uno,

---

ticas y analépticas, y las «interpolaciones» nuestras continuaciones elípticas y paralípticas. Es de admirar la seguridad con la que Hegel «compara» a los poemas épicos textos desaparecidos desde hace dos milenios; esta seguridad, típicamente teórica, para la cual los cosas son inevitablemente lo que deben ser, es el privilegio del filósofo. Yo prefiero, sin embargo, quedarme con la hipótesis desviante, pero poco costosa, de algunas bellezas o «magias parciales» en *La Etiópida* o *La Ilíada Menor:* el episodio de Pentesilea, por ejemplo.

«patriótico», consiste en aprovechar en favor de Roma la herencia troyana y el capital de simpatía que comporta (volveré sobre ello) el atribuir a Eneas la fundación de Roma y la simiente de la *gens Julia,* de la que descienden César y Augusto; el otro, puramente poético y propiamente clásico en su espíritu, consiste en una síntesis de los dos modelos homéricos: el de *La Ilíada* (combates y hazañas) y el de *La Odisea* (viajes y aventuras); los seis últimos libros de *La Eneida* serán una *Ilíada,* los seis primeros una *Odisea,* con un marcado desarrollo del tema femenino esbozado por las apariciones de Calipso, de Circe, de Nausícaa. Esta síntesis constituirá, para toda la era clásica, el modelo académico, y también estéril, de la epopeya —la verdadera inspiración épica, entretanto, se manifestará en la canción de gesta o en el romancero [199].

Por su parte, *Les Aventures de Télémaque* [200] se insertan en una paralipsis de *La Odisea,* de la que constituyen una continuación lateral: Homero cuenta en los cantos I al IV las primeras tribulaciones de Telémaco en su búsqueda de noticias sobre la suerte de su padre, hasta su estancia en Esparta en casa de Menelao. Después, nada más sobre Telémaco, que no reaparece hasta el canto XV, cuando regresa a Ítaca para reconocer a Ulises. Y aquí se plantea la cuestión: ¿Qué le ha sucedido a Telémaco durante todo este tiempo?, a la que responde *Télémaque,* cuyos cinco primeros libros se publicaron en principio con el título de *Suite du Quatrième livre de l'Odyssée d'Homère.* Como Virgilio, Fénelon se esfuerza en restablecer el equilibrio épico introduciendo, en los libros XII y sobre todo XV y XVI, una auténtica guerra; pero, también como Virgilio, desvía el modelo hacia lo novelesco con un cautiverio en Egipto que sufre su Heliodoro, y los sentimientos de Calipso por Telémaco, réplica rejuvenecida de Ulises, y de Telémaco por la ninfa Eucharis y después por la princesa Antiope. Fénelon no pretendía, por otra parte, escribir una verdadera epopeya con este relato en prosa que calificaba más modestamente de «narración fabulosa en forma de poema

---

199 La única epopeya viva de la edad clásica, *La Jerusalén liberada,* debe lo esencial de su fuerza (y de su gracia) al elemento medieval que la aparta del modelo neo-antiguo.

200 Redactadas en 1694-1696, publicadas en 1699. Fénelon había ya escrito para su alumno, el duque de Borgoña, un *Précis de l'Odyssée* que contenía un resumen de los cantos I a IV y XI a XXIV, y una traducción de los cantos V a X.

heroico». Y, sobre todo, sabemos que su propósito esencial era de orden pedagógico: a través de los errores, las tentaciones vencidas, las pruebas, los buenos y malos ejemplos y las oportunas lecciones de Mentor, Telémaco lleva a cabo un verdadero aprendizaje, evidentemente dirigido, por poderes, al duque de Borgoña, y cuyo principio mismo (evolución y formación de un carácter) es completamente extraño a la inmutabilidad absoluta de la epopeya [201] (Aquiles es impulsivo, Héctor es generoso, Ulises es astuto, Eneas es piadoso y, como dirá Hegel, «con esto basta»), y constituye uno de los rasgos más acentuados de la derivación de la épica hacia lo novelesco —aunque fuera edificante: el tema del aprendizaje ya se había manifestado en Chrétien de Troyes—. Se puede, entonces, definir *Télémaque* como un injerto en la epopeya antigua de un (si me atrevo con semejante monstruo) *Bildungsroman ad usum delphini.* Pero, ¿es necesario?

XXXIII

Otra línea posthomérica concierne a la suerte indeterminada de la viuda y del hijo huérfano de Héctor. El tratamiento de este asunto implica, retroactivamente, toda una concepción, o interpretación, del ethos épico.

Hegel, que define el contenido histórico, o más exactamente el «estado del mundo» propio de la epopeya, por el estado de guerra entre dos naciones, precisa con mucha insistencia que una guerra civil o una revolución no pueden, en ningún caso, proporcionar un tema épico (sí, en cambio, excelentes temas dramáticos), porque la epopeya exige que cada una de las partes exprese la «unidad substancial» de un pueblo en un conflicto que pone en juego su específica individualidad, de ahí el fracaso estético de tentativas como *La Farsalia* o *La Henriade.* Con la misma insistencia, plantea como condición suplementaria que uno de los

[201] Esta inmutabilidad psicológica es más un rasgo de género que de civilización; lo encontramos de nuevo en la epopeya medieval. La tragedia, en un sentido y en los límites temporales de su acción, es más evolutiva: Edipo, Creón o Jerjes reciben, al menos, lo que se llama una *buena lección,* y todo hace suponer que la tendrán muy en cuenta, si sobreviven.

dos pueblos enfrentados actúe en nombre de una «necesidad superior», incluso si esta necesidad pudiera ser «desencadenada por un pretexto exterior, por un aparente deseo de venganza», y observa que todas las grandes epopeyas europeas, desde *La Ilíada,* «glorifican el triunfo del Occidente sobre el Oriente, del sentido de la medida europeo, de la belleza individual, de la razón consciente de sus límites, sobre el brillo asiático, sobre la magnificencia de una unidad patriarcal que aún no ha conseguido un estado de organización perfecto o cuyos lazos, todavía muy laxos, están siempre a punto de romperse» [202]: glorificación naturalmente sancionada por una victoria total, «que no deja subsistir nada de los vencidos», del «principio superior que tiene su justificación en la historia universal».

Esta descripción podría convenir a la *Chanson de Roland* (que Hegel no conocía) y al *Romancero del Cid,* en el que la lucha contra los Moros se presenta, en efecto, como el enfrentamiento de un bando bueno y otro malo. Es, sin embargo, más discutible en lo que concierne al *Orlando furioso* y a *La Jerusalén libertada* (que Hegel incluye, excepcionalmente, entre las verdaderas epopeyas), en las que la superioridad de principio del campo cristiano no conduce en modo alguno al poeta a despreciar a su adversario, que le proporciona algunos de sus más grandes héroes. En cuanto a *La Ilíada,* que, según Hegel, «nos muestra a los Griegos partiendo en campaña contra los Asiáticos para los primeros combates legendarios provocados por la formidable oposición entre dos civilizaciones», se ha advertido a menudo, por el contrario, hasta qué punto las dos «civilizaciones» están cerca una de la otra, e incluso resultan idénticas en su estado material, en su organización social, en su lengua y, sobre todo, en su religión, incluso si —o mejor: aunque— el Olimpo se divida a su propósito: división que no tendría lugar si cada uno de los campos tuviese su propio Olimpo. Si existe algo así como una civilización homérica, la guerra de Troya aparece en ella como un conflicto fratricida —y se sabe además cuántos amigos y parientes se enfrentan al pie de las murallas.

En cuanto a la calificación de los contrincantes según una escala de valores, parece muy difícil encontrar, ni siquiera implícitamente, en *La Ilíada* la exaltación de una nación griega «superior» a la nación troyana. La victoria de los Aqueos, debida

[202] *Esthétique,* trad. fr., Aubier, t. VIII-1, p. 166.

en gran parte al valor de Aquiles, y después (fuera de *La Ilíada*) al de su hijo Neoptólemo, a la astucia de Ulises y a una ayuda divina más eficaz, no está en absoluto presentada como la de un «buen» pueblo sobre el «malo» y menos todavía como la de una civilización más «desarrollada» que la otra. La causa griega no es la más justa por el hecho de que los derechos de Menelao sobre la persona de Helena sobrepasen a los de Paris, y es sabido que la legitimidad del vínculo conyugal despierta pocas simpatías hacia el esposo traicionado, más bien despreciado por su desgracia y detestado por haber arrastrado a todo un pueblo en una expedición punitiva de la que se habría podido prescindir cuando, además, no había el aliciente suplementario de un rico botín. El solo hecho de la injusticia de Agamenón con Aquiles contrapesa, al menos, lo bien fundado de la causa de los Atridas. En realidad todo sucede para el lector como si la guerra enfrentara a un grupo de invasores brutales y sin escrúpulos con una ciudad apacible que no merecía esa persecución.

Pierre Vidal-Naquet [203] observa que el número de muertos nombrados es de ciento cincuenta por parte troyana contra cuarenta y cuatro por parte aquea, lo que indica una superioridad militar y anuncia la victoria final. Añade que las comparaciones colectivas favorecen todas a los griegos: abejas contra saltamontes, leones invencibles contra corderos que balan, ciervas espantadas, cervatillos asustados: «de manera general, el orden y la eficacia militar caracterizan a los atacantes, el desorden y la confusión se encarnan en los troyanos». Tal es, en efecto, el (único) terreno de la superioridad aquea, que es a la vez la del más fuerte y del mejor organizado: «los Troyanos son civiles, *domadores de yeguas,* y los Aqueos de *hermosas grebas* son soldados». Y Vidal-Naquet añade que «la ciudad griega debutante está demasiado profundamente ligada a las virtudes militares como para que puedan caber dudas» sobre la valorización que implica, para Homero, un tal contraste. Sin embargo caben, desde el momento en que esta valorización contiene «para nosotros» una cierta ambigüedad, «que permitió muy pronto al lector convertir a Héctor en el héroe de *La Ilíada*». Sin llegar tan lejos, observamos que el «muy pronto» corrige fuertemente, y felizmente, el «para nosotros». La inversión, en todo caso, se realiza desde Eurípides,

[203] *L'Iliade sans travesti,* prefacio a la edición «Folio» de *L'Iliade,* Gallimard, 1975.

y no estoy seguro de que la idea no haya asomado en la mente de los primeros oyentes de *La Ilíada,* cuyos valores ya no estaban quizá tan «ligados a las virtudes militares» como los de la «ciudad griega debutante». Como el propio Vidal-Naquet lo reconoce, «en Homero, frente a los Aqueos, los Troyanos en guerra forman, al contrario que sus enemigos, una sociedad completa. No hay una sola esposa legítima, ni un solo niño en el campo de los dánaos». Por «debutante» que sea, una ciudad es en principio y por lo menos el lugar donde los guerreros, entre dos batallas, encuentran en sus casas a su mujer y a sus hijos. En *La Ilíada,* como después de todo (ante todo) lo indica su título, la única ciudad es Troya, los Aqueos sólo tienen un «campamento»: tiendas y naves.

Lo fundamental está en esta oposición del *campamento* griego y de la *ciudad* troyana: nada, en *La Ilíada,* sugiere una *civilización* aquea, sino una horda de guerreros establecidos, con sus servidores, sus prisioneros y sus despojos anteriores, entre sus navíos y sus acantonamientos. Frente a ellos, detrás de las murallas de Ilión, vive un pueblo, con sus palacios, sus murallas, sus templos, sus soldados-ciudadanos, sus esposas atribuladas y sus hijos asustados, todos a la espera de pillaje y de incendio, de masacre, de esclavitud, de exilio en el mejor de los casos. Si una civilización consiste en la vida de un pueblo, la única civilización presente en *La Ilíada* es, desde luego, la troyana, y los escenarios de Ítaca, de Pilos, de Esparta y de la corte de Alcínoo, en *La Odisea,* no compensarán este desequilibrio. La guerra de Troya es exactamente la guerra contra Troya, y toda la simpatía del relato (quien quiera que sea el narrador) se vuelca en el campo de los vencidos.

Así pues, no se puede sostener seriamente, como lo hace Hegel, que la superioridad militar de los Griegos es aquí la de una civilización sobre una barbarie, sino justamente lo opuesto, como más o menos lo expresa Tersites en *Troilus and Cressida,* según una paradoja bastante frecuente, que no habría debido exceder las capacidades de la dialéctica hegeliana. Como dice agudamente Vidal-Naquet, en *La Ilíada* los Troyanos son *civiles,* y en suma, basta con sopesar esa palabra. Digo bien «en *La Ilíada*», y esta precisión resalta el hecho: en cuanto a la realidad histórica de la guerra de Troya, no sabemos nada, y sin duda han existido, en ciertos momentos de la historia, pueblos guerreros sin ciudad (¿los hunos, los tártaros?), o cuya ciudad

no era más que un vasto cuartel (Lacedemonia); pero nada prueba que éste haya sido el caso de los vencedores de Troya: *La Odisea* indica (pero más tarde) que no hay nada de eso. Esta visión del mundo aqueo es creación de *La Ilíada* y sólo de *La Ilíada.* La barbarie griega es un artefacto épico, un *efecto de epopeya.* El tema (puramente poético) de la superioridad moral y, en sentido fuerte, cultural de Troya no habría visto la luz si *La Ilíada* no le hubiese echado una mano. Curiosa contribución a la edificación nacional helénica.

Esta parcialidad paradójica y quizá involuntaria se acentúa en la inmensa posterioridad literaria de *La Ilíada,* comenzando por los trágicos griegos, cuando menos Eurípides, que no ha consagrado menos de tres tragedias —*Las Troyanas, Hécuba, Andrómaca*— al destino de los prisioneros heridos en la guerra, después la derrota, la masacre y el exilio. Virgilio no tendrá que esmerarse mucho para hacer de los supervivientes troyanos los héroes por principio legítimos de una nueva conquista, y los gloriosos fundadores del poderío romano. A través de él, de Dictis, Dares y algunos más, la Edad Media heredará esta vulgata que inspira *Le Roman d'Enéas, Le Roman de Troie* y toda su posteridad medieval y renacentista en Alemania, Italia, Inglaterra y, sobre todo, en Francia donde Ronsard, después de Lamaire des Belges [204] aprovecha en «nuestro» favor el mito valorizador del origen troyano *(Franciade,* 1572), donde Racine exalta la virtud y la ternura de Andrómaca, donde Giraudoux intenta, durante dos actos, conjurar lo inevitable.

Andrómaca, pienso en ti... Desde el sexto canto de *La Ilíada,* nuestra visión de la guerra de Troya se focaliza sobre esta silueta dolorosa que deja en segundo plano todas las proezas de la llanura, todas las gloriosas carnicerías a orillas del Janto. Homero, sin duda, no había querido ni previsto esta distorsión que fue —en Virgilio y después, durante siglos de olvido del texto homérico— una infidelidad de escritura antes de convertirse en una infidelidad de lectura: leemos hoy *La Ilíada* con una sensibilidad formada, entre otras cosas, por toda una tradición de reinterpretación y de reescritura de su texto, hasta este reciente comentario, tan revelador, en el reverso de la portada de una edi-

[204] *Ilustrations de la Gaule et Singularités de Troie,* 1512-1513.

ción popular [205]: «A través del personaje de Aquiles, está todo el perfume salvaje de las culturas primitivas que el libro nos devuelve, pero también está Héctor, y con él comienza la humanidad moderna». Homero, ciertamente, no había querido esto, pero hay que reconocer que su texto se presta a ello, y autoriza sin quererlo esta singular derivación de lo heroico hacia lo elegíaco, y esta irónica inversión de lo que Hegel, casi el único y a contra corriente, se empeña en calificar de «superioridad» de la civilización griega. A menos justamente que esta superioridad —la de Homero, la de Eurípides— consista en este giro poético del terror a la piedad, de la glorificación de los vencedores a la exaltación de los vencidos. El hipertexto, aquí, sigue y acentúa, prolongándola, la secreta pendiente del texto.

Como dice Casandra al final de *La guerre de Troie n'aura pas lieu:* «El poeta troyano ha muerto... Tiene la palabra el poeta griego», y el poeta griego, sin duda más de lo que era consciente, habló y dejó hablar a casi todos sus herederos y sucesores en favor de la causa troyana.

Quizá se deriva de ahí el que el «estado del mundo» heroico, el enfrentamiento militar, no despierte la inspiración del poeta épico a menos que deje transparentar este envés patético en el que se dice, por boca de una mujer, que el heroísmo no es la más profunda, o la más alta vocación del hombre. Gilbert Durand —bastante próximo en esto al esquema histórico hegeliano— designa como el «momento novelesco» aquel en el que el heroísmo épico cede terreno al intimismo lírico. Novelesco o no, este momento llega quizá antes de lo que parece, en el mismo corazón de la primera (?) y más rigurosa epopeya occidental. *La Odisea, La Eneida, La Jerusalén libertada* acentuarán ese rasgo. Podemos aquí parodiar una vez más la frase de Barrès: rascad lo épico, encontraréis lo elegíaco. Pero sólo se rasca lo que, ya, pica.

Andrómaca, pienso en ti... Este piadoso pensamiento ha encontrado su paráfrasis irónica en una novela de Marcel Aymé, *Uranus,* y ése es casi su único mérito. Al día siguiente de la Segunda Guerra Mundial, destruido el colegio de Blémont, las clases se dan en los cafés requisados; Léopold Lajeunesse, dueño del

[205] «Folio», pero Pierre Vidal-Naquet me precisa que no es el responsable.

café del Progrès, acoge a la tercera, clase en la que, en esos tiempos tan revueltos, se estudiaba *Andromaque* (hoy, en el mejor de los casos, se estudiaría *Uranus*). A fuerza de oír recitar a los alumnos, este gigante inculto y alcohólico («Aunque pensándolo bien, nunca he bebido más de lo que necesitaba: era raro que sobrepasase mis doce litros al día») se apasiona por el texto, y, a través de él, por el personaje. Muy pronto sueña con inmiscuirse en la *diégèse* * (él no emplea esta palabra) y ayudarla a escapar: «Llegando una tarde al palacio de Pirro, compraba la complicidad del portero, y, llegada la noche, se introducía en la habitación de Andrómaca... Léopold le daba muestras de su respetuosa admiración, prometiéndole que estaría muy pronto libre sin que ello le costase ni un duro, y terminando por decirle: Dame a Astianacte, no discutas.»

Descubriendo encantado que acaba de componer un alejandrino, decide llevar más lejos la tentativa y escribir él mismo la continuación de la que él sería el héroe. Algunos días más tarde, aprovechando la inspiración que le proporciona su bebida favorita, escribe casi de una tirada los dos versos siguientes:

LÉOPOLD

Passez-moi Astyanax, on va filer en douce,
Attendons pas d'avoir les poulets à nos trousses.

ANDROMAQUE

Mon Dieu, c'est-il possible! Enfin voilà un homme! **

Poco después, encuentra la rima para *homme* y continúa así:

Vous voulez du vin blanc ou vous voulez du rhum?

LÉOPOLD

Du blanc.

---

* El término *diégesè* significa para G. Genette el universo espacio-temporal en el que transcurre la historia narrada. No puede, por tanto, traducirse por *diégesis,* que designa el modo de representación narrativo por oposición a *mímesis,* que designa el modo dramático. Cfr. *Nouveu discours du récit,* p. 13 y el cap. LXI de este mismo libro. A falta de un término equivalente español, mantenemos el tecnicismo francés. (*N. del T.*).

** Dame a Astianacte, no discutas, / no esperemos a tener a los polis en los talones. / ¡Dios mío!, ¿es posible?! ¡Por fin un hombre!

ANDROMAQUE
C'était du blanc que buvait mon Hector
*Pour monter aux tranchées, et il n'avait pas tort.**

Aquí se interrumpe la escena, pues Léopold, detenido por los guardias por otro delito, se resiste y se hace matar allí mismo, a dos pasos de su *opus interruptum,* avatar tragi-cómico del mito troyano, en la interminable descendencia de todos aquellos que se han preocupado, con o sin segundas intenciones personales, de lo que Leo Bersani llamaba recientemente el *porvenir de Astianacte* [206].

He escrito un tanto a la ligera *continuación,* pero el caso es más complejo. Como texto producido por Léopold, se trata en principio de una obra metadiegética en el interior de la historia contada en *Uranus.* Pero esta «métadiégèse», que viene a unirse con la «diégesè» raciniana (y por ahí con la homérica) está abierta a la «diégèse» uraniana, puesto que Léopold es a la vez el autor y el héroe, habiendo sido hasta entonces sólo un mero oyente: metalepsis, o no soy un experto en estos asuntos. Después, esta continuación se vuelve corrección, pues Léopold pretende, tras haberse introducido en la intriga de *Andromaque,* interrumpir el hilo por su inopinada intervención: Andrómaca escapará a los deseos de Pirro, que se volverá quizá hacia Hermione, que escapará por eso mismo de Orestes, que en todos los casos se vuelve loco. Después de todo esto, Andrómaca decidirá por sí misma si debe o no, y de qué manera, recompensar a su salvador. Pero esta corrección queda inacabada por la llegada de los guardias y la muerte de Léopold, que devuelve a Andrómaca a su destino de prisionera y a Astianacte a su porvenir incierto. Corrección abortada, pues, y retorno al destino raciniano que, como en las parodias irónicas (en el sentido trágico del término) de Giraudoux, acaba por cumplirse ahí donde no se lo esperaba, pues *Andromaque* se había sencillamente ofrecido, de paso, como una víctima más.

---

* ¿Quieres vino blanco o quieres ron? / Blanco. / Blanco es el que bebía mi Héctor / para subir a las trincheras, y no le faltaba razón.

[206] *A Future for Astyanax. Character and Desire in Literature,* Little Brown and C., Boston-Toronto, 1976.

Formalmente, el fragmento compuesto por Léopold es de un estatuto muy complejo. Léopold no sólo está inspirado por su simpatía hacia la heroína amenazada, sino también por su admiración hacia el autor. Rivaliza a la vez como héroe, con Pirro, y como poeta, con Racine: «Racine, en realidad, es un poco como este menda. Naturalmente, no voy a compararme con un hombre que ha escrito treinta o cuarenta mil versos, yo, que no he hecho más que tres, pero él también ha empezado por el principio.» Su texto, escrito a imitación del único autor que conoce, quiere ser un pastiche —como la mayoría de las continuaciones—. Pero su incultura y su zafiedad conducen la ejecución a un resultado que nadie, ni siquiera en Port-Royal, atribuiría a Racine. La distancia entre la intención y la realización determina la comicidad del texto, una comicidad cuyos gastos corren enteramente a cuenta del pobre tabernero: es su ronda. Versión imprevista del pastiche heroico-cómico, basada en el contraste entre la bajeza del contenido y la elevación del estilo, elevación aquí reducida a la sola forma del alejandrino, puesto que Léopold no ha percibido la incompatibilidad de su vocabulario con la dignidad del estilo noble. El heroico-cómico se hunde en lo vulgar y cae en la parodia burlesca: Andrómaca y Léopold hablan exactamente como lo harían en una *Andromaque travestie.*

En el segundo prefacio de *Andromaque,* Racine se justifica por haber hecho vivir a Astianacte «un poco más de lo que ha vivido». «Escribo —añade— en un país donde esta libertad no podía ser mal recibida. Pues, sin hablar de Ronsard que ha elegido a este mismo Astianacte como héroe de su *Franciade,* ¿quién ignora que se hace descender a nuestros antiguos reyes de este hijo de Héctor, y que nuestras viejas crónicas salvan la vida a este joven príncipe, después de la destrucción de su país, para hacer de él el fundador de nuestra monarquía?»

Esta tradición, que se remonta a la Edad Media, es, por lo que concierne a la filiación troyana de los «antiguos reyes» de Francia, de inspiración virgiliana. Es una leyenda, suponemos, más culta que popular, atestiguada también en Inglaterra y que tiene su repercusión lingüística: así, el inglés y el francés se derivarían del celta, y el celta del frigio. Como Virgilio había dado a Ascanio-Julio como antepasado de los Julii, se confisca a favor de los Tudor, o de los primeros reyes de Francia, al otro niño

salvado de la masacre de Troya. Esta versión de la suerte de Astianacte se considera «tardía» por los mitógrafos modernos, y mucho menos atestiguada que la otra. El hecho es que *La Ilíada Menor* ve a Neoptolemo arrebatar a Astianacte de los brazos de su nodriza, blandirlo por un pie y arrojarlo desde lo alto de las murallas [207], que *La Iliupersis,* según el resumen de Proclos [208], lo hace arrojar por Ulises en cumplimiento de una decisión general de los griegos, y que Eurípides, en *Las Troyanas,* le atribuye también a Ulises el crimen; Apolodoro [209], Quinto de Smirna [210] y Ovidio [211] no se pronuncian acerca de la identidad del ejecutor pero confirman la decisión, y Quinto, como Polignoto en el fresco de Delfos descrito por Pausanias, hace arrancar al niño de los brazos, no de la nodriza, sino de su madre. La otra versión es mencionada en un escolio homérico [212]: «Los *Neôteroï* dicen que él fue más tarde fundador de Troya y de otras ciudades.» Esta «Troya» sería sin duda una colonia troyana, quizá construida a imitación de la ciudad de Príamo, como la de Helenus en *La Eneida*; un escolio de Eurípides [213] confirma: «Algunos dicen que Astianacte fundó ciudades y fue rey: la opinión de estos autores es referida por Lisímaco en su segundo libro de los *Nostoï*»; el origen de esta versión estaría, tal como concluye A. Séveryns [214] de quien proceden estas indicaciones, en los poetas post-homéricos *(Neôteroï)* anteriores al siglo v antes de Cristo, pero «no cíclicos y hoy perdidos».

Es esta variante la que resurgirá en las «viejas crónicas» citadas por Racine, para dar a la monarquía francesa una filiación prestigiosa. A decir verdad, la filiación troyana podría subsistir dejando de lado al dudoso Astianacte, al que se dejaría morir en las murallas de Troya conforme a la tradición cíclica: bastaría con suponerle un hermano que hubiera sobrevivido a la masacre. Esta línea la inaugura Dictis, que atribuye a Héctor dos hijos, Astianacte-Escamandrios y Léodamas. Lemaire des Belges

---

207 Fr., 19. Citado por Pausanias X, 25, 9 y por un escoliasta de Lycophron 1268.
208 *Chrestomathie,* 108.
209 *Epitomé,* V, 23.
210 *Suite d'Homère,* XIII, v. 251-253.
211 *Mét.,* XIII.
212 TV en Ω 735.
213 MOA Eur., *Andr.* 10.
214 *Op. cit.,* p. 369.

recoge a su vez esta adición, y le da a Léodamas como segundo nombre el de Francus y por reino la Galia céltica. Pero esta conciliación suena demasiado a un recurso para alimentar la imaginación; además, no tiene ningún apoyo en Homero, que no menciona en ninguna parte un hermano de Astianacte, sino al contrario sugiere irresistiblemente que Astianacte es el único niño o, al menos, el único hijo de Héctor. Ronsard vuelve a la hipótesis de la supervivencia de Astianacte: salvado de la masacre, el niño es educado, después de la muerte de Pirro-Neoptólemo, por Andrómaca y Heleno en su nueva Troya de Epiro, y desde ahí parte hacia la Galia, donde se casará con la hija del rey Diceo, y de ahí su descendencia franca: Pharamond, Meroveo, y los demás.

Pero frente a este destino tan controvertido, ¿qué partido tomaba Homero? (precisamente para llegar aquí es por lo que he seguido minuciosamente todos los hilos de esta filamentosa historia). Ninguno. O más exactamente, los dos, y ahí está la ambigua garantía con la que se autorizan las dos versiones post-homéricas: en el canto XXIV de *La Ilíada,* inmediatamente después de la muerte de Héctor, Andrómaca prevé con una inquietante precisión las dos posibilidades: «Y tú también, hijo mío, o me seguirás para vagar conmigo en trabajos serviles y sufrir bajo la mirada de un amo inclemente, o algún Aqueo, cogiéndote de la mano, te arrojará —¡oh terrible fin!— desde lo alto de nuestras murallas...» [215]. Como si Homero, en esta prolepsis dubitativa, se refiriese a una tradición ambigua, o mejor —pues nada en este caso le obliga a elegir, como lo harán después sus continuadores— como si quisiera dejar el campo libre indicándoles solamente las dos opciones posibles. Como para confirmar esta incertidumbre con un silencio, *La Odisea,* que en otras ocasiones proporciona a *La Ilíada* su epílogo retrospectivo, permanece sobre este asunto deliberadamente muda [216]. Asesinado, salvado para fundar una nueva Troya con la que cada pueblo podrá míticamente identificarse, abierto a todas las manipulaciones del hiper-

[215] Trad. Mazon.

[216] Virgilio respeta y prolonga este silencio: durante el saqueo de Troya, no se menciona a Astianacte, después, en el canto III, Andrómaca, casada ya con Heleno, reina sobre el falso Simunte de una nueva Troya en la que no sabemos si conserva o no al hijo de Héctor. Pero, por supuesto, en *La Eneida,* la supervivencia troyana pasa por otra vía y la suerte de Astianacte no tiene ya la misma importancia.

texto, disponible para el lamento trágico, para el cruel juego raciniano, para esta extraña recuperación épica: último eco de la desgracia troyana, el destino de Astianacte —y de rechazo, el de Andrómaca, prisionera sin esperanza o reina-madre garante del destino troyano— queda definitivamente incierto. Cada uno puede disponer de él a su gusto, o según sus fantasmas: así lo ha dispuesto irónicamente el texto homérico [217].

Por una curiosa coincidencia, el mito, en principio monárquico, del origen troyano, se sobrevive, inconscientemente, en el símbolo de la República francesa: Marianne lleva un gorro frigio. Este gorro, llevado en la Antigüedad clásica por los Frigios, lejanos descendientes, si quedaba alguno, de los Troyanos de Homero, después por los esclavos liberados, se convierte bajo la Revolución en el emblema de la libertad, después, por metonimia, de la República y, finalmente, de la nación francesa. Relación de las más indirectas, pero que puede leerse como el eco ensordecido de una filiación mítica irreemplazable, como si el «Occidente vencedor» no terminase de expiar su victoria y de identificarse simbólicamente con sus primeras víctimas: *con los cautivos, con los vencidos... ¡con muchos más también!...*

XXXIV

Le Roman de la Rose ofrece el raro ejemplo (ya he dicho por qué), aunque en absoluto excluido en principio, de una continuación oficial emancipada de todo mimetismo estilístico, e incluso de toda fidelidad ideológica. Recuerdo los hechos: en algún lugar, hacia 1230, la muerte de Guillaume de Lorris interrumpe en el verso 4058 el relato alegórico de las pruebas de Amant en su búsqueda de la Rosa de la que está enamorado. Sus enemigos Peligro, Vergüenza y Miedo han encarcelado en una torre a su indispensable aliado Buen Albergue y el héroe se encuentra solo y desesperado. Se sabe y, por otra parte, se puede adivinar que la intención del autor era la de liberar a Buen Albergue y permitir,

[217] Cf. P. BENICHOU, «Andromaque captive puis reine», *L'Ecrivain et ses travaux*, Corti, 1967.

al fin, que Amant cogiese la Rosa. Pese a quedar inconcluso, el poema conoció un inmenso éxito durante unos cuarenta años. Bajo la ficción narrativa, ofrecía, como se sabe, una especie de breviario de amor cortés, un Arte de amar caballeresco. Alrededor de 1275, Jean de Meung se propone terminar el poema. Así nace el segundo *Roman de la Rose,* cuyo propósito oficial y cuya estructura general son típicos de una continuación. La costura se señala con la máxima reverencia y probidad:

Cy endroit trépassa Guillaume
De Lorris, et n'en fit plus psaume
Mais aprés plus de quarante ans
Maître Jean Meun ce roman
Parfit, ainsi comme je treuve
*Et ici commence son oeuvre.**

El desenlace previsto se cumple escrupulosamente: Franqueza y Piedad liberan a Buen Albergue, el héroe consigue la Rosa y su sueño —pues era un sueño— se termina ahí. Pero la fidelidad del continuador se reduce a eso, pues entre el enlace respetuoso y esta conclusión conforme se interponen cerca de dieciocho mil octosílabos en un estilo y en una tradición muy ajenos a los del modelo— y a veces, en sus antípodas, puesto que la filosofía de Jean de Meung, marcada por una vuelta a las fuentes del naturalismo antiguo, resulta en muchos aspectos lo contrario del ideal cortesano, y no se priva de expresar una desconfianza y un desprecio muy burgués en relación al eterno femenino. Si tenemos en cuenta la enorme desproporción cuantitativa entre la obra inacabada y su continuación, ésta aparece como un acto de desviación, o de traición, incluso aunque nada autorice a atribuirle a Jean de Meung plena consciencia y voluntad deliberada de ello. Imaginad a Voltaire —exagero a propósito— encargándose de acabar *Les Pensées* de Pascal y añadiéndoles su *Dictionnaire philosophique.*

El caso de las *continuaciones de Perceval* —o, al menos, entre los tres o cuatro textos así bautizados, el del manuscrito de

* En este lugar murió Guillaume / de Lorris, y no hizo ni un salmo más. / Pero después de más de cuarenta años / el Maestro Jean de Meun esta novela / acabó, tal y como yo la encuentro, / y aquí comienza su obra.

Mons, que es el que mejor se ajusta a la definición del género y que constituye en sí mismo, si se exceptúa el acabamiento de *Lancelot* por Geoffroy de Lagny según las instrucciones del propio Chrétien de Troyes, el prototipo francés— es más sutilmente paradójico.

Chrétien había abandonado a su héroe justo después de su encuentro con el ermitaño que le revela la naturaleza de su pecado y le deja en penitencia y en comunión. El continuador lo lanza de nuevo por los caminos y, después de diversos episodios, lo devuelve al castillo del rey pescador donde había visto, anteriormente, pasar la procesión del grial sin atreverse a preguntar sobre su significación (más exactamente: ¿por qué la lanza sangra? y, no: ¿qué es ese grial luminoso?, sino sencillamente ¿a quién se lo llevan?). Sabemos que eso había sido un grave error: no porque semejante discreción le hubiese privado de una información, o de una revelación indispensable para su propia salvación, sino sólo porque el hecho de hacer la pregunta era el acto que se esperaba de él, el acontecimiento liberador, necesario para la curación del rey y para el desencantamiento de su reino devastado. Esto es lo que le revela al día siguiente la «doncella» que encuentra en el bosque, lo que le confirma ante la corte de Arturo la dama de horrorosa fealdad, y también el susodicho ermitaño de las últimas páginas. Digo bien el hecho de *hacer la pregunta,* y no el de obtener una respuesta, respuesta que, en Chrétien, no se menciona ni una vez como importante en sí misma —lo que, por otra parte, va de suyo puesto que ya es conocida de aquel cuyo destino está aquí en juego y al que habría sido preciso interrogar, es decir, el propio rey pescador. «*Tu silencio* fue para nosotros una desgracia, dijo la horrorosa dama. Tenías que haber *hecho la pregunta*: el rey pescador de triste vida hubiera sido curado de su herida, poseería en paz su tierra de la que ya nunca más tendrá ni un pedazo» [218]. Nadie sabe cómo habría terminado Chrétien las aventuras de Perceval, ni siquiera si habría hecho regresar a su héroe al castillo del grial. A falta de otros datos, el texto ulterior del *Parziwal* de Wolfram von Eschenbach puede darnos una idea de lo que habría sido un desenlace conforme a estas premisas: Parsifal pregunta simplemente a Amfortas: «Buen tío, ¿cuál es tu tormento?», y el rey se cura

[218] *Perceval,* trad. J.-P. Foucher y A. Ortais, Gallimard, «Folio», 1974, p. 121; subrayado mío.

instantáneamente, lo que le dispensa *ipso facto* de una respuesta que sería puramente retrospectiva, y, por tanto, ociosa [219]. Desdén quizá hiperbólico, pero que hace resaltar por contraste la distorsión inversa operada por el continuador francés. Aquí Perceval, de vuelta en el castillo del desventurado, inquiere inmediatamente acerca de «la verdad de todas las cosas», y es entonces el rey el que se calla, pretextando que el momento de responder no ha llegado todava, instando a Perceval a reponer fuerzas primero, y reprochándole incluso por «preguntar mucho» [220], como si el interrogatorio tardío de Perceval se hubiese convertido ahora en una indiscreción culpable y ya no en una acción salvadora. Y, de hecho, ninguna curación sigue ni a la pregunta ni a la respuesta. Será preciso que Perceval venza y decapite a Pertinax, el enemigo del rey pescador, para que éste cure de su herida y la tierra salga de su esterilidad. Con toda evidencia, el continuador, entretanto, ha olvidado completamente, o no la ha entendido nunca en el fondo, o no ha intentado entenderla, la intención primera de Chrétien de Troyes. La espera de una conducta apropiada se sustituye, más vulgarmente, por el suspense ligado a la indagación de un secreto, indagación magnificada por los comentadores con el término, ausente en Chrétien y muy impropio aquí, de *queste*: Sólo en el *Lancelot en prose* el grial en sí mismo (y no la verdad sobre el grial) será objeto de una búsqueda. La naturaleza del grial resplandeciente y de la lanza sangrante se convierte en la *Continuación* en lo que no era en absoluto en Chrétien: un enigma que resolver, un misterio que penetrar.

En esto consiste la primera intervención decisiva del continuador anónimo. La segunda se deriva casi inevitablemente de ella: es la respuesta dada a este enigma, hoy muy conocida: la lanza que sangra es la que el Romano Longino hundió en el costado de Jesús, el grial es el vaso en el que se recogió la santa sangre, los dos objetos milagrosos están, por tanto, ligados a la Pasión de Cristo y al sacramento de la Eucaristía. Si Chrétien, por fuerza o quizá por pereza, había dejado su *Conte du graal* en una admirable ambigüedad, su continuador se encarga de desambiguarlo de la manera más ortodoxa, y sin arredrarse demasiado ante las dificultades que, desde entonces, las generaciones de medievalistas se pasan unos a otros como una patata (siempre)

---

[219] Trad. E. Tonnelat, Aubier-Montaigne, 1977, libro XVI.
[220] *Perceval*, «Folio», p. 264.

caliente: ¿puede un grial (plato hondo) servir de cáliz?, ¿de dónde diablos ha sacado el continuador que la lanza de Longino seguía llorando la sangre de Cristo?, ¿qué hacer con los orígenes paganos (celtas) de estos motivos?, etc. El esfuerzo de *cristianización* del grial [221] y de la caballería artúrica aparece claramente en las primeras tentativas de integración cíclica de Robert de Boron, en el *Didot-Perceval,* a fortiori en el *Lancelot-Graal* en prosa del siglo XIII, y, más específicamente, en la muy mística *Queste del Saint-Graal,* y así hasta llegar a Wagner, que (se diga lo que se diga) transforma en misa, por equívoca que sea, la versión que menos se prestaba a ello, la de Wolfram; y sin contar una reciente adaptación «cinematográfica», a la que hay que reconocerle el (único) mérito de desdeñar las continuaciones, a las que reemplaza por una muy abusiva y muy ridícula puesta en escena de la Pasión. Pero es interesante observarlo en marcha desde la primera continuación, en la que la cristianización no puede establecerse más que sobre un pesado contrasentido, voluntario o no, en relación al texto que pretende acabar. En pocas palabras, una continuación todavía con función correctora: no ya, como en el segundo *Roman de la Rose* [222], en un sentido

[221] Digo bien: del grial, y de la lanza a las lágrimas de sangre, motivos tomados por Chrétien de la leyenda céltica. Como señala claramente Julien Gracq en el prefacio de su *Roi pêcheur,* «los dos grandes mitos de la Edad Media, el de Tristán y el del Grial, no son cristianos: por muchas de sus raíces son precristianos; las concesiones que aparecen en su fabulación, no pueden engañarnos sobre su función esencial de coartada. La extrañeza absoluta de Tristán, contrastando con el fondo ideológico de una época tan resueltamente cristiana, ha sido puesta en videncia por Denis de Rougemont. A todo intento de bautismo retardado y de fraude piadoso, el ciclo de la Table Ronde se muestra, si cabe, aún más rebelde» (esta afirmación escandaliza a M. Armand Hoog, «Folio», p. 18, lo que la vuelve más convincente para mí). No pretendo afirmar que Chrétien no fuese cristiano, ni siquiera que no hubiese dado finalmente, tras la penitencia y la comunión de Perceval, una respuesta «cristiana» a sus preguntas, tanto más cuanto que él hace calificar al grial de «santo» (por el ermitaño), y precisar que en él se transporta una hostia para alimento del padre del rey pescador. Me limito a advertir que él no lo ha hecho, y que lo han hecho por él.

[222] Esta homología entre la relación que une el primer *Roman de la Rose* al segundo y «la que une la canciones de gesta a las novelas "cortesanas" del siglo XII, y después (más claramente aún) a éstas con la novela en prosa del XIII» ha sido sugerida por ZUMTHOR, *Langue, Texte, Enigme,* p. 264, que añade: «La manera en que Jean de Meung, deconstruyéndolo, rehace el *Roman de la Rose,* de Guillaume de Lorris, al nivel de un discurso explicativo, es apenas diferente a la manera en que Robert de Boron

contestatario y censurador, sino en el sentido de lo que más tarde se denominará la *recuperación.* Y aquí, por una vez, la recuperación *por excelencia.*

XXXV

Todavía recordamos (un poco) la existencia propia de estos dos textos continuados, cuya huella no han conseguido borrar las continuaciones (y, en el caso del *Perceval,* las innumerables refecciones posteriores). Y si el *Perceval* de Chrétien queda, sin duda irremediablemente, marcado por su interpretación póstuma, la imagen corriente del *Roman de la Rose* sigue siendo la de una «alegoría cortesana», es decir, conforme a la intención de Guillaume de Lorris. Todo sucede como si la parte de corrección que contenía el trabajo de Jean de Meung hubiese sido —o resultado— ineficaz: el hipotexto sube a la superficie, y abole su hipertexto. Pero también puede ocurrir lo contrario —ha sucedido al menos dos veces y, por una extraña coincidencia, estos dos ejemplos llevan la misma fecha: 1532—, que la continuación oblitere casi totalmente la obra continuada.

Uno de los dos casos es el del *Orlando furioso,* que todos conocen y reverencian al menos de oídas; pero ¿quién, fuera de los especialistas, sabe que se trata de una continuación del *Orlando enamorado* de Boiardo? Este desconocimiento, sin duda, no viene de ayer: observo que el *Orlando enamorado* no fue traducido al francés hasta 1769, y que Stendhal, como se sabe ferviente admirador de Ariosto, no menciona ni una sola vez a Boiardo, ni en *Henry Brulard* ni en sus obras italianas; tampoco Hegel piensa en él en sus comentarios sobre Ariosto.

Orlando furioso, sin embargo, comienza exactamente allí donde la muerte de Boiardo había interrumpido, en 1494, la acción

reinventa los datos del *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, reinterpretados luego en los dos ciclos en prosa que fueron sacados del cuento de este humilde autor». Más humilde aún, pero ya atrevido intérprete, el primer continuador.

del *Orlando enamorado,* y de él toma todos sus principales personajes: Carlomagno y Agramante, Roland, Renaud, Roger, Astolfo, Angélica y Bradamante, y el entramado de sus relaciones, guerreras y amorosas. Le debe sobre todo lo esencial, que es la contaminación, al parecer inédita, de la epopeya carolingia y del «roman courtois». Esta amalgama específica, de equilibrio tan inestable y explosivo, procede enteramente de Boiardo, y Ariosto no tuvo más que prolongar *ad libitum* las maravillosas peripecias. Se cuenta que su protector, el cardenal de Este, le preguntó un día, entre admirativo y reprobador, dónde iba a buscar *tante coglionerie.* La historia no refiere lo que respondió messer Ludovico, pero habría podido decir al menos, y sin falsa modestia, que en asunto de jilipolleces, no era él quien había empezado, y que no había hecho más que coger y continuar las de otro. El cardenal, al parecer, no quiso saber nada más del asunto. Es verdad que Boiardo, entre otros infortunios, había tenido el de escribir en una lengua, según dicen, un poco demasiado popular y marcada por el dialecto lombardo. Aunque Francesco Berni, el mismo año de 1532 en que aparecía la edición definitiva del *Orlando furioso,* pudo dar un *Rifacimento dell'Orlando innamorato,* que era una refección lingüística de él, y, para decirlo todo, una traducción en buen toscano. Me parece algo ingrata la suerte de este texto sacrificado, que no sobrevive, si se puede decir, más que a base de correcciones humillantes —y de continuaciones irónicas: pues tal es, como se sabe, la actitud constante de Ariosto en relación a la «materia» que toma prestada.

Todavía Boiardo dispuso, antes de verse así rebajado (en todos los sentidos de esta palabra) y suplantado a los ojos del público culto, de algunos decenios de éxito popular. El otro triunfo de la continuación fue mucho más rápido, e incluso fulminante: se trata, claro está, del *Pantagruel* de Rabelais, que no es en su génesis más que una continuación oportuna, e incluso oportunista, de las anónimas *Grandes et inestimables chroniques du grand et énorme géant Gargantua,* aparecidas en Lyon a principios de 1532. Con toda evidencia, el propósito de Rabelais es explotar en caliente el éxito de otro. Así confecciona en unos meses una continuación cuyo principio, viejo como el relato, es el *paso a la generación siguiente*: Pantagruel, hijo de Gargantúa.

Pero la relación de la obra de Rabelais con su fuente popular es más compleja que la de Ariosto con Boiardo: ya el paso de Gargantúa a Pantagruel le había permitido —gesto temáticamente decisivo— arrancar el motivo de los gigantes del ambiente legendario donde los había situado su predecesor (quizá inspirado en algunos modelos folklóricos): el de la novela bretona, en la que Gargantúa, milagroso nieto (vía Grandgousier y Galamelle) del encantador Merlín, combatía durante más de dos siglos al servicio del rey Arturo antes de encontrar su Elíseo con las hadas Morgana y Melusina. Las hazañas de Pantagruel tendrán, como se sabe, un escenario muy distinto, más próximo en el tiempo y en el espacio, y por lo mismo, una muy otra resonancia. Dejando aparte cualquier comparación respecto al genio, *Pantagruel* es ya, en este plano, una continuación correctora. Pero los pasos siguientes de su trabajo muestran que Rabelais no se contentaba con haber dado al gigante pseudo-artúrico una descendencia más actual: antes de seguir el curso, le hacía falta primero remontarlo para borrar definitivamente su «modelo» reescribiéndolo de nuevo: de ahí el *Gargantua* de 1534, que es una corrección asesina de las *Grandes chroniques,* en la que Rabelais da a Pantagruel un padre digno de él —y de su autor—. Después de lo cual podrán venir, con el *Tiers* y el *Quart Livre,* y quizá el quinto, dos o tres libros que no serán ya en absoluto la continuación alógrafa de las *Grandes chroniques,* sino la prolongación (¿y el final?) autógrafa de *Pantagruel.* De las *Grandes chroniques* no volverán a hablar más que los especialistas eruditos. El *Gargantua-Pantagruel* no es sólo una historia de gigantes, es también una obra-ogro, y parricida, en una palabra, patrófaga, como la horda primitiva de *Totem et Tabú*; pero —como conviene a la ingratitud del artista— sin pudor y sin remordimiento post-prandial.

La existencia de estas continuaciones infieles, o asesinas, plantea algunas cuestiones teóricas que no pueden eludirse por más tiempo. Observemos en primer lugar que existe una gradación insensible entre la fidelidad, digamos (en beneficio de la duda) de Baro, y la infidelidad de Jean de Meung o de Ariosto; luego, que las fidelidades temáticas y estilísticas son generalmente independientes una de otra: Ariosto, que escribe no sólo en otro estilo, sino en otro dialecto distintos a los de Boiardo, no pretende

apartarse del espíritu de su obra; inversamente, Jean de Meung o el primer continuador de *Perceval* respetan, tanto como lo permite la rápida evolución de la lengua, la manera estilística de su hipotexto.

Ahora bien, la continuación temáticamente infiel desborda la categoría de la imitación seria hacia la de la transposición, e incluso de una variante muy fuerte y a veces muy agresiva, de la transposición, que es la corrección temática, o la refutación. No puedo anticipar demasiado aquí sobre el estudio de esta práctica, pero debe quedar claro que se puede invertir la significación de un texto tanto dándole una continuación que lo refute como modificando su plan, su ritmo o su acción. Encuentro un buen ejemplo de esto en una continuación del *Misanthrope* inspirada por el comentario polémico de Rousseau en la *Lettre sur les spectacles,* cuya tesis es, lo recuerdo, que Molière está de parte de Philinte, que sin embargo no es más que un egoísta y un hipócrita. Se trata de la comedia de Fabre d'Eglantine, *Philinte de Molière ou la Suite du Misanthrope* (1790). Estilísticamente, es una continuación clásica, es decir, fiel. Temáticamente, es la refutación de un *Misanthrope* supuestamente partidario de Philinte: Alceste se sacrifica generosamente bajo los sarcasmos de Philinte, por un desconocido que resulta ser... el mismo Philinte: triunfo y sermón final de Alceste [223].

También Rousseau encontró, para *La Nouvelle Héloïse,* su continuador iconoclasta en la persona de Jules Lemaitre, que imagina [224] otro desenlace: «Basta —dice— con suponer que Julia no muere y que la novela continúa»; es, pues, una continuación injertada en lo que más adelante llamaré una transformación pragmática (cambio en el curso de los acontecimientos) que ella no enuncia, pero que presupone. Indemne Julia, Saint-Preux regresa sin embargo a Clarens para educar a sus hijos. Corteja y seduce a Mme. d'Orbe, pero no se casa con ella por fidelidad a Julia; después, seduce de nuevo a Julia; después a la sirvienta Franchon Anet; se dispone a seducir a la jovencísima prima de

[223] Es en cambio, a pesar del título, una continuación confirmadora la que del mismo *Misanthrope* nos ofrece la *Conversion d'Alceste* de Courteline (1905), que sigue siendo, estilísticamente, una imitación fiel: Alceste convertido a la indulgencia y a la hipocresía mundanas, sólo obtiene decepciones. Celimene (había que pensar en ella) lo engaña con Philinte; descorazonado, se retira definitivamente del mundo.

[224] «Le tempérament de Saint-Preux», en *La Vieillesse d'Hélène* (1914).

ésta, etc. Todos estos devaneos son contados en el estilo entusiasta y virtuoso del hipotexto, aquí muy hábilmente pasticheado, pero irónicamente desmitificado como biombo hipócrita de conductas poco edificantes. Esta «disconveniencia» entre los actos y los discursos produce algunos sabrosos efectos. Así, cuando Saint-Preux escribe a Julia a propósito de su marido: «Respeto a Wolmar, pero ¡qué fríos deben ser los abrazos de un ateo!», cuando Mme. d'Orbe perdona a Saint-Preux en estos términos: «Julia es mucho más inteligente, más instruida y más virtuosa que yo», o cuando Saint-Preux le describe a Julia, de la manera siguiente, sus escapadas con Fanchon: «Fanchon, es la taza de leche que se toma de camino el viajero sediento. No es un crimen mojar en ella los labios. Me parece, además, que yo le hago un bien a Fanchon: insensiblemente, en nuestros breves encuentros, educo en la virtud a esta alma primitiva y sincera, y le enseño la religión del corazón.» Si de amar la virtud se trata, no soy yo menos hombre, sin duda, y muy al contrario. Este Saint-Preux, convertido en Tartufo, lleva a cabo una continuación muy insolente, y, en suma, vengativa.

Menos insolente, pero, en el fondo, mucho más contestataria, la novela corta de D. H. Lawrence, *L'Homme qui était mort* (1930), puesto que el hombre en cuestión no es otro que Jesús resucitado que se va por el mundo y descubre el amor físico, y a través de él, todo el evangelio característico de Lawrence. Este hermoso cuento es, pues, a la vez, una continuación y una refutación del evangelio cristiano —a menos que se tome en sentido lawrenciano, a lo que me inclino, el precepto «amaos los unos a los otros» [225].

Prácticas mixtas, pues, o ambiguas, de las que aparecerán más casos. Son inevitablemente las más interesantes y las más logradas, pues ni que decir tiene que un artista un poco dotado, cualquiera que sea su respeto hacia un gran maestro, no puede sentirse satisfecho con una tarea tan subalterna como la simple continuación. Se dice que Schönberg rehusó terminar *Lulu* a causa de una réplica antisemita: honorable pretexto. Pero un verdadero creador no puede tocar la obra de otro sin imprimirle

---

[225] Trad. fr. Gallimard, 1934. Más puramente continuadora, el *Barrabás* de Pär Lagerkvist (1950) cuenta la vida y la muerte del ladrón amnistiado, pero avergonzado por su destino demasiado feliz, y que terminará también él en la cruz: su felicidad era sólo una prórroga.

su huella. Así, la continuación se vuelve, en el mejor de los casos, pretexto para una reescritura oblicua.

Lo que he denominado continuación asesina o parricida plantea un problema diferente que no es de simple taxonomía («¿dónde coloca usted las continuaciones infieles?»), sino de método y de principio: «fiel» o no, una continuación del tipo *Pantagruel* u *Orlando furioso* tiene por efecto, como hemos visto, hacer olvidar, injustamente o no, y salvo para los especialistas, su hipotexto. Pero ¿qué pasa con un hipertexto cuyo hipotexto se ha olvidado y que cada uno lee como un texto autónomo? Es claro que, en este caso, el estatuto de hipertexto se desvanece desde el momento en que el lector ya no tiene en mente, al leer a Rabelais o a Ariosto, *les Grandes chroniques* o el *Orlando enamorado*. He ahí, pues, dos obras de estatuto variable según las épocas o los públicos: recibidas al principio como continuaciones, dejan muy pronto de serlo para la mayoría de los lectores, y su hipertextualidad no es hoy más que un efecto de cultura, o incluso de erudición. Pero como yo sigo manteniendo que la hipertextualidad añade una dimensión al texto, me parece que aquí —por una vez— la erudición puede enriquecer la lectura. Es verdad que quizá muy pronto el mismo Rabelais no será más que una lectura de eruditos (Ariosto, al menos en Francia, ya lo es).

XXXVI

Le Chevalier inexistant [226] deriva evidentemente de Ariosto, y, por tanto, de Boiardo, y, por tanto, de muchos otros. Su Bradamante es la bella guerrera del *Orlando furioso,* pero sin Roger, y abocada al ingenuo amor de Rimbaud de Roussillon. El escenario es el campamento de Carlomagno, con sus famosos paladines, pero el héroe, si se puede llamar así, es pura invención. El estatuto aproximativo de continuación paralíptica (relato *al margen* de Ariosto, habría dicho Lemaitre) no comporta ningún intento de imitación estilística, y el clima de conjunto sería más

[226] 1959, trad. fr. por M. Javion, Seuil, 1962,

exactamente el de un travestimiento moderno —travestimiento no de una obra singular, sino de la novela de caballerías en general—. De una fantasía a menudo ridícula y próxima a Giraudoux: la batalla se reconoce por la tos que provoca el polvo y la llanura «tiembla del estruendo de las gargantas y de las lanzas»; los intercambios rituales de insultos entre cristianos y sarracenos se hacen por medio de intérpretes profesionales, capaces de traducir *hijo de puta* en dos o tres lenguas y a la inversa, y autorizados a recoger, al caer la tarde, los despojos abollados que luego revenden; Rimbaud querría vengar a su padre en el emir Izoard, pero la Superintendencia de Duelos, Venganzas y Afrentas al Honor le deniega la solicitud por defecto de forma (el reglamento y el papeleo burocrático reinan en el campamento); el emir, privado de sus anteojos, no puede por menos que morir; Bradamante se aísla para hacer un pis de amazona y Rimbaud, que la sorprende, se enamora inmediatamente de sus lunas armoniosas, de su vello suave y de su humor límpido. Pero a veces más agresiva y «desmitificadora»: la cofradía de los Caballeros del Grial es un grupo inmundo de mercenarios que se dedican al pillaje y al asesinato de los campesinos a los que imponen su protección. El mismo héroe, este oxímoron *occit-mores,* es una especie de hipérbole metafísica, iba a decir encarnada, pero, más exactamente: lo que lleva al extremo es la duda que nos asalta a todos ante las armaduras resplandecientes (la suya, como es lógico, es blanca) y resonantes: ¿y si no hubiera nada ahí detrás, es decir, nadie dentro? Agilulfe Edme Bertrandinet de los Guildivernes y otros de Carpentras y Syra, caballero de Selimpia Citerior y de Fez (así se llama), no es más que una armadura vacía, movida por la extrema tensión de voluntad y de conciencia profesional de un caballero que no está en ella, pero que estaría mucho menos en otras partes y que, a falta de existencia, se aferra a su inscripción en el registro y se apoya en el ritual que sabe de memoria y que repite durante las noches de insomnio, pues ¿cómo dormir si no se existe? Una vez impugnados su estado civil y su función jerárquica, no le quedará más salida que desvanecerse lejos (?) de su chatarrería dispersa, dado que la disciplina y el reglamento no sólo constituyen la fuerza principal de los ejércitos, sino la razón de ser del soldado. Inversamente, su escudero de ocasión Gourdoulou, alias Omébé, alias Goudi-Yousouf, etc., perfecto civil, *uomo qualunque* que no tiene ni estatuto ni patronímico fijo, se pierde constantemente en

todas las cosas, responde por Carlomagno cuando Carlomagno le habla, y no sabe si debe comer su sopa o si debe ser su sopa la que lo coma.

Bradamante creía amar a Agilulfe y se entrega por despecho a Rimbaud, heredero de la armadura blanca vacante. Descubierta la superchería, ella desaparece loca de rabia; pero no para siempre.

La trampa más sutil de este relato tejido de trampas es de orden, si se quiere, técnico; pero la técnica es aquí como la fábula de una moralidad que se nos escapa: el narrador, transparente y omnisciente —hasta saber lo que piensa una armadura vacía— se revela en la mitad de la obra siendo una narradora vagamente contemporánea de los hechos: la hermana Teodora, ocupada en su tarea conventual. Después, la humilde monja va adquiriendo progresivamente seguridad en sí misma, se concentra en su relato, se apasiona en los comentarios. Al final, se descubre... Pero si por suerte o por desgracia algún lector de esta tosca paráfrasis no ha leído aún a Calvino, no quiero correr el riesgo de descubrirle la sorpresa. Diré solamente, en clave, que se pasa demasiado bruscamente, por una atrevida metalepsis, del heterodiegético al autodiegético, y que dos instancias se aúnan para la mayor alegría de una tercera y del lector bien nacido. El cual, sin embargo, aquí —no *aquí*, desde luego, sino allí— sólo lo es por indiscreción: pues el destinatario del relato (el narratario, dicen los pedantes) no es otro que el relato en sí mismo: «Libro, hemos llegado al final... Así es, libro. Sor Teodora, que conoce esta historia, etc.» Por lo que conozco, aunque yo no he leído aún todos los libros, es la primera vez que uno de ellos, invitado a leerse a sí mismo, desempeña el papel de su propio público. Es, a veces, más seguro y esto también, sin duda, tiene algo que ver con la hipertextualidad.

XXXVII

En general, las continuaciones infieles se guardan de declarar públicamente una traición que no siempre es consciente y voluntaria, y su título *(Orlando furioso)* o, con mayor motivo,

su falta de título (segundo *Roman de la Rose*) revela una función más modesta y respetuosa: la de un simple *complemento.*

En virtud de una ambigüedad bien conocida, el término *suplemento* contiene una significación más ambiciosa: el post-scriptum está dispuesto para suplir, es decir, para reemplazar, y, por tanto, para borrar lo que completa. No sé si Diderot tenía presente esta connotación cuando eligió titular *Supplément au voyage de Bougainville* la versión ampliada y dramatizada de un resumen escrito en 1771 para la *Correspondance littéraire* de Grimm del *Voyage* de Bougainville [227]. Pero, en fin, *suplemento* sugiere la idea de una adición facultativa, o al menos excéntrica y marginal, en la que se aporta a la obra de otro un plus informativo del orden del comentario o de la interpretación libre, o abiertamente abusiva. Según un cliché que es preciso tomar al pie de la letra, el hipotexto no es aquí más que un pretexto: el punto de partida de una extrapolación disfrazada de interpolación.

Diderot coloca al principio en escena a dos interlocutores: uno (B) presenta al otro (A) este «suplemento» como un texto auténtico, que incluye, entre otras cosas, la despedida de un anciano tahitiano y la entrevista entre Orou y el capellán. El vehemente anciano había sido, en efecto, mencionado por Bougainville que describía su «aire soñador y preocupado», el cual «parecía anunciar su temor a que esos días felices, transcurridos para él en el seno del reposo, fuesen interrumpidos por la llegada de una nueva raza»; Diderot se contenta con dar la palabra a este mudo reproche en el momento de la salida de los franceses. También el capellán había sido nombrado por Bougainville, y Diderot le atribuye una aventura que se inserta con cierta verosimilitud en el marco de las costumbres tahitianas. Estos dos fragmentos y algunos más que sólo se mencionan, forman el pretendido «suplemento» interpolado en el *Voyage autour du monde* publicado por Bougainville en 1771. Pero la obra de Diderot comprende también el diálogo entre A y B que encuadra estas interpolaciones ficticias, diálogo que, evidentemente, no puede pretender el mismo estatuto, y cuya paternidad Diderot no niega en absoluto. La atribución a Bougainville es, pues, mera convención y no reclama ninguna credibilidad. La relación de viaje del célebre navegante no es para Diderot más que la oca-

[227] *Oeuvres philosiphiques,* ed. Vernière, Garnier, pp. 445-516.

sión para un comentario dialogado, y el marco oportuno para la puesta en escena de una perorata muy elocuente *(Adieux du vieillard)* contra los inicios de una colonización condenada como expropiación forzosa, y sobre todo como corrupción física y moral de un estado natural sano e inocente: «La idea del crimen y el peligro de la enfermedad han venido contigo. Nuestros placeres, antes tan dulces, se acompañan ahora de remordimientos y de temor. Este hombre negro que está a tu lado, que me escucha, ha hablado a nuestros muchachos; yo no sé lo que les ha dicho a nuestras jóvenes; pero nuestros muchachos dudan; pero nuestras muchachas enrojecen...»; después, una confrontación divertida y devastadora entre este idílico estado natural y un estado de civilización en situación lamentable, puesto que se encarna en un infeliz religioso (el «hombre negro») que no supo resistirse («Pero, ¿y mi religión?, ¿y mi estado?») a las instancias de una joven y bonita tahitiana, hija de su anfitrión: es el *Entretien de l'aumônier et d'Orou,* que trata, como lo expresa el subtítulo general de la obra, «acerca del inconveniente de asociar ideas morales a ciertas acciones físicas que no las implican», y lleva, inevitablemente, a la confusión del capellán y de la moral que él intenta torpemente defender, y que no logrará practicar mejor en las noches sucesivas («Pero, ¿y mi religión?, ¿y mi estado?») con las otras muchachas y con la propia esposa del generoso Orou. La lección de este episodio es así extraída por uno de los interlocutores del diálogo-marco: «¿Quiere usted saber la historia abreviada de casi toda nuestra miseria? Pues bien, escúchela: había un hombre natural; se introdujo dentro de este hombre un hombre artificial; y ha surgido en la caverna una guerra incesante que dura toda la vida.»

Como todo el mundo sabe, este *Supplément,* a su vez y a cierta distancia, ha inspirado otro, que es una versión dramática amplificada y modernizada, pero cuyo título indica un contrato ambiguo: se trata del *Supplément au voyage de Cook,* escrito por Giraudoux en 1935. La obra ficticiamente suplementada es esta vez el *Voyage autour du monde* del capitán Cook (1777), de la que toma algunos personajes, pero la obra realmente transpuesta es el *Supplément* de Diderot: Orou pasa a ser Outourou, y el capellán anónimo y claudicante el digno mayordomo-naturalista Banks (efectivamente presente en Cook), aquí flanqueado, fecunda innovación, de su no menos digna y desconfiada esposa.

El desplazamiento temático es, como es lógico, casi imperceptible. El motivo de la moral sexual se amplía a la trinidad occidental: trabajo, propiedad, «moralidad». El primer término es utilizado de una manera que recuerda ciertas páginas (de las que más adelante volveremos a ocuparnos) de *Suzanne et le Pacifique*: el trabajo no sólo se desconoce en Tahití, sino que allí sería nefasto. «Desde que cavamos o trabajamos la tierra, ésta se vuelve estéril... Hemos tenido antes, en la isla, un trabajador. Iba a buscar sus mariscos en alta mar cuando la costa está tapizada de ellos. Hacía pozos cuando las fuentes chorrean aquí por todas partes. Sacaba a los cerdos de nuestros pastos para engordarlos con una papilla especial, y los hacía explotar. En torno a él todo se malograba. Nos vimos obligados a matarlo. Aquí no hay sitio para el trabajo». A lo cual Mr. Banks, como buen heredero de Crusoe, arguye que «la grandeza del hombre está justamente en que encuentra razones para sufrir allí donde una hormiga se echaría a descansar»; y hace distribuir layas a los jóvenes tahitianos a quienes el solo enunciado de la palabra *trabajo* los agota. La enseñanza de la propiedad tendrá mejor suerte, pues Mr. Banks tuvo la imprudencia de revelar que existe un medio (censurable) de adueñarse de los bienes ajenos, y Outourou encantado, y poco inquieto por la cláusula condenatoria, se apresura a divulgar la noticia. La «moralidad» (sexual) también tiene sus peligrosas desviaciones: Mr. Banks ve su fundamento en el hecho de que un hombre sólo debe juntarse con una mujer para tener un hijo, lo que lo designa infaliblemente para el servicio de la joven Tahiriri, hasta entonces estéril, con la que su esposa le sorprenderá en actitud aparentemente culpable; de ahí, escena conyugal e inversión de la situación, Mrs. Banks acepta los requiebros del joven Vaïturou con el que la sorprenderá su esposo, etc. El telón cae en el momento en que las lecciones de moral del mayordomo, interpretadas al revés por el jefe tahitiano, van a poner a toda la tripulación inglesa a la merced de sus anfitriones y de sus anfitrionas. En lugar de someterla sencillamente, como en Diderot, a una refutación polémica, la moral occidental se hace caer, sutilmente, en su propia trampa y se la subvierte por medio de una interpretación entusiasta y culpable. Primera aparición (para nosotros) del procedimiento típico del hipertexto de Giraudoux, que consiste en situar el final del texto modelo al término de un recorrido del que se espe-

raría lógicamente (ingenuamente) un resultado opuesto. En términos sadianos, es por haber sabido demasiado bien «explicar lo que es la naturaleza pervertida» por lo que el misionero ocasional se encuentra «pervertido por la naturaleza».

¿Bastan dos obras para constituir un género? Es bastante conocido por los especialistas que el género *chantefable* se reduce al ejemplo único de *Aucassin et Nicolette,* y es suficiente. Pero podríamos sin mucho problema relacionar con la categoría de suplemento algunos otros hipertextos [228] cuyo estatuto oscila entre el, complementario, de la continuación y el, sustitutivo, de la transformación: complementarios por la forma puesto que se presentan como simples interpolaciones, sustitutivos por el contenido, porque a cuenta de esta interpolación realizan sobre su hipotexto una verdadera transmutación de sentido y de valor. *La guerre de Troie n'aura pas lieu,* por ejemplo, o el *Faust* de Valéry, podrían de alguna manera pertenecer a este género complejo. Pero la importancia de su hipotexto, entre otras cosas, aumenta la parte de la transposición y tenemos que esperar, para considerarlos, a tener un más amplio conocimiento de las prácticas transpositoras.

XXXVIII

La *prolongación,* como hemos visto, difiere de la continuación en que no continúa una obra para llevarla a su término, sino, al contrario, para conducirla más allá de lo que inicialmen-

[228] Como, por ejemplo, el «drama filosófico» de Renan, *Caliban* (1878 y su propia continuación *L'Eau de jouvence,* 1880), en el que la acción de *La Tempestad* se prolonga en una fábula política muy clara en su escepticismo: Caliban, de nuevo sublevado, derriba a Próspero, toma el poder en nombre de las masas populares... y no tarda en gobernar más o menos como gobernaba su predecesor, al que toma bajo su protección. Reconciliación de las masas y del espíritu, es evidentemente el voto de Renan en estos inicios de la III República. Preguntarse qué sentido habría tenido semejante voto para Shakespeare es una cuestión carente de sentido.

te se consideraba como su término. El móvil es, en general, el deseo de explotar un primer o un segundo éxito (*Le Vicomte de Bragelonne* prolonga *Vingt ans après* como *Vingt ans après* prolongaba *Les Trois Mousquetaires*), y es muy natural que un autor quiera aprovecharse de semejante ganga: el caso de Defoe con la segunda parte de *Robinson Crusoe* es en esto ejemplar, y absolutamente claro. En el caso de Cervantes, que anunciaba en las últimas líneas de la primera parte de *El Quijote* una futura narración de la «tercera salida» de su héroe, la situación es más compleja: se puede considerar que la segunda parte da a la aventura un desenlace necesario y que no es, propiamente hablando, ni una continuación (puesto que es autógrafa) ni una prolongación (puesto que termina un relato explícitamente interrumpido y suspendido). O bien, sería un caso de lo que yo consideraba a propósito de Marivaux bajo el término de continuación autógrafa. Pero es preciso añadir que Cervantes, que no tenía prisa en cumplir la promesa hecha en 1605 y al parecer se había consagrado a la redacción de las *Novelas ejemplares,* se vio obligado a concluir por la inopinada aparición en 1614 de una continuación completamente alógrafa y abusiva, puesto que se escribió en vida del autor y en abierta competencia con él: el *Segundo Tomo* firmado por el inidentificable Alonso Fernández de Avellaneda. De ahí la publicación en 1615 de la auténtica segunda parte. Pero si se añade que Cervantes iba a morir en abril de 1616, podemos quizá concluir que debemos la auto-continuación cervantina a la falsificación avellanediana. La cual, como suele ocurrir con las continuaciones ordinarias, es más imitadora que continuadora: el intimidado (aunque desvergonzado) autor del pastiche tiene constantemente que mojar su pluma en el tintero de su víctima (no sabría mojarla en otra parte) y repetir *ad nauseam* su manera y sus procedimientos. Don Quijote, al principio curado de su locura, después confundido de nuevo por Sancho, alarga indefinidamente la lista de sus locuras y de sus desventuras. Cervantes, por el contrario, y sólo Cervantes, podía dar a su segunda parte la libertad trascendente que todos conocemos. En este sentido podría decirse que el *Segundo Tomo* es al primer *Quijote* lo que *La Continuación de Homero* es a *La Ilíada*: una propongación repetitiva, y la auténtica segunda parte es, al contrario, como una *Odisea,* con ese privilegio del genio que es una continuación imprevisible.

Pero he hecho una digresión al haber encontrado este hapax de una continuación autógrafa [229]. En realidad iba a hablar de lo contrario: a pesar de la opinión de d'Alembert, nada obliga a que una prolongación sea necesariamente autógrafa. El segundo *Lazarillo,* el segundo *Guzmán* de Sayavedra, el *Segundo Tomo* de Avellaneda son tanto prolongaciones como continuaciones, por su móvil comercial como por su contenido repetitivo. Y en nuestros días hemos visto a seguidores avispados dar interminables prolongaciones a aventuras ya mil veces terminadas.

Excepto el final, que se retrasa indefinidamente para no matar a la gallina de los huevos de oro, la prolongación alógrafa se parece a una continuación. La prolongación autógrafa, en sentido estricto, cae fuera de nuestra investigación puesto que no procede por imitación. O, más exactamente, imita sólo en la medida en que la segunda parte de una novela como *Le Rouge et le Noir* procede de una imitación de la primera, el segundo capítulo de una imitación del primero, la segunda frase de una imitación de la primera, etc. (¿etc.?). Un autor que se prolonga, se imita sin duda de alguna manera, a menos que se transcienda, se traicione o se malogre, pero todo esto no tiene mucho que ver con la hipertextualidad.

Queda por decir que la prolongación, y las innumerables formas de integración narrativa que se relacionan con ella (ciclos locales del tipo Walter Scott o Fenimore Cooper, de los que deriva, con un mayor afán de totalización, la *Comédie humaine* o, más interdependientes, *Les Rougon-Macquart* y las diversas sagas que, de Galsworthy a Mazo de la Roche, proceden de ella, después, más rigurosamente consecutivas, las «novelas-río» del tipo *Thibault, Hommes de bonne volonté* o *Pasquier*), plantean problemas que apenas pueden reducirse a la famosa «inmanencia» del texto. Hay ahí, vayan o no firmados con el mismo nombre [230], varios textos que, de alguna manera, se remiten los unos

[229] La segunda parte del *Guzmán de Alfarache* presenta de hecho un caso bastante similar: la primera, titulada *Primera parte de Guzmán de Alfarache,* había aparecido en 1559. En 1602 aparece una insípida «segunda parte» firmada por Sayavedra (pseudónimo de Juan José Martí). Incitado por esto, Mateo Alemán publica en 1603 su propia prolongación en la que el falso autor Sayavedra aparece bajo los rasgos de un ladrón.

[230] O pseudónimo, claro. Así, Walter Scott ha preferido durante mucho tiempo un tipo de firma más sutil, *el autor de Waverley,* que importa a nuestros propósitos, puesto que contribuía, voluntariamente o no, a confirmar la unidad de las *Waverley Novels.*

a los otros. Esta «autotextualidad» o «intratextualidad» es una forma específica de transtextualidad que habría que considerar por sí misma —pero nada nos apura a ello.

Si la continuación es, en principio, una terminación alógrafa y la prolongación es autógrafa, el *epílogo* tiene por función canónica exponer brevemente una situación (estable) posterior al desenlace propiamente dicho, del que resulta: por ejemplo, los dos héroes reunidos, después de algunos años, contemplan, entristecidos y sosegados, su numerosa descendencia. «Esto —dice más o menos Hegel— es muy prosaico y no tiene nada de novelesco.» Pero este juicio implica una definición fuerte de lo novelesco, típica del período romántico. En un régimen más clásico, a la vez sentimental y moralizante, el epílogo feliz y juicioso puede ser uno de los lugares privilegiados de la gratificación del lector: recordemos, por ejemplo, el de *Tom Jones* [231] o el de *Guerra y Paz.*

Por supuesto, estos epílogos autógrafos no dependen precisamente de la hipertextualidad; pero un epílogo alógrafo, si es que existe, es una variante de la continuación. A su manera, *La Fin de Robinson Crusoe,* de Michel Tournier [232], ilustra esta noción. Se trata de un epílogo alógrafo a la aventura insular de Robinson. Este breve relato comienza aproximadamente allí donde se termina la primera parte de Defoe: Robinson vuelve a Inglaterra al cabo de veinte años y se casa. Tras haber cometido diversas fechorías entre el vecindario, Viernes desaparece; Robinson supone que ha regresado a su isla. La mujer de Robinson muere. Crusoe parte hacia el mar del Caribe del que regresa al cabo de varios años sin haber reencontrado su isla, a pesar de conocer muy bien su emplazamiento geográfico. Ante todo el que quiere escucharlo, se queja y se asombra de esta increíble desaparición. Un viejo timonel le descubre finalmente la clave del misterio: su isla no ha desaparecido y él ha debido pasar veinte veces por delante sin reconocerla; sencillamente, la isla ha cambiado, como él, a quien ella tampoco ha reconocido. La mirada de Robinson se vuelve de pronto triste y huraña. Este

[231] Muy breve (XVIII, 13), pero se publica en 1750 *The History of Tom Jones the Foundling in His Married State,* que es una amplificación. Prolongación alógrafa, pues, pero más moralizante que novelesca.

[232] Nueva reimpresión en *Le Coq de bruyère,* Gallimard, 1978.

anti-epílogo nos enseña la imposibilidad de todo epílogo, autógrafo o alógrafo: nunca se visita dos veces la misma isla (ni tampoco la misma mujer); ella ya no es la que era, uno ya no es el que fue.

«En septiembre de 1816, Carlota Kestner, de soltera Buff, matrona ya madura, un poco gorda, sufriendo de un temblor de cabeza muy molesto, se detiene en el hotel del Elefante, en Weimar. El recepcionista la identifica por la ficha de policía que ella ha rellenado: en esta vieja dama de ojos azules —y no negros (pero como todos en Weimar, él sabe que es una licencia poética)—, tiene ante él, después de cuarenta años, a la Carlota de *Werther*» [233].

En principio, *Carlota en Weimar* no es una continuación de *Las penas del joven Werther,* sino más bien el epílogo ficticio de otra aventura, real, más banal y menos novelesca: el idilio abortado de Wetzlar entre el joven Goethe y Carlota Buff. Se trataría, pues, como en *Le Voyage de Shakespeare, Pour saluer Melville,* o *La Muerte de Virgilio,* de una ficción autobiográfica, de una novela insertada en la vida de un personaje histórico que, en este caso, es un escritor.

De hecho, la situación es más compleja, pues entre el idilio de Wetzlar y la visita a Weimar se interpone el texto de *Werther,* sin el cual el viaje de la señora Kestner no tendría el mismo sentido ni la misma resonancia. Para todos en Weimar —salvo para Goethe, que ha querido, desde hace bastante tiempo, olvidar no sólo el episodio, sino incluso, y sobre todo, la obra «patológica» que le inspiró— la visitante de los ojos azules es «la Carlota de Werther», y ninguno de los dos principales interesados puede cambiarlo. Así, la relación se establece inevitablemente, en la imaginación de los testigos, no entre la Carlota de 1816 y la de 1772, que ellos no han conocido, sino entre la visitante y su lejana réplica novelesca, la Carlota de ojos negros. Lo mismo le sucede al lector, y, simétricamente, la comparación va del majestuoso consejero de Estado al pálido héroe meláncolico de traje azul y chaleco amarillo. También inevitablemente experimentamos el contraste entre el suicidio desesperado del segundo y la vejez

[233] Tomado de la trad. fr. de L. Servicen, Gallimard, 1945, de *Lotte à Weimar* (1939).

serena y próspera del primero. «He sobrevivido a mi Werther», escribía Goethe (el verdadero) en 1805: esta supervivencia es lo que aquí se pone en cuestión, y, sin querer, se convierte en objeto de una sorda acusación; no se sobrevive impunemente a un suicida simulado o ficticio, y esta situación, necesariamente, contamina de ironía toda manifestación de existencia del glorioso genio, y restablece a favor de la señora Kestner el equilibrio un instante comprometido por su desafortunada conducta. Ante Carlota, Goethe es más ridículo por su buena salud que Carlota por haber venido a Weimar con un pretexto, e incluso por mostrarse con un vestido blanco al que le falta la célebre cinta rosa. Esta relación psicológica puede traducirse en términos textuales: la señora Kestner es también para nosotros «la Carlota de *Werther*», el Señor Consejero no puede en ningún caso ser Werther. Entre los dos se interpone, ya no, como antes, un novio, sino un héroe de novela, es decir, la propia novela, a la cual, paradójicamente o no, ella ha permanecido más fiel que él. Un texto, una ficción los separa, y es el estatuto equívoco de esta separación —de esta distancia— lo que hace de *Carlota en Weimar* un irónico epílogo de *Werther*; un epílogo que vale quizá por un suplemento: algo así como *Las prosperidades del viejo Werther.*

XXXIX

Creo haber mencionado ya la parte (evidente) de hipertextualidad mimética que entra en la constitución de las tradiciones genéricas: como fenómeno de época, que, entre otras cosas, lo es siempre, un género no responde sólo a una situación y a un «horizonte de expectativas» históricamente situados; procede también (para reconciliar aquí a Durkheim y a Tarde) por contagio, imitación, deseo de explotar o alterar una corriente de éxito, y, en frase coloquial, de «subirse al tren en marcha». La historia (muy breve, poco más de medio siglo) de la novela picaresca española es también la de diversas imitaciones de un modelo inicial surgido como un aerolito, *Lazarillo de Tormes*; la difusión de este tipo en Europa, de *Moll Flanders* a *Gil Blas*, deriva aún en gran medida de esta actividad mimética. Pero la

cosa se vuelve todavía más clara cuando, a algunos siglos de distancia, un autor se propone resucitar un género dormido o abandonado durante mucho tiempo: es, por ejemplo, lo que le ocurre, en el siglo XVI, a las novelas de caballerías con los *Amadís* o el *Orlando enamorado*. Este último caso es, sin embargo, más complejo, pues, al mezclar las dos herencias de la epopeya carolingia y de la novela artúrica, Boiardo, como ya he dicho, se entrega a una auténtica *contaminación genérica*. Y la contaminación, que es una imitación doble (o múltiple), es también, como hemos visto, una técnica de transformación: así es como Boiardo (o alguno de sus predecesores hoy olvidado) produce un nuevo género, al introducir en la corte de Carlomagno las costumbres y las pasiones del ciclo novelesco bretón o «courtois».

El propósito de reactivación genérica es también perceptible en el *Persiles* de Cervantes (1617), que retoma más de diez siglos después los motivos y los procedimientos (amores contrariados, separaciones, raptos, naufragios, cautiverios, etc.) de la novela griega al modo de Heliodoro y Aquiles Tacio; e incluso, en plena era victoriana, en Thackeray, cuyo *Barry Lyndon* (1884) se inspira en el modelo picaresco [234].

Todavía el mismo modelo (desde luego uno de los más contagiosos, entre otras razones porque es uno de los más *acusados* de nuestra tradición literaria) resurge en el *Félix Krull* de Thomas Mann (1937), cuyo título completo vale por un contrato genérico: *Las Confesiones del estafador Félix Krull* [235] indican explícitamente la autobiografía de un intrigante (*Hochstapler*) atractivo y sin escrúpulos: Félix es un pícaro moderno, que descubre desde su infancia callejera el don de la simulación, que le permitirá escapar de su conscripción y después suplantar con su consentimiento la personalidad de un joven aristócrata. A ello se añade un don de lenguas, una habilidad manual de carterista y aptitudes eróticas que le ayudan a vivir a expensas de mujeres sensibles, medio-amante, medio-gigolo, apto para seducir al mismo tiempo, si se presenta la ocasión, a la madre y a la hija.

---

[234] Thackeray ha practicado mucho la escritura hipertextual: *Henry Esmond* (1852), autobiografía ficticia, está escrito en la lengua del siglo XVIII, y *Rebecca and Rowena, a Romance upon Romance* es, como lo indica su magistral título, una continuación de *Ivanhoe*. E incluso *Vanity Fair* recurre ampliamente a las actitudes narrativas caras a Fielding.

[235] Trad. fr. por L. Servicen, Albin Michel, 1956.

Me parece que nadie sabe adónde nos habría conducido esta novela inacabada, a no ser que una de las etapas de este *rake's progress* debiera ser la cárcel; pero la voluntad de resucitar en él la novela picaresca es evidente, aunque, a veces, desbordada, como siempre en Thomas Mann, por una temática más personal que invade aquí las últimas páginas redactadas.

El caso del *Sot-Weed Factor* de John Barth [236] es más complejo; la escritura es un pastiche de época (siglo XVIII), pero el tipo temático y narrativo no tiene nada de picaresco: el relato está en tercera persona, el tema es la biografía hipotética de un oscuro (pero real) poeta colonial de Maryland, que, a pesar de sus numerosas desgracias, permanece siempre honesto, e incluso ingenuo, llegando virgen hasta el matrimonio final; y, sobre todo, en las antípodas de los encadenamientos a-la-buena-de-Dios de la novela picaresca, la intriga se anuda del modo más apretado posible, lo que no excluye, sino al contrario, las peripecias y las coincidencias más extravagantes. Como en *Henry Esmond*, el modelo es aquí Fielding, y el mismo Barth decía que había pretendido producir una intriga todavía más complicada que la de *Tom Jones*. Por otra parte, las producciones poéticas del héroe, en estilo hudibrástico (con frecuencia auténticas, pero a veces ficticias, o sea, miméticas), siembran el relato: por fin, el célebre Diario del capitán Smith, en el que generaciones de americanos han leído la edificante historia de sus amores con la joven india Pocahontas, es sometido por diversas vías a una reescritura refutadora y bastante destructiva para con este piadoso mito fundador. Así pues, Barth se dedica (y se divierte) a hacer pastiches de varios tipos estilísticos, en un ejercicio de alto voltaje literario que, por lo demás, no agota el valor de esta inmensa (y a menudo incisiva) farsa filosófica.

En varias ocasiones, y particularmente en su artículo «The literature of replenishment: postmodernist fiction» [237], el autor se ha explicado sobre sus intenciones en esta novela y en sus demás obras [238], y, en general, sobre lo que él llama, no sin reser-

---

[236] 1960; el título, intraducible en sus connotaciones, y sacado de una de las obras del héroe, designa al plantador de tabaco que se supone que llegará a ser una vez que recupere la posesión de sus tierras.

[237] *The Atlantic Monthly*, enero de 1980; trad. fr. *Poétique*, 48, noviembre de 1981.

[238] Más adelante diré unas palabras sobre su novela corta. *Ménélaiade*. Su último libro *Letters*, aparecido en 1980, es (entre otras cosas) un nue-

vas, la ficción postmoderna. La pertinencia de este concepto no está muy clara, y la frontera que Barth intenta trazar entre las literaturas moderna y postmoderna parece bastante frágil. De Joyce o Thomas Mann a Borges, Nabokov, Calvino o el propio Barth (y muchos otros novelistas americanos como Barthelme, Coover o Pynchon), toda una literatura contemporánea, que no se reduce a la práctica hipertextual, pero que recurre a ella con visible predilección, se define por su rechazo de las normas y de los tipos heredados del siglo XIX romántico-realista, y por una vuelta a los usos «premodernos» (¿o postmodernos?) de los siglos XVI, XVII y XVIII [239]. Sabemos qué atención y qué elogios dedicaban, por su parte, los Formalistas rusos a obras como *Don Quijote* o *Tristam Shandy*, que se encuentran en el panteón barthiano. En un movimiento característico del famoso (y tan ambiguo) «rechazo de la herencia», cada época se elige sus precursores, preferentemente en una época más antigua que aquella en que vivía la detestable generación precedente. Los Formalistas habrían podido decir: rechazo del padre (Balzac, Dickens) y elección de un tío hasta entonces desconocido (James, Melville, Carroll), del abuelo (Fielding, Sterne, Diderot) o del bisabuelo (Ariosto, Cervantes, el barroco). Al padre le tocará (le volverá a tocar) su turno cuando la generación siguiente haya agotado los placeres del barroquismo «postmoderno» y trate, quién sabe, de resarcirse, o de precaverse, en sus ancestros naturalistas, por ejemplo. Esta edad postmoderna no será entonces la de una «vuelta» a los encantos, para nosotros discretos, de un Zola o de un Theodore Dreiser. Esta evolución en píldola es de sobra conocida y no hay razón alguna para detenerme más en ello. Pero siendo su perpetua palabra-clave la boutade de Verdi, *Torniamo all'antico, sarà un progresso*, se deduce claramente que quedan muchos días felices para la reactivación genérica y para la hiper-

---

vo pastiche de género, esta vez de la novela epistolar (subtítulo: *An Old Time Epistolary Novel...*). Siete corresponsales, uno de ellos el propio Barth, y diversos héroes o descendientes de héroes de sus novelas anteriores. *Letters* funciona, pues, parcialmente, como una prolongación.

[239] Uno o dos (o tres) grados por debajo, pero con un título todavía más explícito, encontramos otra perfomance de reactivación dieciochesca en *Fanny Hackabouts-Jones* (1979), de Erica Jong (existe edición en castellano en Grijalbo, Barcelona, 1981), cruzamiento, si se quiere, de *Tom Jones* y de *Fanny Hill*. Como la edición francesa es la que es, se ha traducido este libro *(Fanny,* Acropole, 1981), y no el *Sot-Weed Factor*.

textualidad en general, que es una de sus mejores fuentes. Lo que no significa, como se asegura a veces estúpidamente, que ciertas épocas no tengan «nada que decir»: la obra de John Barth, entre otras, es un buen ejemplo de lo contrario.

XL

La transformación seria, o *transposición*, es sin ninguna duda la más importante de todas las prácticas hipertextuales, aunque sólo sea —lo veremos en el curso de la exposición— por la importancia histórica y la calidad estética de algunas de las obras que se incluyen en ella. También lo es por la amplitud y la variedad de los procedimientos que utiliza. La parodia puede resumirse en una modificación puntual, y mínima, o reductible a un principio mecánico como el del lipograma o el de la translación léxica; el travestimiento se define casi exhaustivamente por un tipo único de transformación estilística (la trivialización); el pastiche, la imitación satírica, la imitación seria resultan de inflexiones funcionales añadidas a una única práctica (la imitación), relativamente compleja pero casi íntegramente prescrita por la naturaleza del modelo; y, con la posible excepción de la continuación, cada una de estas prácticas no puede dar lugar más que a textos breves, so pena de exceder inoportunamente la capacidad de adhesión de su público. La transposición, por el contrario, puede investirse en obras de vastas dimensiones, como *Fausto* o *Ulysse*, cuya amplitud textual y ambición estética y/o ideológica llegan a enmascarar o a hacer olvidar su carácter hipertextual, y esta productividad misma está ligada a la diversidad de los procedimientos transformacionales que emplea.

Esta diversidad nos obliga a introducir aquí un aparato de categorización interna que hubiese sido completamente inútil —además de inconcebible— a propósito de los demás tipos de hipertextos. Esta subcategorización no funcionará, sin embargo, como una taxonomía jerárquica destinada a distinguir en el seno de esta clase subclases, géneros, especies y variantes: salvo algunas excepciones, todas las transposiciones singulares (todas

las *obras* transposicionales) derivan a la vez de varias de esas operaciones, y no se dejan reducir a una de ellas más que a título de característica dominante, y por condescendencia hacia las necesidades del análisis y las comodidades de la distribución. Así, *Vendredi* de Michel Tournier resulta a la vez (entre otras) de la transformación temática (inversión ideológica), de la *transvocalización* (paso de la primera a la tercera persona) y de la translación espacial (paso del Atlántico al Pacífico); me referiré solamente, o principalmente, a la primera, que es sin duda la más importante, pero la novela ilustra también las otras dos, de las que también podríamos legítimamente hacerla depender: todas las signaturas siguientes serán más o menos aproximadas.

Por tanto, no se trata aquí de una clasificación de las prácticas transposicionales, en las que cada individuo, como en las taxonomías de las ciencias naturales, vendría necesariamente a inscribirse en un grupo y sólo uno, sino más bien de un inventario de sus principales procedimientos básicos, que cada obra combina a su manera y que voy a intentar solamente disponer en lo que me parece ser un orden de importancia creciente, orden que apenas atiende a otro criterio que el de mi apreciación personal, y que cada uno está en su derecho de discutir, y en condiciones de invertir, al menos mentalmente. Dispongo, pues, estas prácticas elementales en un orden creciente de intervención sobre el sentido del hipotexto transformado, o más exactamente, en un orden creciente del carácter manifiesto y asumido de esta intervención, distiguiendo por este hecho dos categorías fundamentales: las transposiciones en principio (y en su intención) puramente *formales*, y que sólo afectan al sentido accidentalmente o por una consecuencia perversa y no buscada, como la traducción (que es una transposición lingüística), y las transformaciones abiertas y deliberadamente *temáticas*, en las que la transformación del sentido forma parte explícitamente, y oficialmente, del propósito: es el caso ya mencionado de *Vendredi*. Dentro de cada una de estas dos categorías he tratado de avanzar según el mismo principio, si bien los últimos tipos de transposición «formal» estarán ya muy fuertemente, y no siempre a su pesar, comprometidos en el trabajo del (sobre el) sentido, y la frontera que los separa de las transposiciones «temáticas» parecerá muy frágil, o porosa. En lo que no veo inconveniente alguno, sino al contrario.

XLI

La forma de transposición más atractiva, y con seguridad la más extendida, consiste en transponer un texto de una lengua a otra: se trata, claro está, de la *traducción,* cuya importancia literaria no es apenas discutible, sea porque es preciso traducir bien las grandes obras, sea porque ciertas traducciones son en sí mismas obras maestras: el *Quichotte* de Oudin y Rosset, el Edgar Poe de Baudelaire, l'*Orestie* de Claudel, las *Bucoliques* de Valéry, los Thomas Mann de Louise Servicen, por ejemplo, y por no citar más que traducciones francesas, sin contar los escritores bilingües como Becket o Nabokov (y a veces, según creo, Heine o Rilke), que se traducen a sí mismos y producen, sucesivamente o a cierta distancia, dos versiones de cada una de sus obras.

No es cuestión de ocuparnos aquí de los famosos «problemas teóricos», o de otra índole, de la traducción: hay buenos y malos libros y todo lo que haga falta entre los dos. Nos basta con saber que esos «problemas», ampliamente resumidos por cierto proverbio italiano, existen, lo que significa simplemente que, siendo las lenguas lo que son («imperfectas en esto como en otras cosas»), ninguna traducción puede ser absolutamente fiel, y todo acto de traducir afecta al sentido del texto traducido.

Una variante mínima del *traduttore traditore* concede a la poesía y le discute a la prosa el glorioso privilegio de la intraducibilidad. La raíz de esta vulgata arranca de la noción mallarmeana de «lenguaje poético» y de los análisis de Valéry sobre la «indisolubilidad», en poesía, del «sonido» y del «sentido». Dando cuenta de una obra a la que calificaba (severamente) de traducción en prosa de los poemas de Mallarmé, Maurice Blanchot enunciaba hace tiempo esta regla de intraducibilidad radical: «La obra poética tiene una significación cuya estructura es original e irreductible... El primer carácter de la significación poética es que está ligada, sin cambio posible, al lenguaje que la manifiesta. Mientras que, en el lenguaje no poético, sabemos que hemos comprendido la idea cuya presencia nos aporta el discurso cuando podemos expresarla de formas diversas, adueñándonos de ella hasta el punto de liberarla de todo lenguaje determinado, la poesía, por el contrario, exige para ser comprendida una sumisión total a la forma única que propone. El sentido del poema es inseparable de todas sus palabras, de todos los movimientos, de

todos los acentos del poema. No existe más que en ese conjunto y desaparece desde el instante en que se intenta separarlo de la forma que ha recibido. Lo que el poema significa coincide exactamente con lo que es...» [240].

A este principio sólo le reprocharía que (al parecer) sitúe el umbral de la intraducibilidad en la frontera (en mi opinión muy imprecisa) entre poesía y prosa, y que ignore esta advertencia del mismo Mallarmé, de que hay «versos» desde que hay «estilo», y de que la prosa también es un «arte del lenguaje», es decir, de la lengua. A este respecto, la fórmula más justa es quizá la del lingüista Nida, que designa lo esencial sin distinguir entre prosa y poesía: «Todo lo que puede ser dicho en una lengua puede ser dicho en otra lengua, salvo si la forma es un elemento esencial del mensaje» [241]. El umbral, si es que hay alguno, se establecería en la frontera entre el lenguaje «práctico» y el empleo literario del lenguaje. Esta frontera también ha sido, a decir verdad, discutida, y con razón, porque en el «lenguaje ordinario» hay con frecuencia juego (por tanto, arte) lingüístico, y, dejando aparte todo efecto estético, como lo han demostrado tantas veces los lingüistas desde Humboldt, cada lengua posee (entre otras cosas) su distribución nocional específica, que vuelve algunos de sus términos intraducibles en cualquier otro contexto. Sería mejor distinguir no entre textos traducibles (no los hay) y textos intraducibles, sino entre textos en los que los defectos inevitables de una traducción son perjudiciales (los textos literarios) y aquellos en los que son irrelevantes: todos los demás, aunque una equivocación en un despacho diplomático o en una resolución internacional pueda tener graves consecuencias.

Si quisiéramos precisar aún más los términos del cepo para traductores, describiría como sigue los dos maxilares. Del lado «arte del lenguaje», todo está dicho desde Valéry y Blanchot: la creación literaria es siempre inseparable, al menos parcialmente, de la lengua en que se expresa. Del lado «lengua natural», todo está dicho desde la observación de Jean Paulham sobre la «ilusión de los exploradores» ante la enorme cantidad de «clichés», es decir, de catacresis o de figuras inscritas por el uso que tienen

---

[240] «La poésie de Mallarmé est-elle obscure?», *Faux Pas*, Gallimard, 1943.

[241] E. A. NIDA y C. TABER, *The Theory and Poetics of Translation*, Leyden, 1969.

las lenguas, sean o no «primitivas». La ilusión del explorador, y de ahí la tentación del traductor, es tomar los clichés al pie de la letra, y traducirlos por figuras que no se usan en la lengua de llegada. Esta «disociación de los estereotipos» *acentúa* en la traducción el carácter figurativo del hipotexto. Un ejemplo clásico de esta acentuación es la traducción por Hugo Blair de una arenga india: «Nos sentimos dichosos de haber metido bajo tierra el hacha roja que la sangre de nuestros hermanos ha teñido tantas veces. Hoy, en este fuerte, enterramos el hacha y plantamos el árbol de la paz; plantamos un árbol cuya cima se alzará hasta el sol, cuyas ramas crecerán hacia lo lejos, y se verán desde una gran distancia. ¡Ojalá nada detenga ni impida su crecimiento! ¡Ojalá su follaje pueda dar sombra a vuestro país y al nuestro! Defendamos sus raíces y dirijámoslas hasta los límites de vuestras colonias, etc.» [242]. Pero la conducta inversa (traducir las imágenes fijas por giros abstractos, como por ejemplo: «Acabamos de concluir una hermosa y buena alianza, que deseamos sea duradera») no es tampoco recomendable, pues pasa por alto (atención, atención...) la connotación virtual contenida en toda catacresis, bella durmiente del bosque siempre a la espera de ser despertada. Si en emanglon *taratata* significa literalmente «lengua bifurcada» y usualmente «mentiroso», ninguna de estas dos traducciones será satisfactoria; aquí reside la elección entre una acentuación abusiva y una neutralización forzada.

A esta aporía, Paulham sólo señalaba una salida: «No se trata, desde luego, de sustituir los clichés del texto primitivo por simples palabras abstractas (pues la expresividad y el matiz particular de la fórmula se pierden); y tampoco se trata de traducir palabra por palabra el cliché (pues se añade al texto una metáfora que no contenía). Hay que lograr que el lector sepa *entender en cliché* la traducción como lo habría entendido el lector o el oyente primitivo, e inmediatamente *volver* de la imagen o del detalle concreto en lugar de demorarse allí. El asunto exige, lo sé, una cierta educación del lector, del propio autor. Pero quizá no es demasiado exigir, si este esfuerzo es también el que le permitirá elevarse del pensamiento inmediato al pensamiento auténtico. Si no sólo va a informarnos exactamente sobre *La Ilíada,* sino, además, sobre ese texto más secreto que cada uno de nosotros guarda dentro de sí. Hemos reconocido, de paso, el

[242] *Leçons de rhétorique,* 1783, trad. fr., 1845, I, p. 114.

tratamiento retórico» [243]. No estoy seguro de que esto sea una solución, o más precisamente, no creo que sea más que una fórmula, y me temo que en esto como en otras cosas el remedio (el «tratamiento retórico») cueste demasiado para lo poco que sirve. Lo sensato, para el traductor, sería admitir que lo va a hacer mal, y esforzarse, sin embargo, en hacerlo lo mejor posible, lo que significa generalmente hacer *otra cosa.*

A estas dificultades de alguna forma horizontales (sincrónicas) que plantea el paso de una lengua a otra, se añade, en las obras antiguas, una dificultad vertical o diacrónica, que se relaciona con la evolución de las lenguas. Cuando no se dispone de una buena traducción de época y se trata, por ejemplo, de producir en el siglo XX una traducción francesa de Dante o de Shakespeare, una nueva aporía se presenta: traducir al francés moderno es suprimir la distancia de la historicidad lingüística y renunciar a poner al lector francés en una circunstancia parecida a la del lector italiano o inglés del original; traducir en francés de época es condenarse al arcaísmo artificial, al ejercicio «difícil y peligroso» de lo que Mario Roques llamaba la «traducción-pastiche», y que es a la vez, en términos escolares, versión (del italiano de Dante al francés) y traducción inversa (en francés antiguo). Esta última solución es quizá la menos mala; a este tipo pertenece el Dante de André Pézard:

Au milieu du chemin de notre vie
je me trouvai par une selve obscure
et vis perdue la droiturière voie.

Ha, comme à la décrire est dure chose
cette forêt sauvage et âpre et forte,
qui, en pensant, renouvelle ma peur!

Amère est tant, que mort n'est guère plus;
mais pour traiter du bien que j'y trouvai,
telles choses dirai que j'y ai vues [244] *.

[243] *Oeuvres complètes,* Cercle du livre précieux, II, p. 182.

[244] Pléiade, 1965.

* En la mitad del camino de la vida / yo me encontré en una selva oscura / y vi perdida la derecha vía. / ¡Ah!, ¡describirla es cosa dura / esta selva salvaje y áspera y fuerte / que, al pensarla, renueva mi terror! / Es tan amarga que muerte es apenas algo más; / mas por tratar del bien que allí encontré, / contaré las cosas que yo vi.

A Pézard le había precedido un siglo antes el intento más radical de Littré:

En mi chemin de ceste nostre vie
Me retrovai par une selve oscure;
Car droite voie ore estoit esmarie.

Ah! ceste selve, dire m'est chose dure
Com ele estoit sauvage et aspre et fors,
Si que mes cuers encor ne s'asseüre!

Tant est amere, que peu est plus la mors:
Mais, por traiter du bien que j'i trovai,
Des autres choses dirai que je vis lors [245].

En estos dos casos, el paralelismo histórico de las lenguas se impone por sí mismo, para bien o para mal. Pero la traducción de textos antiguos —anteriores, por ejemplo, a la existencia misma de una lengua francesa— plantea un problema más arduo: no se puede evidentemente traducir *La Ilíada* en un francés de época. Es, sin embargo, una lástima privar al lector francés moderno de la distancia lingüística («rumor de distancias atravesadas», decía Proust) que debe experimentar un lector griego, sin contar las analogías estilísticas (estilo formulario) y temáticas (contenido épico) que militarían, por ejemplo, en favor de una traducción de Homero en la lengua de nuestras canciones de gesta. De nuevo Littré ha defendido con insistencia esta causa, y ha predicado con el ejemplo traduciendo el primer canto en una lengua que quiere ser la del siglo XIII y en un dodecasílabo (aquí agrupado en «coplas», o tiradas completamente monorrimas) que fue el de algunas canciones de gesta. La lengua de Turoldo o la de Chrétien de Troyes (siglo XII) y el decasílabo de Roland habrían sin duda proporcionado una adaptación más rigurosa, pero el compromiso histórico es aquí una concesión a la legibilidad para el lector moderno: hubiera sido un error ofrecerle una traducción que le hubiera exigido a su vez una traducción. Tal cual es, el intento de Littré tiene su sabor y me pregunto si no merecería ser continuado algún día. A modo de incitación o de disuasión, he aquí las tres primeras coplas:

---

[245] *L'Enfer* puesto en francés antiguo por Emile Littré, París, 1879.

Chante l'ire, ô deesse, d'Achille fil Pelée,
Greveuse et qui douloir fit Grece la louée
Et choir eus en enfer mainte âme desevrée,
Baillant le cors as chiens et oiseaus en curée.
Ainsi de Jupiter s'accomplit la pensée,
Du jour où la querelle se leva primerin
D'Atride roi des hommes, d'Achille le divin.

D'entre les immortels qui troubla leur courage?
Apollons. Vers le roi si eut-il mautalent
Que mit la peste en l'ost et perissoit la gent,
Puisqu'Atride à Chrysès prouvere fit outrage.
Chrysès s'en vint as nefs qui font lointain voyage,
Jeter à raançon sa fille de servage,
Du dieu de longue archie entre ses mains portant
Bandel et sceptre d'or, et tous les Greux priant,
Surtout les deux Atrides, qui tant ont seignorage.

Atride, et vous, portant beaus jambars, Acheen,
Fassent li dieu qui sus ont manoir olympien,
Gastiez la cit Priam et repairiez à bien!
Mais prenez raançon, rendez ma fille amie,
Doutant le fil Latone, Phebus à longue archie [246] *.

---

[246] «La poésie homérique et l'ancienne poésie française», *Revue des deux mondes,* julio de 1847, reproducido en *Histoire de la langue française,* I, Didier, 1863.

* Canta, oh diosa, la cólera del Pelida Aquileo: cólera funesta que causó infinitos males a los aqueos y precipitó al Hades a muchas almas valerosas de héroes, a quienes hizo presa de perros y pasto de aves (cumplíase la voluntad de Zeus) desde que se separaron disputando el Atrida, rey de hombres, y el divino Aquileo.

¿Cuál de los dioses promovió entre ellos la contienda para que pelearan? El hijo de Leto y Zeus. Airado con el rey, suscitó en el ejército maligna peste, y los hombres perecían por el ultraje que el Atrida infiriera al sacerdote Crises. Éste, deseando redimir a su hija, se había presentado en las veleras de las naves aqueas con un inmenso rescate y las ínfulas de Apolo, el que hiere de lejos, que pendían del áureo cetro, en la mano, y a todos los aqueos, y particularmente a los dos Atridas, caudillos de pueblos, así les suplicaba:

¡Atridas y demás aqueos de hermosas grebas! Los dioses, que poseen olímpicos palacios, os permitan destruir la ciudad de Príamo y regresar felizmente a la patria. Poned en libertad a mi hija y recibid el rescate, venerando al hijo de Zeus, a Apolo, el que hiere de lejos. (Traducción de *La Ilíada* en Edit. Aguilar, Col. Crisol Literario, 1976.)

XLII

Una conmovedora tradición que se remonta al *Fedón* cuenta que Sócrates, condenado a muerte, había empleado sus últimos días en prisión en poner en verso las fábulas de Esopo. Evidentemente, no tenemos ninguna prueba de este supuesto pasatiempo carcelario, y no podemos saber si este trabajo de *versificación* (el término es, por una vez, recibido) se acompañaba, como después en Fedro o La Fontaine, de operaciones más complejas y más ambiciosas. Sea lo que fuere, acreditamos en Sócrates una contención ejemplar, y, por tanto, una transposición mínima: versificación pura al menor coste. En cualquier lengua, esto es una tarea delicada y no me arriesgaré a producir un ejemplar ficticio.

Tanto más cuanto que la laguna es aquí en sí misma ejemplar. Curiosamente, la versificación ha dejado en la historia de los textos menos huellas que la operación inversa, de la que hablaremos. En la época «clásica», en la que algunos versificaban por necesidad genérica (epopeya, tragedia) más que por vocación poética, se debía a veces (a menudo) redactar primero en prosa y auto-versificarse después; pero se eliminaba el infamante borrador, y así nos hemos quedado sin hipotexto prosaico. Con una sola excepción.

Antoine Houdar de La Motte, clásico modernista (en el sentido de la Querelle), escribió en 1726 una tragedia sobre el tema de Edipo, de la que volveremos a hablar por otros motivos, que es una de las primeras tragedias en prosa francesa. Sus razones, expuestas en un *Discours sur la tragédie* que acompaña a esta obra [247], eran las que nos podemos figurar: verosimilitud, natural, facilidad. Pero otras dos razones, que se reducen a una, le impidieron «arriesgarse a su representación»: «la costumbre del público que sólo oye tragedias en verso; la costumbre de los actores que no representan otras». En una palabra, la rutina. Así, La Motte, deseoso de innovar pero también deseoso de ser representado, se propuso (¿tras un primer rechazo?) versificar su tragedia, que se representó bajo esta nueva forma. Pero a su fracasado intento debemos la conservación del texto en prosa [248] que fue

[247] *Oeuvre*, Prault, 1745, t. IV.
[248] *Ibid.*, t. VIII.

(y sigue siendo) el hipotexto de la tragedia en verso, y la posibilidad de compararlos.

Comparemos las dos versiones de la primera escena entre Edipo y su confidente Dimas tal como figuran aquí mismo, una al lado de otra, en las páginas 272-273. La auto-versificación es verdaderamente, como se ve, un mero poner en verso: se trata de adaptar, con los mínimos cambios (supresiones, adiciones, inversiones), el discurso al ritmo del alejandrino, y de introducir, o de desplazar a su debido sitio, las palabras (*larmes, pleurs*) que van a rimar (*alarmes, fureurs*). Nada más, a no ser una ligera intensificación del relato, que en la segunda versión se acerca un poco más a la hipotiposis raciniana. Con toda seguridad, La Motte no considera que el verso trágico deba acompañarse de un estado particular del lenguaje que sería nuestro famoso «lenguaje poético». Sobre ello se explica muy bien con ocasión de otro ejercicio cuyo beneficiario, o cuya víctima, es esta vez el propio Racine. Ejercicio inverso: es —lo veremos más adelante— una prosificación [*mise en prose*] de la primera escena de *Mithridate.*

XLIII

Como ya he dicho, la *mise en prose,* o *prosificación,* es paradójicamente más habitual que la versificación, si no como momento genético perdido en el secreto de los borradores desaparecidos, al menos como práctica cultural abierta y consumible —destinada como está en efecto, y por naturaleza, al consumo—; sin contar la masa de las traducciones (translingüísticas) en prosa de obras poéticas, como el Esquilo de Mazon, más numerosas que las traducciones en verso y que son, a la vez, traducciones y prosificaciones. La práctica inversa es poco plausible, pero me han hablado de casos de traducciones en verso inglés de las *Cartas portuguesas.*

Práctica cultural; sería preciso añadir, por si no se sobreentiende, práctica histórica. Hay en la historia de los textos momentos de lo que se podría denominar el *paso a la prosa.* Como todos saben, desde Vico —de hecho, desde siempre—, las lite-

DYMAS

Ah, Seigneur! quels terribles ordres! Vous m'en voyez frémir. Non, je n'aurai jamais la force de vous obéir.

OEDIPE

Rassure-toi, Dymas. Je te sais gré de tes larmes, mais qu'elles ne l'emportent pas sur ta fidélité. Exécute avec courage les volontés de ton roi, et, ce qui est encore plus sacré, les derniers volontés d'une victime des Dieux. Va, je te l'ordonne absolument, va avertir le Pontife de préparer l'autel et l'encens, et d'assembler le peuple dans le temple, où je vais me dévouer pour sa délivrance.

DYMAS

Eh quoi, Seigneur! Est-il possible que vous soyez résolu à ce barbare dévouement? Qui donc vous a demandé une si precieuse victime?

OEDIPE

Appollon lui-même. Trois fois cette nuit il m'est apparu. Ce n'était point un songe, le sommeil avait déjà fui de mes yeux. Trois fois je l'ai vu, les yeux ardents de colère, et ses traits enflammés à la main. Je suis encore frappé de sa voix... *

* DIMAS: ¡Oh, Señor, qué órdenes tan terribles! Mirad cómo tiemblo. No, nunca tendré fuerza para obedeceros.

EDIPO: Tranquilízate, Dymas. Yo me siento agradecido por tus lágrimas, pero ellas no están por encima de tu fidelidad. Ejecuta con coraje las voluntades de tu rey, y, lo que es aún más sagrado, las voluntades de una víctima de los Dioses. Vete, te lo ordeno, vete a advertir al Pontífice que prepare el altar y el incienso, y que haga reunir al pueblo en el templo donde voy a entregarme para su liberación.

DYMAS

Quels ordres! Non, Seigneur, ce serait vous trahir,
Non, l'horreur que je sens me défend d'obéir.

OEDIPE

Rassure-toi, Dymas. Touché de tes alarmes,
Ton roi, je te l'avouerai, te sait gré de tes larmes.
Mais quelque trouble ici qui puisse t'émouvoir,
Peut-il un seul instant balancer ton devoir?
Va, ne perds point de temps, avertis le grand-prêtre
De l'effort que le Ciel exige de ton maître,
Qu'il prepare les voeux et l'autel et l'encens,
Et qu'au temple appelés, les Thébains gémissants
Viennent me voir calmer la céleste vengeance
Et des jours de leur roi payer leur délivrance.

DYMAS

Ah! ne m'accablez pas de cet ordre absolu!
Seigneur, ce dévouement est-il donc résolu?
Quel dieu vous a parlé? Par quelle loi suprême
Etes-vous donc forcé...

OEDIPE

C'est Apollon lui-même.
Je l'ai vu cette nuit de ses flèches armé,
Le front terrible et l'oeil de courroux enflammé,
Trois fois dans mes esprits répandre l'épouvante.
Je suis encore frappé de sa voix menaçante.
Ce n'était point un songe: à l'éclat qui m'a lui
De me yeux étonnés le sommeil avait fui...

DIMAS: Pero, Señor, ¿es posible que estéis decidido a ese bárbaro sacrificio? ¿Quién os ha pedido una tan preciosa víctima?

EDIPO: El mismo Apolo. Tres veces se me ha aparecido esta noche. No era un sueño; el sueño ya había huido de mis ojos. Tres veces lo he visto, los ojos ardientes de cólera, y los rasgos inflamados de la mano. Todavía sigo impresionado por su voz...

raturas empiezan por la poesía, no porque, como gustaba decirse en el siglo XVIII, el sentimiento precede a la razón, sino sencillamente (sobre todo si se simplifica aún más, como hago yo aquí) porque la transmisión oral (o cantada), que precede a la escrita, demanda por razones (mnemo)técnicas una expresión formularia y versificada. Desde Vico a Zumthor, pasando por Milman Parry, una vasta bibliografía que les ahorro se ocupa de este tema. Pero después de estos períodos «arcaicos» de la recitación versificada vienen épocas más silenciosas, en las que otro público prefiere leer por sí mismo. La supresión del intermediario recitante arrastra la de la dicción poética, pues, sentimental o no, el lector medio, cuando puede elegir, prefiere la prosa. Llega, pues, la época de las prosificaciones y, tras los aedos y los juglares, vienen los prosificadores.

Esto le sucede, al menos perceptiblemente, a la epopeya homérica en el siglo IV después de Cristo. Aparece entonces, de la pluma de Lucio Septimio, la supuesta traducción latina de las *Efemérides de la guerra de Troya,* redactadas, según se dice, en fenicio, por un guerrero griego, compañero de armas de Aquiles y de Diomedes, Dictis de Creta. Pero, por una vez, el mentiroso no es quizá el cretense. El «autor» de este diario de fragmentos, traducido del fenicio al griego, después del griego al latín, podría ser el Ossian o el Sally Mara de la Antigüedad, y sus *Efemérides* la obra de su supuesto traductor. Este texto, sea lo que sea, es manifiestamente una prosificación de Homero, o más exactamente, del ciclo troyano en toda su amplitud, empezando con el rapto de Helena y terminando en el asesinato de Ulises por su hijo Telégono.

La idea de un diario escrito por un combatiente de la guerra de Troya y publicado como tal, es muy seductora. La relación de Homero con lo que es para nosotros su obra se vería sabrosamente distorsionada: uno de sus personajes, anónimo en él, uno de entre los millares de soldados oscuros y sin grado, surge de entre sus versos y se dispone a contar esta guerra que fue suya y a decir, bajo palabra de testigo y un poco como más tarde haría el Elpénor de Giraudoux, lo que fueron de verdad la cólera de Aquiles, los funerales de Patroclo o la muerte de Héctor. Para nosotros, que recibimos desde siempre *La Ilíada* como una ficción, semejante situación tiene algo de irresistiblemente fantástico, como si algún erudito borgesiano descubriera hoy el Diario de Julien Sorel o las Memorias del príncipe André, y nos invitase

a comparar estos documentos auténticos con las fabulaciones inciertas de Stendhal y de Tolstoi.

El texto de «Dictis» no es desgraciadamente del todo conforme a esta descripción imaginaria. El narrador pertenece al campamento de los griegos, y suele decir «nosotros», «nuestros embajadores» o llamar a los troyanos «esos bárbaros» (lo que no hacía Homero), pero su presencia en el texto [249] se queda en eso: nunca aparece personalmente en escena, y su relato permanece pétreamente heterodiegético. Y su relativa brevedad (145 breves páginas en mi traducción francesa) no sólo hace una prosificación, sino también una *reducción* (comentaremos esta práctica por separado). Así pues, se trata más bien de un resumen en prosa del ciclo troyano, adornado con algunas invenciones de su (?) cosecha, entre ellas la del matrimonio final de Telémaco y de Nausicaa, destinada a resurgir en el futuro. En *La Telegonía,* Telémaco se casaba con Circe: eplogo algo más edípico (por donde el padre ha pasado...), pero un poco menos novelesco.

Dos siglos más tarde se atribuirá otra prosificación, pero aún más condensada (unas veinte páginas), a un soldado troyano: se trata de *De excidio Trojae historia* de «Dares el Frigio», que se remonta algo más allá que Dictis (a la expedición de los argonautas) y se detiene antes que él: en la partida de Troade. Estos dos extraños textos han sido, junto con *La Eneida,* durante toda la Edad Media y hasta el redescubrimiento de Homero, la principal fuente de «informaciones» sobre la guerra de Troya, y de inspiración para su utilización novelesca, desde le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure (v. 1165) y todas sus derivaciones, hasta Chaucer y Shakespeare en *Troilus and Cressida* (volveré sobre esta obra desde otro ángulo). Y durante mucho tiempo aún veremos una relación fiel, auténtica e inicial. En 1670, el Padre Le Moyne, en su tratado *De l'Histoire,* escribió sin vacilar: «La *Ilíada* de Homero, como todo el mundo sabe, no es casi más que una copia en verso de lo que Dares y Dictis han escrito en prosa sobre las guerras de Troya.» Es el hipertexto hipo-

[249] Debo quizá confesar que yo leí a Dictis, o a Septimio, en una traducción francesa del siglo XVI cuya fidelidad no he verificado. Este hiper-hipertexto se titula *Les Histoires de Dictys crétensien, traitant des Guerres de Troye et du Retour des Grecs en leurs Païs après Ilion ruiné, interprétées en Français par Ian de La Lande,* Groulleau, París, 1556.

textificado, y la epopeya de origen leída, al revés, como una versificación derivada. Decididamente, Borges no andaba lejos.

Las canciones de gesta, y sobre todo la novela medieval, han conocido parecidos tratamientos: «En el siglo XV —escribe Paul Zumthor—, la epopeya francesa se había apagado definitivamente. Los príncipes pedían a sus hombres de letras que remozaran en prosa algunos grupos de canciones de la época anterior: así, David Aubert ofrece al duque de Bourgogne sus *Cronicques et Conquestes de Charlemagne*. Estas «mises en prose», último y lejano avatar de la materia épica, serán la fuente de muchas novelas francesas y de otros países en los siglos XV y XVI, y, más allá de éstos, de toda una literatura popular que, hasta el siglo XVIII, circulará en forma de libros de buhonero en varias regiones de Europa» [250].

Aquí todavía, como vemos, la prosificación se aplica con toda naturalidad a la totalización cíclica: Aubert es a Turoldo lo que Septimio es a Homero. El mismo proceso tiene lugar en relación a la novela bretona. Ya hemos hablado de algunas continuaciones del *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, entre ellas la de Robert de Boron. Prosificado desde finales del siglo XII, este ciclo desemboca, a principios del XIII, en el conjunto bautizado después *Didot-Perceval*, luego (?), por contaminación con *Le Chevalier à la charrette*, al inmenso monumento que es el *Cycle de Lancelot* o *Lancelot en prose*, vasta totalización que abarca toda la «materia de Bretaña» desde los orígenes del «grial» (la Crucifixión) hasta la muerte de Arturo. El *Tristan* en prosa del siglo XIII, compilación de Béroul y de Thomas, vendrá también a unirse a él como pueda.

La amplitud y la ambición del propósito impiden considerar estos hipertextos como fieles traducciones en prosa de hipotextos por lo demás demasiado múltiples o demasiado difusos para autorizar una comparación de detalle. Esta rara oportunidad la vamos a encontrar gracias al servicial Houdar, que nos proporciona, ya lo he dicho, el ejemplo de una prosificación rigurosa e incluso escrupulosa. Pero tal vez haya que considerar primero una performance intermedia, que bautizaríamos más modestamente con el término *desrimación*: consiste en suprimir las rimas sin destruir el ritmo métrico. Para ello basta con algunas sustituciones de palabras (un par dístico, ni más ni menos). Así es como (y por

[250] *Essai de poétique médiévale*, Seuil, 1972, p. 466.

qué) Voltaire, en el Prefacio a su *Oedipe,* desrima cuatro versos de *Phèdre*: «Cada lengua tiene su genio determinado por la naturaleza de la construcción de sus frases, por la frecuencia de sus vocales o de sus consonantes, sus inversiones, sus verbos auxiliares, etc. El genio de nuestra lengua es la claridad y la elegancia; nosotros no permitimos ninguna licencia a nuestra poesía, que debe ir, como nuestra prosa, en el orden preciso de nuestras ideas. Así pues, tenemos una necesidad esencial de la repetición de los mismos sonidos para que nuestra poesía no se confunda con la prosa. Todos conocen estos versos:

Où me cacher? fuyons dans la nuit infernale;
Mais que dis-je? mon père y tient l'urne fatale;
Le sort, dit-on, l'a mise en ses sévères mains;
Minos juge aux enfers tous les pâles humains.

Poned en su lugar estos otros:

Où me cacher? fuyons dans la nuit infernale;
Mais que dis-je? mon père y tient l'urne funeste;
Le sort, dit-on, l'a mise en ses sévères mains;
Minos juge aux enfers tous les pâles mortels *.

Por muy poético que sea este fragmento, ¿producirá el mismo placer despojado del encanto de la rima?» El lector podrá juzgarlo.

Pero Houdar va mucho más lejos, prosificando una escena completa de Racine y ofreciendo las dos versiones bajo el título: «Comparaciones de la primera escena de *Mithridate* con su réplica en prosa, de donde nacen algunas reflexiones sobre los versos.» Nada mejor puedo hacer que reproducir seguidamente la primera página.

Como puede verse, el hipertexto es aquí más literal todavía que en el ejercicio inverso de la versificación: basta casi con desinvertir las inversiones racinianas para suprimir la rima y romper el metro; algunas sustituciones (*importants* → *considérables, trépas* → *mort*) completan la traducción, haciendo resaltar (según la

* ¿Dónde esconderme?, huyamos en la noche infernal; / pero, ¿qué digo?, mi padre mantiene la urna fatal; / el destino, dicen, la ha puesto en sus severas manos; / Minos condena a los infiernos a todos los pálidos humanos.

XIPHARES

On nous faisait, Arbate, un récit fidèle. Rome triomphe en effet, et Mithridate est mort. Les Romains ont attaqué mon père vers l'Euphrate, et ils ont trompé dans la nuit sa prudence ordinaire. Tout son camp dispersé et fuyant après une longue bataille, l'a laissé dans la foule des morts, et j'ai su qu'entre les mains de Pompée un soldat a remis son épée aves son diadème. Ainsi, ce roi qui durant quarante ans a lassé lui seul tout ce que Rome eut de chefs considerables, et qui, balançant la fortune dans l'Orient, vengeait la querelle commune de tous les rois, meurt, et laisse après lui, pour venger sa mort, deux fils malhereux qui ne s'accordent pas.

ARBATE

Vous, Seigneur? Eh quoi, l'ardeur de régner en la place de votre père vous rend déjà ennemi de Pharnace?

XIPHARES

Non, Arbate, je ne prétends point acheter à ce prix les débris d'un malheureux empire. Je sais respecter en lui l'avantage des ans et, satisfait des Etats marqués par mon partage, je verrai tomber sans regret entre ses mains tout ce que l'amitié de Rome lui promet... *

(HOUDAR DE LA MOTTE, *Oeuvres*, t. IV, pp. 397-420.)

* XIFARES: Nos han hecho, Arbate, un relato fiel. En efecto, Roma triunfa, y Mitrídates ha muerto. Los Romanos han atacado a mi padre cerca del Éufrates y han burlado durante la noche su prudencia habitual. Todo su campamento dispersado, y en fuga tras una larga batalla, lo ha abandonado entre la multitud de muertos, y he sabido que un soldado ha puesto en las manos de Pompeyo su espada con su diadema. Así, este rey que durante cuarenta años ha doblegado él solo a cuantos jefes importantes tuvo Roma, y que, inclinando la fortuna hacia el Oriente, vengaba la causa común de todos los reyes, muere, y deja tras él, para vengar su muerte, a dos hijos desdichados que no concuerdan entre sí.

XIPHARES

On nous faisait, Arbate, un fidèle rapport.
Rome en effet triomphe, et Mithridate est mort.
Les Romains, vers l'Euphrate, ont attaqué mon père
Et trompé dans la nuit sa prudence ordinaire.
Après un long combat, tout son camp dispersé
Dans la foule des morts en fuyant l'a laissé,
Et j'ai su qu'un soldat dans les mains de Pompée
Avec son diadème a remis son épée.
Ainsi ce roi qui seul a durant quarante ans
Lassé tout ce que Rome eut de chefs importants,
Et qui, dans l'Orient balançant la fortune,
Vengeait de tous les rois la querelle commune,
Meurt, et laisse après lui, pour venger son trépas
Deux fils infortunés qui ne s'accordent pas.

ARBATE

Vous, Seigneur! Quoi? l'ardeur de régner en sa place
Rend déjà Xipharès ennemi de Phernace?

XIPHARES

Non, je ne prétends point, cher Arbate, à ce prix
D'un malheur empire acheter les débris.
Je sais en lui des ans respecter l'avantage,
Et, content des Etats marqués pour mon partage,
Je verrai sans regret tomber entre ses mains
Tout ce que lui promet l'amitié des Romains...

ARBATE: ¿Vos, Señor? ¿Es que el ansia de reinar en el lugar de vuestro padre os convierte ya en enemigo de Fárnace?

XIFARES: No, Arbate, no pretendo comprar a ese precio los despojos de un desgraciado imperio. Sé respetar en él la ventaja de los años y, satisfecho con los Estados que me corresponden por la parte de mi herencia, veré caer sin pena entre sus manos todo lo que la amistad de Roma le promete...

intención de La Motte en el comentario que acompaña este ejercicio) cómo el verso de Racine no es aquí más que una prosa ritmada y rimada. Otro tipo de poesía, más lírica y con más imágenes, le habría dado, sin duda, mucho más que torcer —o destorcer—, y le habría planteado un dilema bastante parecido al que se nos planteó a propósito de la traducción: si se conservan las figuras poéticas, éstas chocarían en un discurso en prosa; si se suprimen (si se traducen), la prosificación se convertiría entonces en una desversificación. Por ello, Houdar no ha dejado al azar el cuidado en la elección del hipotexto: una escena de exposición excepcionalmente sobria y con escasez de figuras. Diga lo que diga Houdar [251], esta literalidad no es en modo alguno la norma constante del discurso raciniano.

Ni, sin duda, de ningún discurso poético. En él se hace preciso analizar las imágenes, y la prosificación se torna comentario, como en la traducción en prosa de las *Soledades* de Góngora por Dámaso Alonso [252]; o bien hay que encontrarle al poema, con nuevos costes, un equivalente en prosa que recurre a muy distintos medios. La prosificación se vuelve entonces «poema en prosa», y a ello se ha dedicado Baudelaire al menos en dos ocasiones, con *La Chevelure* (→ *Un hémisphère dans une chevelure*) y con la *Invitation au voyage.* La comparación de los dos estados de cada uno de estos dos poemas es un ejercicio ritual de los estudios baudelairianos, al que Barbara Johnson ha hecho recientemente [253] una importante aportación, aunque a veces en exceso ingeniosa. Para las cuestiones de detalle remito a su libro, del que aquí sólo retendré el concepto esencial y que le da título, la «desfiguración» —que yo preferiría bautizar, según un modelo

---

[251] «Entiendo por poesía las expresiones audaces, las figuras hiperbólicas, todo ese lenguaje apartado del uso común, y exclusivo de los escritores que hacen profesión de ideas raras y de pinturas enérgicas. Si buscamos en Racine este tipo de poesía, encontraremos infinitamente menos de lo que se cree, y su gran mérito es que en efecto apenas hay. Ha hecho hablar a personajes ocupados en diversos intereses y agitados por pasiones violentas. Ha tenido que seguir a la naturaleza, y prestarles sólo discursos convenientes a su dignidad y a su situación; mucha nobleza y elegancia, puesto que el estado de los actores (=personajes) lo demanda; pero ningún esfuerzo, ninguna búsqueda de ornamentos ambiciosos.»

[252] Madrid, 1927.

[253] *Défigurations du langage poétique,* Flammarion, 1979, caps. II y IV.

que encontraremos varias veces (y sin relación alguna con la acepción corriente de este término), *transfiguración*—. En efecto, y como lo demuestra la propia Barbara Johnson, Baudelaire no se contenta, al pasar del poema en verso al poema en prosa, con «des-figurar» el primero, es decir, con suprimir sus figuras, o mejor su sistema implícito de figuración: lo sustituye por otro; desfiguración + refiguración, es este doble trabajo el que merece el término de transfiguración, o transposición figurativa. En el caso de *La Chevelure* tiene lugar el paso de un sistema esencialmente metafórico (la cabellera amada es «bosque aromático», «mar de ébano», «puerto resonante», «negro océano»; «bandera de tinieblas», «oasis» y «cantimplora» donde sorber «a grandes tragos el vino del recuerdo») a sistema simplemente comparativo («*como* un hombre sediento», «*como* el alma de otros hombres», «me *parece* que como recuerdos») y metonímico (la cabellera *contiene* un sueño, grandes mares en los que el poeta entrevé un puerto, recobra la languidez, respira olores). En la *Invitation* en prosa hay proliferación del modalizador *como* y de clichés de época (*tulipe noire, dahlia bleu, pays de Cocagne, revenez- y, invitation à la valse*), sustitución de la pasión incestuosa («hija, hermana mía») por la amistad prudente («con una vieja amiga»), y del inicial éxtasis estético por citas culinarias, económicas y moralizantes («honesto»).

Habría que conocer muy mal la temática baudelairiana, en *Petits Poèmes* y en el resto de su obra en prosa, para ver en estas transposiciones la huella de una degradación. Hay en Baudelaire, como en Flaubert o más tarde en Proust, una auténtica *poética de la prosa,* específica y de una dignidad estética igual —si no superior— a su poesía, que hace de él un gran prosista, uno de cuyos rasgos sobresalientes —y una de sus virtudes— es precisamente ser *prosaico,* como esa pintura holandesa a la que se refiere explícitamente en la *Invitation au voyage,* en términos que recuerdan de cerca (hasta en la insistencia sobre las virtudes burguesas) las páginas célebres de Hegel sobre el gusto nórdico por la «prosa de la vida» —y algunas otras páginas de Proust sobre Chardin. Parece como si Baudelaire se hubiera resuelto, al haber comprendido que lo uno no iba (bien) sin lo otro, no sólo a prosificar estos dos poemas, sino, además, a *prosaizarlos* [prosaïser]. Y no le falta razón, pues un poema en prosa debe ser también un poema *de* prosa.

XLIV

Entre otras prácticas de erudición perversa y de hipertextualidad solapada, Borges atribuye al infatigable Pierre Ménard una «transposición en alejandrinos del *Cementerio marino*». Esta transposición de un metro a otro, o *transmetrización,* puede valer, en estado libre, por un simple ejercicio escolar, pero debo recordar que es uno de los ingredientes del travestimiento burlesco, que reduce un hexámetro latino al octosílabo francés. Borges no proporciona ninguna muestra de la imaginaria performance menardiana, y Georges Blin, que atribuye a Jean Pommier análogos ejercicios [254], tampoco nos da referencia alguna de ellos.

Pero, como con la bomba atómica, basta saber que alguien la ha hecho, y, por tanto, que la cosa es posible. A decir verdad, es muy fácil: alejandrinizar un decasílabo no exige más que la adición de dos pies suplementarios a los cuatro primeros para hacer de él un hemistiquio clásico. La facilidad se llama aquí, como de costumbre, epíteto, y el resultado corre el riesgo de llamarse ramplonería. Por ejemplo:

> *Ce* vaste *toit tranquille où marchent des colombes*
> *Entre les* sveltes *pins palpite, entre les tombes;*
> Voyez, *Midi le juste y compose de feux*
> *La mer, la mer,* la mer, *toujours recommencée!*
> *O* pleine *récompense après une pensée*
> *Ou'un* immense *regard sur le calme des dieux!* *

Los intentos de Ménard y de Pommier eran, sin duda, más gloriosos; pero es que sus autores, también sin duda, le habían consagrado más tiempo. Sin embargo, no estoy del todo descontento con mi cuarto verso, en el que el mar, como se habrá advertido, vuelve a empezar una vez más que en el original. Habría que pensar en ello.

---

254 «¿Qué otro hubiera reescrito la primera estrofa del *Cimetière marin* según otros cortes del decasílabo, o más audazmente, en alejandrinos?» (*La Cribleuse de blé,* Corti, 1968, p. 33).

* Este vasto techo tranquilo donde caminan palomas, / entre los esbeltos pinos palpita, entre las tumbas; / ¡mirad, el Mediodía justo enciende de sus fuegos / el mar, el mar, el mar, siempre empezando! ¡Oh plena recompensa después de un pensamiento: / una inmensa mirada sobre la calma de los dioses!

Valéry probablemente se había sentido atraído por estos tratamientos cuando criticó los heptasílabos de *Invitation au voyage* y propuso alargarlos un pie: «Él hace 5 + 5 + 7 — no es armónico. Yo habría hecho 5 + 5 + 8, y, en lugar de *D'aller là-bas vivre ensemble* = 7, habría puesto *D'aller vivre là-bas ensemble* = 8, u otra cosa que haga 8 —pues su verso de 7 es prosa» [225]. Tal sugerencia justifica de antemano las peores manipulaciones. Jean Prévost ha querido aplicar la experiencia a toda la primera estrofa, de la que resulta:

Mon enfant, ma soeur,
Songe à la douceur
De partir là-bas vivre ensemble,
Aimer à loisir,
Aimer à mourir,
Dans le pays qui te ressemble.
Les soleils mouillés
De ces ciels brouillés
Offrent à mon esprit les charmes
Si mystérieux
De tes traîtres yeux
*Qui brillent à travers leurs larmes...**

«La indecisión —añade—, la marcha huidiza del verso impar, en lugar de ser vencidas al final de la estrofa por las rimas simétricas del estribillo, quedarían así conjuradas, dominadas cuatro veces en el curso de la misma estrofa por la firme cuadratura del octosílabo. *Orden y belleza,* en lugar de sonreírnos al final de una larga incertidumbre, nos ofrecerían el gozo de una continua victoria. En esta crítica de un detalle insignificante hay dos temperamentos que se oponen —dos maneras de ver y de expresar el mundo» [256].

No se hallaría una forma mejor de caracterizar el efecto estético de semejante transmetrización: el ritmo es el hombre. Pero siguiendo el mismo impulso, el propio Prévost imagina que un

---

[255] *Cahiers* (1943), Pléiade, II, p. 1140.

* Hija, hermana mía, / piensa en la delicia / de partir allá a vivir juntos, / amar a gusto, / amar hasta morir, / en el país que se parece a ti. / Los soles mojados / de estos cielos nublados / ofrecen a mi espíritu los encantos / tan misteriosos / de tus falsos ojos / que brillan a través de sus lágrimas...

[256] *Baudelaire,* Mercure, 1948, p. 329.

crítico exigente, un Nisard o un Lanson, encuentra en *Recueillement* algunas torpezas, pleonasmos y repeticiones. Sólo me cabe remitir a esta crítica imaginaria y ejemplarmente drástica que ocupa dos páginas de su libro. Pero no les privaré de su resultado, que es un *Recueillement* cuidadosamente «corregido, aligerado, reducido exactamente en un tercio sin que ni una sola de sus bellezas de detalle haya sido sacrificada»:

Ma Douleur, tiens-toi plus tranquille.
Tu voulais le Soir; le voici:
L'air obscur verse sur la ville
Plus de paix ou plus de souci.

Cependant que la foule vile
Que fouette un plaisir sans merci
S'écoeure à la fête servile,
Prends-moi la main; viens per ici.

Aux balcons du ciel, mainte année
Se penche en robe surannée;
Émerge un regret souriant;

Le Soleil s'endort contre une arche;
Un linceul traîne à l'Orient:
Entends la douce Nuit qui marche *.

A decir verdad, la presentación positiva que precedía aquí el nuevo poema no era más que una *captatio benevolentiae* muy provisional. El verdadero juicio de Prévost sobre su octosilabización (pues de eso se trata) es más severo; quizá demasiado severo: «Tal vez el crítico tenga poco que censurar, pero el que gusta de la poesía no verá en el segundo soneto más que un despojo del primero. Las imágenes permanecen y la serie de las ideas. Pero casi nada subsiste, en el soneto acortado, del exquisito y lento encantamiento del dolor; los pensamientos consoladores ya no descienden hacia nosotros con la misma dulzura de ese baño

* Dolor mío, sosiégate. / Deseabas la Tarde; aquí está: / Un aire oscuro derrama sobre la ciudad / más paz o más desvelo. / Mientras que la multitud vil / azotada por un placer inclemente / se degrada en la fiesta servil, / coge mi mano; ven por aquí. / A los balcones del cielo, innumerables años / se asoman con ropas anticuadas; / emerge una nostalgia plácida; / el Sol se duerme junto a un arco; / un sudario se arrastra hacia el Oriente: / Oye la suave Noche que avanza.

de rocío de las primeras tinieblas; el brillo tornasolado de los recuerdos no tiene ya la pereza del sol poniente sobre el río. Las delicias del adiós al placer, el sudario que apacigua el alma y el cielo, la confianza filial en la noche aduladora, han perdido su magia; quedan sólo unas palabras iguales a las otras, y nosotros dejamos de abandonarnos a su seducción».

Me doy cuenta ahora de dos cosas. La primera es que estos diversos ejercicios de transmetrización no deslucirían en el florilegio oulipiano, y podrían muy bien incluirse en la transformación lúdica. Pero, ¿no había admitido de antemano la precariedad de los regímenes? La parte de lo serio es aquí la lección técnica o estética que un profesional, o incluso un amateur, puede sacar de tales manipulaciones. Nada hay más útil que estos juegos. La segunda es que una transmetrización procede casi siempre de un aumento (por ejemplo, de diez o doce pies) o de una reducción (por ejemplo, de doce a ocho) del texto. Transformación cuantitativa, pues, vasto continente hipertextual del que hemos tocado aquí, casi por azar, sólo una punta adelantada —un caso particular—. Lo exploraremos más detalladamente una vez que hayamos reconocido este otro saliente que es la *transestilización*.

XLV

Como su propio nombre indica, la transestilización es una reescritura estilística, una transposición cuya única función es un cambio de estilo. El *rewriting* periodístico o editorial es un caso particular, cuyo principio consiste en sustituir un «buen» estilo por uno... menos bueno: corrección estilística, por tanto. En régimen lúdico ya lo hemos visto, los *Exercices de style* de Queneau son transestilizaciones regladas en las que el estilo de cada performance está prescrito por una opción indicada por el título. En régimen serio, la transestilización aparece raramente en estado libre, pero acompaña inevitablemente a otras prácticas como la traducción, según hemos visto. La transmetrización es también una forma de transestilización si se admite la evidencia de que el metro es un elemento del estilo. Pero también se puede transes-

APARICIÓN DE DAYAMANTI
(Summer, pp. 120-121)

Era la hora del descanso; las doncellas de Dayamanti se afanaban aún a su alrededor. Las lámparas acababan de apagarse y los ojos-de-buey dejaban penetrar libremente el frescor de la tarde. La virgen real estaba tendida sobre una capa de seda y de plumas de cisne tan ligera como las nubes que flotan en el aire después de las lluvias de otoño. Los rayos de luna acariciaban dulcemente la gavilla desanudada de una cabellera incomparable; las pupilas se escondían bajo las puntas vacilantes de las pestañas negras y los dos grandes ojos, cerrados en medio de esta cabeza encantadora, parecían un loto en cuya corola se hubiese dormido una abeja. Los labios brillaban como rubíes; todavía nada había apagado su rojo resplandeciente, ni la boca de un vencedor les había hecho sentir nunca su ávida presión. El pálido contorno de las mejillas se parecía al capullo del Tchampaka antes de volverse bermejo. Unas gotas de sudor se deslizaban aquí y allí sobre los hombros, sobre los brazos y sobre el seno que el fuego de la juventud excitaba. El cuerpo flexible descansaba en una actitud lánguida e indolente.

tilizar en prosa, o transestilizar un poema sin transmetrizarlo. Pondré un ejemplo de cada uno de estos dos casos.

«Hacia 1892, el Dr. Edmond Fournier se encontraba con Stéphane Mallarmé en casa de su amiga común Méry Laurent. Estaba leyendo los *Contes* de Mary Summer en los que hallaba cierto encanto, pero cuyo estilo deploraba. Mme. Méry Laurent expresó su deseo de verlos reescritos por Mallarmé, quien, encantado de agradar a su anfitriona, tomó el pequeño volumen, eligió los mejores cuentos y los reescribió a su manera» [257].

Se trata de *Contes et Légendes de l'Inde ancienne* de Mary Summer [258], que se convirtieron parcialmente en los cuatro *Contes indiens* de Mallarmé, ejercicio típico de corrección estilística. Este ejercicio ha sido estudiado hace años por Claude Cuénot, y

[257] MALLARMÉ, *Oeuvres complètes*, Pléiade, p. 1606.
[258] París, Leroux, 1878.

APARICIÓN DE DAYAMANTI
(Mallarmé, p. 618)

Descanso, abanicos agitados por las doncellas en torno a Dayamanti; apagadas las lámparas, el frescor de la tarde inunda libremente cada hueco. Ligera como las nubes que flotan después de una noche de otoño, la virgen real se ondula sobre la plata y la seda de unas plumas de cisne, pareciera la blancura sembrada por el vuelo del querido mensajero cuya confidencia la turba todavía. La luna infiltraba sus rayos en la sombra desanudada de una cabellera incomparable y hasta sus pupilas escondidas bajo las puntas vacilantes de pestañas negras: los ojos se cierran, en medio de esta cabeza pálida recuerdan un loto con una abeja doble dormida en su corola. Solos los labios brillan con un fuego de rubíes, sobre su casta granada la boca de un vencedor no ha saciado nunca su sed. Como el capullo del Tchampaka antes de volverse bermejo, así el contorno claro de las mejillas. Algunas gotas de sudor, ingenuo collar deslizado, brillan en los brazos, en los hombros; en el seno que levanta el porvenir.

más recientemente y de manera más sistemática por Guy Laflèche [259]. También aquí me limitaré a remitir a los lectores a estos dos estudios, cuyas conclusiones se resumen más o menos en estos términos: Mallarmé recorta un poco (en una sexta parte) los cuentos de Summer —su trabajo es, pues, accesoriamente, una reducción—, pero enriquece (en una décima parte) el léxico, reduciendo el vocabulario «estilístico» (palabras gramaticales, verbos de alta frecuencia) y aumentando el vocabulario «temático» (sustantivos, adjetivos); nominaliza los sintagmas nominales y epitetiza los relativos; multiplica las frases nominales y reduce el número total de las frases encadenando a menudo dos o varias frases de Summer. Todo esto, como es de esperar, contribuye a una escritura más rica y más «artista», si no todavía muy «mallarmeana». La comparación entre estos dos breves fragmen-

[259] C. CUÉNOT, «L'origine des *Contes indiens* de Mallarmé», *Mercure*, 15 de noviembre de 1938; G. LAFLÈCHE, *Mallarmé, Grammaire générative des «Contes indiens»*, P. U. Montreal, 1975.

tos, que tomo de Laflèche, puede darnos una idea de lo que venimos diciendo.

Si juzgamos, como Edmond Fournier, «deplorable» o simplemente banal la escritura de Summer, describiremos el trabajo de Mallarmé como una *estilización*: pone *estilo* (artista) allí donde apenas lo había, o era muy neutro. Por el contrario, calificaré de *desestilización* la operación memorable a la cual se entregó hace años un cierto coronel Fodchot sobre el *Cimetière marin,* blanco decididamente vulnerable. Este *Essai de traduction en vers français* (*sic*) *du Cimetière marin de Paul Valéry* apareció en junio de 1933 en la revista *L'Effort clartéiste* (*resic*). El coronel envió rápidamente su traducción a Valéry, que le respondió en términos de una irónica gratitud («Su trabajo me ha interesado mucho por la escrupulosidad con la que parece que se trata de conservar lo más posible del original. Si usted lo ha logrado es que mi obra no es tan oscura como dicen»), y autorizó un mes más tarde una publicación en la revista dirigida por el propio Godchot, *Ma Revue* (*reresic*), de los dos textos uno al lado del otro, aprobando su colocación con estas palabras: «Muy hábil. Comparemos». De esta confrontación yo mostraré aquí la primera y la última estrofa y presentaré sus dos estados bajo la forma, mucho más significativa, de un texto tachado y corregido.

Se habrá comparado, y sin duda apreciado, como el propio Valéry, el mantenimiento íntegro del segundo verso, al parecer irreprochable [260]. Como lo indicaba el título, el propósito esencial era una transposición del estilo «oscuro» del original en un estilo más claro. En estas estrofas vemos que la clarificación pasa aquí por una sustitución de supuestas metáforas en términos «propios». La desestilización es, pues, por una vez, y propiamente, desfiguración.

Añadiré, en descargo del coronel, que la *auto-transestilización* es una práctica corriente y muy conocida. El mismo Valéry (esperando a Godchot) y muchos otros nos han dejado varias versiones del mismo poema de las que cada una transestiliza la precedente. En el Mallarmé de la Pléiade encontramos, entre otros, tres estados del *Faune,* dos del *Guignon,* de *Placet futile,* de *Le*

[260] Una estrofa entera (la dieciséis) ha merecido la gracia del tribunal Godchot. El número 25, «Paul Valéry vivant», de *Cahiers du Sud* (1946) ha publicado sobre este episodio un breve dosier del que he tomado lo esencial de mis informaciones, con una elección de siete estrofas transestilizadas.

Este agua a se deslizan
~~Este hecho~~ tranquila por donde ~~caminan~~ palomas,

Entre los pinos palpita, entre las tumbas;
de plomo amansa sus
El Mediodía ~~justo enciende en él~~ fuegos
renovándose!
El mar, el mar, siempre ~~empezando!~~
¡Ah! ¡qué felicidad! detener mi
~~¡Oh recompensa después de un~~ pensamiento:
En este paisaje sereno como
~~un larga mirada sobre la calma de~~ los dioses!...

Tengo que vivir mi vida
El viento se levanta... ~~Intentemos vivir,~~
La inmensidad llena mi poesía
~~El aire inmenso abre y cierra mi libro,~~
El oleaje estalla sobre
~~La ola~~ en polvo ~~se atreve a saltar~~ las rocas.
en los esplendores, mis
¡Volad, páginas ~~deslumbradas~~!
Y que el mar con su alegre alboroto
~~Romped, olas, romped con aguas gozosas~~
Rompa el agua tranquila donde van a danzar
~~El techo tranquilo donde pisotean~~ los foques.

pitre chatié, de *Tristesse d'été*, de *Victorieusement fui*... Véanse (p. 291), siempre dispuestas según el principio (abusivo) tachadura-corrección, las dos versiones (la de 1868 corregida por la de 1887) del soneto en *x*.

No voy a comentar aquí este trabajo de mallarmeización: eso es asunto de los genetistas, que ya se han ocupado de ello; ni a teorizar acerca de la función paratextual del ante-texto, o auto-hipotexto: esto será quizá el objeto de otra investigación. Quería solamente resaltar, en este nuevo ejemplo, un hecho que, por evidente, pasa generalmente inadvertido: toda transestilización que no se deja explicar ni como una pura reducción ni como un puro aumento —y es evidente y eminentemente el caso cuando se limita, como Godchot corrigiendo a Valéry o Mallarmé corrigiendo a Mallarmé, a conservar el metro y, por tanto, la cantidad silábica— procede inevitablemente por *sustitución*, es decir, según la fórmula liejesa, *supresión* + *adición*. Urge decididamente abordar la *translongación*, o transformación cuantitativa.

XLVI

Un texto, literario o no, puede sufrir dos tipos antitéticos de transformación que calificaré, provisionalmente, de *puramente cuantitativa*, y, por tanto, a priori, puramente formal y sin incidencia temática. Estas dos operaciones consisten: una, en abreviarlo —nosotros la llamaremos *reducción*—; la otra, en extenderlo; la llamaremos *aumento*. Pero hay, por supuesto, varias maneras de reducir o de aumentar un texto.

Podría decirse también —o mejor— que no hay ninguna; quiero decir ninguna que sea puramente cuantitativa en el mismo sentido en que procedimientos mecánicos o de otro tipo permiten producir de un objeto material o de una obra plástica un «modelo reducido» (práctica corriente de la que la versión parisina de la *Libertad* de Bartholdi puede ofrecer el ejemplo canónico) o, al contrario, una «ampliación» (práctica más rara, salvo en fotografía, aunque muchas obras plásticas no son más que amplificaciones ulteriores de su propia maqueta inicial). Esta descripción minimiza las imperfecciones inevitables de toda réplica

~~SONETO ALEGÓRICO DE SI MISMO~~

Sus puras uñas muy alto dedicando su ónix
~~La noche aquiescente encienda los ónices~~

la Angustia, esta medianoche, sostiene,
~~de sus uñas el puro Crimen~~ lampadófora,
tanto sueño vesperal quemado por el
~~de la tarde abolida por el vesperal~~ Fénix
que no recoge
~~cuya ceniza no tiene~~ cineraria ánfora

l credencias vacío
en ~~u~~nas ~~consolas,~~ en el ~~negro~~ salón: ninguna caracola,
abolida baratija
~~inóclito bajel~~ de inanidad sonora,
lágrimas a
pues el Maestro ha ido a sacar ~~agua de~~ la Estigia
el único el la Nada
con ~~todos los~~ objetos con ~~los~~ que ~~el sueño~~ se honra.

Más cerca del
~~Y desde el~~ ventanal abierto al norte, un oro
agoniza acorde quizá al
~~nefasto suscita por su bello marco la disputa~~
de los unicornios arrojando fuego contra
~~de un dios que quiere llevarse a~~ una ninfa,

ella, como difunta desnuda en el
~~en el oscurecimiento del~~ espejo, Decorado
que, en el olvido cerrado por el marco,
~~de la ausencia, mientras que sobre el espejo~~ todavia
s pronto
con centelleo el septeto se fija.

«a escala», aunque estas imperfecciones estén quizá más estrechamente ligadas al acto de «copiar», incluso a «tamaño natural», que al de reducir o de ampliar. Al menos podemos *concebir* lo que es, en el orden plástico, una versión puramente reducida o ampliada.

Nada semejante hay en literatura ni tampoco en música. Un texto —en el sentido, quizá decisivo, en que este término designa tanto una producción verbal como una obra musical— no puede ser ni reducido ni ampliado sin sufrir otras modificaciones más esenciales a su propia textualidad; y esto, por razones que derivan evidentemente de su esencia no-espacial e inmaterial, es decir, de su específica idealidad. Se puede, sin dificultades y casi sin límites, agrandar o miniaturizar la presentación gráfica de un texto literario o musical; más difícil es aumentar o disminuir su presentación fónica, pero al menos podemos decir o tocar más o menos rápido, o más o menos fuerte (aquí ya se marca una diferencia de estatuto entre el texto literario y musical: el tempo y la gradación dinámica forman parte del texto musical tanto como el ritmo o la melodía, y son generalmente prescritos por la partitura; esta coerción la ignora el texto literario, cuya idealidad es aquí más radical que la de la música). Pero el texto en sí mismo, en la estructura y el contenido de sus frases, no es en absoluto reducido o ampliado: se trata de modificaciones espaciales y temporales que, en lo que le concierne, carecen de significación.

Sin embargo, todos los días se reducen o se aumentan textos. Lo que ocurre es que se entiende por ello algo muy diferente a simples cambios de dimensión. Son operaciones más complejas o más diversas que bautizamos, algo groseramente, como reducciones y aumentos, en consideración a su efecto global que es, efectivamente, disminuir o aumentar su longitud; pero al precio de modificaciones que, con toda evidencia, no afectan sólo a su longitud, sino también, esta vez, a su estructura y a su contenido. Reducir o aumentar un texto es producir a partir de él otro texto, más breve o más largo, que se deriva de él, pero no sin *alterarlo* de diversas maneras, específicas en cada caso, y que podemos intentar ordenar, casi simétricamente, en dos o tres tipos fundamentales de alteraciones reductoras y ampliadoras.

Esta misma simetría excluye toda precedencia o preeminencia de principio entre los dos órdenes. Pero creo saber de antemano que las investiduras literarias del aumento superan con mucho las de la reducción, que no son, sin embargo, desdeñables; y

mucho más todavía sus repercusiones temáticas. Así pues, exploro en primer lugar, a tientas, los procedimientos de reducción.

XLVII

No se puede reducir un texto sin disminuirlo, o más exactamente, sin quitarle alguna(s) parte(s). El procedimiento reductor más sencillo, pero también el más brutal y el más atentatorio a su estructura y a su significación, consiste en una supresión pura y simple, o *escisión*, sin otra forma de intervención. El atentado no comporta inevitablemente una disminución de valor: se puede eventualmente «mejorar» una obra suprimiendo quirúrgicamente alguna parte inútil y, por tanto, molesta. En cualquir caso, la reducción por *amputación* (escisión masiva y única) constituye una práctica literaria o, en todo caso, editorial muy extendida: existen [261] muchas ediciones para niños de *Robinson Crusoe* que reducen este relato a su única parte propiamente «robinsoniana» en el sentido corriente del término, es decir, al naufragio y a la vida de Robinson en la isla; supresión, pues, de las primeras aventuras (antes del naufragio) y de las últimas (después de su partida) que contaba la versión inicial, y *a fortiori* de todo lo que añadía la segunda parte. Sobre este modelo así reducido (por el efecto de una amputación doble) se ha edificado, de Campe a Tournier, la inmensa tradición de la «robinsonada»; y no hay duda, aquí como a menudo en otras partes, de que esta práctica de reescritura se apoya sobre (y a su vez confirma) una práctica de *lectura* en el sentido fuerte, es decir, de opción de la intención: incluso en una edición completa muchos lectores pasan rápidamente (sobre) las aventuras pre- y post-insulares del héroe. Y esta infidelidad espontánea, que, al menos en parte, tiene sus razones, altera la «recepción» de muchas otras obras: ¿cuántos lectores del *Rouge* o de la *Chartreuse* (puesto que la amputación afecta también a los títulos) otorgan la misma atención a los «episodios» de Madame de Fervacques o de la Fausta que al resto de estas obras? ¿Y cuántos leen escrupulosamente en su continui-

[261] Desde 1719, tres meses después de la aparición del libro.

dad *La Recherche du temps perdu?* Leer es para bien (o para mal) *elegir* y elegir es dejar. Toda obra es más o menos amputada desde su verdadero nacimiento, es decir, desde su primera lectura [262].

Me doy cuenta de que al escribir esto me he deslizado desde un tipo casi puro de amputación masiva a un tipo, mucho más frecuente, que consiste en escisiones múltiples y diseminadas a lo largo del texto. Un último ejemplo de amputación caracterizada: es la supresión drástica, por Boito en su libreto para la ópera de Verdi, del primer acto veneciano de *Othello*. No es, claro está, la única modificación realizada por Boito, pero es la más ostensible, y no somos los únicos, supongo, que, al conocer mejor la ópera que la tragedia, experimentan retroactivamente, y sin duda abusivamente, el primer acto de ésta como un prólogo prescindible: para nosotros, la acción de *Ot(h)ello* ocurre en Chipre.

Así pues, me había deslizado de la amputación a la *poda*, o *escamonda*. Se necesitaría toda una vida sólo para recorrer el campo de estas «ediciones» —de hecho versiones— *ad usum delphini* de las que se componen habitualmente (aunque no siempre abiertamente) las colecciones de literatura «para la juventud»: Don Quijote descargado de sus discursos, digresiones y novelitas intercaladas, Walter Scott o Fenimore Cooper de sus informaciones históricas, Julio Verne de sus tiradas descriptivas y didácticas, y tantas obras reducidas a su trama narrativa, sucesión o encadenamiento de «aventuras». La noción misma de «novela de aventuras» es, en gran medida, un artefacto editorial, un efecto de poda. Casi todos sus grandes creadores se creían entregados a una tarea más noble o más seria.

Pero el público juvenil no es el único en inspirar semejantes aligeramientos. En el siglo XVIII, Houdar de La Motte hizo una versión francesa de *La Ilíada* en doce cantos (sobre veinticuatro), que suprimía no la mitad, sino dos buenos tercios del texto homérico: discursos redundantes y pesados, combates poco conformes al gusto clásico, que se revela o se confirma por ello muy alejado del espíritu épico: ir, en una epopeya, a la caza de las batallas y de las repeticiones es señalar infaliblemente su aversión por lo esencial de su materia y de su estilo. Pero cada época no está

[262] En su Introducción a *Guerra y Paz* («Folio», p. 38), Boris de Schloezer señala que, viviendo Tolstoi y con su consentimiento, su mujer publicó una edición expurgada de sus «digresiones» filosóficas e históricas.

obligada a apreciar todos los géneros, y la *Iliade en douze chants* es un buen ejemplo del gusto de su tiempo.

No me atrevería, sin embargo, a defender en los mismos términos la versión podada, más rudamente todavía, de *L'Astrée,* que el autor de estas líneas publicó hace algunos años. El principio de esta selección era simple, aunque de ejecución más delicada: en esta novela de estructura típicamente «barroca», es decir, sobrecargada de episodios narrados y de relatos intercalados que ocupan más de las nueve décimas partes de su texto, constreñido por las limitaciones de una edición de bolsillo a no presentar más que una décima parte, resolví quedarme con la intriga central constituida por los amores de Astrée y Céladon. Desde luego, era el único medio de producir una «reducción a la décima parte» que mantuviera el interés de un relato continuo; pero, de suyo, este interés mismo constituye un anacronismo y una traición al estilo narrativo de Urfé tan «grave» como los aligeramientos realizados por Houdar sobre Homero. Así es, sin duda, como lo juzgó el editor o su heredero, que interrumpió muy pronto la difusión de esta versión para preparar, sin duda, una nueva edición —¿popular?— del texto íntegro.

La *auto-escisión* (entendiendo por esto la amputación o la poda de un texto no por sí mismo —lo que sería el ideal—, sino, en su defecto, por su propio autor) es un caso particular de la escisión.

Como se sabe, es muy frecuente que el texto de una pieza teatral sea abreviado en la escena. Cuando estas supresiones son de mera comodidad escénica permanecen generalmente tácitas, incluso si el autor las ha consentido y apoyado, y estas «versiones para la escena» no pasan a la escritura y escapan, a veces irremediablemente, a la curiosidad de los historiadores y de los críticos. Pero queda al menos un testimonio de autoescisión escénica debidamente consignada y legítimamente integrada en la obra completa del autor: se trata de las «versiones para la escena» del *Soulier de satin* (1943), de *Partage de midi* (1948) y de *L'Annonce faite à Marie* (1948). A decir verdad, estas tres versiones escénicas no tienen en absoluto el mismo estatuto. Sólo la del *Soulier du satin* es esencialmente una reducción, como lo indica suficientemente la diferencia de extensión entre las 286 páginas de la versión original (escrita entre 1919 y 1924 y publi-

cada después de una primera serie de correciones en 1929) y las 162 páginas de la versión de 1943 en el mismo volumen de la edición Pléiade; también sólo le *Soulier* sobrepasaba masivamente las dimensiones entonces aceptables de la escena: «Lo esencial del trabajo —indica Jacques Petit— consistió en un estrechamiento del conjunto, obtenido sobre todo por la supresión de casi toda la jornada cuarta» [263]; de ahí una «primera parte que comprende el *recorte* de las jornadas primera y segunda de la edición íntegra», y una «segunda parte y epílogo que comprende el *recorte* de las jornadas tercera y cuarta». El juicio de Claudel sobre este trabajo era perfectamente nítido y lo indicaba claramente en una alocución de 1944, hablando de «despedazamiento», de «cortes inclementes», designándose a sí mismo como «a la vez operador y víctima» y la versión escénica como «lo que queda de la obra», «víscera única y palpitante», y «único fragmento» [264]. El caso de *Partage de midi* es algo diferente: de la versión de 1905 a la de las representaciones de 1948, la reducción es casi insignificante (de 80 a 75 páginas); por supuesto, la longitud no es siempre el único obstáculo para la representación, y la verdad es más bien que, después de cuarenta y tres años, Claudel deseaba modificar profundamente (temáticamente) su drama y que las exigencias de la escena no eran más que un pretexto. Jean-Louis Barrault consigue incluso el mantenimiento «de ciertas escenas que el poeta deseaba reescribir. Esta versión es, en cierta forma, un compromiso. Las representaciones acentuaron en Claudel el deseo de componer una versión completamente nueva» [265]. Esta tercera versión, bautizada «versión nueva» (86 páginas), fue escrita a finales de 1948, y es la que debe considerarse como la versión «definitiva», puesto que la segunda sólo fue un texto de transición; esta tercera versión es también la que Claudel deseaba que se representase en adelante, incluso aunque ese deseo todavía no haya sido nunca cumplido. Versión, pues, a la vez «definitiva» y «para la escena», como lo es oficialmente la segunda de *L'Annonce*, o, si se prefiere, la cuarta de *La Jeune Fille Violaine* [266]. Todavía aquí las diferencias de extensión son pequeñas: 1892, 76

263 Pléiade, p. 1469.

264 *Ibid.*, p. 1476.

265 J. PETIT, *ibid.*, p. 1335.

266 O tercera y quinta, si se tiene en cuenta una versión escénica de 1938, que comportaba solamente una refección del acto IV, renovada en 1948.

páginas; 1899, 86 páginas; 1911, 102 páginas; 1948, 83 páginas. La última versión es también, como en el caso de *Partage*, ligeramente más larga que la primera. Lo mismo sucede con *L'Echange* y con *Protée*. Las únicas refecciones reductoras son la (puramente escénica) del *Soulier*, y la muy anterior de *La Ville* (1891, 109 páginas; 1898, 74 páginas) [267]. *Tête d'or*, entre 1889 y 1894, sólo ha perdido cinco páginas. Por tanto, es ceder a una idea preconcebida afirmar, como lo hace Jacques Madaule, que «en general (estas transformaciones tardías) tienden a podar la demasiado lujuriosa vegetación lírica. Se diría que el poeta, en un primer momento, no es dueño de su abundancia verbal... Las segundas versiones son más claras, más aptas para la representación, pero menos ricas para la lectura», y concluir en una victoria final del dramaturgo eficaz sobre el poeta difuso [268]. La única «victoria» es la del Claudel viejo sobre el Claudel joven, y a menudo es de orden más temático que formal.

Pero este prejuicio, que pesa injustamente sobre Claudel, responde a una realidad, si no en él, al menos en otros. Cuando un escritor, por la razón que sea, «revisa» y corrige una de sus obras anteriores o simplemente el «primer esbozo» de una obra en curso, esta corrección puede tener por tendencia dominante bien la reducción, bien la ampliación. Reservemos para más tarde las revisiones de dominante amplificadora; en cuanto a la revisión esencialmente reductora, podemos encontrar un caso muy característico en Flaubert.

El efecto castrador de las opiniones, generalmente severas, de sus mentores Bouilhet y Du Camp es bien conocido y fácil de calibrar. No hay más que comparar el texto definitivo de *Madame Bovary* publicado en 1857 con la versión «original» (re)constituida por Pommier y Leleu [269]; o —comparación más legítima, pues

---

[267] Un caso cercano al de las «versiones para la escena» se encuentra en las «reading versions» de algunas novelas de Dickens, destinadas a las lecturas públicas que el autor realizó a partir de 1858 (ver Philip Collins, ed., *Charles Dickens: The Public Readings*, Oxford U. P., 1975). Se trata de versiones muy abreviadas, esencialmente por poda; así, *Great Expectations* queda reducida a unas cincuenta páginas. Pero la intervención es más compleja, y volveré sobre ello.

[268] *Ibid.*, p. XIV.

[269] *Madame Bovary, nouvelle version* establecida por J. Pommier y G. Leleu, Corti, 1949. A pesar de mis comillas (de precaución y no de cita), soy yo el que califica esta versión de «original», y no sus editores, que la presentan simplemente, y sin disimular la heterodoxia del procedimiento,

los diversos estadios son aquí de una autenticidad indiscutible— reunir las tres (o cuatro) versiones sucesivas de *La Tentation de Saint Antoine*. Más legítima, pero ya hecha hace más de cuarenta años por Demorest y Dumesnil [270], a quienes remito para los detalles. La primera *Tentation* fue leída por Flaubert en 1849 a sus amigos, que le aconsejan «tirarla al fuego y no volver a hablar de ella nunca más». Este primer estadio debía parecerse mucho al que presenta el manuscrito NAF 23.664 de la Biblioteca Nacional, que tiene 541 hojas; sin embargo, este manuscrito lleva la marca de numerosas decisiones de supresión, que dejan leer muy bien el estado inicial, pero dan testimonio de una primera relectura ya severa. Se podría publicar este texto realizando los cortes indicados [271], y tendríamos así una segunda *Tentation*, imposible de fechar, pero evidentemente intermedia en el tiempo y en el proceso de reducción, entre la de 1849 y la de 1856, que llamamos corrientemente «Segunda Tentación» (salvo cuando se la publica, siguiendo el mal ejemplo dado en 1908 por Louis Bertrand, bajo el título falaz de «Primera Tentación»). Ésta, que lleva a su término el trabajo de reducción, constituye el manuscrito NAF 23.665, que sólo contiene 193 hojas. La caída es brutal, pero las desigualdades de grafía la exageran; de hecho, la *Tentation* de 1856 es apenas dos veces más corta que la de 1849. Procede verdaderamente, salvo algunos enlaces, de un trabajo de supresiones puras y simples. Veamos cómo Demorest y Dumesnil describen este trabajo: «(Flaubert) talla y cercena, tacha lo que es redundante, intempestivo, atrevido, declamatorio, inútil; elimina las metáforas demasiado desarrolladas o demasiado frecuentes, los epítetos, las interjecciones; desembaraza el texto de todo lo que lo hace lánguido o pesado, de todo lo que falsea el color local o histórico; busca la mesura, la armonía, la concisión, la claridad; trata de poner de relieve el plan, de multiplicar los preparativos, las relaciones; de desarrollar al personaje de Antonio dándole un lugar más importante en el diálogo y en la acción.»

---

como una selección hecha en los borradores para sacar de ellos «un texto continuo» y «que ofrezca, bajo una forma suficientemente escrita» y legible, «un estado anterior a las correcciones y a los sacrificios» susodichos.

[270] *Bibliographie de Gustave Flaubert*, Giraud-Badin, 1937.

[271] Nadie lo ha hecho, pero la edición del Club de l'honnête homme indica los cortes y permite así apreciar este estado 2, o 1 *bis*.

La versión definitiva de 1874 da prueba de un trabajo más complejo en el que la escisión, que continúa, ya no domina, compensada por numerosas adiciones y complicada por varias permutaciones; de ahí una obra totalmente nueva, pero de dimensiones muy parecidas a la de 1856.

La «recepción» de las obras es aquí el lugar de una singular inversión de perspectiva: con frecuencia (así sucede en el caso de Flaubert), el lector (históricamente, el público) tiene en principio acceso a la versión definitiva», es decir, autorreducida, que determina durante mucho tiempo su «visión» o su idea de la obra. Después, la curiosidad (o la posibilidad) le lleva a leer la versión primitiva, que le parece inevitablemente una amplificación, más o menos feliz según el caso y según los gustos: entre los defensores de la última y de la primera *Tentation*, o de *Madame Bovary* y de su versión Pommier-Leleu, el debate es encarnizado, y sin salida. Pero nada puede borrar *el efecto de amplificación* que se deriva de la inversión de los órdenes del tiempo de la génesis al de la lectura. Tal vez convendría, como les gustaba soñar en la época de Condillac, imponer experimentalmente a jóvenes lectores un orden de lectura conforme al de la génesis. Pero eso supondría, entre otros inconvenientes, privarlos de una ilusión beneficiosa, pues puede haber provecho en la ilusión cuando es, como aquí, consciente, y procura una doble visión: la espontánea y la culta, o corregida. Encontraremos muy pronto la ilusión inversa.

La *expurgación,* que produce las «versiones expurgadas», es, entre otras, una especie de la escisión (por amputación masiva o escamonda dispersa): es una reducción con función moralizante o edificante, generalmente todavía *ad usum delphini.* No se suprime sólo lo que pudiera aburrir al joven lector o exceder sus facultades intelectuales, sino también y sobre todo lo que podría «chocar», «turbar» o «inquietar» su inocencia, es decir, informaciones que se prefiere sustraerle todavía por algún tiempo sobre la vida sexual, claro, pero también sobre otras realidades («debilidades» humanas) de las que no es urgente advertirle y darle una idea. No me parece que haya mucho de este género de rasgos en Verne o Cooper, pero en Scott, quizá... En todo caso, hay suficiente en muchos otros grandes autores como para man-

tener una industria floreciente. La censura, evidentemente, es la versión para los adultos de la misma práctica.

Del hecho de que las tijeras de Anastasia se hayan convertido en el símbolo de la censura y de la expurgación no se debería, sin embargo, inferir que ellas solamente actúan por escisión: a veces es más eficaz añadir un comentario explicativo, o justificativo, o de alguna manera apostrófico. Una simple advertencia puede bastar para exonerar al autor y/o distraer al lector de las «faltas del héroe». Stendhal, como se sabe, se divertía a veces so capa de despistar a la policía, y encontraremos más ejemplos en otras ocasiones.

Caso particular a la vez de la expurgación y de la autoescisión: la *auto-expurgación*, en la que el mismo autor produce una versión censurada de su propia obra. Ignoro si esta práctica está extendida (a decir verdad, lo dudo); pero todo existe, y podemos citar al menos un ejemplo: se trata de *Vendredi ou la vie sauvage*, de Michel Tournier. Un poco más adelante diré dos palabras a propósito del original de esta obra, que nos interesará mucho, y por muy distintas razones.

XLVIII

De la escisión que, en el límite, puede prescindir de toda producción textual y proceder mediante simples tachaduras o tijeretazos hay que distinguir la *concisión* [272], que tiene por regla abreviar un texto sin suprimir ninguna parte temáticamente significativa, pero reescribiéndolo en un estilo más conciso y, por tanto, produciendo con nuevos costes un nuevo texto que, en el límite, puede no conservar ni una sola palabra del texto original. Por ello, el producto de la concisión goza de un estatuto de *obra* que no llega a tenerlo la escisión; así hablamos de una versión

[272] Este término no designa normalmente más que un *estado* de estilo: se habla de la concisión de Tácito o de Jules Renard. Aprovecho la oposición de su prefijo al término [*excision*] para hacerle designar un proceso, aquel mediante el cual se vuelve conciso un texto que en principio no lo era.

abreviada de *Robinson Crusoe* sin nombrar nunca el abreviador, pero hablamos de la *Antigone* de Cocteau «basada en Sófocles».

Cocteau, pues, ha practicado tres veces este ejercicio, del que, a decir verdad, no conozco otro ejemplo: en 1922 sobre *Antígona*, en 1924 sobre *Romeo y Julieta* y en 1925 sobre *Edipo Rey*. Él mismo designa su *Antigone* como una «contracción» de la de Sófocles, y este término sería muy apropiado si no designase ya un ejercicio escolar que resulta de una técnica diferente. Siempre a propósito de *Antígona*, Cocteau dice haber querido traducir esta pieza como se «fotografía Grecia desde un aeroplano» [273]. La imagen es un poco vaga, pero connota bien la época, la manera y el clima. Salvo algunas modificaciones (anacronismos, familiarismos en la tradición del travestimiento, reducción más fuerte de las partes corales, una adición temática en *Antigone* en la que Hémon, según el relato del mensajero, escupe al rostro de su padre), *Antigone y Oedipe Roi* son esencialmente contracciones estilísticas; casi cada réplica es conservada, pero en un estilo más breve y más nervioso. Veamos dos o tres ejemplos típicos en los que yuxtapongo la traducción (literal) de Mazon y la concisión de Cocteau. Mazon: «*Créon a Isméne*: ¡Y ahora tú! ¿Por eso te habías infiltrado en mi hogar, igual que una víbora, para beberme la sangre?»; Cocteau: «¡Ah!, aquí estás, víbora». Mazon: «*Antigone*: No, no, no quiero que mueras conmigo. No te atribuyas una acción en la que no has participado. Con que muera yo es suficiente»; Cocteau: «No mueras conmigo y no te acuses, mi pequeña. Ya es bastante que yo muera»; Mazon: «Estas dos muchachas están locas, lo digo muy alto. Una acaba de revelarse como tal hace un instante. La otra lo es de nacimiento»; Cocteau: «Estas dos muchachas están completamente locas»; Mazon: «No hay peor plaga que la anarquía. Ella es la que pierde los Estados, la que destruye las casas, la que, en el día del combate, rompe el frente de los aliados, provoca las derrotas, mientras que, en los vencedores, ¿quién salva las vidas en masa?, la disciplina. Ésta es la razón por la que conviene mantener las medidas que se tomen para preservar el orden, y no ceder nunca ante una mujer, a ningún precio. Más vale, si fuera necesario, sucumbir bajo el brazo de un hombre, de manera que no se diga

[273] *Oedipe Roi* es simplemente calificado de «adaptación libre de la obra de Sófocles» y *Roméo* «pretexto para la puesta en escena según la obra de William Shakespeare».

que estamos a las órdenes de las mujeres»; Cocteau: «No hay mayor plaga que la anarquía. Mina las ciudades, enemista las familias, gangrena los militares. Y si el anarquista es una mujer, es el colmo. Valdría más someterse a un hombre. Que no se diga que me he dejado llevar por las mujeres».

Bastan estas citas para mostrar que la «contracción» operada aquí (y de modo similar en *Oedipe Roi*) por Cocteau, no hace más que acentuar, exagerar y en el fondo actualizar la concisión de Sófocles, que las traducciones literales a duras penas consiguen reflejar. Cocteau lleva a Sófocles al extremo, pero en su propio sentido; ejemplo inesperado de esta práctica hasta aquí inencontrable, la reescritura en imitación satírica, la parodia en hiperpastiche. Sófocles reescrito por Cocteau es más Sófocles que al natural. El efecto es concluyente: era quizá la mejor forma de traducirlo. El caso de *Roméo* es muy diferente; como lo dice el mismo Cocteau, «yo quería operar un drama de Shakespeare, encontrar el hueso bajo los ornamentos. Así, he elegido el drama más adornado, el más cubierto de cintas». Pero como lo esencial estaba precisamente en estos ornamentos líricos suprimidos, el efecto es claramente menos feliz: *Roméo et Juliette* reducida a su esqueleto de acción se queda en poca cosa. Paradójicamente, pues, la concisión funcionaría mejor sobre textos ya concisos. Pero esta paradoja reenvía a una observación que puede valer también para otros tipos de prácticas hipertextuales: más vale llevar un texto a su extremo que atenuar su carácter, lo que equivale a normalizarlo, y, por tanto, a *banalizarlo*. La sequedad voluntaria del estilo de Cocteau (que habría que escuchar en su voz metálica y categórica) engasta en Sófocles, desengasta en Shakespeare. Para traducir bien *Roméo* tal vez sería preciso, por el contrario. amplificarlo, sobreadornarlo, apretar las cintas. Se hubiera necesitado un Pichette. *

Como la auto-escisión era un caso particular de la escisión, la *auto-concisión* es un caso particular de la concisión. Más frecuente, sin duda, porque en ella consiste una de las formas cons-

* Pichette, Henri (1924). Poeta francés autor, entre otras obras, de *Les Épiphanies* (1947), *Nucléa* (1952), etc. *(N. del T.)*

tantes del «trabajo del estilo». Veamos, entre otros, el caso de Chateaubriand.

A falta de manuscritos destruidos o perdidos, su práctica bien conocida del reempleo nos da ocasión de observar, de una obra a otra, su trabajo de corrección, en particular sobre estas páginas polivalentes y móviles que andan errantes del *Voyage en Amerique* al *Essai sur les révolutions,* al *Génie du christianisme,* a *René* o *Atala* o también a *Memoires d'outre-tombe.* Un primer ejemplo de ello es la célebre descripción de las cataratas del Niágara, en su primera versión de 1797 (*Essai*), después en su versión corregida en 1801 para el Epílogo de *Atala.* Tenemos solamente los dos estados publicados, pero nada impide, también aquí, disponerlos y considerarlos conjuntamente bajo la forma ficticia de una página de 1797 tachada y borrada en 1801. Veamos, en la página siguiente, una transcripción de este borrador imaginario que nos ahorrará muchos comentarios inútiles.

Como puede verse, la corrección es aquí esencialmente reductora: algunas supresiones puras y simples, algunas sustituciones reductoras, ninguna adición, por así decir, pura o sustitución amplificadora, mediante lo cual el texto pasa, salvo error, de 367 a 244 palabras, o sea, una ablación de un tercio. De paso, desaparecen algunas repeticiones, dobletes redundantes, adjetivos, cifras juzgadas inútiles o dudosas, detalles considerados ociosos. Algunos de ellos, sin embargo, los echamos de menos: la tonalidad rojiza y la forma atormentada de los nogales salvajes suspendidos sobre el abismo, la forma atigrada del alce, los despojos de los animales ahogados que los remolinos arrojaban a la orilla. La segunda versión es, desde luego, más precisa y más correcta, pero ha perdido algo en colorido, en pintoresquismo y en sabor de escritura. Esta tendencia es todavía más perceptible en otra evocación del nuevo continente, la no menos famosa «noche americana» del *Essai,* que volvemos a encontrar en 1800 en *Le Génie,* en donde sufrirá, de edición en edición, diversas enmiendas hasta la versión última de 1809, y finalmente en una página de las *Memoires* redactada en 1822. Esta serie de variantes es asunto trivial del género que ha sido muy cuidadosamente estudiado por los especialistas [274]. Dejo de lado los estados inter-

[274] A. ALBALAT, «Les corrections de Chateaubriand», *Le Travail du style,* Colin, 1903; V. GIRAUD, «Histoire des variations d'une page de Chateaubriand», *Chateaubriand, études littéraires,* Hachette, 1904.

lago
Está formada por el río Niágara, que sale del lago Erie y se arroja en el Ontario. ~~A~~

~~unas nueve millas de este último lago se encuentra la catarata;~~ su altura perpendicu-
es de ciento cuarenta y cuatro
lar ~~puede ser de unos doscientos~~ pies. ~~Pero lo que contribuye a hacerla tan violenta es~~
D el salto corre
~~que,~~ desde el lago Erie hasta ~~la catarata,~~ el río ~~llega siempre bajando~~ por una
y
pendiente rápida, ~~en un curso de cerca de seis leguas, de manera que~~ en el momento
de la caída,
~~mismo del salto,~~ es menos un río que un mar ~~impetuoso~~ cuyos ~~cien mil~~ torrentes se

empujan en la boca abierta de un precipicio. La catarata se divide en dos ramas, y se

curva en forma de herradura ~~de aproximadamente media milla de circuito.~~ Entre las
una isla
dos vertientes se adelanta ~~una enorme roca~~ abierta por abajo, que está suspendida,
árboles
con todos sus ~~árboles,~~ sobre el caos de las ondas. La masa del río, que se precipita al
en
mediodía, ~~se bombea y~~ se redondea ~~como~~ un vasto cilindro ~~en el momento en que~~

~~deja el borde,~~ después se desenvuelve en una capa de nieve y brilla al sol con todos
L levante ; se diría
los colores ~~del prisma; la~~ que cae al ~~norte~~ desciende en una sombra tremenda, ~~como~~
mil
una columna de agua del diluvio. ~~Innumerables~~ arco-iris se curvan y crecen sobre el

abismo, ~~cuyos terribles mugidos se hacen oír a sesenta millas a la redonda. La ola,~~
G el agua se
golpeando la roca socavada, salta en torbellinos de espuma que, alzán~~dose~~ por encima
como Pinos, nogales salvajes,
de los bosques, ~~se parecen a~~ las humaredas espesas de un vasto incendio. ~~Unas~~ rocas

~~desmesuradas y gigantescas,~~ talladas en forma de fantasmas, decoran la escena

~~sublime; nogales salvajes, de una albura rojiza y escamosa, crecen débilmente sobre~~
Unas
~~estos esqueletos fósiles. No se ve cerca ningún animal vivo salvo las~~ águilas, ~~que,~~

~~planeando por encima de la catarata en donde vienen a buscar su presa, son~~ arras-
descienden
tradas por la corriente de aire, ~~y obligadas a descender~~ dando vueltas al fondo del
precipicio; y unos s se cuelgan sus s flexibles al borde
~~abismo. Algún~~ mapache ~~etigrado, colgándose~~ por ~~su larga~~ cola ~~al extremo~~ de la rama
para agarrar en el abismo los cadáveres destrozados
inclinada, ~~intenta atrapar los despojos de los cuerpos ahogados~~ de los alces y de los

osos ~~que los remolinos arrojan a la superficie.~~

medios para presentar (páginas 306 a 308), siguiendo la misma ficción que en la página anterior y no conservando más que la parte central de este fragmento, la versión de 1800 que corrige la versión de 1797, después la versión de 1809 que corrige la de 1800 y, por fin, la versión de 1822 que corrige la versión de 1809.

De 1797 a 1809, las dos versiones extremas de lo que todavía podemos llamar «la misma página», la reducción es una vez más de un tercio. Pero, después de todo, Chateaubriand no tiene ninguna razón, ni aquí ni allí, para buscar la reducción por sí misma; por eso reemplaza aquí *la luna* por *el astro solitario.* La reducción, en los dos casos, es no un fin sino un efecto secundario. El texto final es más corto porque Chateaubriand ha suprimido de nuevo o reemplazado por indicaciones más sobrias detalles que le parecían inútiles o indiscretos, o juveniles. También aquí añoramos la vivacidad insólita de los *grandes intervalos depurados,* la comparación de la bóveda aérea a un arenal arrugado por el flujo y el reflujo del mar, la precisión de *cerúleo,* la luna flotando en la cima de los bosques, la cinta de moaré y de azur sembrado de salpicaduras de diamantes y cortado transversalmente por rayas negras, detalle de una extraordinaria nitidez, *el fondo de tiza* de la sabana, y más que otra cosa, quizá, esta luna extendida sobre la hierba *como telas* que habría, supongo, seducido a Prout como las naderías lunares de Mme. de Sevigné, y que le habrían hecho descubrir también en Chateaubriand un «lado Dostoievski». Todo esto está *visto* (en América o en otras partes) y no se inventa. Pero esta intensidad de visión y esta lozanía de estilo son manifiestamente las que molestan al autor ya viejo, y las que dejan sitio a evocaciones más sosas y más convencionales: astro solitario, desnudas, día azulado, mugidos sordos. Como muchos otros escritores en su madurez, Chateaubriand elimina casi sistemáticamente de sus textos antiguos los rasgos de invención juvenil de los que quiere librarse. Pero no definitivamente: el estilo futuro de las *Memoires* y de *Rancé* muestra que todavía es capaz de ello. Sus correcciones un poco timoratas de 1802-1809 responderían tal vez a una fase de academicismo de la que más tarde saldrá, vivo y brusco como el muchacho joven en que se convertirá. En cuanto a la página de 1822, apenas puede pasar como una última variante: se diría

Versión de 1797 corregida en 1800

subió poco a poco al cenit
La luna ~~estaba en lo más alto~~ del cielo; ~~se veía aquí y allí, en grandes intervalos~~
ya
~~depurados, brillar mil estrellas. Luego, la luna~~ descansaba sobre un grupo de nubes
ya se envolvía en
que parecía la cumbre de altas montañas coronadas de nieve; ~~poco a poco estas~~
esas mismas nubes, que
~~nubes se estiraban,~~ se extendían en zonas diáfanas ~~y onduladas~~ de satén blanco, ~~o~~ se

transformaban en ligeros copos de espuma~~, en innumerables rebaños errantes en las~~
Algunas veces, un velo uniforme se extendía sobre azulada
~~llanuras azules del firmamento. Otra vez,~~ la bóveda ~~aérea parecía transformada en~~

~~un arenal en el que se distinguían las capas horizontales, las arrugas paralelas~~
pero de repente
~~trazadas como por el flujo y el reflujo regular del mar;~~ una bocanada de viento ~~venía~~
aba esa red, y se veía arse
~~todavía a~~ desgarr~~ar el velo y por todas partes se~~ form~~aban~~ en los cielos grandes

bancos de una guata deslumbrante de blancura, tan suave a la vista que se creería

sentir su blandura y su elasticidad.
: azulada
La escena en la tierra no era menos encantadora~~;~~ la luz ~~cerúlea~~ y aterciopelada
ía
de la luna ~~flotaba silenciosamente en la cima de los bosques y~~, descend~~iendo~~ entre los
y
intervalos de los árboles, lanzaba haces de luz hasta en la espesura de las más
; un río ante nuestras cabañas, ya se perdía
profundas tinieblas~~. El estrecho arroyo~~ que corría ~~a mis pies, hundiéndose alternativa-~~
en el bosque, ya ía
~~mente bajo la maleza de enredaderas, sauces y árboles de azúcar, y~~ reaparec~~iendo un~~

~~poco más lejos en los claros del bosque~~ brillante de las constelaciones de la noche,
que repetía en su seno
~~parecía una cinta de moaré y de azur, sembrada de tachones de diamantes y cortada~~
de este
~~transversalmente por bandas negras.~~ Del otro lado ~~del~~ río, en una vasta pradera

natural, la claridad de la luna dormía sin movimiento sobre el césped ~~en el que se~~
; a agitados por las brisas, y
~~había extendido como una tela.~~ Abedules dispersos aquí y allí en la sabana, ~~según el~~

~~capricho de las brisas tanto se confundían con el suelo envolviéndose de gasas páli-~~

~~das, o se destacaban del fondo de tiza cubriéndose de oscuridad, y~~ formaban como

islas de sombras flotantes sobre un mar inmóvil de luz. Cerca, todo era silencio y

reposo, salvo la caída de algunas hojas, el paso brusco de un viento súbito, los

gemidos raros e interrumpidos del autillo; pero a lo lejos, a intervalos, se oía el fragor

solemne de la catarata de Niágara que, en la calma de la noche, se prolongaba de

desierto en desierto, y expiraba a través de los bosques solitarios.

Versión de 1800 corregida por la de 1809

El astro solitario en el : seguía apaciblemente su
~~La luna~~ subió poco a poco ~~al cenit del~~ cielo; ya descansaba sobre ~~un~~ grupo de
curso azulado; ya s
nubes que parecía la cumbre de altas montañas coronadas de nieve; ~~ya se envolvía~~
E ian plegando y desplegando sus velas,
~~en esas mismas~~nubes, ~~que~~ se extendían en zonas diáfanas de satén blanco, ~~o~~ se
dispers , o
~~uniformaban~~ en ligeros copos de espuma. ~~Algunas veces un velo uniforme se ex-~~
~~tendía sobre la bóveda azulada, pero de repente una bocanada de viento desgarraba~~
aban
~~esa red y se veía~~ form~~aban~~ en los cielos bancos de una guata deslumbrante ~~de~~
~~blancura,~~ tan suave a la vista que se creería sentir su blancura y su elasticidad.

La escena en la tierra no era menos encantadora; la luz azulada y aterciopelada
de la luna descendía en los intervalos de los árboles, y lanzaba haces hasta en la
. El a mis pies
espesura de las más profundas tinieblas; ~~un~~ río que corría ~~delante de nuestras ca-~~
a veces otras veces
~~bañas, ya~~ se perdía en el bosque, ~~ya~~ reaparecía brillante de las constelaciones de la
a del E sabana
noche que repetía en su seno. ~~Al~~ otro lado ~~de este~~ río, en una vasta pradera natural,
:
la claridad de la luna dormía sin movimiento sobre el césped; abedules agitados por
las brisas, y dispersos aquí y allá ~~en la cabaña,~~ formaban islas de sombras flotantes
este habría sido sin
sobre ~~un~~ mar inmóvil de luz. Cerca, todo ~~era~~ silencio y reposo, ~~salvo~~ la caída de
el
algunas hojas, el paso ~~brusco~~ de un viento súbito, ~~los~~ gemidos ~~raros e interrumpidos~~
sordos mugidos
del autillo; ~~pero~~ a lo lejos, a intervalos, se oían los ~~fragor solemne~~ de la catarata de
Niágara, que, en la calma de la noche, se prolongaban de desierto en desierto, y
expiraban a través de los bosques solitarios.

Version de 1809 corregida por la de 1822

escalo
El astro solitario ~~subió~~ poco a poco en el cielo: ya seguia ~~apaciblemente~~ su curso
remontaba . cima de una
~~azulado;~~ ya ~~descansaba sobre~~ grupos de nubes que se parecian a la ~~sumbre de altas~~ cadena de
montañas coronadas de nieve. ~~Estas nubes, plegando y desplegando sus velas, se extendian en zonas~~ diáfanas de satén blanco, se dispersaban en ligeros copos de espuma, o formaban en los cielos bancos de una guata deslumbrante, tan suaves a la vista que se creía sentir su blandura y su elasticidad.

La escena en la tierra no era menos encantadora: la luz azulada y aterciopelada de la luna descendia en los intervalos de los árboles, y lanzaba haces de luz hasta en la espesura de las más profundas tinieblas. El río que corría a mis pies a veces se perdía en el bosque, otras veces reaparecía brillante de las constelaciones de la noche que repetía en su seno. En una sabana, al otro lado del río, la claridad de la luna dormia sin movimiento sobre el césped: abedules agitados por las brisas, y dispersos aqui y allá, formaban islas ~~de sombras flotantes sobre este mar inmóvil de luz. Cerca,~~
T
~~t~~odo habría sido silencio y reposo, sin la caída de algunas hojas, el paso de un viento súbito, los gemidos del autillo; a lo lejos, ~~a intervalos,~~ se oían los sordos mugidos de la catarata del Niágara, que, en la calma de la noche, se prolongaban de desierto en desierto, y expiraban a través de los bosques solitarios.

que Chateaubriand, habiendo publicado la versión definitiva de esta página en 1809, no la recoge en las *Mémoires* más que, precisamente, como memoria, y bajo una forma no tanto reducida cuanto abreviada: más referencia alusiva que cita o recuperación: no voy a cantaros una vez más la cantinela que conocéis de memoria; sólo el principio y el fin como puntos de referencia.

XLIX

Por distintas que sean en su principio, la escisión y la concisión tienen, sin embargo, en común el que ambas trabajan directamente sobre su hipotexto para imponerle un proceso de reducción que mantiene la trama y el soporte constantes: ni la concisión más emancipada puede producir más que una nueva redacción, o versión, del texto original. No sucede lo mismo en una tercera forma de reducción, que sólo se apoya de manera indirecta sobre el texto que va a reducir, mediatizada por una operación mental ausente en las otras dos formas y que es una especie de síntesis autónoma y a distancia, realizada, por así decir, de memoria sobre el conjunto del hipotexto, del que, en el límite, hay que olvidar cada detalle —y cada frase— para retener sólo la significación o el movimiento de conjunto, que queda como el único objeto del texto reducido; reducción, esta vez, por *condensación*, cuyo producto es lo que el lenguaje corriente denomina justamente *compendio, abreviación, resumen, sumario* o, más recientemente, y en el uso escolar, *contracción de texto.*

Con razón se me objetará que la concisión, tal como yo mismo la he descrito, procede también por síntesis y condensación autónoma, no sometida a la literalidad del hipotexto. Pero lo hace frase a frase, en el nivel de las microestructuras estilísticas, y no en el nivel de la estructura de conjunto. Una concisión se puede groseramente describir como una serie de frases de las que cada una resume una frase del hipotexto, o sea, como una serie de resúmenes parciales; frente a esto, el resumen propiamente dicho (global) podría, en último extremo, condensar el conjunto de este texto en una sola frase. Yo había propuesto hace años, para

La Recherche du temps perdu: «Marcel llega a ser escritor». Legítimamente atónita por el carácter hiperreductor de este resumen, Evelyne Birge-Vitz propone esta corrección: «Marcel *termina* por llegar a ser escritor» [275]; esta vez, me parece, todo está ahí.

El uso considera como claramente equivalentes estos términos de *compendio, abreviación, resumen* o *sumario*. Quizá fuera necesario introducir ahí algunas matizaciones, incluso por anticipado. Pero comencemos inocentemente por describir, como si fuese la única existente, la forma más frecuente de la condensación para la cual conservaremos el término, también el más frecuente, de *resumen*.

Parece evidente que la práctica del resumen no puede dar nacimiento a verdaderas obras o textos literarios, y naturalmente esta cuasi-evidencia es en parte engañosa: me ocuparé de ello tan pronto como pueda [276].

Desde luego, las principales funciones del resumen son de orden didáctico, extraliterario y metaliterario. Dejemos de lado esas investiduras extraliterarias que son los extractos administrativos y otras relaciones de síntesis, mientras que este género com-

---

[275] «Marcel *finally* becomes a writer». El adverbio expresa el hecho de que el héroe, después de innumerables dificultades, errores o decepciones, llega a ser al fin *lo que deseaba llegar a ser*. La tesis general de E. B. V. es que una historia (*story*) es «un enunciado en el que se produce una transformación *esperada* o *deseada*». Es una definición fuerte y que suscita algunas objeciones. Pero no se puede negar que vale para la *Recherche*. («Narrative analysis of medieval texts», MLN 92, 1977.)

[276] El principio de «indisolubilidad» de la forma y del sentido conduce generalmente a decretar que un poema no es más resumible de lo que es traducible. «Es poema —dice Valéry— lo que no se puede resumir. No se resume una melodía.» El argumento en este caso es bastante débil: un poema no es una melodía, y, por lo demás, se puede casi siempre resumir, o, al menos, reducir una melodía por concisión, no reteniendo más que sus notas principales, y omitiendo el resto como transición u ornamento. Igualmente, se puede casi siempre reducir un poema, de esta manera (hemos visto ya algunos ejemplos) o de otra, más sintética, y desconfío un poco de los poemas que se prestan mal a ello y que no son, por ejemplo, más que una polvareda de «imágenes» incoherentes. A la inversa, se puede siempre aumentar (desarrollar) un poema o —toda la música clásica es un buen ejemplo de ello— una melodía. La *intangibilidad* de la poesía es una idea «moderna» que ya es hora de cuestionar. El Oulipo contribuyó a ello de modo lúdico, y ése es uno de sus méritos.

porte su estética propia y sus obras maestras. Califico de metaliterarios los resúmenes de obras literarias cuyo discurso sobre la literatura es objeto a la vez de gran consumo y de gran producción. Funcionalmente, el resumen metaliterario es un instrumento de la práctica y/o un elemento del discurso metaliterario.

Se lo encuentra en estado casi puro o, como se dice en química, *libre,* en enciclopedias especializadas (si se me permite este oxímoron) tales como el *Dictionnaire des oeuvres* Laffont-Bompiani, que dedica a cada obra tratada un artículo en principio esencialmente informativo o descriptivo, que a menudo toma la forma de un resumen con un porcentaje de reducción muy variable, pero cuya media podría situarse entre el 0,5 y el 1 por 100. También aparece, esta vez integrado en un texto didáctico más vasto, en las reseñas de algunas ediciones cultas o escolares, en las que se engalana, por medio de una antífrasis extraña pero evidentemente valorizante y aceptada en el uso, con el título de *análisis.* En contexto parecido, o de manera más aislada, los resúmenes, a veces tradicionales, de piezas de teatro, se titulan *argumento*; como *análisis,* pero por otra vía (como si fuese el guión sobre el que hubiera trabajado el dramaturgo), *argumento* es un eufemismo: el acto de resumir no tiene buena imagen; porque incontestablemente subalterno (al servicio de otra cosa), se considera injustamente como intelectualmente inferior, y se intenta siempre disfrazarlo o camuflarlo bajo algún término más halagador. En cuanto a la práctica misma del resumen de una obra dramática, presenta una particularidad que se juzgará «evidente» desde el momento en que yo la señale, pero que no es tan «natural« como lo parece, y que consiste en que impone al texto que resume dos transformaciones a la vez, de las que una hace olvidar la otra: una reducción, desde luego, pero también una «adaptación», como se dice cuando una novela o una obra dramática pasan al cine, es decir, un cambio de *modo*: en este caso, paso del modo dramático al modo narrativo. Esta particularidad merece (para empezar) un minuto de atención. Que yo sepa, no existe —y *a priori* dudo de que pueda existir— un solo ejemplo de resumen de obra dramática en forma de obra dramática (*a fortiori,* no hay resumen de relato en forma dramática). El modo de enunciación del resumen de una obra «representativa» (dramática o narrativa) es siempre narrativo. Esta ley (pues es una ley) no deriva de una imposibilidad material —se podría, ahora que se le ha ocurrido a alguien, hacer el esfuerzo de reducir a algunas

réplicas una obra de teatro, y se obtendría así una maqueta un poco más próxima, en su espíritu, a un resumen que a una «contracción» a lo Cocteau—, sino, sobre todo, de la función didáctica del modo narrativo, o más precisamente de un cierto tipo de modo narrativo, y que no podría asumir tan bien el modo dramático: volveré sobre esto en seguida.

Tercer y último (espero) tipo de investidura del resumen metaliterario, el más fuertemente investido, justamente, y *tomado* de un discurso en el que sólo posee una utilidad preliminar o más hábilmente disimulada: el discurso «crítico» en general y bajo todas sus formas, de la más pedante (universitaria: muchas tesis doctorales no son más que series de resúmenes «sabiamente» engarzados, y este mismo libro...) a la más popular: la reseña periodística.

Con ciertas matizaciones, todas estas variedades del resumen didáctico, o resumen propiamente dicho, se caracterizan por algunos rasgos formales comunes, que son todos rasgos pragmáticos, es decir, marcas de una actitud de enunciación. Estos rasgos, me parece, pueden reducirse a dos principales, que son la narración en presente, incluso cuando la obra resumida está redactada en pasado, y la narración «en tercera persona» (heterodiegética), incluso cuando la obra resumida es autodiegética: no «Yo llegué a ser escritor», sino «Marcel llega a ser escritor». La copresencia y, muy probablemente, la convergencia del presente y de la tercera persona muestra que la oposición entre la enunciación narrativa del hipotexto y la de su resumen no se deja exactamente reducir al contraste establecido por Benveniste entre *historia* y *discurso*: las marcas del discurso (presente y en primera persona) están igualmente repartidas en uno y en otro. Otra pareja, propuesta por Harald Weinrich, delimita con más acierto la cuestión: se trata de la oposición entre el mundo del *relato* (que admite la primera persona) y el del *comentario,* que puede prescindir de la primera persona, pero que impone el empleo del presente. Veamos en qué términos el propio Weinrich aplica esta categoría al resumen didáctico: «El resumen de una novela... no se presenta nunca aisladamente. Aparece en guías de lectura en forma de diccionario; el orden alfabético o cronológico constituye ya su contexto. Un resumen puede, en efecto, aspirar modestamente a refrescar la memoria del lector; pero, en general, sirve de apoyo al *comentario* de la obra literaria. El autor de un tal compendio no puede ambicionar reproducir en breve

y mal lo que ha sido contado mejor y con más detalle. Resumir el contenido de una novela no es hacer un *reader's digest.* Se trata más bien de comentar una obra o de dar a otros la posibilidad de hacerlo sin fallos de memoria. El resumen se inserta, como un elemento más, dentro de una situación comentativa más vasta» [277]. Weinrich mantiene la misma consideración pragmática con respecto a esas clases de resúmenes anticipados que son los esbozos, guiones y otros planes redactados generalmente por los novelistas en el curso de la elaboración de su obra, y que se incluyen en la misma actitud general de comentario. Esta categorización me parece impecable, pero yo sustituiría la noción de *comentario,* aun reconociendo que el resumen didáctico está siempre, explícita o implícitamente, tomado de un contexto crítico o teórico, por la de *descripción,* que da mejor cuenta de la situación apenas narrativa del resumen didáctico en oposición a la situación plenamente narrativa que Weinrich evoca bajo el término de *reader's digest.* Como estos dos tipos sólo pueden caracterizarse en su contraste, debo indicar desde ahora los rasgos fundamentales del *digest,* práctica para la cual, al no disponer de ningún término en francés suficientemente claro, hemos tenido que utilizar este franglismo. No estoy seguro de que todos los compendios publicados en el *Reader's Digest* y en sus imitaciones ulteriores respondan sistemáticamente a las normas aquí descritas, pero esto carece de importancia: yo describo dos *tipos* cuya oposición estructural es completamente clara, cualesquiera que sean los accidentes de su repartición práctica: porque puede ocurrir lo contrario, que un crítico, atropellando las normas y arrostrando el ridículo, «cuente» la acción de una novela o de una película en estilo *digest.*

El *digest,* pues, se presenta como un relato perfectamente autónomo, sin referencia a su hipotexto, cuya acción toma directamente a su cargo. En consecuencia, nada le impone las coerciones de enunciación del resumen didáctico. Puede, a su gusto, conservar la situación narrativa (presente o pasado, primera o tercera persona) o sustituirla por otra. En pocas palabras, el *digest* cuenta a su manera, necesariamente más breve (es la única coerción), la misma historia que el relato o el drama que resume, pero que no menciona y del que no se ocupa más. El resumen, por el contrario, no lo pierde nunca de vista, ni, si puede decirse,

[277] *Le Temps,* Seuil, 1973, pp. 41-42.

de discurso: propiamente hablando, no cuenta la acción de la obra, sino que describe su relato o su representación, sin evitar las menciones explícitas al texto, al género: «En el primer capítulo, el autor cuenta... Al levantarse el telón, vemos...». Esta actitud descriptiva basta para excluir toda forma narrativa demasiado viva (en pretérito), *a fortiori* toda forma dramática, y para imponer el empleo del presente, tiempo obligado para la descripción de un objeto considerado no tanto como actual cuanto como intemporal. El enunciador de esta descripción es evidentemente el autor (real o putativo) del resumen, lo que basta para excluir que uno de los personajes se hiciera cargo del relato, y, por tanto, una narración en forma autodiegética: el *yo* de un *digest* puede ser el héroe, el *yo* (o el *nosotros* académico) de un resumen, incluso aunque no aparezca nunca, es propiedad exclusiva del resumidor.

El término más apropiado para designar este tipo de reducción sería, pues, *resumen descriptivo,* a condición de advertir claramente que el objeto de descripción es la obra en tanto que tal. En la práctica, desde luego, esta descripción casi no puede separarse de una descripción del texto en sí mismo: no sólo, pues, «Al principio de *L'Étranger,* Meursault recibe la noticia de la muerte de su madre», sino también, por ejemplo, «*L'Étranger* está escrito en pretérito perfecto».

Como instrumento o auxiliar del discurso metaliterario, el resumen descriptivo no pretende, claro está, alcanzar el estatuto de obra literaria. Lo que no impide en absoluto que acceda a él, a poco —entre otras razones— que sea redactado por un gran escritor (tenemos a veces estos ingenuos criterios) que haya puesto, voluntariamente o no, una parte de su talento en ello. Éste es el caso del resumen, relativamente extenso (entre el 5 y el 10 por 100), de *La Chartreuse de Parme* que ocupa unas cincuenta páginas de un artículo consagrado por Balzac a esta novela y publicado en la *Revue parisienne* en septiembre de 1840 [278]. Este resumen no es necesariamente ni en sí lo esencial de un estudio que contiene algunas propuestas teóricas importantes (distinción

[278] «Études sur M. Beyle, analyse de *La Chartreuse de Parme.*» Este texto poco conocido se encuentra, al menos, como anexo de la edición de *La Chartreuse* publicada por F. Gaillard, col. «L'univers des livres», Presses de la Renaissance, 1977.

entre una «literatura de imágenes» cuyo ejemplo serían las novelas de Hugo y una «literatura de ideas» cuya obra maestra sería *La Chartreuse*) y algunas observaciones críticas sobre la composición de esta novela, que Stendhal recibió con humildad y gratitud, y se propuso durante algún tiempo seguir para una reimpresión ulterior; la más interesante, y muy característica de la oposición entre la culta construcción balzaquiana y el movimiento natural de la «crónica» stendhaliana, era la sugerencia de comenzar el relato en Waterloo y, abreviándolo, tratar todo lo que antecede en analepsis asumida bien por el narrador, bien por Fabricio. Pero lo que nos importa aquí es el resumen en sí mismo. Está redactado, según las normas, en presente, y contiene numerosas citas más o menos literales, entre las cuales abundan algunas que son algo menos conformes a los hábitos del género. Contrariamente a lo que cabría esperar, Balzac no realiza aquí una transcripción en estilo balzaquiano; por el contrario, parece haber sufrido en gran medida el contagio stendhaliano, y quizá (conocemos sus aptitudes para la imitación satírica) lo ha voluntariamente acentuado. En compensación —y en esto radica su principal interés— este resumen es testimonio de una reinterpretación e incluso de una reorganización muy particular de la acción de *La Chartreuse,* que confirman por otra parte algunos de los comentarios que la salpican.

El resumen balzaquiano está casi enteramente focalizado, no sobre Fabricio, sino sobre Gina, y accesoriamente sobre Mosca: ejemplo característico de *transfocalización* narrativa. Todo lo que precede al primer matrimonio de Gina es suprimido, Waterloo despachado en tres palabras, y lo esencial se consagra a las intrigas de la corte de Parma. Fabricio pasa a un segundo plano, y todo el final (Fabricio predicador, amores con Clelia) se resume en cinco líneas, como «más esbozado que terminado» en Stendhal mismo (lo que tal vez es cierto), y sobre todo como secundario a la acción; o bien, añade Balzac, eso hubiera sido el tema de otro libro: el drama del «amor en un sacerdote» [279]; algo así como una *Faute de l'abbé Mouret* sin Paradou. En realidad,

[279] Esta noción es evidentemente ajena a la visión stendhaliana: el hecho de que Fabricio sea «sacerdote» (¿un del Dongo arzobispo es un sacerdote?) no tiene nada que ver con el desenlace, efectivamente dramático, que resulta más bien de los remordimientos de Clélia —no por hacer el amor con Monseñor, ni menos por engañar a su marido, sino por violar su juramento a la Madonna y, por tanto, traicionar a su padre.

sacerdote enamorado o no, Fabricio no le interesa a Balzac: joven, soso, sin envergadura ni ambición política, sólo podría atraer la atención del lector dándole un sentimiento que lo colocase por encima de los seres de su entorno: con toda evidencia, para Balzac, la pasión de Fabricio por Clelia no es ese sentimiento. La novela de Stendhal habría debido ser «o más corta o más larga», y el resumen balzaquiano realiza a su manera la primera sugerencia. El rasgo esencial de este resumen está en ese desplazamiento de interés y de punto de vista [280]. Lo que prueba, por si hiciera falta, que ninguna reducción, al no ser nunca una mera reducción, puede ser transparente, insignificante, inocente: dime cómo resumes y te diré cómo interpretas.

El intérprete (incluso involuntario) puede ser, también, el propio autor produciendo una (auto)condensación de su propia obra. El caso no es demasiado raro y se encuentran algunos embriones en la correspondencia de muchos novelistas. El más desarrollado y el más interesante es quizá el resumen de *Le Rouge et le Noir* [281] redactado por Stendhal en octubre o noviembre de 1832 para su amigo italiano Salvagnoli, y muy probablemente como borrador para un artículo que nunca se publicó. La tasa de reducción es más fuerte que en el artículo de Balzac (alrededor de un 2 por 100), y el autor supuesto no es Stendhal, sino un periodista italiano que se dirige al público italiano y presenta la novela como un cuadro de las nuevas costumbres, rígidas y asifixiantes, establecidas en Francia por la Revolución, el Imperio y la Restauración, en tanto que se oponen a las maneras más libres del Ancien Régime. De ahí una constante insistencia en las determinaciones históricas (del carácter de Julián por su lectura de las *Confesiones,* del de Mme. de Rénal por el moralismo de provincia, del de Matilde por la vida parisina), y una oposición

[280] Señalemos de paso uno o dos errores de lectura significativos: según Balzac, Fabricio «hace el amor con Clelia» durante su primera estancia en la torre Farnese; esto puede designar un simple flirteo amoroso; pero no parece darse cuenta, *a contrario,* del abandono apasionado con el cual Clélia se entrega a Fabricio a su regreso. Incluso supone que Gina escapa al cumplimiento de su promesa a Ranuce-Ernest V, mostrando así que no ha advertido la elipsis del capítulo XXVII. Buenos testimonios de una diferencia casi física entre los ritmos de acción y de percepción.

[281] Publicado como apéndice de la ed. Martineau del *Rouge,* Garnier, 1957.

muy insistente entre «el amor del corazón» de la provincia (*asinus asinum fricat*) y el «amor de cabeza» de la parisina (*asinus fricat se ipsum*): comentario brutal, un poco al modo de ciertas confidencias a Merimée o de las notas al margen de *Leuwen,* que viene a imponer desde el exterior, pero de hecho, desde el propio autor, una especie de interpretación indígena, oficial u oficiosa, muy adecuada para tranquilizar e inquietar a la vez al lector que se acuerda de la suya. Pero lo más inquietante es, ya lo he dicho en otro lugar y no puedo más que repetirlo, este «redoblamiento del relato que a la vez lo cuestiona y lo confirma, y de seguro lo desplaza, no sin un curioso efecto de *vapuleo* en la comparación de los dos textos». Esta «comparación» turbadora entre dos versiones autógrafas es mucho más frecuente de lo que yo imaginaba antes; pero la paradoja está aquí en el hecho de que la versión condensada es la más tardía, escrita después (y no antes, como los guiones y esbozos cuyo estatuto hipertextual consideraremos más adelante), como bajo el efecto de un remordimiento, también paradójico, de haber sido demasiado puntilloso o demasiado elíptico, y de un deseo de clarificarlo todo y zanjarlo en dos palabras.

Otro ejemplo de resumen autógrafo, con un efecto de desambiguación algo análogo, es el de *Sylvie* por Nerval en una carta a Maurice Sand del 6 de noviembre de 1853: «El tema es un amor de juventud; un parisino que, cuando está a punto de enamorarse de una actriz, vuelve a pensar en su antiguo amor por una campesina. Quiere combatir la peligrosa pasión de París, y acude a una fiesta en la región donde está Sylvie, en Loisy, cerca de Ermenonville. Encuentra a la bella muchacha, pero ella tiene un nuevo enamorado, que no es otro que el hermano de leche del Parisino. Es una especie de idilio...»

O el de *Un coeur simple* por Flaubert (en carta a Mme. Roger des Genettes del 19 de junio de 1876): «*Histoire d'un coeur simple* es lisa y llanamente el relato de una vida oscura, la de una pobre campesina, devota pero no mística, sacrificada sin exaltación y tierna como el pan recién hecho. Ama sucesivamente a un hombre, a los niños de su madrastra, a su sobrino, a un anciano al que cuida, después a su loro. Cuando el loro muere, lo hace disecar, y, al morir ella, confunde al loro con el Espíritu Santo. Esto no es en absoluto irónico, como suponéis, sino, al contrario, muy serio y muy triste. Quiero dar lástima, hacer llorar a las almas sensibles, entre las que está la mía.»

Pero lo más sorprendente del género, quizá porque aparece integrado «en abyme» a la obra misma, es sin duda la atrevida síntesis de los *Rougon-Macquart* efectuada en el *Docteur Pascal* con el pretexto de una revelación de Pascal a Clotilde sobre su dosier de observaciones sobre la familia. Se trata de una recuperación interpretativa y explicativa (por la herencia, desde luego) de toda la serie a la luz de la ciencia. Y en un modo narrativo excepcional: el imperfecto de estilo indirecto libre por medio del cual Zola reasume y reescribe la exposición de Pascal en su propio estilo épico-lírico tan característico: «En principio están los orígenes, Adelaida Foulque, la hija mayor trastornada, la primera lesión nerviosa... A continuación, la jauría de apetitos se encontraba suelta... En Aristide Saccard, el apetito se arrojaba sobre los bajos placeres, el dinero, las mujeres, el lujo... Y Octave Mouret victorioso revolucionaba el pequeño comercio, arruinaba las pequeñas tiendas prudentes del antiguo negocio, plantaba en el medio de París enardecido el palacio colosal de la tentación... Más adelante se abría un momento de vida dulce y trágica, Helene Mouret vivía tranquila con su hijita Jeanne, en la parte alta de Passy... Con Lisa Macquart empezaba la rama bastarda, fresca y sólida en ella, ostentando la prosperidad del vientre... Y Gervaise Macquart llegaba con sus cuatro hijos, etc.» ¿No parece que Zola describe aquí su obra a través del discurso de Pascal como describe, en otros lugares, a brochazos, el mercado de Les Halles o el jardín del Paradou? En efecto, es Zola revisado y reescrito por Zola, Zola al cuadrado, o quizá Zola elevado a Zola —de lo que resulta sin duda mucho más.

L

Hipertextual, el *digest* lo es, en su génesis, tanto como el resumen, puesto que deriva también de un hipotexto del que presenta una versión condensada. Pero lo es mucho menos, e incluso, en rigor, no es hipertextual, puesto que no habla de su hipotexto, al que no menciona en ninguna parte (a no ser en el título), y al

que no pretende describir. Y es precisamente el mutismo de esta relación sin referencia lo que hace de él, más rigurosa y puramente que del resumen, una *versión condensada,* y quizá lo que se aproxima más al ideal inaccesible del modelo reducido [282].

Los *digest* de consumo corriente, como los resúmenes descriptivos, no pretenden alcanzar un estatuto literario. Pero también aquí la modestia no excluye una eventual consecución de tal estatuto. La historia de la literatura concede un lugar destacado al menos a dos obras que responden al modelo del *digest* (que ellas han contribuido quizá a fundar). Son los *Tales from Shakespeare* (1807) y las *Adventures of Ulysses* (1808) de Charles y Mary Lamb. La primera es la más célebre, e incluso, según parece, la única traducida al francés; la segunda es evidentemente la explotación transpuesta de un filón análogo; pero su principio de reducción es más simple, puesto que su hipotexto es ya narrativo mientras que los *Tales* narrativizan, para condensarlos, textos originalmente dramáticos.

The Adventures of Ulysses son, como puede imaginarse, un compendio de *La Odisea,* de una extensión aproximadamente igual al 20 por 100 del texto homérico. Por razones evidentes, el *digest* que quiere ofrecer a su público un objeto de lectura reducido, pero sustancial, practica una tasa de reducción mucho más baja que el resumen. Se trata, como en los *Tales,* de una versión para uso de jóvenes, y Lamb no se preocupa de guardar una fidelidad absoluta en la condensación, con motivo de la cual realiza muchos cambios de acento, de proporción o de perspectiva: para evitar una dispersión del interés, la overtura olímpica y toda la Telemaquia desaparecen; simétricamente, y sin duda para eliminar los detalles fastidiosos o demasiado brutales (masacre de los pretendientes), los doce últimos cantos se reducen a cuatro capítulos (sobre diez). Como corresponde a este género de adaptación, Lamb se detiene más en las aventuras maravillosas de la primera mitad, defendiendo vigorosamente este partido contra las objeciones de su editor: «No puedo alterar estos acontecimientos sin distorsionar el libro (lo distorsiona sin escrúpulos en

---

[282] El largo resumen (cerca del 50 por 100, pero con citas literales y fragmentos de comentario) de *Gradiva* por Freud (*Délire et rêves...,* 1907, trad. por M. Bonaparte, Gallimard, 1949) es de un estatuto híbrido: fundamentalmente descriptivo, pero no sin algunos pruritos de *digest* en pretérito.

otros planos) y no los alteraré, aunque en castigo usted me lo rechace, usted y todos los editores de Londres.» La parte de expurgación es la que debía ser, pero Lamb no resiste la tentación inversa de resaltar, con un ligero toque, el encuentro entre Ulises y Nausícaa: ésta desearía un esposo semejante al seductor náufrago. Además del paso del verso a la prosa (y del griego al inglés), el estilo está evidentemente modernizado, es decir, en este caso, desembarazado de sus repeticiones formularias. Pero la alteración formal más considerable es la supresión de la analepsis de Ulises de los cantos IX al XII: el relato vuelve al orden de la historia, comenzando por la caída de Troya, y todas las primeras aventuras anteriores a la llegada a Feacia son directamente asumidas por el narrador extradiegético. La principal —y la más decisiva en la historia de la narración occidental— innovación narrativa de la *Odisea,* en el orden a la vez del tiempo y de la voz, es aquí sacrificada a la simplicidad que exige un relato para la juventud.

Este efecto, sin duda inevitable, de simplificación es más sensible aún en los *Tales from Shakespear* [283]. El prefacio indica claramente el propósito pedagógico de esta colección, destinada a los jóvenes, y en particular a las chicas, que deben esperar mucho más tiempo que sus hermanos para tener un contacto directo con el texto, tan «viril», de Shakespeare, y a quienes estas versiones adaptadas, y, por tanto, inevitablemente atenuadas, servirán de alguna manera de prontuario y de preparación. La expurgación forma parte, claro está, de este programa —dado que los Lamb conciben esta lectura como una escuela de virtud, y especialmente (¡Shakespeare!) de estas virtudes: cortesía, benevolencia, generosidad, humanidad— y antes incluso de influir en la condensación, se manifiesta en la selección del *corpus,* de ahí la eliminación de las crónicas de *Antonio y Cleopatra* o de *Troilo y Cresida.* Pero, como casi siempre, la expurgación se marca no sólo por supresiones, sino también por intervenciones positivas destinadas a explicar conductas chocantes o sorprendentes: así, Macbeth es empujado a la ambición por su mujer, los celos de Otelo están en parte motivados, y disculpados, por la imprudencia de Desdémona.

---

283 *Sic.* Son veinte relatos de una extensión media de 15 páginas: diez tragedias y diez comedias, ninguna crónica histórica. Trad. fr., *Le Mémorial de Shakespeare,* 1842.

Estos efectos de moralización son, de alguna manera, independientes de la práctica del *digest*; podríamos obtenerlos también por medio de una versión corregida de la obra. Aquí nos ocupamos sólo de las consecuencias directamente ligadas a la condensación narrativizante. A pesar de un esfuerzo loable por conservar puro el léxico shakespeariano, el paso del verso a la prosa elimina o «atenúa» inevitablemente todo el aspecto poético de la dicción, por ejemplo, la ornamentación lírica de *Romeo y Julieta* o la fastuosa «imaginería» de *Macbeth*. La necesidad de concentrar la acción conduce a suprimir algunos comparsas útiles, como el Rodrigo de *Otelo*, o pintorescos, como la nodriza de Julieta. El teatro de Shakespeare pierde así su exhuberancia barroca y se aproxima al ideal clásico de simplicidad, de sobriedad, de eficacia dramática. El orden cronológico desordenado por las escenas de exposición se restablece en forma de parágrafos introductorios. Pero, sobre todo, el paso al modo narrativo arrastra una supresión de la plurivocidad dramática, sacrificada a un relato unívoco generalmente centrado en un punto de vista dominante, focalizado sobre Hamlet, sobre Macbeth o sobre Otelo, que converge con las motivaciones moralizantes para eliminar las ambigüedades, indeterminaciones e irracionalidades propias del universo shakespeariano. Nueva prueba de la parte inevitable de corrección inherente al trabajo de reducción, y, por tanto, el efecto mayor es aquí de clasiquización, es decir, en relación a un hipotexto como éste, de *banalización*.

LI

En noviembre de 1915, Proust escribe para Mme. Scheikévitch, sobre las páginas blancas de su ejemplar de *Swann*, una especie de resumen de la continuación, entonces inédita, de *La Recherche*. Resumen apenas retrospectivo para el autor, puesto que se centra esencialmente sobre las páginas más recientemente escritas, pero totalmente prospectivo para la destinataria. La función de este texto, como de los títulos de capítulos de *Guermantes* y del *Temps retrouvé* impresos en 1913 sobre la aguarda de *Swann*, es, pues, la de un anuncio, con una particularidad: que

se trata aquí de un prospecto de uso privado [284], y que este uso exige las inflexiones de un resumen esencialmente selectivo.

Esta selección obedece a dos principios: el primero se indica de entrada como respuesta a una petición formulada por la destinataria: «Madame, usted quería saber cómo sería Mme. de Swann al envejecer. Es bastanta difícil de resumir. Puedo decirle que se hizo más bella». Siguen algunos fragmentos de *Les Jeunes filles* acerca del nuevo «género de belleza» de Odette y sus elegancias mundanas. El segundo principio es más egoísta: «... Pero yo preferiría presentarle los personajes que todavía no conoce, sobre todo el que desempeña el papel más importante y provoca la peripecia, Albertina.» La continuación está, en efecto, exclusivamente consagrada a la historia de Albertina, desde el primer encuentro en Balbec hasta su muerte y el olvido final. En efecto, ella desempeña, si se quiere, el «papel» principal, después del del narrador, aunque la «peripecia» que provoca no sea de seguro la principal. La carta que acompaña el resumen añade un motivo, o pretexto, de esta elección: este episodio sería «el único que puede actualmente encontrar en vuestro corazón herido (sin duda por algún duelo) afinidades de dolor». Pero la verdadera razón podría muy bien ser que en esta fecha Proust está «embebido» en su nuevo tema, introducido entre 1913 y 1915, que le tiene enormemente interesado.

Este resumen selectivo pasa muy deprisa sobre las primeras apariciones de Albertina en Balbec para saltar hasta la revelación capital de Balbec II (la intimidad entre Albertina y Mme. Vinteuil), a su secuestro y a sus persecuciones, después se consagra esencialmente a los sentimientos del Narrador después de la marcha, luego tras la muerte de la muchacha. El sumario está también interrumpido con citas, a veces ligeramente deformadas, o quizá conformes al estado en que entonces se encontraba el futuro texto de *La Recherche,* citas que ocupan lo esencial del texto. El resumen propiamente dicho, que no es aquí más que un hilo conductor o tejido conjuntivo entre las citas, respeta a medias la norma de enunciación de los resúmenes descriptivos. Por un lado, está escrito en presente, pero, en compensación, se aparta de manera muy significativa en lo que concierne a la

[284] E incluso exclusivo: «Yo le rogaría que no se lo enseñe a nadie hasta que la obra haya aparecido.» El texto y la carta que le acompaña pueden verse en el tomo V de la *Correspondance générale,* Plon, 1935, p. 233.

persona: en efecto, el resumen de un relato autodiegético lo transforma siempre en heterodiegético, ya se trate de una autobiografía o de una «novela en primera persona». Véanse, por ejemplo, los sumarios Laffont-Bompiani de *Les Confessions* o, precisamente, de *La Recherche*. Aquí, por el contrario, Proust usa constantemente, y de entrada, la primera persona: «Veréis a Albertina cuando no es más que una muchachita a cuya sombra *yo* paso deliciosas horas en Balbec. Después, cuando *yo* empiezo a sospechar de ella por tonterías, etc.» La actitud narrativa sería aquí una mezcla de la del resumen descriptivo, por el empleo del presente, y la del *digest,* por el empleo de la primera persona. Pero este estado mixto es en sí mismo revelador de una actitud de Proust con respecto a su relato. Para apreciarla correctamente es preciso captar, o quizá concebir, pues los ejemplos son escasos, la diferencia entre los resúmenes de relatos autodiegéticos según sean producidos por un comentador exterior o por el propio autor. Para el comentador externo, la norma es la que yo indicaba hace un instante, totalmente objetiva. Para el autor, me parece evidente que la norma se modula según se resuma una «novela (no autobiográfica) en primera persona» del tipo *Gil Blas,* o una verdadera autobiografía: Lesage respetaría ciertamente la norma (véanse, por otra parte, sus títulos), Rousseau conservaría probablemente la primera persona. Y la forma adoptada por Proust es sin duda el modo más espontáneo de un resumen autógrafo de autobiografía.

Es preciso tener en cuenta dos coerciones laterales. La primera es la presencia, muy masiva y sin duda contagiosa, de las citas, cuyo régimen es evidentemente autodiegético. Pero Proust, acabamos de verlo, emplea *yo* en su sumario delante de toda cita literal. La segunda es el anonimato del héroe, que vuelve incómoda su designación objetiva, y que llevaba ya a emplear el autodiegético en los índices prospectivos de 1913 («Muerte de *mi* abuela... Por qué *yo* abandono precipitadamente Balbelc»), que utilizarán, por contagio o por la misma razón, los resúmenes alógrafos de la edición de la Pléiade. Pero aquí la causa es en sí misma un efecto: el anonimato del héroe de *La Recherche* es una clave autobiográfica, y es bien sabido, a pesar de todas las ambigüedades contextuales, que la única vez en que Proust se aparta de él, hace llamar a su héroe «Marcel». En todo caso, el hecho es que el movimiento espontáneo de Proust tiende siempre a identificarse con él (o a identificarlo consigo

mismo), aunque se retracte de una manera ambigua o parcial, y sin consecuencias para la obra, como en su artículo de 1921 sobre Flaubert: «... las páginas en las que unas migas de "magdalena", mojadas en una infusión, me recuerdan (o, al menos, recuerdan al narrador que dice *yo* y que no siempre soy yo) toda una época de mi vida, olvidada en la primera parte de la obra.» Se ve que el paréntesis correctivo no le impide a Proust proseguir con un posesivo en primera persona decididamente irreprimible.

Estos accidentes repetitivos me parecen reveladores: la manera en que Proust designa y resume su obra no es la de un autor de «novela en primera persona» como *Gil Blas*. Pero sabemos —y Proust lo sabe mejor que nadie— que esta obra no es tampoco una verdadera autobiografía. Habría que buscar para *La Recherche* un concepto intermedio que respondiera lo más fielmente posible a la situación que revela o confirma, sutil e indirectamente, pero sin equívoco, «el contrato de lectura» del sumario Scheikévitch, y que es más o menos éste: «En este libro, yo, Marcel Proust, cuento (como ficción) cómo conozco a una tal Albertina, cómo me enamoro de ella, cómo la secuestro, etc. Es a mí a quien yo atribuyo en este libro unas aventuras que en la realidad no me han sucedido, al menos de esta manera. En otras palabras, yo me invento una vida y una personalidad que no son exactamente ("no siempre") las mías.» ¿Cómo denominar este género, esta forma de ficción, puesto que ficción, en el sentido fuerte del término, hay mucho aquí? El mejor término sería aquel con el que Serge Doubrovsky designa su propio relato: *autoficción* [285].

LII

El *Pseudo-resumen*, o resumen ficticio, es decir, el resumen simulado de un texto imaginario, tal como lo ha ilustrado, por ejemplo, Borges, pertenece en su espíritu al orden de la «forgerie», puesto que una de sus funciones es acreditar la existen-

[285] Tomado de *Fils*, Galilée, 1977.

cia de un texto inexistente, como en *Ficciones*, el artículo de la Enciclopedia Británica sobre Uqbar o el cuento «El acercamiento a Almotásim», del supuesto Mir Bahadur Alí. Pero no es exactamente un apócrifo, puesto que el texto supuesto no ha sido literalmente *producido*, sino solamente *descrito*; ningún esfuerzo, pues, de imitación estilística. Textual y formalmente, el pseudo-resumen funciona como un resumen descriptivo, eventualmente mezclado de comentario o destinado a introducir y a sustentar un comentario: «El acercamiento a Almotásim», muy típico a este respecto, se presenta como una reseña canónica, con presentación filológica, resumen propiamente dicho y comentario final.

Esta práctica, aplicada aquí a la producción imaginaria de textos de ficción, tiene probablemente su origen en la obra crítica de Borges, cuyas primeras realizaciones son anteriores a su obra como autor de cuentos. *Discusión* [286] es, en suma, una clásica colección de ensayos críticos, con la mezcla de «análisis» y de comentario que caracteriza este género. Lo extraño aparece sobre todo en los temas y en las ideas esgrimidas en estos ensayos bajo la garantía de autores a veces requeridos y desbordados, pero no siempre. Esta temática de lo fantástico intelectual induce a una incertidumbre difusa acerca de la autenticidad de las fuentes invocadas, pero esta desconfianza puede achacarse a la ignorancia del lector y, sobre todo, al hecho de que leemos hoy estos textos antiguos a la luz turbadora de los más recientes. A partir de *Historia universal de la infamia* [287], Borges entra poco a poco en el muy conocido juego de las referencias apócrifas y de las «atribuciones erróneas», describiendo él mismo esta colección como «el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar ajenas historias». El mismo procedimiento aparece en algunos de los cuentos recogidos bajo el título de *El jardín de senderos que se bifurcan* [288], que el prólogo describe así: «Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas pá-

[286] 1932; trad. fr., Gallimard, 1966; supongo que podría decirse lo mismo de *Inquisiciones* (1925), que Borges suprimió de su catálogo y que es inencontrable. Recuerdo que *Enquêtes* (Gallimard, 1957) es la traducción de *Otras inquisiciones*, 1937-1952.

[287] 1935; trad. fr., Rocher, 1958.

[288] 1951; incluido con *Artificios* (=*Ficciones*, 1935-1944) en *Fictions*, Gallimard, 1951. La historia de las publicaciones y de las traducciones de Borges es en sí misma, como no podía ser menos, un laberinto temporal.

ginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. Así procedió Carlyle en *Sartor Resartus*; así Butles en *The Fair Haven*; obras que tienen la imperfección de ser libros también, no menos tautológicos que los otros. Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios». En «Tema del traidor y del héroe» (1944) el narrador «tímido» se atreve a presentar su relato como el sumario de un cuento que «escribirá quizá un día» y que «vislumbra así»; pseudo-argumento, pues, o pseudo-esbozo. Los otros cuentos de esta época y los siguientes renuncian a enmascarar su autonomía detrás de una atribución apócrifa: Borges el cuentista se ha emancipado por fin [289].

La idea fácil y banal según la cual Borges habría pasado de la crítica a la ficción [290] mediante la transición tranquilizadora de una ficción disfrazada de crítica es en lo esencial exacta, y la explicación (de un psicologismo no menos banal) por la «timidez» fue adelantada por el propio Borges. Pero quizá no debamos tomarla demasiado literalmente, o, al menos, hay que leer este término con el matiz que se impone de coquetería y sofisticación. De una manera más ambiciosa, pero sin duda también pertinente, el prólogo a *La Historia universal de la infamia* insistía sobre la superioridad paradójica de la lectura sobre la escritura: «A veces creo que los buenos lectores son cisnes aún más tenebrosos y singulares que los buenos autores... Leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual.» Saboreemos la enigmática promesa del «por lo pronto» y sopesemos el adjetivo «posterior»: la lectura viene después de la escritura; es, por tanto, superior a ella, a la vez que más modesta y más evolucionada. Hay tanto orgullo como humildad en presentar sus propias obras como resúmenes de obras de otro.

---

289 «El hombre de la esquina rosada» (incluido en *Historia universal de la infamia*), primer relato asumido y que data de los años treinta, se enmascaraba todavía con el pseudónimo de Francisco Bustos, y sobre todo con un pastiche muy marcado de estilo golfo.

290 Es el movimiento que mima, en segundo (o tercero, o cuarto, o quién sabe qué) grado, Nabokov en *Feu pâle* (1962; trad. fr., Gallimard, 1965), novela irónicamente disfrazada de comentario de poema (ficticio); y, en cierta forma, autocaricatura del proliferante comentario del propio Nabokov sobre *Eugène Onéguine* (1964).

Esta práctica de hipertextualidad ficticia [291] es, hay que destacarlo, simétrica e inversa de la performance atribuida por Borges a su héroe Pierre Ménard. Escribiendo de su propia invención un *Quijote* rigurosamente literal, Ménard alegoriza la lectura considerada como, o disfrazada de, escritura. Atribuyendo a otros la invención de sus cuentos, Borges presenta, por el contrario, su escritura como una lectura, disfraza de lectura su escritura. Estas dos conductas, hay que decirlo, son complementarias; se unen en una metáfora de las relaciones, complejas y ambiguas, de la escritura y de la lectura, relaciones que son —volveré sobre ello si es necesario— el alma misma de la actividad hipertextual.

Así pues, el pseudo-resumen no habrá sido para Borges más que una práctica transitoria [292]; pero su huella queda, en el conjunto de su obra, completamente indeleble. Parece como si, practicando el resumen (real, después simulado), hubiese contraído un rasgo de escritura que marca manifiestamente, y muy notoriamente, su estilo, y que se caracteriza por una sobriedad, un laconismo, una distancia muy difíciles de analizar, pero que cualquier lector de *Ficciones* o de *El Aleph* ha podido apreciar. Yo denominaría este rasgo *el efecto de resumen.* Tal efecto resulta en lo esencial de la sensación de que Borges, incluso en los cuentos en los que no se disimula detrás de la ficción de la reseña, describe, con la reserva y la indiferencia irónicas de un crítico aburrido, un relato preexistente más que cuenta él mismo una historia [293]. Este relato por preterición procede de una actitud narrativa típicamente clásica que el propio Borges define como la «postulación clásica de la realidad» [294]. La ilustra con dos textos de Gibbon y de Cervantes, cuya escritura califica de «mediata» y de «generalizadora y abstracta hasta lo invisible». La palabra importante es, para nosotros, el adjetivo «mediata», que se aplica quizá más literalmente a la escritura de Borges que a la de un narrador clá-

---

[291] Y/o *metatextualidad* ficticia, puesto que el resumen está contaminado de comentario o, cuando menos, como todo resumen descriptivo, implícitamente inclinado hacia y dispuesto para un eventual comentario.

[292] Las *Crónicas de Bustos Domecq,* escritas con Bioy Casares y publicadas en 1967, dejan poco sitio al resumen. Son, en efecto, crónicas más que reseñas críticas.

[293] Estas observaciones me han sido parcialmente inspiradas por la obra todavía inédita de Raphaël LELLOUCHE, *Jorge Luis Borges ou l'expression littéraire de l'infamie,* tesis de l'EHESS defendida en junio de 1981.

[294] *Discussion,* pp. 49-58.

sico, aunque todo historiador se apoye efectivamente sobre documentos que mediatizan su narración, y aunque Cervantes finja traducir el relato de Cide Hamete Benengeli. De las tres formas por las cuales Borges caracteriza la «postulación clásica», dos proceden de la técnica del resumen o de la síntesis; la primera «consiste en un informe general de los hechos importantes», es el típico «relato sumario» tal como lo practica el historiador o el novelista clásico cuando cubren en algunas líneas un lapso de varios meses o años; la segunda, no muy distinta a la primera, «consiste en imaginar una realidad más compleja que la que se expone al lector y en contar sus resultados y sus efectos»: utiliza el sumario como una reserva de detalles y de circunstancias que el relato debe dejar adivinar al lector sin exponerlas él mismo; se trata aún de un procedimiento de selección, real o ficticia, del que la práctica del resumen nos ofrece tal vez el mejor aprendizaje [295].

Sería desde luego una insolencia reducir el arte de Borges a una especie de diseminación en toda su obra de la experiencia del resumen ficticio. No pretendo afirmar tal cosa. Sería quizá más exacto decir que su genio le predisponía a ello de dos maneras: por el mito, fundamental en él, del Mundo como Biblioteca (y Laberinto), que no le da acceso a las cosas y a los seres más que a través de los libros [296]; por su étimo estilístico de brevedad, que no excluye —no más que en Góngora o en Quevedo— el preciosismo de lo que él llama sus «metáforas lacónicas», y que donde mejor se refleja es en el gesto de una escritura voluntariamente condensada. Más exacto o más falso, el arte de Borges no se limita a este doble aspecto. Si yo lo cito aquí es, como se habrá supuesto, no por lo que debe a la práctica del resumen, sino por la deuda inversa [297].

---

[295] El tercer procedimiento señalado por Borges resulta, por el contrario, aparentemente, de la amplificación: es lo que él llama la «invención circunstancial»; pero de hecho se emparenta con la reducción en la medida en que supone la elección juiciosa de lo que Borges califica ingeniosamente como «detalles lacónicos de largo alcance».

[296] La valoración de la lectura no sólo usurpa el acto de escritura, sino, como se sabe, el acto (si es que lo hay) de vivir: «He vivido poco. He leído mucho» (*L'Auteur*, p. 129; literalmente: «Me han sucedido pocas cosas» —siempre la «timidez»).

[297] Va de suyo que Borges, aquí, funda y consolida un género, hipertextual en diversos sentidos: el *pseudo-metatexto*, o crítica imaginaria, en la que se aúnan (entre otros) la reducción simulada, el pastiche de un

LIII

Así como la reducción de un texto no puede ser una mera miniaturización, el aumento de un texto no puede ser un mero agrandamiento. Así como no se podía reducir sin suprimir, no se puede aumentar sin añadir, y en este caso como en aquél, la operación no se produce sin distorsiones significativas.

Un primer tipo, que constituye justamente el contrario de la reducción por supresión masiva, sería el aumento por adición masiva que propongo bautizar como la *extensión*. Así, Apuleyo, amplificando sin duda *Las metamorfosis* de Lucio, no vacila en añadirle (al menos) un episodio totalmente extraño a la historia de su héroe: el mito de Amor y de Psique. Corresponde a los exégetas, que no han de faltar, encontrar entre los dos relatos alguna relación simbólica.

La principal investidura de la extensión se encuentra en el teatro, y particularmente en el teatro clásico francés, cuando autores del XVII y del XVIII quisieron adaptar a la escena «moderna» tragedias griegas cuyo asunto les parecía ciertamente admirable, pero insuficientemente «cargado de materia» para ocupar la escena durante los cinco actos de rigor. El caso más típico es el de *Edipo Rey*, que (entre otras transformaciones y reinterpretaciones) ha recibido extensiones de todas clases con el fin de rellenarlo (la palabra, desgraciadamente, se impone) en aquella época y hasta nuestros días.

La tragedia de Sófocles (lo olvidamos demasiado a menudo) no representa en el teatro más que el fin último de las desgracias de Edipo, a saber: la indagación a la que le compromete la peste de Tebas y el oráculo que le exige el castigo del asesino de Layo; todo lo demás, objeto precisamente de la indagación, sólo es evocado incidentalmente a través de breves fragmentos de narración. Todo esto, una vez eliminadas las intervenciones del coro, inacep-

---

género (la crítica literaria) y el apócrifo mediatizado. En *La Bibliothéque d'un amateur* (Gallimard, 1979), que se presenta como una colección de estudios «a propósito de relatos que todavía no se han escrito» (como en «Tema del traidor y del héroe»: el porvenir dará su sentido a esta cláusula del contrato), Jean-Benoît Puech complica aún más el juego con una red de ecos e implicaciones de un «artículo» a otro, que acaba por imponer una mitología personal, y sugerir algo así como una autobiografía voluntariamente mal disfrazada. Por supuesto, toda máscara es también un espejo (y a la inversa).

tables en la escena clásica, no basta, efectivamente, para cubrir cinco actos. Hay, pues, que añadir algunos episodios y/o algunos personajes.

El primero en dedicarse a esta tarea parece que fue Corneille, en 1659, cuya intervención describen y explican claramente la Advertencia al lector y el Examen retrospectivo de 1966. La insuficiencia del tema no es para él puramente cuantitativa. Cito sus palabras: «El amor no forma parte del tema ni los papeles femeninos...; he tratado de poner remedio a estos fallos en la medida en que he podido.» Se ve que la relación incestuosa entre Edipo y Yocasta, que tanto nos interesa desde hace algún tiempo, no es «amor» para Corneille, y que el papel de esposa-madre no le parece suficiente como papel femenino. La adición imaginada por él consiste en dar a Layo y a Yocasta una hija, y, por tanto, a Edipo una hermana, Dircé, que él cree su hijastra y que quiere casar por razones de estado con su (de los dos) primo Hemón, hijo de Creonte, pero ella ama a Teseo, que interviene aquí aparentemente como amigo, y que también la ama. Así pues, Corneille añade dos personajes, uno de los cuales aporta todo su prestigio (para él podríamos legítimamente hablar de *anexión*) y un largo suspense: enfrentamientos entre Dircé y Edipo, entre Edipo y Teseo, e incluso entre Teseo y Dircé, cuando el oráculo (de hecho, el alma de Layo consultada) exige la muerte de una persona de la sangre de Layo: Edipo, claro está, pero todos creen que se trata de Dircé; para salvarla, Teseo quiere morir en su lugar, pretendiendo contra toda verosimilitud ser el hijo de Layo y de Yocasta; pero, a la vez, el hermano de Dircé, y de ahí diversos *quidproquos*, amagos de sacrificios y «marivaudages» barrocos (¡*Ah, Príncipe, si es posible, no seáis mi hermano*!). Cuando se revela que Edipo es el asesino de Layo, Teseo lo reta a un duelo, en tanto que, a elección, hijo de la víctima o amante de su hija. Todo esto llena bastante bien la escena hasta la revelación final de la identidad de Edipo y el desenlace conforme al original, pero en el que el anuncio de la «curación pública» y del futuro matrimonio de Dircé y Teseo introduce —distorsión típicamente corneliana del tema trágico— un toque bastante curioso de *happy end*.

Este *Edipo* optimista tuvo un inmenso éxito, que sólo fue superado, me parece, por el del joven Voltaire [298]. Como Cornei-

[298] Representada en 1718, publicada con siete Cartas justificativas en 1719.

lle, Voltaire encontraba el tema demasiado ligero, o, al menos, demasiado breve: «Los temas antiguos en general —escribe— son los más ingratos y los más impracticables; son temas para una o dos escenas como máximo y no para una tragedia. Es preciso añadir a esos acontecimientos las pasiones que los preparan». (Ésta será, en suma, la opinión y la aportación de Freud.) Descontento, sin embargo, con la adición corneliana, Voltaire inventa otra que le parece mucho mejor, pero que consiste también en importar o anexionar un héroe ajeno a Tebas. Esta vez es Filoctetes, antiguo «amante» de Yocasta, que, habiendo oído rumores de la muerte de Layo, llega en busca de una segunda oportunidad, para encontrarse a Yocasta casada de nuevo con Edipo y para hacerse acusar por el pueblo del asesinato de Layo. Esta invención, observa Voltaire, era necesaria «para llenar los tres primeros actos; ¡si apenas tenía materia para los dos últimos...! ¡Y qué papel tan insípido habría sido el de Yocasta si no hubiese tenido, al menos, el recuerdo de un amor legítimo, y si no hubiese temido por la vida de un hombre al que había amado antes! » (También aquí la revelación final de su relación con Edipo parece no ser suficiente para sacar a Yocasta de su «insipidez».) Durante tres actos, pues, Filoctetes será acusado y retenido por Edipo para juzgarlo hasta que el «gran sacerdote» (así llama Voltaire a Tiresias) y los mensajeros empiezan a publicar la verdad. Salida entonces de Filoctetes, lo que supone dos héroes sucesivos y, en suma, dos obras [299].

El enorme éxito, también, de esta versión no impidió a un tercer ladrón advertir sus no menos enormes defectos y proponer como corrección de las dos primeras una tercera extensión de *Edipo Rey*. Se trata de nuestro viejo amigo Houdar de La Motte, que escribió en prosa, después tradujo en verso y publicó en 1726 con, como todo el mundo, un Discurso justificativo, un nuevo *Edipo* que pretendía paliar la pobreza de materia de la tragedia de Sófocles («la unidad de interés [en esta tragedia] consiste en el desarrollo de las circunstancias que sirven para el

[299] Para una interpretación psicoanalítica de esta extensión, ver el ingenioso J.-M. MOUREAUX, *L'Oedipe de Voltaire,* Minard, 1973: el conflicto entre los dos héroes representa una rivalidad amorosa (por la madre, claro está) entre los dos hermanos Arouet, identificándose el escritor con Filoctetes, hermano menor (aunque de más edad: es la lógica del inconsciente) injustamente acusado del asesinato del padre y acabando por triunfar, o, al menos, por reconocerse su inocencia.

esclarecimiento del destino [de Edipo] y ... este desarrollo no es bastante para llenar tres actos»), pero evitando esta vez el defecto en el que habían incurrido tanto Corneille como Racine: la duplicidad de interés. Es preciso llenar la escena y la acción, pero con un relleno que no vaya a buscar un segundo héroe fuera de Tebas. Solución: la víctima expiatoria exigida por los dioses deberá ser esta vez «de la sangre de Yocasta», lo que parece designar a Eteacles o Polinices; de ahí un nuevo suspense en *quid-proquo,* pero que tiene el mérito de no salir de la familia, y de ser tan insoportable para Edipo y Yocasta como la misma verdad. Houdar no pasa por ser, ciertamente, un gigante de la escena, pero confieso que desde el punto de vista de la eficacia dramática, y en el orden de los valores clásicos, su extensión me parece la menos desafortunada.

Todavía se trata de una adición, aun cuando, para extender la acción, habría quizá bastado con remontarse sencillamente hacia atrás en la historia de Edipo [300], de la que Sófocles, después de todo, no representó más que el desenlace (podríamos también imaginar la posibilidad de añadir en epílogo a la acción de *Edipo Rey* la de *Edipo en Colono,* pero no conozco ningún ejemplo de esta contaminación). Es (entre otros) lo que hace Cocteau en *La Machine infernale* (1932), cuyo principio de extensión es, en lo esencial, una continuación analéptica, no desde el origen del drama (oráculo, nacimiento y abandono de Edipo), sino inmediatamente después de la muerte de Layo. De los cuatro actos, sólo el último coincide con la acción de *Edipo Rey*; es una hiper-condensación de la contracción de 1925, complicada con una sola pero impresionante adición: Yocasta muerta reaparece en escena; bajo la apariencia de Antígona, es ella, madre, esposa e hija, quien acompañará en adelante al héroe ciego. El acto III se consagra a la noche de bodas de Yocasta y Edipo: primera manifestación dramática —o mejor segunda, después de *Oedipus und die Sphynx* de Hoffmannstahl, que data de 1905, y precede a la interpretación freudiana— del interés moderno por la relación incestuosa. Edipo ama a Yocasta con un amor casi filial; Yocasta encuentra en Edipo un inquietante parecido con su hijo «muerto»; Edipo adormilado (esa noche permanece casto) toma a Yocasta por su madre; Yocasta ve las cicatrices revela-

[300] Es lo que hacía Esquilo en la primera tragedia de su trilogía *Layo, Edipo, Los Siete contra Tebas,* de la que sólo conservamos la última.

doras en los pies de Edipo y lanza un grito terrible; Edipo le da un falsa explicación (sin conocer la verdadera); Yocasta cuenta su historia atribuyéndola a su costurera; «¿Lo habrías hecho tú?», pregunta Edipo. Como se ve, todo un juego de lapsus, de medias confesiones, de revelaciones abortadas en las que se da vueltas en torno a la verdad [301], rozándola de una manera que recuerda a Giraudoux. Más giraudiano aún, el acto II representa el encuentro de Edipo y de la Esfinge. La Esfinge es una muchacha (de hecho, la diosa Némesis, acompañada del chacal Anubis) a la que fascina la belleza de Edipo. Al saber que viene a Tebas para vencer a la Esfinge y casarse con Yocasta, ella le advierte sobre la diferencia de edad: « ¡Una mujer que podría ser vuestra madre! » «Lo fundamental, responde inevitablemente Edipo, es que no lo sea.» Decidida a salvarlo, le revela su identidad y le da la clave del enigma, tras lo cual, cuando Anubis le exija a ella que lo someta a prueba como a los otros, Edipo no tendrá ninguna dificultad en responder: aquí, como en *Elpénor, Judith* o *La Guerre de Troie*, las cosas terminan como la tradición quiere que lo hagan, pero mediante un giro inesperado, y que permanecerá desconocido para el común de los mortales.

Sólo el acto I introduce una adición ajena a la leyenda edípica, pero ¡qué adición! Después del asesinato de Layo, su fantasma aparece sobre las murallas de Tebas para tratar de advertir a Yocasta de lo que la amenaza. Yocasta y Tiresias se acercan, pero ni ven ni oyen al fantasma cuya tentativa resulta vana. Es el acto burlesco, u offenbachiano, con los anacronismos y vulgarismos de rigor: argot moderno, soldados de segunda clase, oficial tiquis-miquis, acento extranjero de Yocasta («este acento internacional de los *royaltis*»), Tiresias adivino-que-no-adivina-nada y a quien Yocasta llama Zizi, alusiones bufonamente pre-

---

301 Es también el dúo Yocasta-Edipo el que ocupa casi del todo *Le Nom d'Oedipe* de Hélène Cixous (editions Des femmes, 1978); dúo de amor en el sentido propiamente lírico (es, por otra parte, parcialmente, un libreto de ópera para André Boucourechliev), y soberbio de principio a fin. Pero, más que de la noche de bodas, se trata de la noche de muerte en la que todo se descubre (a Edipo, no a Yocasta, que —como un poco ya en Sófocles— *sabe* desde siempre y «más allá del saber») y todo se viene abajo. Para la autora, Yocasta es todas las mujeres, «a las que se prohíbe el cuerpo, la lengua, se les prohíbe ser mujer», y verdaderas víctimas de la verdad trágica que es «lo invivible de la "pareja"». Sin duda, pero en la página 9, el reparto de los personajes tiene un lapsus (?) que habla un poco (mucho) en el otro sentido: *Yocastra.*

monitorias: «Este chal me ahoga... ¿Crees que voy a dejar en casa este broche que salta a los ojos de todo el mundo?» Pero el guiño más acentuado es evidentemente la evocación de *Hamlet* con las apariciones del rey muerto y este extraño cruce temático: en Hamlet, el espectro quiere informar a su hijo de su asesinato por Claudio y de la relación «incestuosa» entre éste y la reina, para que Hamlet la interrumpa matando a Claudio; aquí, quiere informar a Yocasta de su asesinato por Edipo para que ella evite una relación de incesto con él. Con o sin referencia a Freud, no es el único ejemplo de contaminación entre las dos grandes tragedias: en el *Oedipe* de Gide (1930), Tiresias regresa de Delfos: «¿Qué ha dicho el oráculo?», pregunta Edipo. «Que hay algo podrido en el reino.»

Puntual y alusiva como aquí, o extendida como en Cocteau a la escala de un acto, esta mezcla, en dosis variables, de dos (o más) hipotextos es una práctica tradicional, que la poética conocía justamente bajo el término de *contaminación*. Ya la hemos visto en formas un poco más abiertamente lúdicas (el centón, la quimera oulipiana). La palabra y la cosa, según parece, vienen de los autores de comedias latinos, y más precisamente de Terencio, que a veces creyó que debía, para dar consistencia a la materia, casar en una sola las intrigas de dos comedias griegas: así *El Eunuco,* al que habían contribuido dos piezas desconocidas de Menandro, o la *Andriana,* que procede a la vez de *Andriana* y de *Perintiana,* en cuyo prólogo dice: «*contaminavi fabulas*»; pero no podemos apreciar aquí el trabajo de contaminación, puesto que los originales se han perdido. La historia del teatro nos ofrece muchos otros ejemplos: así *Antígone* de Rotrou mezcla la de Sófocles a las *Fenicias* de Eurípides, y el libreto de Boïto para *Falstaff* toma a la vez de *Enrique IV* y de *Las alegres comadres de Windsor.* El más canónico y el más manifiesto es sin duda el *Faust et Don Juan* de Grabbe (1829), que explota y cristaliza una comparación característica de la época romántica, favorecida además por la interpretación idealizante del Seductor propuesta por Hoffmann en 1816. Las dos historias se mezclan, o, más exactamente, se alternan y se entrecruzan en la escena, sin apenas juntarse más que por el intermediario de donna Anna, a la que se disputan los dos héroes. La contaminación está aquí lo bastante equilibrada como para que no se pueda decir cuál de las dos acciones sirve para amplificar a la otra. Fuera del teatro, ahora, podemos calificar de contaminación la presencia (desde el *Volksbuch* del siglo

XVI) en la leyenda de Fausto de una Helena venida de donde ya se sabe. Muchas obras nacen así de un feliz encuentro, fuente de la chispa decisiva, entre dos o más elementos, tomados de la literatura o de la «vida»: así, el proceso Berthet y *Les Confessions*, Vanozza Farnese y Angela Pietragrua, etc. ¿Y no ha sido Thomas Mann quien ha proclamado que su Leverkühm, y, en consecuencia, su *Doctor Fausto*, era a la vez Fausto (por el destino), Nietzsche (por la locura) y Schönberg (por la teoría musical)?

Hemos visto contaminaciones de textos entre sí, o de textos y de elementos tomados de lo «real». Podríamos imaginar matrimonios más sutiles o más inéditos: entre dos estilos, por ejemplo —sobre el modelo de la quimera—, el vocabulario de Mallarmé en la sintaxis de Proust; o bien, una intriga balzaquiana en el estilo de Marivaux. El travestimiento, lo recuerdo, resulta un poco de este género de injerto: estilo popular sobre acción épica. Y las variaciones y paráfrasis musicales: Beethoven sobre Diabelli, Brahms sobre Haendel, Liszt sobre Mozart, Ravel sobre Mussorgsky, Stravinski sobre Pergolesi, etc.

Espero que se advierta claramente la diferencia entre estas quimeras genéricas (dos géneros, un texto y un género) y la contaminación de textos singulares. Podemos imaginar todavía, por ejemplo, una reescritura de *Hamlet* en el estilo de Beckett; pero esto existe y hablaremos de ello. Contaminación de un texto (*Wilhelm Meister*, juzgado demasiado burgués y que había que reescribir al gusto romántico) y un género (la novela medieval de iniciación caballeresca) es *Heinrich von Ofterdingen*. Contaminación de géneros: epopeya carolingia+novela de caballerías artúrica es, ya lo sabemos, la fórmula de Boiardo retomada por Ariosto.

LIV

El segundo tipo de aumento, antítesis de la concisión, procede no ya por adición masiva, sino por una especie de dilatación estilística. Digamos, caricaturizando, que se trata aquí de duplicar o de triplicar la longitud de cada frase del hipotexto. Es la rana que quiere volverse tan grande como el buey, y esta com-

paración no es gratuita. Llamemos a esto, para hacer paradigma con la extensión, la *expansión.*

Era esencialmente expansión lo que la retórica clásica practicaba y hacía practicar a sus alumnos bajo el nombre más general (aunque yo prefiero reservar este término) de «amplificación». Distinguía aquí —distinción, vamos a verlo, un poco falsa— una amplificación «por figuras» (introducción de figuras en un hipotexto reputado de literal) y «por circunstancias», es decir, por explotación (descripción, animación, etc.) de detalles solamente nombrados o implicados en un hipotexto reputado de conciso o lacónico. Este grado cero estilístico, víctima idónea para la expansión escolar u otras, se hallaba tradicionalmente encarnado en las fábulas de Esopo. Georges Couton, en un artículo oportunamente titulado «Du pensum aux *Fables*» [302], cita algunas líneas de un modelo de corrección magistral tomado de *Novus candidatus rhetoricae* del P. Pomey (1659), y consagrado a *El Lobo y el Cordero*: «Cerca de un arroyo había venido para calmar su sed un cordero. Un lobo acude al arroyo, empujado más por un deseo de rapiña que por la sed.» Hasta aquí la amplificación sigue más o menos el texto de Esopo. «Mientras que el cordero bebe, ve, terrible, en el agua, la sombra del lobo. Temblando de arriba abajo, estaba aterrado; petrificado en el sitio, el pobre no se atreve a mover ni la cola ni la cabeza.» Aquí, como lo indica P. Pomey, hay una expansión por *hipotiposis*: la aparición del lobo es vivamente representada y focalizada según el punto de vista del cordero; otra hipotiposis consagrada (esta vez desde el punto de vista del lobo) al espectáculo del cordero aterrado; coloquialismo (¿marotismo?) apropiado de *pobre*; enumeración de los efectos psíquicos del miedo. «Sin embargo, el lobo, empujado por su apetito glotón, busca motivos de disputa y una ocasión para despedazar al cordero (texto original): "Y bien, dice el lobo, pequeño audaz, ¿es que no vas a dejar, mientras bebo, de enturbiar el agua con tus patas llenas de fango?" "¿Es a mí, mi buen lobo, a quien llamas pequeño audaz, a mí, que por miedo y por respeto a ti, apenas puedo sostenerme sobre mis patas?"». Aquí, una *sermocinazión,* o *dialogismo,* diálogo directo y sin incisos presentativos, fuertemente caracterizado (*etopeya*) por la brutalidad insolente del lobo y por la sumisión respetuosa del cordero; en Esopo, el cordero, menos tímido, se esforzaba

[302] *La Poétique de La Fontaine,* PUF, 1957.

en argumentar («bebo río abajo», etc.); aquí se declara culpable de una manera considerada más conforme a su carácter.

El extracto citado por Couton se termina aquí, y supongo que es suficiente para mostrar que la distinción entre «figuras» y «circunstancias» es artificial, pues las figuras dominantes son precisamente las figuras circunstanciales (descripciones, retratos, dialogismos), todas dirigidas hacia un efecto común de animación realista. La prestación del buen Padre es bastante pobre, pero el lector podrá fácilmente sustituirla de memoria por la posterior de un fabulista francés más conocido. Y podrá confrontar con su hipotexto esópico otras fábulas también famosas como *La Cigarra y la Hormiga, El Cuervo y el Zorro,* o (quizá el ejemplo ideal) *La Encina y la Caña.* Yo eludo aquí este ejercicio, también tradicional, y les ahorro una peligrosa cantinela sobre el arte de La Fontaine, para saltar, sin extenderme tampoco, a la evidente conclusión de que este arte (no) es (más que) la realización genial de una práctica hipertextual muy modesta que es la expansión estilística.

En su estado clásico, la expansión sólo explora una dirección estilística, la que yo calificaba, a falta de mejor término, de «animación realista». El hipertexto es aquí, cualesquiera que sean sus matices de familiaridad y de alegría, un texto *serio*: la fábula es, en último término, un género didáctico y moralizador, incluso si su «moralidad» es a menudo de un realismo bastante prosaico. Pero cabría pensar en otras direcciones posibles, puramente lúdicas, por ejemplo.

Algunos *Exercices de style* de Queneau ilustran esta hipótesis. Si aceptamos de nuevo considerar como grado cero y, por tanto, como hipotexto la versión titulada *Relato,* encontraremos en algunas de las variaciones sobre este tema unas formas inéditas de expansión: por *vacilación* («No sé muy bien dónde ocurría aquello..., ¿en una iglesia, en un cubo de la basura, en un osario? ¿Quizá en un autobús?»); por exceso de *precisión* («A las 12 h. 17 m. en un autobús de la línea S, de 10 m. de largo, 2,10 de ancho...»); por transformación *definicional* («En un gran vehículo automóvil público destinado al transporte urbano, designado por la vigesimosegunda letra del alfabeto español...»); por *engolamiento* pseudohomérico (ya citado) o *amaneramiento* («Eran los aledaños de un julio meridiano. El sol reinaba con todo su esplendor sobre el horizonte de múltiples ubres. El asfalto palpitaba dulcemente...»), e incluso, con el título de *Ines-*

perado, por una *sermocinación,* ya lo he dicho, típicamente queneliana: «Los amigos estaban sentados alrededor de una mesa de café cuando Alberto se reunió con ellos. Estaban Renato, Roberto, Adolfo, Jorge y Teodoro...» *.

LV

Como se ha podido ver, estas dos nociones de extensión y de expansión remiten a prácticas simples que raramente se encuentran en estado puro; es evidente que ningún aumento literario un poco consecuente se reduce a uno de estos tipos. Así pues, es mejor considerar la extensión temática y la expansión estilística como las dos vías fundamentales de un aumento generalizado, que consiste a menudo en su síntesis y en su cooperación, y para el que yo reservaba el término de *amplificación.*

Así definida, la amplificación no parece corresponder tan simétricamente como yo lo había dejado entender al tercer tipo de reducción, la condensación, que no resultaba en absoluto de la síntesis y convergencia de las otras dos (escisión y concisión). Se observará, sin embargo, en seguida, que el hipotexto de una amplificación fácilmente puede valer como resumen, lo que no puede decirse en el caso de una expansión (una fábula de Esopo sería un resumen demasiado largo para la fábula de La Fontaine que procede de ella), y todavía menos en el caso de una extensión: el texto de *Edipo Rey* no contiene *in nuce* el rol corneliano de Teseo ni el volteriano de Filoctetes, ni el primer acto shakesperiano de *La Machine infernale.* La descripción menos mala que podríamos dar de la amplificación sería considerarla la inversa de una condensación.

La amplificación es una de las fuentes fundamentales del teatro clásico, y particularmente de la tragedia, desde Esquilo hasta, al menos, finales del siglo XVIII. La tragedia tal como

* Las citas de *Ejercicios de estilo* siguen la traducción de Antonio Fernández Ferrer, Cátedra, 1987.

nosotros la conocemos nace esencialmente de la amplificación escénica de algunos episodios míticos y/o épicos. Sófocles y Eurípides (y sin duda algunos más), a su vez, amplifican a menudo a su manera los mismos episodios, o, si se prefiere, transcriben en variación los temas de su predecesor. Los temas originales tomados de la Historia o inventados son rarísimos: del primer caso sólo conozco *Los Persas*, y del segundo Aristóteles no conocía más que *Antea* de Agatón. Este rasgo formará parte de las normas de la tragedia clásica. Corneille y Racine se afanan en exhibir sus fuentes como justificaciones necesarias. La invención del tema no es ignorada por la poética clásica, pero se la concede sobre todo a ese género inferior que es la comedia, que, por otra parte, tampoco abusa de ella.

El tratamiento paralelo y simultáneo, en 1670, por Corneille y Racine del tema de la separación de Tito y Berenice nos ofrece una buena oportunidad para observar la aplicación del procedimiento. Como se sabe, los dos rivales, con o sin estímulo exterior común, se inspiraron en el mismo texto, excepcionalmente breve, de Suetonio (después de que el Senado le recordase la prohibición hecha a los emperadores de casarse con reinas extranjeras). «Tito, que, según se decía, le había prometido matrimonio a la reina Berenice, la hizo volver de inmediato a Roma, a pesar de él y a pesar de ella (*statim ab Urbe dimisit invitus invitam*).»

La parte de expansión es más o menos la misma en los dos poetas. Consiste en hinchar, hasta cubrir dos horas de espectáculo, ese mínimo de dudas, de deliberaciones, de presiones contradictorias y de enfrentamientos diversos, contraídos por Suetonio en un «de inmediato» manifiestamente hiperbólico. Todos estos retrasos-preparativos nutren, tanto en Corneille como en Racine, el suspense dramático con un alimento propiamente retórico; es decir, una circulación de argumentos políticos y de chantajes afectivos. Pero ninguno de los dos poetas se atrevió a reducir el debate a una simple elección entre el amor y el poder o el respeto a la ley: siempre la necesidad de «llenar la escena», incluso en aquel que se enorgullecía a este propósito de «hacer algo a partir de nada». Necesidad, pues, de *extender* añadiendo uno o dos personajes suplementarios encargados de complicar el juego, pero divergencia en la elección de estas adiciones. En Racine, como todo el mundo sabe, es Antioco, enamorado de Berenice, y cuyo destino parece estar subordinado a la decisión

de Tito: adición de rebote, que no pesa en la elección (no vemos a Tito renunciar a Berenice para contentar a Antíoco) y, en consecuencia, no *contribuye* a la acción, sino que simplemente la prolonga. Ser efecto (secundario) y no causa es el principal fallo de esta adición desde el punto de vista de la estricta dramaturgia clásica, y que intensifica el carácter tradicionalmente considerado como demasiado elegíaco (« ¡Ay! ») de esta amplificación. En Corneille, como puede suponerse, las cosas se complican; se añaden dos personajes en lugar de uno: Domiciano, hermano de Tito, ama a Domitia, prometida oficial de su hermano, que duda entre Domitia y Berenice [303]. En esta estructura más compleja no es ya Berenice quien se encuentra entre dos hombres, sino Tito entre dos mujeres, puesto que la presión afectiva de Domitia duplica la (política, desde luego, pero más débil que en Racine) del Senado. Tras las vacilaciones necesarias, Tito, contrariamente a lo que sucede en Racine, elige el amor de Berenice y decide abdicar por ella. Es entonces Berenice quien, en un arranque de generosidad típicamente corneliano, renuncia a la felicidad y se va. Tito se resigna, pero se niega a casarse con Domitia, que se consolará con Domiciano. El mismo tema inicial diverge según dos amplificaciones diferentes: para Racine, Tito acata con un desgarramiento patético la ley inevitable de la razón de estado; en Corneille, el compromiso amoroso es tan fuerte como el político, incluso más fuerte (Péguy lo ha dicho todo sobre este asunto). El Imperio es para Corneille una posesión que Tito sacrifica por amor a Berenice, la cual supera ese sacrificio rechazándolo y devolviendo a Tito a su trono y a su pueblo. Es el tema fundamental de *rivalizar* en generosidad, el gran *potlatch* corneliano, y el gusto barroco de la paradoja y de la sorpresa. Pero nos hemos ido un poco lejos del *invitam* original.

Así pues, se trata de dos amplificaciones antitéticas, expresiones fieles de dos «visiones del mundo» lo más opuestas posible: una trágica (o, como aquí, a falta de la muerte de un hombre, elegíaca), la otra heroica, caballeresca y naturalmente «optimista». Todo esto son cosas sabidas; yo sólo pretendía mostrar, con estos dos ejemplos típicos, la *potencia temática* de la amplificación.

---

[303] Esta adición, como en Racine la de Antíoco, se autoriza mediante un texto complementario de Dion Cassius, ya explotado en este sentido por Segrais en su novela *Bérénice* (1648).

Otro tanto puede decirse acerca de la amplificación narrativa, que plantea algunos problemas más, evidentemente ligados a las estructuras específicas del modo narrativo. Fue precisamente estudiando una amplificación como llegué a formarme una primera idea de estas estructuras; es necesario ahora recordar lo fundamental de aquellas observaciones [304].

El *Moyse sauvé* de Saint-Amant (1653) amplifica en seis mil versos las pocas líneas consagradas por el *Génesis* a la exposición de la infancia de Moisés. Esta amplificación procede esencialmente por *desenvolvimiento diegético* (es la *expansión*: dilatación de detalles, descripciones, multiplicación de episodios y de personajes comparsas, dramatización máxima de una aventura en sí misma poco dramática), por *inserciones metadiegéticas* (es lo esencial de la *extensión*: episodios ajenos al tema inicial pero cuya anexión permite extenderlo y darle toda su importancia histórica y religiosa: vida de Jacob contada por un anciano; vida de José representada por una serie de cuadros; vida futura de Moisés vista en sueños por su madre, etc.), y por *intervenciones extradiegéticas* del narrador: este último procedimiento no es muy productivo en Saint-Amant, pero podría serlo mucho más y servirse también, a voluntad, de la expansión y de la extensión.

Esto es precisamente lo que sucede en otra amplificación mucho más reciente cuyo tema coincide con el del *Moyse sauvé*: es *José y sus hermanos* de Thomas Mann [305], obra maestra absoluta del género. La fuente principal y frecuentemente citada como «texto de origen», «texto primitivo» o «versión más antigua», es el relato bíblico que hay que considerar, por razones precisamente de extensión, de *Génesis 25* (nacimiento de Esaú y Jacob) a *Génesis 50* (funerales de Jacob). Los textos ulteriores, designados alusivamente como «la tradición», son el capítulo XII del Corán, el *Yousouf et Suleika* de Firdousi (principios del XI) y el *Djâni* (XV), y el *Poema de Yusuf*, obra de un moro español de los siglos XIII-XIV. Dejo de lado esta tradición intermediaria, cuya aportación es marginal, para tratar *José y sus hermanos* como

[304] «D'un récit baroque», *Figures II*, Seuil, 1969.

[305] Novela en cuatro partes: *Les Histoires de Jacob* (1933), *Le Jeune Joseph* (1934), *Joseph en Egypte* (1936), *Joseph le nourricier* (1943); me refiero a la traducción de Louise Servicen, hoy disponible en la colección «L'imaginaire» de Gallimard. (Existe edición en castellano en Labor, Barcelona, 1977.)

una vasta amplificación (de 26 a 1.600 páginas) del relato bíblico, o transformación de un relato mítico muy sumario en una especie de inmensa *Bildungsroman* histórica.

La amplitud propiamente diegética va de la infancia de José a los funerales de Jacob; es decir, abarca la vida del héroe hasta ese signo de madurez y de cumplimiento que es la muerte del padre. Pero esta amplitud se completa, en los dos últimos tercios del primer volumen, por una analepsis metadiegética consagrada a las «historias de Jacob», relato hecho a José por el propio Jacob de su infancia y de sus tribulaciones hasta su regreso a Canaán.

Esta larga vuelta atrás añade al relato una extensión muy importante (15 por 100 del texto total), pero cuyo estatuto metadiegético es anulado, o reabsorbido, en el mismo momento que se plantea: el narrador declara que este relato es hecho por Jacob, pero inmediatamente se hace cargo de él, como el narrador de *La Recherche* asume el relato de *Un amour de Swann* (esta semejanza no es sólo formal: en los dos casos se trata, simbólica o realmente, de los amores del padre). Todo sucede como si el relato de Jacob fuera para Thomas Mann un mero pretexto para volver atrás, como si su tetralogía comenzase *in medias res* en la infancia de José para remontarse después a su verdadero punto de partida que sería el nacimiento de Jacob. Pero tal descripción no daría cuenta del hecho esencial de que el héroe, es decir, a la vez el objeto principal y casi el único *foco* (tema) de este relato, no es Jacob, sino José. A pesar de su reducción pseudodiegética, el relato de Jacob sigue siendo un relato *hecho a José* y oído por José, y no figura en la novela más que a título de elemento de la formación de José, destinado, como lo prueba la continuación de la novela, a ser integrado en su propia experiencia, como la experiencia de Swann se transfunde en la de Marcel y contribuye a determinarla.

Por su parte, la expansión diegética es inseparable de las «intrusiones» extradiegéticas de un narrador prolijo, muy imbuido de su función didáctica, y muy ostensiblemente omnisciente. Así, subraya con complacencia que el primer encuentro, la «entrevista decisiva» de José con Putifar no ha sido mencionada antes de él por «ninguna de las numerosas variantes de esta historia, ni las del Levante ni las del Poniente..., del mismo modo que han pasado en silencio sobre numerosos detalles, precisiones y argumentos convincentes que nuestra versión se jacta de sacar a la luz para rendir homenaje a las bellas letras»;

misma reivindicación a propósito de la primera entrevista entre José y Faraón: «Es una suerte que se consigne aquí, en todos sus detalles, la célebre y, sin embargo, casi ignorada entrevista...» Reclama en cualquier ocasión su derecho a la amplificación en relación a sus predecesores, y especialmente en relación a ese «texto primitivo» que califica varias veces de «conciso» y «lapidario», de «lacónico» e incluso de «excesivamente lacónico», y su derecho a restituir íntegramente todo lo que la tradición había omitido transmitir, pero que no por ello dejó de ser contado alguna vez, en el primer relato anterior incluso a la versión más antigua, y que no es otra cosa, según una fórmula cara a Thomas Mann, que «la historia contándose a sí misma», historia de la que no nos ahorra detalle más que en virtud de lo que él llama «la inexorable ley de la escisión» [306], sin privarse tampoco de contar «lo que todo el mundo sabe ya», ni del placer de atraer y de atizar la atención de su auditorio, como un buen cuentista oriental, y de mantenerla hasta la última frase.

Así pues, según las reglas de la antigua retórica, es la importancia de la historia y la amplitud del propósito lo que justifica la enormidad de la amplificación. *José y sus hermanos* es también una novela histórica, un fresco del mundo oriental en torno al siglo XV antes de Cristo: Palestina y Mesopotamia en tiempos de los Patriarcas, Egipto de la XVIII dinastía (José nace bajo el reinado de Amenophis III y llega a ser primer ministro de Amenophis IV), panorama de la civilización faraónica, de la vida (y de la muerte) en Tebas y en Menfis, enfrentamiento entre judaísmo y politeísmo, entre el poderoso clero de Amón y el intento monoteísta de Amenophis-Akhenaton, etc. Todo esto exige muchas observaciones y explicaciones que el narrador no regatea, y justifica inmensos diálogos y «hermosas entrevistas». Pero en donde Thomas Mann da el máximo de su verbo fluido es en las inevitables grandes escenas, ya «conocidas por todos», pero que

---

[306] *Joseph le nourricier*, p. 188. La escisión, que es aquí una reducción en la amplificación, «es beneficiosa y necesaria puesto que a la larga es imposible contar la vida tal y como ella se contó a sí misma antiguamente. ¿A dónde nos arrastraría semejante empeño? Hasta el infinito. Tarea muy por encima de las fuerzas humanas. Quienquiera que lo intentase no terminaría nunca y sucumbiría desde el principio, atrapado en la maraña, la locura del detalle exacto. En el buen éxito de la narración y de la resurrección, la escisión juega un papel importante e indispensable» (*ibid.*, p. 184).

reclaman toda la instrumentación dramática de la que es capaz: la bendición fraudulenta de Jacob, la noche de bodas entre Jacob y «Raquel» (en el silencio del alba, Jacob se despierta el primero: «Se movió, palpó la mano de la mujer, recordó lo que había sucedido y acercó los labios a sus dedos para besarlos. Alzando la cabeza para contemplar a su bienamada dormida, la miró con sus ojos pesados, pegados por el sueño, casi en blanco aún, y que no lograban encontrar la mirada. Por fin la vio, era Lea».), la disputa entre José y sus hermanos, la llegada a casa de Putifar, la presentación de José a las damas de la corte, la revelación de José a sus hermanos, la bendición testamentaria de Jacob a sus hijos, etc.

Pero todo esto no representa, según la fórmula del mismo Mann, más que el «cómo», la amplificación dramática del «qué» legado por la tradición. Falta proporcionar aquello que callaba el «laconismo» de la versión original, con la discreción que comparte con los otros grandes textos arcaicos, mitos o epopeyas, y que constituyen los blancos privilegiados de la amplificación moderna. Es evidentemente el «porqué», es decir, la motivación psicológica. Por qué José desagrada a sus hermanos. Por qué agrada al intendente de Putifar, a Putifar, al director de la prisión, al mismísimo Faraón. Y, sobre todo —las dos motivaciones culminantes, y, por otra parte, estrechamente ligadas—, de un lado, por qué José inspiró amor en Putifar (aquí, más cariñosamente, «Mout-emenet»): belleza y encanto irresistibles que hereda de su madre, la Adorable entre todas, frustración sexual de la esposa del gran eunuco, ternura casi maternal hacia el joven extranjero, imprudencia de Putifar que se resiste a alejar a José a la primera alarma, papel incitador del enano Doudou, envidioso de Jacob y que ve en esta pasión un arma contra él, nacimiento y desarrollo del amor, bajo capa de desconfianza y hostilidad, hasta el punto de no-retorno de una cristalización totalmente stendhaliana, larga e inútil resistencia de tres años, pues «Mout» no le pide de inmediato, como se ha dicho, «acuéstate conmigo»; sólo llega a pedirlo en el límite de sus fuerzas: «El primer año, ella se esforzó por ocultarle su amor; el segundo, se lo descubrió; el tercero, se ofreció a él.» Por otro lado, por qué José rechazó este amor al que no era, como se cree, insensible por naturaleza; y aquí el narrador explica esta castidad por siete motivos, ni más ni menos, que enumera imperturbablemente —aunque confieso que su distinción se me escapa un poco—: con-

sagración religiosa, lealtad hacia Putifar, repulsa de la agresividad femenina («él quería ser la flecha, no el blanco»), fidelidad a las máximas de su padre, rechazo de Egipto y de su culto de la muerte, prohibición de la carne. Todo esto no le impedirá casarse más tarde con otra egipcia; ya sabemos, y Mann mejor que nadie, lo que valen estas explicaciones adaptables a voluntad.

La interrogación sobre los móviles finge extenderse hasta la misma divinidad: Yavé ha castigado a Jacob en su amor por Rachel —negándosela por dos veces durante siete años, volviéndola estéril hasta el nacimiento de Jacob, haciéndola morir en el camino de regreso— por un simple y por una vez único motivo, que casi no me atrevo a nombrar: los celos. Y el último volumen se abre —referencia paródica al *Prolog im Himmel* de *Faust*— con un «Preludio en las supremas esferas» en el que las chismosas cohortes celestes examinan estas dos graves cuestiones: por qué Dios ha creado al hombre (respuesta: por los malos consejos de Semael, y por curiosidad narcisista), y por qué el Dios inmaterial y universal se ha hecho, como los demás, el dios de un pueblo. Respuesta: siempre por los consejos pérfidos del demonio, y por... ambición —condescendencia, desde luego, y deseo de igualarse, rebajándose, a los otros dioses—. *Nobody is perfect.*

Estos detalles bastan para ilustrar el tono fundamental de esta obra, que es evidentemente el humor, el humor tan conocido —y desconocido— de Thomas Mann, que no perdona a nadie, ni a su héroe, siempre seductor y satisfecho de sí mismo, ni a su padre, el Patriarca astuto, sectario y formalista, ni siquiera —acabamos de verlo— al Poder supremo, ni tampoco a su propia fuente. De otro modo no sería (como lo creía obtusamente su enemigo jurado Bertolt Brecht) más que un vulgar ironista. Sin embargo, el humor, una de cuyas marcas exteriores es aquí la afectación de pomposidad oficial, el constante pastiche de los giros bíblicos y del estilo formulario, es a la vez gran productor y gran consumidor de amplificación textual: como ya lo decía Thomas Mann a propósito de *La montaña mágica,* «el humor exige espacio». Necesita texto, mucho texto para prepararse y para realizarse (esta clase de humor, al menos). La lentitud y la prolijidad complaciente de la amplificación son aquí inseparables de su propia inversión cómica; de manera que sería insuficiente definir *José y sus hermanos* como una amplificación humorística, pues eso sería desconocer la identidad profunda, en

este caso, de estas dos funciones. Diríamos mejor que esta novela es la ilustración y la puesta en marcha —la más brillante en mi opinión— del valor humorístico de la amplificación [307].

LVI

Reducción y amplificación no llevan existencias tan separadas como pudieran hacérnoslo creer los dos análisis realizados. En principio, como ya hemos visto, toda transformación de texto que no se deja reducir a uno de estos dos procedimientos resulta generalmente de su matrimonio según la fórmula *supresión + adición = sustitución*: así procedía Godchot sobre Valéry, o Mallarmé sobre Mallarmé. También podemos encontrar, en el curso de la génesis, o de las tribulaciones, a veces contingentes, de una obra hipertextual, un movimiento inverso y de balance nulo: *adición + supresión* (de la adición misma): así, en la versión original de *Don Carlos* (París, 1867), Verdi añade al drama de Schiller un primer acto (prólogo de Fontainebleau) que suprimirá en 1884 para la versión definitiva de la Scala.

A un trabajo algo similar, pero mucho más sutil, se entrega Flaubert en *Herodías* (1877), que amplifica en una treintena de páginas las veinte líneas del relato evangélico (Mateo 14 y Marcos 6). Contrariamente a la historia de José, la de la degollación del Bautista está, en los dos textos evangélicos, completa y provista de todas las motivaciones necesarias: por rigorismo, Juan

---

307 *Gaspard, Melchior et Balthazar* de Michel TOURNIER, Gallimard, 1980 (existe edición en castellano en Noguer, Barcelona, 1981), pertenece al mismo género del aumento generalizado. La parte de la extensión viene representada por el cuarto mago Taor, tomado, como lo indica el propio Tournier, de una tradición rusa a través de la novela de Edzar Schaper, y la de la expansión por la evocación del reinado de Herodes, y, sobre todo, por la biografía que se atribuye a cada uno de los cuatro reyes, biografía motivada por la respuesta a la cuestión implícita siguiente: ¿qué venían a hacer todos a Belén? Respuesta: uno viajaba por desesperación amorosa, el otro por curiosidad estética, el tercero había sido derribado del trono por un golpe de estado, el último venía en busca de la receta del lukum al pistacho.

había condenado el matrimonio de Antipas con su cuñada; por eso Herodías deseaba su muerte, pero Herodes, sabiendo que el pueblo lo quería, y estimándolo también él, no se atrevía a ordenar su ejecución y se limitaba a tenerlo encarcelado; para obligarlo a decidirse, Herodías utiliza su fascinación por Salomé que baila ante él en su banquete de aniversario; seducido, Antipas le concede a Salomé lo que ella quiera; Herodías entonces le sugiere a su hija que pida la cabeza de Juan, lo que Herodes, obligado por su promesa, no puede negarle.

Este relato no reclama ninguna motivación suplementaria, y Flaubert no se ve obligado a proporcionarla, excepto para explicar las motivaciones originales en sí mismas (*sobremotivación*) mediante un cuadro general, político y religioso, del Oriente romano bajo el reinado de Tiberio. El principio esencial de su amplificación es, como en *La Tentation* o en *Salammbô*, la expansión descriptiva e histórica. De ahí la considerable documentación que conocemos —todo el saber de la época sobre la religión judía y sus sectas, la colonización romana en Oriente, los movimientos de rebelión, las intrigas de la corte, etc.— y que podría llenar una novela de trescientas páginas detallando y explicando de forma esclarecedora y exhaustiva todo el encadenamiento de pasiones, de ambiciones y de maquinaciones que desemboca en esta cabeza cortada sobre un plato. Los borradores muestran que Flaubert había concebido y casi escrito, en fragmentos sucesivos, esta novela. Después, también laboriosamente sin duda, emprende el trabajo de *desescribir* a fuerza de tachaduras, de elipsis, de fórmulas alusivas, de réplicas sacadas de su contexto, de detalles estrafalarios brillando en el enigmático y fuliginoso desorden de un relato que más de un lector, incluso informado de la historia, habrá juzgado, como el buen Sarcey, «demasiado fuerte para él»; o, como Jules Lemaitre, «un esfuerzo excesivo se hace sentir en esta brevedad: los personajes y las acciones no están suficientemente explicados; hay demasiado laconismo en este deslumbramiento asiático...» Estas dos reacciones, entre otras, ponen de manifiesto, me parece, el efecto producido sobre el «archilector» medio por este doble trabajo de amplificación y de autorreducción: lo que, por una vez y como excepción al deslumbramiento lacónico del texto bíblico, era límpido en veinte líneas de Marcos o de Mateo se vuelve oscuro en treinta páginas de Flaubert. Pero esta oscuridad, hay que (re)decirlo, constituye todo el arte del último Flaubert.

Efecto bastante raro —excepcional incluso— de *desmotivación*. Se dice que Óscar Wilde escribió su *Salomé* (1892) después de una lectura del relato de Flaubert. Nada le debe, sin embargo. Además del cambio al modo dramático, su partido es muy otro: se trata de una práctica que encontraremos a placer, la *transmotivación*, es decir, una motivación sustituida por otra: Salomé hace decapitar a Iaokanann no por instigación de su madre, sino por su propia cuenta, porque lo ama y él la ha rechazado. Esta idea procede tal vez de Heine, que atribuye el mismo móvil a Herodías, añadiendo: «De otro modo el deseo de esta mujer sería inexplicable. ¿Puede una mujer pedir la cabeza de un hombre al que no ama?» [308] Madre o hija, esta motivación generalizante me encanta, lo confieso. Una vez concebida, elimina todas las demás y podría habérsele ocurrido por separado a Heine y a Wilde, como, por otra parte, se le ocurrió, entretanto (1881), al libretista de *L'Hérodiade* de Massenet, que llevaba algo más lejos la emancipación en relación al texto evangélico y a su decoro: Juan no rechazaba el amor de Salomé —y, de golpe, moría por alguna otra razón que no me interesa. Sabiamente, Richard Strauss (1907) preferirá la versión de Wilde, que su libreto sigue muy de cerca. Gracias a la popular danza de los siete velos y a su música obsesiva, la ópera de Strauss impone, quizá definitivamente, esta motivación pasional y esta versión propiamente trágica —no sin un recuerdo de las interpretaciones plásticas de un Gustave Maureau, de un Beardsley, de un Klimt, que contribuyen a hacer de la princesa de Idumea el emblema de lo que Eugenio d'Ors llama el *Barocchus finisecularis*, o barroco 1900.

Como se sabe, Mallarmé se había adelantado a todos con una *Hérodiade* (1864-1867) cuya intocable heroína, bajo ese nombre engañoso, era la hija y no la madre. Pero Laforgue irá más lejos que nadie suprimiendo a Herodías y convirtiendo a Salomé en la hija de Herodes.

Esta *Moralité légendaire* (aparecida póstumamente en 1887) podría leerse como un travestimiento neo-burlesco del relato de Flaubert, con su Tetrarca Emeraude-Arquetypas, su palacio laberíntico y colgante, ese sobrino de los Sátrapas del Norte que, tal Bonaparte al Cuerpo legislativo, trata a Iaokanann de «ideólogo, escritorzuelo, recluta reformado, folletinista desclasado, bas-

[308] *Atta Troll*, 1847.

tardo de Jean-Jacques Rousseau», esos visitantes que, ante los trances de Salomé, piensan en sacar sus relojes y preguntar —cuestión pertinente—: «¿A qué hora la acuestan?», y, por su parte, esta exigencia descarada: «Y ahora, padre, desearía que ordenéis subir a mi habitación, en un plato cualquiera, la cabeza de Iaokanann. He dicho. Subo a esperarla.» «Pero, hija mía, ¡no piensas lo que dices!, este extranjero...» Obtenida por fin la famosa cabeza y debidamente besada, Salomé la arroja desde lo alto de la torre; pero calculando mal su parábola, cae con ella, rodando de roca en roca hasta el mar —muerta, claro está [309].

Pero esta descripción sería muy reductora para esta obra enigmática, adelantada a su tiempo, y de una fantasía más libre —de toda psicología, entre otras cosas —de lo que convenía a un género al que trasciende por su extrañeza, surrealista «avant la lettre», y me quedo corto.

Finalmente, el estatuto de ciertos textos reducidos o aumentados es ambiguo, o, más precisamente, *doble,* según que los consideremos en su génesis (del lado del autor) o en su recepción (del lado del lector). Ya he señalado efectos de amplificación en algunas versiones originales más extensas que el texto definitivo correspondiente, y que la mayoría de los lectores sólo llega a conocer después, como versiones amplificadas de un texto que habían conocido en principio en su estado reducido. El efecto inverso, o *efecto de reducción,* se produce cuando, después de la lectura de la obra definitiva, tenemos conocimiento de guiones, planes o esbozos preparatorios que se pueden considerar como *resúmenes prospectivos,* o anticipados.

Ahora bien, los *dossiers* preparatorios («borradores») no contienen solamente este tipo de textos, sino, además, redacciones parciales detalladas, que encontramos (o no, y en caso de que sí, más o menos transformadas) en la versión definitiva. Y también (es casi seguro en Flaubert) planes elaborados después de una última redacción, o penúltima, para ver más claro y juzgar acerca de la consistencia del conjunto: resúmenes críticos, pues, o de control, y en absoluto prospectivos. E inversamente, pode-

[309] De hecho, el adjetivo o participio sólo se aplica a la heroína, pues las Islas Blancas Esotéricas, feudo del Tetrarca laforguiano, «viridean con las brisas atlánticas», en algún lugar, supongo, entre Madeira y Canarias.

mos encontrar tales estados embrionarios —argumentos aquí involuntarios— en lugares distintos a los borradores, y en particular en obras anteriores del mismo autor: el tema de *Leuwen* en *Racine et Shakespeare,* o el de *Le Malentendu* en un hecho diverso leído por Meursault en *L'Étranger*.

Casi cualquier obra de cierta envergadura debe pasar en algún momento por esta etapa de la que no siempre nos deja huellas. Encontramos algunas muy características en Flaubert, o en Zola, o en James, y en muchos otros. Lo más frecuente es que estos argumentos prospectivos adopten la forma mínima de un plan esquemático en estilo «telegráfico» (frases nominales más yuxtapuestas, e incluso a menudo superpuestas, que encadenadas en un verdadero relato), y así no corren apenas el riesgo de hacerle a la obra definitiva una verdadera competencia, ni siquiera un verdadero contrapunto textual. Cualquiera que sea su lugar en la cronología de la génesis, ciertos planes de *Un coeur simple* (I. Representación de Felicité y la casa de Mme. Aubain. / II. Su historia. / Entrada en casa de Mme. Aubain. Los niños. Personajes secundarios...) o de *Hérodias* (Machaerous / Antipas sobre su terraza. Su situación política. Una voz: él tiene miedo...) ilustran este estado y este estilo que es ya el de un índice.

Pero algunos encuentran de entrada un régimen formal más elaborado que les confiere un innegable estatuto literario. Citaré como ejemplo dos autores casi contemporáneos y también muy diferentes entre sí: Zola, Henry James.

Los papeles preparatorios de Zola todavía no han sido publicados en volumen, pero las notas de Henri Mitterand en la edición Pléiade de *Les Rougon-Macquart* incluyen numerosos extractos de ellos, y un análisis muy sugestivo. Contienen documentos de todas clases, planes esquemáticos o detallados generalmente bastante tardíos, pero también, casi para cada novela, un esbozo redactado en varias páginas, y a veces, varias decenas de páginas, que es siempre el estado más antiguo de la obra. El más antiguo, pero no el más embrionario en el sentido microscópico, *in nuce,* que evoca este término. La metáfora más justa, aunque no más original, sería la de la nebulosa. Zola parte de una idea inicial que es casi siempre, según la economía general de la serie, el cuadro de un medio o de una actividad social. Evoca en principio, en un espíritu más didáctico y descriptivo que novelesco, este segundo plano, por ejemplo la mina o el gran comercio, después va en busca de los personajes y de la

intriga narrativa que transformarán el cuadro en novela. Busca, ensaya, renuncia, encuentra otra cosa, progresa, se anima, se da consejos y consignas, y el Esbozo no es más que una transcripción en vivo de lo que Mitterand llama acertadamente su «monólogo creador» [310]. En efecto, es el monólogo de la creación, el trabajo creador constituye un monólogo y, en este gran charlatán, no habría sin duda podido hacerse por otra vía o bajo otra forma. Más que el presente, el tiempo (o el modo) típico de estos sumarios incoativos sería el futuro o una especie de optativo o volitivo, y a veces incluso un imperativo en la primera persona, representado por el infinitivo: «Quiero en *Au bonheur des dames* hacer el poema de la actividad moderna. Por tanto, cambio completo de filosofía: no más pesimismo en principio, no concluir en la futilidad o en la melancolía de la vida. En una palabra, ir con el siglo, expresar el siglo... No olvidar su (Octavio) lado de fantasía en el comercio, su audacia... Sin embargo, no querría episodios demasiado sensuales. Evitaría las escenas demasiado vivas». O incluso, para *Germinal*: «Este inspector será a quien se mate, y el grupo vociferante de mujeres podrá arrancarle los genitales... Me gustaría el derrumbamiento del pozo con todo fluyendo hacia el abismo... Sería un gran efecto. Pero, ¿dónde meter todo esto?» Este estilo de monólogo o quizá mejor de diálogo interior, está más cerca de un diario íntimo, del que emergería progresivamente la novela (como esa niebla sonora que encuentra poco a poco su forma en el *Vals* de Ravel), que del relato propiamente dicho, y en ello reside el interés estético de estos esbozos. Encontramos, además, una especie de pastiche de este género en algunas páginas del Diario de Eduardo en *Les Faux Monnayeurs*; así, por ejemplo: «Sin pretender precisamente explicar nada, querría no ofrecer ningún hecho sin una motivación suficiente. Ésta es la razón por la que me serviré del suicidio del pequeño Boris; ya me cuesta demasiado trabajo comprenderlo...»

Los *Notebooks* de James [311] son, de una manera mucho más declarada, el Diario de un novelista, y de un novelista en apa-

[310] Tomo III, p. 1872; otros (*Essais de critique génétique,* Flammarion, 1979, p. 195): «soliloquio programático».

[311] *Notebooks* (1878-1911), publicados por F. O. Matthisen y K. B. Murdoch, trad. fr. Louise Servicen: *Carnets,* Denoël, 1954.

riencia menos metódico y ordenado que Zola en la elaboración de sus obras. Durante los años 1892-1896 en concreto, los diversos proyectos y esbozos (*Lo que sabía Maisie, Otra vuelta de tuerca, Las alas de la paloma, Los embajadores, La copa de oro*) se encabalgan y se entrecruzan, señales enmarañadas de una maduración casi simultánea. Muy a menudo, James anota un día la idea inicial, parece olvidarla durante dos o tres años, después vuelve a su proyecto que quizá ha madurado inconscientemente durante ese intervalo, le da en algunas páginas una forma elaborada, la abandona de nuevo en favor de otra, y así sucesivamente durante varios años. Otra diferencia con Zola: el punto de partida es siempre una «historia» y con frecuencia una anécdota oída aquí o allá y que James capta de inmediato, e invariablemente, como un buen tema para una novela corta —que se estirará hasta las dimensiones que ya conocemos—. La primera nota nos aparece, pues, retrospectivamente, como un resumen de una media página, muy condensado, pero en el que se encuentra ya lo esencial de la acción: un niño cuyos padres divorciados se vuelven a casar cada uno por su lado y que encuentra nuevos padres en las dos nuevas parejas; las intrigas amorosas y financieras en torno a una muchacha rica que se muere; un padre casado en segundas nupcias y una hija casada que se unen hasta el punto de dejar yerno y madre consolarse juntos, a menos que sea a la inversa; un hombre ya mayor que toma de repente, contra todos sus «deberes» e intereses, la actitud de un joven rebelde, etc. [312] Esta primera fase, casi exclusivamente narrativa, es la que falta en Zola y no aparece hasta mucho más tarde. La continuación, inmediata o diferida [313], consiste en una elaboración progresiva de los móviles y de los encadenamientos psicológicos: es por excelencia un estudio de motivaciones, en el que la acción se carga poco a poco de las guirnaldas de sutilezas y de ambigüedades características del arte jamesiano —aunque algunos de sus argumentos digan nítidamente lo que el texto final cubrirá con una espesa cortina de humo: así, que el escritor de *Dibujo en la alfombra* guardaba en efecto un secreto, o que los niños de *Otra vuelta de tuerca* son, aunque parezca mentira, acosados por los

[312] *Maisie,* 12.11.92; *Colombe,* 3.11.94; *Coupe,* 28.11.92; *Ambassadeurs,* 3.10.95.

[313] *Les Ailes de la colombe,* 3 y 7.11.94; *La Coupe d'or,* 14.2.95; *Maisie,* 26.8.93, 22.12.95 y 26.10.96.

fantasmas de sus antiguos criados [314]. El objeto de estos estados intermedios es, pues, muy diferente del del Esbozo zolesco, pero el tono y el carácter suelen estar muy próximos: es de nuevo el de la búsqueda en proceso y en acto, de las vacilaciones, de los tanteos, de las hipótesis, del ensayo y error: *supongamos que... o mejor no... se debe... es preciso... a menos que... veamos... nos parece bien... no estoy seguro... vislumbro... me parece vagamente que esto toma forma... sí, sí... es esto...* El proceso creador es tan vivamente escenificado que podríamos suponer en él una parte de lo que Valéry llamaba «la comedia del intelecto». Pero no es ciertamente así como James lo vivía, cualquiera que sea su tinte de humor. El argumento era para él una etapa y un instrumento técnico decisivo, y alguna vez se refirió a él con una extraordinaria emoción [315].

Así pues, es a través de estos argumentos sucesivos como se *produce* (en todos los sentidos del verbo) la elaboración jamesiana del bosquejo narrativo inicial, a menudo una idea casual, y que funciona como su hipotexto. En una descripción algo esquemática, esta elaboración comporta frecuentemente una fase de motivación, después una fase de ambiguación y de refracción en el famoso «esplendor del indirecto», que podríamos en muchas ocasiones caracterizar como una fase de desmotivación (por sutilización). Pero lo esencial de la puesta a punto final falta todavía, es la «técnica de la escena» [316]: acción detallada y (sobre todo) diálogo. La escena se opone, aquí como en otras partes, al sumario, modo puramente narrativo al que los argumentos permanecen constantemente fieles. Así James precisaba un día que «estos maravillosos esquemas preliminares (*preliminary statements*) no existen en una forma comunicable» [317] —con la excepción quizá del argumento sensiblemente más amplio (veinte mil palabras) de *The Ambassadors,* que había redactado cuidadosa-

[314] 24.10.95, 12.1.95. James añade aquí: «La historia deberá ser contada —con suficiente credibilidad— por un espectador, un observador exterior.» Este observador será el aya, cuya narración adolecerá esencialmente de credibilidad. Desde luego, los argumentos no deben ser utilizados como máquinas para «desambiguar» obras cuya redacción final es posterior a ellos en varios años: la elaboración jamesiana consiste precisamente en este trabajo inverso de ambiguación progresiva.

[315] Pp. 215 y 288.

[316] «Me doy cuenta —¡a buenas horas!— de que la técnica de la *escena* es mi absoluto, mi imperativo, mi única salvación» (21.12.96).

[317] A. H. G. Wells, otoño de 1902, *ibid.,* p. 407.

mente a título de prospecto para el editor Harper—. James precisa que esta redacción fue anterior en más de un año a la redacción final de la novela. Se trata, en efecto, de un sumario prospectivo, pero su comparación con la novela muestra a qué alto grado de elaboración íntima corresponde —y, desde luego, *contribuye*—. Casi ninguna duda (como conviene a la situación: James quiere mostrar a Harper que su novela está «completamente preparada en su cabeza»), casi ninguna decisión desmentida por la versión final. James no se expresa ya aquí en un modo hipotético o volitivo, utiliza el presente descriptivo de un verdadero (pero enorme) resumen crítico; apenas si emplea el futuro salvo para prometer, a propósito de tal o cual escena, que estará «llena de interés» o «dibujada en el orden y la luz que le convienen». También la narración pura se desliza varias veces hacia la escena, con fragmentos de diálogo o de monólogo interior que se podrían leer como citas de una redacción final ya disponible. La performance es sorprendente: amaneramientos de estilo incluidos, este argumento es ya casi una novela de James, y no dejaría de extrañarnos semejante exceso para el solo provecho de un editor que se apresuró a no hacer nada con él, si al mismo tiempo no fuera testimonio de una prisa y de una especie de angustia triunfante que proclama la inminencia del cumplimiento final. Y si este insólito comportamiento no nos valiera como el ejemplo más fascinante de un resumen autógrafo que, en verdad, no resume nada sino que anuncia e inicia un inmenso trabajo de amplificación [318].

Los ejemplos de Zola y de James, entre otros, ilustran el hecho desconocido de que la amplificación es uno de los «senderos de la creación» —digamos, más modestamente, de la génesis de muchas obras a las que, en principio, nada designa como hipertextuales. De hecho, el «tema» [sujet] de una obra, sea una anécdota contada o un acontecimiento vivido (el proceso Berthet o *Love with Métilde* tanto como la crónica Farnese), se presenta siempre como un texto mínimo, que se desarrolla poco a poco en la mente del escritor por germinación o cristalización.

[318] *Ibid.*, pp. 410-455. Al enviar este prospecto (en 1902 o 1903), James anunciaba que la novela (que al principio, en 1895, no iba a ser, como de costumbre, más que una sencilla novela corta) debería tener 120.000 palabras, es decir, sólo seis veces más; él no subestimaba su prolijidad final, que sólo llega a las 155.000.

Los términos empleados por James en sus prólogos proceden casi todos de una u otra de estas metáforas: *gérmenes, simientes* que piden una *cristalización necesaria, granos que florecen, crecimiento* de una gran encina a partir de una pequeña *simiente,* etc. Hemos entrevisto más arriba el papel genético de la reducción en Flaubert y en algunos más. El de la amplificación no es menor y se podrían quizá distinguir dos grandes familias de escritores: aquellos en los que domina la reducción y que no pueden releerse sin tacharse (Flaubert, Chateaubriand, Mauriac, Buffon) y los que no pueden releerse sin añadir algo al margen, entre líneas, en banderillas o papeluchos, hasta en las pruebas y, después de su publicación, en hojas interfoliadas: Proust, desde luego, pero también Balzac o Montaigne [319]. Pero lo más frecuente es que los dos movimientos coexistan y cooperen, o se alternen. La obra oscila sin cesar, en busca de «acabamiento» y de la medida justa, entre el demasiado-escaso y el demasiado-repleto. Hasta la decisión a menudo impuesta, o arbitraria, y pronto sancionada, incluso santificada (fetichizada) por la crítica y la posteridad.

A veces, también el tiempo hace falta, y crítica y posteridad deberán satisfacerse con un esbozo o una confidencia: así ocurre con *Ofterdingen* o con *Leuwen.* Pero, en este último caso, qué redacción «definitiva» podría superar su desenlace elíptico y (fetichizo a mi vez) que nos satisface tanto: «Plan para el final. Madame Chasteller se casa, Leuwen cree que ella ha tenido un niño. En París, después de la boda: "Tú eres mío", le dice ella cubriéndole de besos. "Parte hacia Nancy, señor, en seguida. Tú sabes desgraciadamente cuánto me odia mi padre. Pregúntale a todo el mundo. Y escríbeme. Cuando tus cartas me muestren la convicción (y sabes que soy buen juez), entonces volverás, pero sólo entonces. Sabré distinguir la filosofía de un hombre que perdona un error anterior a su compromiso, o la impaciencia del amor que tienes naturalmente por mí, de la convicción sincera de ese corazón que yo adoro." Leuwen volvió al cabo de ocho días. Fin de la novela.»

[319] El caso de Montaigne es, a decir verdad, algo distinto, pues en él se trata más bien de adiciones (citas, ejemplos nuevos, etc.) que operan más una extensión que una expansión correctiva. Todavía más, desde luego, en La Bruyère que, de una edición a otra, inserta simplemente nuevas «notas» entre las precedentes.

LVII

Nuestro último tipo de transposición (en principio) puramente formal será la *transmodalización,* o sea, cualquier clase de modificación realizada en el modo de representación característico del hipotexto. Cambio de *modo,* pues, o cambio *en el modo,* pero no cambio de *género* en el sentido en que puede decirse que *La Odisea* pasa, con Giono o con Joyce, de la epopeya a la novela, que *La Orestiada* pasa, en O'Neil, de lo trágico a lo dramático, o que *Macberth* pasa con Ionesco, de lo dramático a lo bufo: estas transformaciones son abiertamente temáticas, como lo es en lo fundamental la misma noción de género, y las encontraremos bajo este ángulo y a este título.

Por transmodalización, entiendo, más modestamente, una transformación que afecta a lo que se llama, desde Platón y Aristóteles, el modo de representación de una obra de ficción: *narrativo o dramático.* Las transformaciones modales pueden ser *a priori* de dos clases: *intermodales* (paso de un modo a otro) o *intramodales* (cambio que afecta al funcionamiento interno del modo). Esta doble distinción nos proporciona cuatro variedades, de las que dos son intermodales: paso del narrativo al dramático o *dramatización,* paso inverso del dramático al narrativo o *narrativización,* y dos intramodales: las variaciones del modo narrativo y las del modo dramático.

La dramatización de un texto narrativo, generalmente acompañada de una amplificación (como lo ilustran ejemplarmente las *Bérénice* de Corneille y de Racine), está en las raíces mismas de nuestro teatro, en la tragedia griega, que toma casi sistemáticamente sus asuntos de la tradición mítico-épica. Esta práctica se ha mantenido a lo largo de la historia, pasando por los Misterios (basados en la Biblia) y los Milagros (en las Vidas de santos) de la Edad Media, el teatro isabelino, la tragedia clásica, hasta el uso moderno de la «adaptación» dramática (y hoy, más frecuentemente, cinematográfica) de las novelas de éxito, incluidas las auto-adaptaciones tan practicadas en el siglo XIX (por ejemplo Zola de *Thérèse Raquin* a *Germinad*) y todavía por Giraudoux, que en 1928 «lleva a escena» su novela *Siegfried et le Limousin.*

Se trata, pues, también, de una práctica cultural muy importante y cuyas implicaciones socio-comerciales saltan a la vista. Diré solamente una palabra acerca de sus características propiamente modales, basándome (a falta de algo mejor) en las categorías analíticas ya utilizadas en *Discours du récit* [320], puesto que se trata de describir la manera en que esta práctica afecta a las modalidades de un discurso (el del hipotexto) originariamente narrativo. Estas categorías, insisto en ello, se refieren esencialmente a la temporalidad del relato, al modo de regulación de la información narrativa, y a la elección de la instancia narrativa en sí misma.

En el orden temporal, una de las consecuencias más frecuentes y más evidentes de la dramatización es —al menos en una tradición clásica de «unidad de tiempo» que se remonta a la tragedia griega y que desborda ampliamente el campo del clasicismo francés— la necesidad de abreviar la duración de la acción para acercarla lo más posible a la de la representación. Esta necesidad puede obligar, por ejemplo, a sustituir el desenlace factual por un simple anuncio, como el del matrimonio de Rodrigo y Jimena, cuya realización conviene retrasar para un futuro indeterminado; o a recortar un plazo natural o histórico: así, el paso a la escena parece ser lo que obliga a reducir a pocas horas el embarazo de Alcmène; y es también lo que obliga al rey Alfonso a morir inmediatamente después de la ejecución de Inés de Castro, mientras que el hipotexto narrativo marcaba entre los dos acontecimientos un intervalo histórico de doce años.

Este último caso merece una atención especial, pues en él vemos cómo una mera necesidad técnica arrastra una importante transformación temática. La primera adaptación dramática de este asunto, la *Inés de Castro* de Antonio Ferreira (1558) se detenía en la muerte de Inés y en las amenazas de venganza de Pedro, que pueden considerarse como un anuncio del desenlace ulterior (muerte del rey Alfonso, subida al trono de Pedro y coronación póstuma de Inés); unos veinte años más tarde, el español Bermúdez, para representar este desenlace sobre la escena, divide la historia en dos dramas: *Nise lastimosa* y *Nise laureada* separadas por el intervalo histórico al que me he referido. Parece ser otro español, Guevara (*Reinar después de morir*, 1652),

[320] *Figures III*, Seuil, 1972.

quien decide adelantar la muerte de Alfonso, lo que permite bajar el telón sobre la espectacular escena de la muerta coronada: «Ésta es la Inés laureada / ésta es la reina infeliz / que mereció en Portugal / reinar después de morir» [321]. Pero para que Alfonso muera inmediatamente después de Inés, es preciso establecer entre estas dos muertes una relación de causa-efecto; el rey ha condenado a Inés por razón de estado y contra sus propios sentimientos, y el cumplimiento de su orden lo sume en un remordimiento al que no puede sobrevivir: «Pues si Inés pierde la vida / yo también me siento morir». Montherlant (*La Reine morte,* 1942) conserva esta motivación desviándola hacia un hastío de vivir más profundo y un pesimismo absoluto. Típico ejemplo de motivación psicológica forjada con posterioridad para justificar un artificio técnico.

Por otra parte, se sabe que la flexibilidad temporal del relato carece de equivalente en la escena, cuya característica esencial (la representación, justamente, en la que todo está, por definición, en presente) se acomoda mal con las vueltas atrás y las anticipaciones que difícilmente podría presentar con signos del pasado o del futuro (el cine, en esto más próximo al relato verbal, hace, en cambio, un uso frecuente de ellos en forma de fundidos y otras señales codificadas, hoy corrientes y fácilmente interpretadas por el público). Por ello recurre con frecuencia, para las analepsis indispensables, a procedimientos narrativos (relatos de exposición o de simultaneidad del tipo relato de Teramenes). En lo que concierne a las variaciones de velocidad y de frecuencia, se encuentra todavía más desprovista, obligada como está por naturaleza a funcionar en tiempo real; no conoce, por definición, más que la *escena* isócrona y la elipsis (entre los actos o cuadros); no puede practicar por sus propios medios ni el sumario ni el relato iterativo, debiendo también para esto recurrir a la narración, mediante la voz de un recitador o de uno de los personajes. En cuanto a la pausa descriptiva, no siente ninguna necesidad de ella puesto que muestra directamente, sin ayuda del lenguaje, sus actores y su decorado.

En el orden propiamente modal, el mismo tipo de reducción inevitable: todos los discursos están en estilo directo excepto aquellos que son referidos por un personaje, que actúa entonces

[321] Es decir, de hecho, la *muerte reina.* En la crónica portuguesa, Pedro convertido en rey hacía exhumar y coronar, doce años más tarde, el cadáver de Inés antes de mandar construirle una fastuosa tumba.

como un narrador y con una libertad de elección típica del relato; ninguna focalización es posible, puesto que todos los actores están igualmente presentes y constreñidos a hablar cada uno a su turno. El procedimiento moderno que consiste en adoptar el «punto de vista» de un personaje no tiene aquí equivalente alguno: el único punto de vista dramático es el del espectador, que puede desde luego concentrar y modular su atención a su gusto, pero de una manera que apenas puede estar programada por el texto, salvo juegos escénicos eventualmente prescritos por indicaciones del regidor, como durante las tiradas de los «razonadores» de Molière, en las que la atención es desviada generalmente hacia los gestos o muecas contrastantes del interlocutor mudo. En cuanto a la categoría de la *voz* (¿quién cuenta?), totalmente ligada por definición a la existencia de un discurso narrativo, desaparece completamente, salvo presencia de un recitador como el Anunciador de *Le Soulier du satin.*

Así pues, observamos, en el paso del relato a la representación dramática, un considerable desperdicio de medios textuales, pues, desde este punto de vista, y para medir las cosas en términos aristotélicos («¿quién puede lo más?, ¿quién puede lo menos?»), diremos simplemente que todo lo que puede el teatro, lo puede también el relato, y no a la inversa. Pero esta inferioridad textual se compensa con una inmensa ganancia extratextual: la que procura lo que Barthes llamaba la *teatralidad* («el teatro menos el texto») propiamente dicha: espectáculo y representación.

Estas diversas características de la dramatización no son siempre fáciles de aislar, porque esta práctica raramente se presenta en estado puro y, por tanto, raramente se presta a una rigurosa comparación entre hipotexto narrativo e hipertexto dramático. Uno de los ejemplos más manejables es quizá el *Doctor Fausto* de Marlowe, que es una dramatización bastante fiel del *Volksbuch* germánico. Tomo de André Dabezies [322] una comparación que ilustra muy bien los tipos de transposiciones a las que me he referido antes: «Se trataba para Marlowe de transponer en forma dramática un relato autobiográfico que apenas se prestaba a ello. De hecho, el poeta ha seguido de cerca el

[322] *Le Mythe de Faust,* Colin, 1972, pp. 35-36.

bosquejo de *Récit populaire.* Si los actos III y IV representan la parte más heteróclita de la obra y parecen al margen de la acción dramática principal, es porque transponen, sin cambiar su sitio ni su papel, las " anécdotas" que rompían asimismo la continuidad del relato primitivo. Solamente Helena vuelve a aparecer en el quinto acto, tomando así una función dramática más acusada. Por lo mismo, los largos capítulos de discusión [...] son reducidos a algunos diálogos rápidos, dispersos entre los dos primeros actos, lo que, además de aligerar el conjunto, atenúa su valor didáctico, pero resalta su función dramática. Lo que queda de relato es confiado al coro (o, a veces, a un monólogo que hace el balance de la situación), cuya aparición, a intervalos regulares, subraya las etapas de la acción y marca los principios de los cinco actos [...]. En resumen, estas estructuras formales revelan a un dramaturgo creador, perfectamente consciente de las posibilidades de la escena.»

Esta versión dramática de la leyenda de Fausto no es una dramatización en el sentido temático, que aquí no nos interesa. Marlowe no ha tratado en absoluto de proporcionar a esta leyenda, que es una crónica autobiográfica, la intriga anudada que le falta (y que también faltará en Goethe), y de la que el teatro isabelino prescindía sin mayor problema. Pero dramaturgias más exigentes, como la del teatro clásico, que se mantiene hasta principios del siglo XX, la habrían requerido. Así Zola, al llevar a escena *L'Assommoir,* que, de nuevo, no es más que una novela autobiográfica, se esfuerza en introducir un amago de intriga: la caída mortal de Coupeau es provocada por una mujer a la que había ultrajado y que había decidido vengarse de él. Esto, comenta el mismo Zola, «para dramatizar un poco la obra que carece de todo interés dramático» [323].

Es claro que, para Zola, la escena exige una acción más concentrada (es decir, en la que los acontecimientos se determinan más estrechamente los unos a los otros, sin dejar sitio a la contingencia de lo vivido) que el relato, o al menos, que un relato en forma de crónica como el de *L'Assommoir:* pues la acción de la novela balzaquiana es a menudo tan rigurosa como la de la tragedia clásica o de la comedia de intriga. Aristóteles o Boileau habrían opinado seguramente lo mismo, para quienes el modelo narrativo era el desarrollo más suelto de la acción épica, y el

[323] Citado por P. MARTINO, *Le Naturalisme français,* Colin, p. 72.

modelo dramático la mecánica implacable de la trampa trágica. Pero esta relación entre modo de representación y tipo de acción no nos parece ya tan evidente, y el paso a la escena no arrastra ya tan necesariamente, después de Claudel o Brecht, una conversión a la intriga dramática. Por ello, la dramatización apenas es para nosotros más que una *escenificación*.

La práctica inversa, o narrativización, es, me parece, mucho más rara, a pesar de las ventajas textuales reconocidas en líneas anteriores al modo narrativo. La excepción que parece constituir el *Doctor Fausto* de Thomas Mann es sólo aparente, pues su hipotexto, ya lo veremos, es mucho más el *Volksbuch* narrativo que la «tragedia» de Goethe. Esta disimetría deriva de las razones prácticas ya mencionadas: es comercialmente más ventajoso «llevar» un relato a la escena (o a la pantalla) que la inversa. Por ello la narrativización casi siempre se presenta ligada a otras operaciones transformacionales, en particular la reducción, de la que ya hemos visto el caso de los *Contes* de Charles Lamb. Finalmente, y a pesar de la parte de reducción, el texto en el que mejor (o, al menos, más rigurosamente) se muestra la narrativización podría ser el *Hamlet* de Laforgue [324].

LVIII

Desde un punto de vista puramente formal, esta novela parece compartir el estatuto del *Hamlet* de Lamb o de cualquier otro «cuento sacado de Shakespeare»: reducción en *digest* de unas treinta páginas, narrativización y focalización del relato sobre el personaje central, constantemente presente (lo que no era el caso en Shakespeare), cuyo «punto de vista» y discurso, interior o no, proporcionan lo más claro (y lo más oscuro) del texto.

La primera operación, lo sabemos, arrastra necesariamente la segunda, de la que la tercera es la modalidad más característica (si no la más necesaria), puesto que la aptitud para la foca-

[324] Publicado en *La Vogue*, 15 de noviembre de 1886, reimpreso en las *Moralités légendaires*, París, 1887.

lización y para el «monólogo interior» (*To be or not to be* ya no como declamación sino como meditación íntima) es una de las principales ventajas del modo narrativo sobre el dramático. Podríamos, pues, considerar que la categoría del *digest* da cuenta suficientemente de esta obra. Si no es así (y es evidente que no es así), es porque esta noción no indica la orientación temática (ya fuese nula o neutra, lo que sería el caso, puramente teórico, de un *digest* perfectamente «fiel») de la transformación que designa. La del *Hamlet* de Lamb era, tanto como podía serlo, edificante y moralizante. La de Laforgue sería más bien destructiva y desmoralizante. En esto no la creo apenas diferente de la de Shakespeare, a la que se limita quizá a actualizar e intensificar en términos de un nihilismo fin de siglo: «Ya no ser, ya no ser aquí, ya no ser de ningún sitio».

La idea madre de este nuevo *Hamlet* podría ser esta fórmula del artículo «A propósito de Hamlet» publicado por Laforgue en *Le Symboliste* en octubre de 1886: «el infortunado príncipe, maestro de todos nosotros». Este reconocimiento de deuda es eminentemente (y como siempre en este dominio) una maniobra de apropiación, y los «todos» en nombre de los que Laforgue la lleva a cabo son el ínfimo número de almas gemelas en «decadencia». Laforgue se identifica con el héroe de Shakespeare, le da sus rasgos, poco conformes a la tradición («y de talla mediana y bastante espontáneamente alegre, etc.») y desliza su verbo amargo y su propio soliloquio, incongruente, doloroso y sarcástico, en el más famoso de los monólogos.

Esta maniobra se acompaña de una cierta libertad en la «relación» de los hechos: así Ofelia, desaparecida desde el principio, muere antes de «el teatro dentro del teatro» del tercer acto; Hamlet no es ya el hijo de la reina Gertrude, sino un bastardo del difunto rey, medio hermano del bufón Yorick; huye con la actriz Kate y (sin embargo) muere, no en duelo sino sobre la tumba de Ofelia, a la que acababa de gratificar con esta oración más risueña que fúnebre, tomada de *La Complainte de l'oubli des morts:*

Les morts
C'est discret
Ça dort
Bien au frais *,

* Los muertos / es discreto / duermen / al fresco.

apuñalado por Laertes, provocado, es verdad, por un grosero: «¡Tu tía!» Libertad que se autoriza a sí misma con fuentes preshakesperianas: Claudio se llama aquí Fengo, como en Saxo Grammaticus. Es una forma de plantear, como lo hará Thomas Mann con (contra) Goethe, que se puede eludir o confundir el hipotexto al oponerle su propio hipotexto. Anacronismos (menciones de Thorwaldsen, de Hobbes, del piano que gusta a las muchachas de los barrios acomodados, Hamlet ofrece cigarrillos, sitúa su peculio en acciones noruegas, cita a Guizot, se cruza con «rebaños de proletarios», vulgarismos (¡Tu tía!, ya citado, «¡no me digas!») y citas desviadas o paródicas («Palabras, palabras» para cualquier cosa, «Estabilidad, tienes nombre de mujer», «Está bien todo lo que no termina», «Hamlet tiene largo que decir en el corazón, más largo de lo que cabe en cinco actos, más largo de lo que nuestra filosofía abarca entre cielo y tierra», «Tengo infinito para rato») esmaltan el texto a la manera burlesca. De hecho, Laforgue no pretende en absoluto reescribir a su manera la tragedia de Shakespeare, y mucho menos instituir una nueva versión de la historia del infortunado príncipe de Dinamarca, que él sitúa en 1601, fecha de la primera representación. Su objetivo es, al margen de esta historia o de esta pieza, una especie de paseo-divagación filosófico-poética del héroe, o del autor —es todo uno—, libremente insertada entre la muerte del padre y la del hijo, y caprichosamente enlazada, aquí y allá, a la acción del drama, que su propio texto, contrariamente a las normas del *digest* pero so pena de ininteligibilidad, supone manifiestamente conocida por su lector. La verdadera fórmula de esta tan desenvuelta narrativización no es tanto «todos nosotros somos Hamlet» cuanto, más narcisísticamente: «Hamlet soy yo». O, en su propio estilo de Gavroche letrado: *Bibi or not to be.*

LIX

Dramatización y narrativización son los dos tipos antitéticos de la transmodalización intermodal, o paso de un modo al otro. Quedan por considerar las diversas transformaciones posibles en el interior de cada modo.

Teniendo en cuenta la relativa pobreza del modo dramático, las ocasiones de transmodalización no serán aquí muy numerosas por falta de parámetros que modificar. La más masiva, e históricamente la más característica, afecta de hecho —para suprimirla— a lo que se puede considerar como un resto de narratividad, huella, quizá, de los orígenes narrativos del modo dramático y de su emancipación progresiva: es la desaparición del papel de recitante y de comentador que era, en el teatro griego, el del coro. Esta supresión es el rasgo modal más marcado de las transposiciones racinianas de tragedias antiguas, como *Andromaque* o *Phèdre*. Pero se sabe que ciertos transpositores contemporáneos prefieren no privarse de este elemento, y simplemente modernizan su papel y su discurso, como Anouilh en el Prólogo de su *Antigone*. Esta vuelta parcial a la antigua convención es uno de los signos, o una de las formas del cuestionamiento de la ilusión dramática, cuyo momento de apogeo fue la tragedia clásica, en la que todas las «reglas» apuntaban a una «verosimilitud» y, por tanto, a una primacía absoluta de la ilusión. El abandono de esta norma en el teatro moderno pasa inevitablemente por una cierta renarrativización del modo dramático, resurgimiento de *diégesis* sobre *mímesis*. Este retorno parcial a las fuentes narrativas es lo que Brecht llamaba, pertinentemente, «teatro épico».

Otro rasgo modal que se presta a transformación es la distribución del discurso propiamente dramático, es decir, del discurso de los personajes. Se podría disminuir en favor de unos la parte del discurso de otros; pero esto supondría modificar la «acción» puesto que, textualmente, en el teatro, la acción se reduce a la palabra. Se puede también redistribuir la relación entre lo que se representa en escena (las «escenas» precisamente) y lo que se deja entre bastidores, elidido durante los entreactos o antes de levantar el telón, y solamente evocado en escena por relatos indirectos. Una *Fedra* moderna podría consagrar un cuadro granguiñolesco a la absorción de Hipólito por el monstruo de escamas —opción ya tomada por Rameau en su *Hippolyte et Aricie* (1733)—. De hecho, la verdadera fuente dramática, sobre la cual se ejerce con preferencia el trabajo de transposición, es de nuevo la «teatralidad» en sí misma, es decir, la parte extratextual de la representación. Esto queda un poco al margen de nuestro propósito, pero conviene reflexionar sobre ello al menos sesgadamente, pues lo esencial de la transposición dramática,

que se llama generalmente *reposición,* pasa por ello: nueva distribución, nueva puesta en escena, nuevos decorados, a veces nueva música de escena. Es toda la vida del teatro y sabemos hasta dónde los escenógrafos modernos llevan el empleo de este recurso: Racine en mono de trabajo, Shakespeare en chaqué, Marivaux en monokini, y así sucesivamente. Incluso empleados con cierta reserva, estos medios tienen siempre un poderoso efecto sobre la recepción del texto: todavía se recuerdan las primeras representaciones de *Antigone* en el Taller en febrero de 1944, con la puesta en escena de André Barsacq, con sus guardias con guerreras de cuero: aunque Anouilh no hubiese tocado el texto de Sófocles, el impacto y la fuerza de la alusión no habrían sido menores. Pero la adopción de trajes y de un escenario moderno no produce inevitablemente una actualización del texto. En el cine, la modernización de la historia de Madame de la Pommeraye tomada por Bresson de *Jacques le Fataliste* para *Les Dames du bois de Boulogne* (1945) tendía más bien a deshistorizarla, a situarla en un registro totalmente intemporal y puramente psicológico borrando toda referencia a la época. Lo que André Bazin expresó con una fórmula penetrante (cito de memoria): «Basta un ruido de limpiaparabrisas sobre el texto de Diderot para convertirlo en un diálogo raciniano». A decir verdad, los diálogos de Cocteau estaban allí también para algo.

Las virtualidades de transformación del modo narrativo son *a priori* más numerosas por el hecho de la complejidad misma de este modo y de la multiplicidad de sus variables. De nuevo, encontramos aquí las categorías del tiempo, del modo [325] y de la voz.

Orden temporal: el hipertexto puede introducir anacronías (analepsis o prolepsis) en un relato inicialmente cronológico: es, ya lo hemos visto, la corrección que Balzac sugería a Stendhal en una revisión de *La Chartreuse:* principio *in medias res* en

[325] Se experimentará seguramente cierta incomodidad ante la polisemia que adquiere el término *modo,* que designa en un nivel una de las dos modalidades de la ficción representativa (narrativo *versus* dramático), y en un nivel inferior, una de las categorías de esta modalidad (modo *versus* tiempo y voz). Esta polisemia ya podía advertirse en una lectura comparada de *Discours du récit* y de *Introduction à l'architexte.* Volveré sobre esta cuestión en un próximo trabajo.

Waterloo y analepsis sobre la infancia de Fabrice. Puede, a la inversa, borrar las anacronías de su hipotexto: así lo hace Lamb con los relatos de Ulises. Pero en estos dos casos la manipulación temporal se acompaña de un cambio de instancia narrativa, puesto que la vuelta atrás aconsejada por Balzac habría sido asumida por Fabrice (analepsis metadiegética), y por el contrario, en Lamb, el relato de las aventuras de Ulises ya no corre a cargo del propio Ulises, sino que se confía al narrador.

Duración y frecuencia: se puede modificar *ad libitum* el régimen de velocidad de un relato: convertir las escenas en sumarios y a la inversa; rellenar las elipsis o paralipsis y, a la inversa, suprimir segmentos de relato; suprimir o introducir descripciones; convertir segmentos singulativos en iterativos, y, a la inversa: se podría hacer un buen trabajo de este tipo, un día de lluvia, sobre la primera parte de *Du côté de chez Swann,* en el que Marcel, por ejemplo, nos contaría cada uno de sus paseos, cada uno de sus domingos, cada uno de sus desayunos de todos los sábados. Los lectores refractarios a la narratología se convencerían a sus expensas de la utilidad de estas categorías.

Modo-distancia: se invertiría la relación entre discurso directo e indirecto, o entre *showing y telling;* se reescribiría *Adolphe* en estilo Hemingway, *L'Étranger* en estilo *Princesse de Clèves, Zazie* a la manera de Henry James... Puede parecer que desvarío, pero es preciso recordar que Platón, en el tercer libro de *La República,* no desdeña reescribir según el modo de relato puro (*telling*) sin diálogo directo, algunos versos de *La Ilíada* que ilustraban la técnica del relato mixto [326]. *Modo-perspectiva*: es el meollo del asunto y tendré que insistir un poco más.

Se trata aquí de las operaciones susceptibles de modificar el «punto de vista» narrativo o, como decimos en francés, la *focalización* del relato. Se puede a voluntad focalizar sobre un personaje un relato originalmente «omnisciente», es decir, no focalizado: *Tom Jones* sobre Tom, por ejemplo, o, más viciosamente, sobre Sofía (etc.). Se puede inversamente *desfocalizar* un relato focalizado, como *Lo que sabía Maisie,* e informar al lector de todo lo que, en el hipotexto, se le ocultaba. Se puede, finalmente, *transfocalizar* un relato ya focalizado: por ejemplo, reescribir *Madame Bovary* abandonando el punto de vista de Emma

[326] 393 e. Ver *Figures II,* p. 51.

y extendiendo a toda la novela la focalización de los primeros capítulos sobre Carlos; o adoptando el punto de vista de León o de Rodolfo; o de la hija (*What Berthe knew*); o de algún observador bien situado cuya «visión del mundo» podría aquí hacer maravillas: Homais, desde luego, o Bournisien.

Todas estas transfocalizaciones, inevitablemente, arrastrarían una reorganización completa del texto y de la información narrativa: veríamos aparecer, por ejemplo, capítulos inéditos sobre las cacerías de Rodolfo, los estudios de León en Rouen, etc. Reorganización, pues, del contenido narrativo, que equivaldría parcialmente a una continuación paralíptica, puesto que la transfocalización ofrece aquí la oportunidad de responder a cuestiones dejadas abiertas por los silencios del hipotexto tales como: «Mientras que X se conduce así, ¿qué ocurre con Y?»

Digo *oportunidad*: el hipertexto transfocalizante no está obligado a estos desplazamientos; puede contentarse con transfocalizar las únicas escenas presentes en el hipotexto; pero, de hecho, sería naturalmente conducido a ello, al sustituir las escenas inevitablemente suprimidas (por ejemplo, vida de Emma sin León) por escenas inevitablemente ausentes del hipotexto (vida de León sin Emma) y que se impondrían para la constitución, o caracterización, del nuevo personaje focal.

Hablo en condicional, y no sin razón; la reescritura transfocalizante no ha sido aún bastante practicada, y las «nuevas versiones» de *Bovary* aquí sugeridas esperan sus Pommier-Leleu. Pero hay algo de esto en *Elpénor* de Giraudoux que es, entre otras cosas y especialmente en el capítulo «Nouvelles morts d'Elpénor», una transfocalización de *La Odisea* sobre este personaje, si se me permite decir, eminentemente secundario [327]. Arrojado antes que Ulises a las playas feacias, el marinero apena a sus oyentes con el relato de su «deplorable existencia», que fue quizá también la del dudoso Dictis: todo vejaciones, ni un segundo de gloria. «Tal era la vida en jirones que desplegaba

[327] Grasset, 1919. El libro se abre con este epigrama tomado de Homero: «Entonces murió el marino Elpenor, única ocasión que tendré de pronunciar su nombre, pues no se distinguió nunca ni por su valor ni por su prudencia» (*Odisea,* X). Pero, en lo que yo sé, este epigrama es apócrifo. Las dos únicas menciones de este personaje (*Odisea,* X y XI), son consideradas desde la Antigüedad como interpoladas. Pero ¿por quién? En Dictis, la hija de Polifemo (?) se enamora de un tal Elpenor. Todo esto es muy sopechoso.

ante los ojos de los feacios». Pero éstos, buenos lectores de hipertextos, «veían a través de los rotos del forro de la epopeya y no lo encontraban ridículo... "Oh, Alcínoo, agradece a los dioses el que nos hayan enviado este extranjero a nuestra isla. Es el Charlot de *La Odisea...*" Él no había tenido con la epopeya más que una estrecha pero mediocre relación. Era simplemente un espécimen de todos los millares de ignorantes y de anónimos que son el cañamazo de las épocas ilustres. De los héroes y de sus inmensas hazañas sólo le había tocado la parte despreciable. Conocía a Aquiles por haber limpiado una vez el lodo de su talón... El día de la toma de Troya, él limpiaba la palangana de Hécuba. El día de la cólera de Aquiles, le correspondía la pejiguera de pelar las cebollas... Las grandes fechas de la mitología le servían únicamente como puntos de referencia para recordar los hechos miserables de su vida: la tarde de Briseida, había ganado a los dados dos dracmas a un tal Berios; la tarde de Andrómaca... Pero no podía decidirse a no creer en esta epopeya, como un criado en la existencia de su amo. Él vaciaba las aguas sucias de la fábula [328].»

Cada epopeya tiene su Elpénor, portavoz del eterno soldado raso. Algunas novelas tienen el suyo. Aludía más arriba a los de *Bovary,* y sin descender aún al nivel de Lheureux, de Binet, de Maître Guillaumin, o del malhadado Hipólito. *Manon Lescaut* tiene el suyo: es el buen Tiberge, el amigo moralista pero generoso, siempre dispuesto a sermonear a Des Grieux y a proporcionarle los quinientos doblones necesarios para el mantenimiento de su mala conducta. Este inagotable comparsa permanece enigmático: ¿de dónde le viene, a pesar de tanta severidad, toda su «constancia» y benevolencia? De la amistad, sin duda.

Jules Lemaitre lo juzga de otra manera: es una *transmotivación*; volveré sobre ello. Pero el instrumento de esta intervención temática es una reescritura transfocalizante [329] sobre la que declara

---

[328] Los otros capítulos de *Elpénor* tienen una relación más confusa con el texto homérico; pero el primero (*Le Cyclope*) esboza un tipo de interpretación bastante típica del espíritu giraudiano: al ver que Neptuno lo cura de repente, Ulises renuncia a dejar ciego físicamente a Polifemo y se propone cegarlo psicológicamente, o, mejor, filosóficamente, a base de sofismas, de paradojas eleáticas y de cursos de idealismo subjetivo. Convencido así de que los griegos no son más que imágenes vanas, el cíclope les deja marchar.

[329] «Tiberge», recogido en *La Vieillesse d'Hélène, nouveaux contes en marge,* París, 1914. Este cuento es también, y accesoriamente, un pastiche

justamente en epígrafe: «No invento la historia de Tiberge; no hago más que extraerla de la novela del abate Prévost, tal como se encuentra allí. Apenas le he añadido unos detalles». Es, pues, la historia de los amores de Des Grieux tal como fue percibida y vivida a sus expensas por Tiberge. A decir verdad, no se trata exactamente de una «focalización interna»: Lemaitre sigue a Tiberge paso a paso y no nos deja conocer más que lo que sabe su héroe; pero nos oculta durante mucho tiempo, aunque mal, aquello de lo que el mismo héroe no es quizá completamente consciente, y que seguramente ya habrán adivinado, y que se revela solamente en la última página: después de la muerte de Manon y el regreso a Francia de los dos amigos, Tiberge vuelve a «San Sulpicio para terminar sus estudios de teología. Al cabo de algunos meses, el caballero viene a París y Tiberge va a hacerle una visita a fin de hablar de Manon. El caballero se acuerda de ella con una serena tristeza, pero Tiberge seguía desconsolado. Tras la marcha de Tiberge, el caballero Des Grieux se da cuenta de que una miniatura de Manon que estaba sobre la mesa había desaparecido».

No era, pues, sólo la amistad. Pero Tiberge no es sólo una transfocalización de *Manon Lescaut,* como *Les Nouvelles Morts d'Elpénor* no son sólo una transfocalización de la epopeya homérica; como sucedía a propósito de las manipulaciones temporales de Balzac sobre la *Chartreuse* o de Lamb sobre *La Odisea,* hay que anotar aquí un transfert de instancia narrativa: el relato de Elpenor, aunque referido en indirecto libre, sustituye al de Ulises, y la narración autodiegética de Des Grieux ses a Elpenor, de Des Grieux al narrador anónimo), o *transvoca-*narrador extradiegético. Hay, pues, ahí, en los dos casos, más que una transfocalización: un cambio de *voz* narrativa (de Ulises a Elpénor, de Des Grieux al narrador anónimo), o *transvocalización.* La transvocalización es (entre otros) uno de los medios, o una de las condiciones necesarias de la transfocalización. Casi no se puede a la vez adoptar el punto de vista de Tiberge y dejar a Des Grieux la carga del relato. Pero ésta no es una razón para confundirlos.

---

de Prévost. Pero no concluyamos atolondradamente que Lemaitre transforma e imita a la vez lo mismo: del mismo texto, imita el estilo y transforma el modo.

Se dice, y el prefacio de 1908 lo deja entender a su manera (muy velada), que Henry James se había propuesto en principio escribir *Lo que sabía Maisie* «en primera persona», siendo el narrador la propia Maisie, y que la perspectiva de tener que adoptar un estilo infantil y un vocabulario limitado le hizo abandonar este proyecto y *desvocalizar* su relato, sin por ello desfocalizarlo, puesto que, como se sabe, permanece ejemplarmente centrado en las percepciones y los sentimientos de la niña. Podríamos fechar simbólicamente en este episodio el origen del dogma jamesiano (¿necesidad hecha virtud?) de la superioridad absoluta del relato focalizado «en tercera persona». Se puede, en todo caso, imaginar que James debió entonces reescribir algunas páginas de su manuscrito, y ver en esta revisión un ejemplo de auto-transvocalización [330].

Veo otra, simétrica e inversa, en Proust, en el paso de *Jean Santeuil* a *La Recherche,* que es en ciertos aspectos una transvocalización del esquema abandonado en 1899. O más precisamente una *vocalización,* puesto que hay sustitución de un *yo* o un *él,* de una persona (narrador-personaje) por la no-persona de un narrador exterior a la historia, impersonal y transparente [331]. La transvocalización puede, pues, adoptar dos formas elementales antitéticas: la vocalización, o paso de la tercera a la primera persona, y la desvocalización, o paso inverso de la primera a la tercera; y una forma sintética, o transvocalización propiamente dicha, que es la sustitución de una «primera persona» por otra.

El primer tipo vendría ilustrado, por ejemplo, por una reescritura de *Madame Bovary* narrada por la propia Emma. Para lo esencial del relato (de I-5 a III-9, que está ya focalizado sobre Emma), esta transcripción no arrastraría (necesariamente) ape-

---

330 Conversión efectuada, como sabemos, por Dostoievski en *Crimen y castigo,* y por Kafka en *El Castillo.* En el prólogo de *The Ambassadors,* James refiere para esta novela una hipótesis análoga, pero rechazándola con mucha más fuerza, lo que deja suponer que no hubo aquí ningún intento de narración autodiegética.

331 Simplifico mucho, pues, por una parte, el estatuto narrativo de *Santeuil* es más complejo y también menos coherente (algunos pasajes en primera persona); y, por otra parte, *Un amour de Swann* es en *La Recherche* como el cerro-testigo de una versión (¿intermediaria?) heterodiegética.

nas otras modificaciones que las meramente gramaticales. El segundo tipo sería, digamos, una transposición de *Adolphe* en tercera persona; si esta versión heterodiegética permaneciese focalizada en el héroe, también bastaría con meras modificaciones gramaticales, con el único problema importante de la transposición de los comentarios del narrador (Adolfo anciano) sobre su conducta pasada. Sería necesario, entonces, o bien introducirlos mediante fórmulas manidas del tipo «Más tarde, Adolfo pensaría que...», o bien atribuirlos al narrador impersonal, lo que empobrecería un tanto al héroe, privado así de su futura lucidez. En estos dos primeros tipos, la transposición vocal (cambio de instancia narrativa) no implica necesariamente una transposición modal, o cambio de punto de vista. Puede solamente dar ocasión para ello: *Adolphe* en tercera persona *podría* estar focalizado sobre Eleonora, o alternativamente sobre los dos héroes, la relación heterodiegética *permite* a Jules Lemaitre focalizar sobre Tiberge. Pero sin ninguna obligación. En el tercer tipo, para compensar, la transvocalización arrastra casi inevitablemente una transfocalización: *Adolphe* contado por Eleonora sería necesariamente la historia de sus amores tal como ella la ha vivido y, por tanto, focalizada en ella.

Precisamente esto ya se ha hecho, y tres veces mejor que una. En 1844, Sophie Gay escribe una *Elléonore* cuyo título indica con claridad su naturaleza aunque la transposición esté algo alejada de nosotros; más recientemente (1957), Stanislas d'Otremont publica *La Polonaise* (este título designa evidentemente a la heroína), que es una transvocalización más estricta [332]; la última en fecha de estas performances es de Eve Gonin, *Le Point de vue d'Elléonore: una réécriture d'Adolphe* [333]. Es una tesis universitaria original y cautivadora, cuyas primera y tercera partes son, conforme al género, comentarios sobre la novela de Constant; pero la segunda se titula *Confidencias de Eleonora al sacerdote que la asiste en los últimos momentos,* y en ella radica el aspecto propiamente hipertextual de este trabajo.

No es, a decir verdad, una transvocalización muy rigurosa. Visiblemente, la autora no ha querido volver sobre los pasos de Constant y rehacer todo el relato en la voz de Eleonora.

[332] Ver P. DELBOUILLE, *Genèse, Structure et destin d'Adolphe,* Les Belles Lettres, 1971.

[333] Corti, 1981, prólogo de Judith Robinson.

Aparte de algunas escenas de las que Adolfo está ausente (y que no podían, por tanto, estar en *Adolphe*), como la ruptura con M. de P..., este texto es más bien, al margen de *Adolphe* y más complementario que sustitutivo, un comentario hecho por Eleonora para un confidente al que se supone conocedor de todo el asunto. Este comentario es evidentemente una tentativa de explicación (motivación) del carácter y de la conducta de Eleonora por su infancia, su juventud sacrificada, su precoz compromiso con un hombre mayor que ella, etc.

La justificación de esta tentativa es, según un término tomado de Judith Robinson, que *Adolphe* es un «roman-question», un enigma cuya clave sería el personaje de Eleonora, tan misterioso en Constant a causa de la focalización en Adolfo, que no la comprende o se preocupa poco de comprenderla. La transvocalización (transfocalización) nos daría esta clave. Esta lectura, lo confieso, apenas me convence; no encuentro nada especialmente enigmático en la conducta y los sentimientos de Eleonora, y no encuentro, por tanto, ninguna aclaración en el desciframiento que aquí se nos propone. Si hay en *Adolphe* alguna conducta que explicar, o que valorar (la de ella me parece banal, y más pobre que misteriosa), es la del propio Adolfo, y la semilucidez ambigua con la cual, algunos años más tarde, se juzga a sí mismo, constituye el alma de su relato. Ir a buscar en la de Eleonora secretos que no tiene, es condenarse a no encontrar (a no poner) más que lugares comunes, vagamente teñidos de psicoanálisis [334] sobre la psicología femenina.

Adolphe es escasamente un «roman-question», y su transvocalización en favor de Eleonora procede más de la compasión, o del deseo de justicia, que de la curiosidad: dar la palabra, no a la misteriosa sino a la víctima [335]. El caso de *Manon Lescaut* o de *Un amour de Swann,* sería completamente distinto, y más interesante: Manon y Odette (o, más tarde, Albertina) son verdaderamente para nosotros, como para sus desdichados partenaires

---

[334] Esta tintura —o, más generalmente, el recurso a una vulgata psicológica moderna y a su *koiné*— contribuye a adulterar con anacronismos lo que accesoriamente, y naturalmente, quiere también ser un pastiche de Constant.

[335] Hay algo de esto en el *Lui et elle,* versión mussetista por la cual Paul de Musset respondió a *Elle et lui* de George Sand, relato quizá parcial de amores tormentosos (1859). Si aludo a este mediocre hipertexto es por la nitidez del contrato de transfocalización contenido en su título.

cuyo «punto de vista» (es decir, la ignorancia) estamos condenados a compartir, enigmas inasequibles, y «seres en fuga», y sabemos que para Proust este misterio es la definición misma de la pasión, al reducir, de hecho, el amor a una curiosidad devoradora y frustrada [336]. En lugar de la de *Adolphe,* desearíamos vivamente reescrituras de *Manon* o de *Swann,* que nos entregasen la clave de estos enigmas.

Estas transvocalizaciones no existen todavía. No estoy seguro de que haya que echarlas de menos, o mejor, estoy seguro de lo contrario: las respuestas (hipotéticas) serían por naturaleza decepcionantes, pues el interés novelesco está en el enigma y no en la clave. Una «roman-question» no está hecha para recibir una respuesta, sino para permanecer como pregunta. Tanto más cuanto que, a fin de cuentas, todo ser en fuga no es más que una fuga de ser, y que seguramente el misterio y la profundidad de Manon, de Odette, de Albertina y de algunas más no son más que un artefacto de escritura: un efecto de focalización [337].

LX

Volvamos al teatro para un caso de excepción. Se describe a menudo *Rosenkrantz et Guildensten sont morts* [338] como una contaminación de *Hamlet* y de *En attendant Godot,* y es cierto: pero no hay que tomar esta fórmula al pie de la letra: la evoca-

[336] La situación de la novela de amor focalizada sobre uno de los amantes es la más típica; la encontramos, por ejemplo, en *Jane Eyre,* con el personaje enigmático de Rochester visto por Jane, o en la heroína de *Tendre est la nuit.* Pero hay muchos otros relatos cuyo héroe se constituye en enigma por un sistema de focalización externo: pensemos en Jim y Kurtz de Conrad, o en Langlois de *Un roi sans divertissement.*

[337] Sin llegar a una verdadera transfocalización, la «reading version» de *Grandes Espérances,* ya citada a propósito de la autoescisión, presenta un caso más sutil de modificación de la actitud narrativa: Dickens reduce la parte dedicada, por vía de estilo indirecto libre, a los pensamientos del joven héroe, en provecho de los comentarios del narrador adulto, irónicos o más claros, y más eficaces para la performance pública del autor-deudor. Ver W. BRONZWAER, «Implied Author, Extradiegetic Narrator and Public Reader», *Neophilologus,* LXII, enero de 1978.

[338] 1966, trad. fr., Seuil, 1967.

ción de *Godot* no es ni directa ni explícita, y la acción propia de *Hamlet* no interviene en escena más que de manera discontinua y fragmentaria, aunque la distribución de las dos piezas sea rigurosamente idéntica. Sería quizá más exacto definir *Rosenkrantz et Guildenstern* como una continuación paralíptica o como una transfocalización (casi siempre es lo mismo) de *Hamlet,* escrita en una gran parte a la manera de Beckett, y más concretamente del Beckett de *Godot.* Veámoslo con más detalle.

Así como *Elpénor,* parcialmente, contaba *La Odisea* vista (y vivida) por un personaje secundario, *Rosenkrantz* representa *Hamlet* visto y vivido por los dos personajes titulares. Pero como, por definición, el modo dramático no comporta ninguna focalización, semejante transfocalización no es concebible en el teatro. Hay, pues, que entender esta fórmula en un sentido algo figurado: *Rosenkrantz* sería una refección de *Hamlet* en donde los hechos y los gestos de Rosenkrantz y Guildenstern, los únicos constantemente presentes en la escena (desenlace excluido, porque en ese momento ellos ya han muerto), ganan por la mano al resto de la acción, que no es representada —y en este caso en forma de citas más o menos literales— más que por fragmentos y de tarde en tarde. Pero ¿a qué pueden dedicarse estos dos personajes cuando no están en la escena de *Hamlet*? Ésta es la pregunta generadora de esta obra, y se puede entonces imaginar (en una reconstrucción genérica, conviene precisarlo, puramente imaginaria y metafórica) que el carácter un poco beckettiano, desde el principio, de esta pareja de fantoches intercambiables se impone en la mente de Tom Stoppard y le proporciona una solución para este problema: Rosenkrantz y Guildenstern se entretendrán, cuando estén solos, de la misma manera en que se entretendrían en situación semejante dos héroes de Beckett, y especialmente Vladimir y Estragon: conversaciones sin ton ni son, diálogos de sordos, raciocinios insustanciales, historias graciosas no graciosas, juegos absurdos o alterados (cara o cruz con una serie de noventa y nueve caras, cuestiones de tenis), inicios de confusión recíproca, etc. Todo esto no da mucha «acción» verdadera y los dos compadres son los primeros en quejarse («Palabras, palabras. Es todo lo que tenemos para seguir... Incidentes, nada más que incidentes. ¡Dios mío!, ¿es demasiado desear una acción algo más sostenida?»), pero su destino (el que les asigna el hipotexto shakesperiano) no es precisamente actuar, como se sabe. Advertidos de lo que con-

tiene el mensaje de Claudio al rey de Inglaterra (ellos lo han desellado), después el segundo mensaje sustituido por Hamlet (también lo han desellado) y que les condena, no se les ocurre ninguna solución práctica ni beneficiosa; van a su muerte con resignación y alivio, y la obra puede terminarse con la famosa masacre y con las últimas réplicas de *Hamlet:* lo que tenía que suceder, sucede. Jugar a cara o cruz con una pieza como ésta es un juego estúpido: cara, ella gana; cruz, tú pierdes, y ningún resultado puede abolir el destino.

LXI

Como lo anuncié en su momento (y no hay gran mérito en ello), y como lo hemos verificado constantemente sin mucho esfuerzo, no existe transposición *inocente,* quiero decir, que no modifique de una manera o de otra la significación de su hipotexto. Queda por decir que, en lo que respecta a la traducción, la versificación y la mayoría de las transposiciones «formales» a las que acabamos de referirnos, estas modificaciones semánticas son generalmente involuntarias y sufridas, más del orden de un efecto perverso que de un objetivo intencionado. Un traductor, un versificador, el autor de un resumen no se propone más que decir «lo mismo» que su hipotexto en otra lengua, en verso o de forma más breve: éstas son, pues, transposiciones *en principio* puramente formales. En cambio, en las diversas formas de aumento, o en la transfocalización, el mismo objetivo aparece más complejo o más ambicioso, puesto que nadie puede pretender alargar un texto sin añadir texto y, por tanto, sentido, ni contar «la misma historia» desde otro punto de vista sin modificar, por lo menos, la resonancia psicológica. De tales prácticas derivan, al menos parcialmente, la transposición en el sentido más fuerte, o transposición (abiertamente) *temática,* que vamos ahora a considerar por sí misma, en operaciones en las que ella constituirá el objetivo esencial y el efecto dominante.

Es, sin embargo, posible, también aquí, distinguir varios tipos, o elementos constitutivos, que pueden mantener una relación funcional o instrumental. El efecto dominante, ya lo he

dicho, es ahora una transformación temática que afecta a la significación misma del hipotexto: reservo para este efecto el término de transformación *semántica,* suficientemente expresivo en sí mismo. Esta transformación puede eventualmente (es raro, pero encontraremos al menos un caso) presentarse en estado puro, pero lo más frecuente es que utilice como medio y/o arrastre como consecuencia (la relación de causalidad no es aquí de las más unívocas) otras dos prácticas transformacionales que son la transposición *diegética,* o cambio de «diégèse», y la transposición *pragmática* [339], o modificación de los acontecimientos y de las conductas constitutivas de la acción.

Esta distinción entre «diégèse» y acción puede sorprender, pues con frecuencia se consideran estos dos términos sinónimos: así ocurría, al menos *de facto,* en el índice terminológico de *Figures III,* en el que (a falta de *acción*) *diégèse* remitía a *historia* e *historia* implicaba la mención «(o *diégèse*)». En compensación, para el adjetico *diegético,* yo indicaba de una manera más precisa: «en el uso corriente, la *diégèse* es el universo espacio-temporal designado por el relato». *Uso corriente* era un poco optimista, pero la precisión *universo espacio-temporal* me parece hoy muy útil. La *historia* contada por un relato o representada por una obra de teatro es un encadenamiento, a veces, más modestamente, una sucesión de acontecimientos y/o de acciones; la *diégèse,* en el sentido en que lo ha propuesto el inventor del término (Etienne Souriau, si no me equivoco), y en el que yo lo utilizaré aquí, es el universo en el que sucede esta historia. Entre una y otra, la relación metonímica evidente (la historia está en la *diégèse*) autoriza al deslizamiento de sentido, deliberado o no, sin contar la comodidad de derivación *diégèse→diegético,* adjetivo que llega a veces a significar «lo que se refiere a la historia» (lo que *histórico* no podría hacer sin provocar un malentendido). El léxico de la narratología se resiente un poco de esta polisemia, pero, me parece, sin gran perjuicio, pues el régimen ordinario del relato apenas exige la distinción entre el relato y su marco. Aquí por el contrario, esta distinción se vuelve pertinente y necesaria, pues la práctica de la transposición consiste justamente (entre otras cosas) en disociarlos transpor-

[339] Derivo el adjetivo del griego *pragma,* que designa, en Aristóteles y en otros, cualquier especie de acontecimiento o de acto; es, en suma, el sentido corriente, pero restringido a su campo propiamente literario (la acción narrativa o dramática).

tando por ejemplo la misma acción (o casi) dentro de otro universo. De esta última palabra lo menos que se puede decir es que es muy vaga, pero en la práctica, se ve muy bien lo que distingue, por ejemplo, el universo en que se sitúa la acción de un film de aquel en el que se proyecta el film ante los espectadores. Estos dos «universos» guardan entre sí alguna relación y la técnica de vídeo permite hoy identificarlos casi rigurosamente en una proyección en espejo en la que la pantalla refleja simplemente lo que pasa «delante de ella» (de hecho, delante de una cámara colocada convenientemente); pero fuera de este caso-límite, es en general posible y necesario para la inteligibilidad del espectáculo, distinguir el marco espacio-temporal diegético (el del film) y el marco extradiegético (el de la sala). La representación literaria descansa también sobre este tipo de distinción: ningún lector de *Guerra y Paz* puede dar la mano al príncipe Andrés y ningún espectador del *Cid* puede besar a Jimena —sino solamente, en el mejor o en el peor de los casos, a la actriz que hace el papel—. La actriz está sobre el escenario que es contiguo a la sala en el mismo *continuum* espacio-temporal: basta con subir la rampa; Jimena está en la *diégèse,* es decir, cuando menos, en una época pasada en la que nadie puede ya conocerla viva [340]. En cuanto al efecto-vídeo (identidad entre el universo diegético y extradiegético) no encuentro equivalente en literatura a no ser el primer capítulo de *Si en una noche de invierno...*: «Vas a empezar la nueva novela de Italo Calvino...» No obstante, tendrá que admitirse que se trata también de un caso-límite.

Ficticia o histórica, la acción de un relato o de una pieza dramática «ocurre», como se dice bien, generalmente en un marco espacio-temporal más o menos precisamente determinado: en la Grecia arcaica o legendaria, en la corte del rey Fernando o en Rusia en tiempos de Napoleón. Este marco histórico-geográfico es lo que yo llamo la *diégèse,* y va de suyo, espero, que una acción puede ser transportada de una *diégèse* a otra, por ejem-

---

[340] El hecho de que el príncipe Andrés sea un personaje «ficticio» (imaginario) y Jimena un personaje «real» (histórico) no es aquí pertinente, y es por lo que el término de *ficción* no puede desgraciadamente sustituir al de *diégèse.* El relato o el drama histórico tienen una *diégèse* tan distinta del universo en el que vive su lector o espectador como la ficción más imaginaria o más fantástica.

plo de una época a otra o de un lugar a otro, o ambas cosas a la vez. Tal transposición diegética o, para decirlo más brevemente (si no más bellamente), *transdiegetización,* no puede realizarse sin, al menos, algunas modificaciones de la acción en sí misma. Así, un Fausto transportado a época moderna no podrá ciertamente conducirse como el Fausto de Marlowe, lo que tampoco desea el autor de la transposición, pues una identidad tan completa haría su propósito inútil e insípido. La transposición diegética arrastra inevitablemente y necesariamente algunas transposiciones pragmáticas, pero conviene en un primer momento dejarlas al margen para considerarla en ella misma. En compensación será preciso, sin duda, retener, para caracterizarla, otros elementos además del marco histórico o geográfico. El cambio de medio social, que ya hemos visto en la parodia mixta, es otra forma de transdiegetización que puede añadirse a las otras o funcionar en estado libre: *Agnès de Chaillot* no sucede en la misma época ni en el mismo país que *Inés de Castro,* pero se podría imaginar una parodia de época que conservase su marco histórico y geográfico y se limitase a transportar la acción a un medio popular. Más adelante, veremos otros principios de transposición diegética.

Sea cual sea su régimen funcional, una transformación puede aplicarse a un texto sin afectar o afectando su cuadro diegético. Por tanto, cabe distinguir entre transformaciones *homodiegéticas* y transformaciones *heterodiegéticas.* Hemos visto cómo Víctor Fournel, en un lenguaje menos técnico, oponía al carácter homodiegético del travestimiento, en el que Dido y Eneas, cualesquiera que fuesen las modificaciones estilísticas infligidas a su discurso y al relato de sus acciones, seguían siendo la reina de Cartago y el príncipe troyano, el carácter heterodiegético de una parodia en la que Dido se convertiría, por ejemplo, en una posadera hospitalaria y Eneas en un viajante de comercio ingenuo: de ahí cambio probable de lugar, de época y de medio, al que no sobrevivirían más que las grandes líneas de la acción (una anfitriona se enamora de su huésped al que no consigue retener). Este ejemplo es imaginario, pero ya sabemos lo que pasa con Telémaco, Mentor y Calipso en el *Télémaque travesti,* que es, en este sentido, más una parodia que un travestimiento, y típicamente una transformación heterodiegética.

Aquí sólo vamos a ocuparnos de las transformaciones (serias) de este tipo, las únicas en que se ejerce la transposición diegética. Pero antes de considerarlas en sí mismas, conviene oponer las dos especies por simple confrontación imaginaria de algunos hipertextos transformacionales. Son homodiegéticas todas las tragedias clásicas que retoman un asunto mitológico o histórico, incluso si lo transforman ampliamente en ciertos aspectos; las piezas dramáticas modernas del mismo género, y a menudo sobre los mismos asuntos, como *Electre* o *Amphitryon* de Giraudoux, *La Machine infernale* de Cocteau, y *a fortiori* sus «contracciones» de *Antígona,* de *Edipo Rey* o de *Romeo y Julieta; Antigone* de Anouilh, *Les Mouches* de Sartre, *La Reine morte* de Montherlant que es, como se sabe, una *Inés de Castro; José y sus hermanos,* y por definición todas las transformaciones cuantitativas; *Macbeth* de Ionesco; *Vendredi* de Tournier; y, si bien el caso es más sutil, *Naissance de l'Odyssée* de Giono. Un signo casi infalible de la fidelidad diegética es aquí el mantenimiento de los nombres de los personajes [341], signo de *identidad,* es decir, de su inscripción en un universo diegético: nacionalidad, sexo, pertenencia familiar, etc.; encontraremos de nuevo estos parámetros. Por el contrario, *Ulysse, Le deuil sied à Electre, Doctor Fausto* son heterodiegéticas: la acción cambia de marco, y los personajes que la sostienen cambian de identidad: Ulises se convierte en Leopold Bloom, Agamenón en Ezra Mannon, Fausto en Adrian Leverkühn. Desde el punto de vista del tratamiento diegético, los primeros caen del lado del travestimiento, los segundos del de la parodia. No sacaremos por el momento ninguna conclusión de esto.

La edad de los personajes no parece contar como una variable diegética muy pertinente. Podríamos imaginar una transposición que se limitaría a envejecer (Dafnis y Cloe quincuagenarios) o a rejuvenecer (Philemon y Baucis adolescentes) a los

[341] En compensación, el título de una transposición no informa, claramente, sobre su estatuto diegético: *La Machine infernale, Les Mouches,* son homodiegéticas a pesar de su título evasivo; *Ulysse* y *Doctor Fausto* heterodiegéticas a pesar de la referencia nominal de su título, contrato de hipertextualidad por encima de la identidad autónoma del héroe (Bloom, Leverkühn). Un caso intermedio es el de las parodias mixtas en las que los nombres son solamente deformados (Inés → Agnès, Hernani → Harnali); este procedimiento aparece también en *Shamela* (→ Pamela), o en *Le deuil sied à Electre,* en el que Agamenón → Ezra Mannon y Orestes → Orin.

héroes sin modificar la trama de sus conductas, pero tal proyecto parece *a priori* poco manejable y desde luego poco rentable. El procedimiento del envejecimiento o del rejuvenecimiento se realiza mejor mediante la continuación, analéptica (infancia de Perceval) o proléptica (vejez de Helena). Sólo el cine, ligado como está al envejecimiento de sus intérpretes, parece explotar esta vena, reponiendo a sus héroes, veinte años después, en situaciones casi idénticas: por ejemplo, *High Noon, Río Bravo, El Dorado.* Pero la identidad de acción es más genérica que singuladora, y el público recibe estas performances como continuaciones: menos la historia de un viejo sherif concreto que la del sheriff (en general) *que se ha hecho* viejo.

El cambio de sexo, en cambio, es un elemento importante de la transposición diegética. Puede tener como única función adaptar una obra a un nuevo público; éste era el caso del *Robinson des demoiselles* [342], cuyo título es muy significativo de la intención. Puede, de una manera temáticamente más activa, explorar la capacidad de variación pragmática del hipotexto. Es el caso de las diversas feminizaciones del tema picaresco, cuya primera tentativa fue *La Pícara Justina* de Francisco de Úbeda (1605), que cuenta la vida de una pícara, Lazarillo con enaguas, pero no de una prostituta: la heroína, por el contrario, preserva su virginidad hasta su matrimonio final; hay que esperar hasta *Moll Flanders* de Defoe (1722) para asistir a esta transposición temática. Tal vez hay que ver en *Nana* (1879) un lejano avatar de este motivo, pero la figura literaria de la prostituta se ha emancipado entretanto de su modelo picaresco; quizá también habría que ver en Lulú [343] un contratipo femenino del Don Juan. Pero en estos dos casos el castigo final prescinde de lo sobrenatural y el hipotexto, también aquí, es más genérico. En cuanto al *Quichotte femelle* de Charlotte Lennox [344], no responde en realidad a las promesas de su título; es un fárrago

[342] De Catherine Woillez, París, 1835. Es la historia de una muchacha de quince años que, tras un naufragio, llega con su perro a una isla desierta, pero muy rica. El primer año es una simple transposición al femenino del tema robinsoniano. Al cabo de un año, Emma recibe a una joven compañera de siete años, también náufraga, a la que educa, y después encuentra a su padre. Regreso a Francia y final feliz.

[343] La heroína de los dos dramas de Wedekind, *Erdgeist* (1895) y *Die Büchse der Pandora* (1902), más conocida hoy por la ópera inspirada en ella de Alban Berg.

[344] *The Female Quixote, or the Adventures of Arabella,* Londres, 1752.

de aventuras y de discusiones sin mucha relación con el *Quijote*, salvo que la heroína, que ha leído demasiadas novelas, deja vagar durante algunos años su imaginación novelesca de marisabidilla antes de sentar la cabeza y casarse con su primo. El interés de esta novela está en iniciar, confusamente, el paso del quijotismo propiamente dicho a esta forma de ilusión considerada específicamente femenina que más tarde se denominará el bovarysmo. Pero, como hemos visto, ya había bastante de esto en *Pharsamon* de Marivaux.

Las trans-sexualizaciones más interesantes son, me parece, aquellas en las que el cambio de sexo basta para invertir, a veces ridiculizándola, toda la temática del hipotexto. Es el caso, por ejemplo, de la masculinización de Pamela en *Joseph Andrews*, o de la feminización de Crusoe en *Suzanne et le Pacifique*.

Joseph Andrews (1742) es el segundo hipertexto inspirado a Fielding por la *Pamela* de Richardson (1740); el primero es *Shamela* cuyo estatuto es muy otro y me ocuparé de él a su debido tiempo. En *Joseph Andrews*, el propósito crítico es mínimo y pronto abandonado por otra vena, la de la famosa «epopeya cómica en prosa» de la que habla en el prólogo y que, siete años antes de *Tom Jones*, define para Fielding nada menos que la novela en general. Pero esta función crítica descansa enteramente en el cambio de sexo: Pamela era (o, diría mejor Fielding, *pretendía ser*) la historia de una muchacha virtuosa que se resiste a los intentos de seducción de su maestro; *Joseph Andrews* cuenta la historia de un joven (el hermano de Pamela) virtuoso que se resiste a las provocaciones de su patrona. Con toda evidencia, esta masculinización de la virtud, subrayada por el nombre emblemático de José, debía ser suficiente para ridiculizarla y para denunciar su falsa apariencia. Pero Fielding no ha llevado muy lejos este tema, prefiriendo lanzar a su héroe en otras aventuras antes de conducirlo al encuentro con su amada Fanny. Como Pamela hembra, José es poco más que una idea, o un esbozo. Pero, sin duda, con eso basta.

Suzanne et le Pacifique (1921) no se presenta de entrada como una reescritura de *Robinson Crusoe*, sino solamente como una novela cuyo tema se emparenta con el de la novela de Defoe: una joven de Bellac emprende una vuelta al mundo, un naufragio la arroja sobre una isla desierta del Pacífico, donde

sobrevive esperando el improbable paso de un barco y sin el inútil socorro de un cargamento encallado a muchas brazas de distancia. Ninguna necesidad, en efecto, de trabajar y de producir, de sembrar, de cosechar y de cocer, de hacerse vestidos, vivienda, cestos, objetos de cerámica y otros quitasoles en una isla con un clima de ensueño, donde todos los alimentos deliciosos están al alcance de la mano. Ninguna necesidad de piragua para llegar a la isla vecina tan deshabitada como la suya. La lección de *Suzanne,* evidentemente inversa a la de *Robinson,* es la vanidad de todo intento por transplantar las necesidades y las técnicas de Occidente a una Polinesia que las ignora para su mayor bien. La naturaleza del Pacífico, fastuosa, apacible y voluptuosa, constituye por sí sola una civilización paradójicamente más refinada que la nuestra, con la cual Susana, como buena heroína de Giraudoux, armoniza espontáneamente: «Todo el lujo existía allí, todo el confort que puede darse la naturaleza por orgullo personal, en islitas sin visitantes; una pequeña fuente caliente en una roca de ágata, cerca de una pequeña fuente fría, en el césped; un geyser de agua tibia, que ascendía a cada hora cerca de un salto de agua helada; frutas parecidas a jabones, piedras pómez diseminadas, hojas-cepillos, espinas-alfileres; los simulacros en cuarzo de oro de una gran chimenea Luis XV y de un órgano de estilo menos puro...» [345]

Esta descripción y esta conducta constituyen la antítesis del topos robinsoniano, y Guiraudoux habría podido quedarse en esta corrección. Pero no se privó de añadir una crítica explícita que se enuncia en dos tiempos.

En el primer tiempo, Susana descubre las huellas de un predecesor del que no sabrá si murió allí o si pudo escaparse. Esas huellas indican una actividad de tipo robinsoniano, transformación irrisoria impuesta a una naturaleza perfecta a la que sólo hacía falta amoldarse, transformación devastadora de la que cada huella es como una cicatriz de fealdad y degradación: «Aquí, donde todo es abundancia en frutos y mariscos, él había roturado y sembrado centeno; aquí, cerca de las dos grutas calientes por la noche y frescas por el día, había cortado unos maderos y construido una cabaña; aquí, donde se aprende a escalar los árboles en dos horas, había construido escalas, veintenas de escalas alineadas al fondo de un valle como en vísperas de un

[345] Grasset, pp. 66-67.

asalto o de la cosecha de aceitunas; aquí, donde los arroyos fluyen a distintas velocidades para saciar cualquier clase de sed, había instalado unas cañerías de bambú hasta su choza; aquí, donde el mar está por todas partes, tenía una pequeña piscina de cemento, una bañera; aquí, donde la noche se iguala con el día, donde el sol en un juego regular salta a la cuerda con el ecuador, tenía relojes de sol sobre cada piedra plana y un viejo esqueleto de péndulo con muelles en espiral... Como una mujer que sucede a un fumador en la habitación de hotel, sentí la necesidad de ventilar la isla, de echar sobre el banco de piedra, sobre la silla de bambú algunas cortinas de hojas de sauce y algunos divanes de plumas. Aquí donde todo es soledad y bondad, él había grabado en latín en la gruta: "Desconfía de ti mismo"»[346].

Este náufrago poco sagaz es, desde luego, un avatar de Robinsón, pero la obra de Defoe no ha sido aún nombrada. Lo será sesenta páginas más adelante, cuando Susana la descubra en el tesoro del náufrago, entre otras obras maestras plebiscitadas por el público de los *Anales* (¿cuáles son los diez libros que usted elegiría para llevarse a una isla desierta?). Susana ya había leí do la novela de Defoe, pero no la recordaba con precisión y, si la similitud entre las dos situaciones se le hubiese ocurrido, la habría rechazado: «Hasta ese día, por egoísmo, nunca se me había ocurrido la idea de comparar mi destino al de Robinson. No había querido admitir que su espantosa soledad fuera la mía. La vista de esta segunda isla redonda como un balón de oxígeno por encima de mi isla me había mantenido la esperanza. Pero hoy ojeé este libro como un manual de medicina sobre la enfermedad que de repente nos parece la nuestra... Era la misma..., mismos síntomas, mismas palabras..., pájaros, animales, un poco de tierra rodeada de agua por todas partes... La noche caía, encendí dos antorchas... Sola, sola a la orilla de un archipiélago, una mujer que se disponía a leer *Robinson Crusoe*»[347].

Susana se decepcionará pronto, pues encuentra en la conducta de Robinson, agravada por los recursos tecnológicos del providencial cargamento, el absurdo empeño de civilización ya encarnado por su predecesor. De ahí esta crítica reiterada: «Yo, que buscaba en este libro preceptos, opiniones, ejemplos, estaba asombrada de las escasas enseñanzas que mi hermano mayor

346 P. 110.
347 P. 170.

me daba... Lo encontré quejumbroso, incoherente. Este puritano cargado de razón, con la certeza de que era el único juguete de la Providencia, no se confiaba a ella ni un solo instante. A cada momento durante dieciocho años, como si estuviera siempre en su balsa, ataba cuerdas, aserraba estacas, clavaba tablas. Este hombre audaz temblaba constantemente de miedo, y no se atrevió a recorrer toda su isla hasta después de trece años. Este marinero que a simple vista divisaba desde su promontorio las brumas de un continente, nunca concibió la idea de partir hacia él, mientras que yo en pocos meses había recorrido a nado todo el archipiélago. Torpe, cavando barcos en el centro de la isla, caminando siempre sobre el ecuador con sombrilla como sobre un alambre. Meticuloso, conociendo el nombre de todos los más inútiles objetos de Europa, y sin parar hasta aprender todos los oficios. Necesitaba una mesa para comer, una silla para escribir, carretillas, diez clases de cestas (y se desesperaba de no lograr la undécima), más filetes para abastecerse de los que compra un ama de casa los días de mercado, tres tipos de hoces y de guadañas, y una criba, y ruedas de afilar, y un rastrillo, y un mortero, y un tamiz. Y jarras, cuadradas y redondas, y escudillas y un espejo Brot, y todas las cacerolas, atestando su ya pobre isla, como más tarde lo iba a hacer su nación con el mundo, de pacotilla y de hojalata. El libro estaba lleno de grabados, y ni uno solo lo mostraba quieto: siempre Robinson cavando, o cosiendo, o disponiendo once fusiles en un muro de aspilleras, colocando un muñeco para espantar a los pájaros. Siempre excitado, como si estuviera enemistado con ellos, y desconociendo los dos peligros de la soledad, el suicidio y la locura. Tal vez el único hombre que no me hubiera gustado encontrar en una isla, de tan puntilloso y supersticioso que me parecía».

La refutación de *Robinson Crusoe* por Giraudoux tiene, pues, como tema fundamental la petulancia de una civilización mecanicista aplicada a una naturaleza perfecta que no la necesita y a la que sólo puede degradar. Dejando aparte la soledad —es el único mal del que se lamenta Susana en la isla—, encontramos de nuevo (y ya lo hemos encontrado) este tema crítico en el *Supplément au voyage de Cook*. Esta crítica de Robinson tiene por corolario inevitable una valoración de Viernes, el buen salvaje inocente que sabe vivir en armonía con la naturaleza: «Todo lo que pensaba Viernes me parecía natural; lo que hacía, inútil; ni un consejo que darle. Yo comprendía el gusto de la

carne humana que conservó durante algunos meses más. Sentía que el menor de sus pasos fuera del camino trazado por Robinson le hubiera conducido a una fuente o a un tesoro...»

Pero Susana no es sólo la portavoz de Giraudoux: el hecho de que el crítico sea aquí una mujer no es indiferente. Este hecho ha sido mencionado muchas veces. Cuando descubre los daños ocasionados por su predecesor, Susana, ya lo hemos visto, experimenta el deseo de repararlos, ventilando su isla «como una mujer que sucede a un fumador en la habitación de un hotel». Cuando empieza su lectura en busca de los consejos de su «hermano mayor», precisa «que una *mujer* se disponía a leer *Robinson Crusoe*». Estas insistencias confirman lo que sugiere el conjunto del relato, que la obsesión civilizadora es una enfermedad propia del sexo masculino y que, al menos entre los europeos pervertidos, sólo una mujer puede evitar esta tentación, o superarla rápidamente: «Después de algunos meses en que el más optimista se empeña en vivir como náufrago, siempre sobre la arena, midiendo con la vista los árboles como futuros barcos, obstinándome en buscar anzuelos para estas truchas que se dejaban coger con las manos y trampas para unos pájaros que para evitar, como en Europa, la escopeta, sólo se les ocurría posarse en mi brazo, renuncié a ser otra cosa que una ociosa y una multimillonaria...» [348] El feminismo giraudiano, que se expresará a menudo en el conjunto de su obra, ensaya aquí sus primeras notas. Se puede ver en ello una forma mal disfrazada de machismo (las mujeres están más cerca de la naturaleza, son más pasivas, incapaces de actuar y de crear, etc.), pero la lección es más sutil pues, como hemos visto, la naturaleza aquí descrita es el máximo de la cultura y a veces del artificio: asegura todo lo necesario y refina lo superfluo, que no es el sobreequipamiento robinsoniano, proliferación inútil de instrumentos destinados a la subsistencia y a la protección, sino su exacta antítesis: satisfacción inmediata, sin esfuerzo y sin demora, de las necesidades ligadas al adorno, al decorado, al ornamento: «Tuve cientos de enormes perlas que pescaba buceando... Tenía perfumes de resina fresca mezclada con el polen; lociones sacadas de mi árbol de azúcar..., tenía mis once polvos de arroz». La lección de este Robinson hembra no es exactamente, como decía Baudelaire, que «la mujer es natural», sino más bien —*Suzanne*

[348] Pp. 80-81.

no es apenas más que el desarrollo y la ilustración de esta paradoja típica— que la naturaleza es mujer, y, como tal, espontáneamente inclinada al lujo y al artificio.

Una náufraga leyendo *Robinson Crusoe* es una isla desierta, he aquí una ejemplar «mise en abyme». Su *Suzanne* es una refutación indirecta de *Robinson*, el hipotexto, silenciado durante muchas páginas (y, por una vez, en absoluto sugerido por el título), acaba por salir a la superficie, llamado por su nombre para oír su condena. Desde ese momento, la relación implícita se manifiesta sin equívocos: Robinson hembra, y precisamente porque es un Robinson hembra, Susana es un anti-Robinson. Pero digámoslo mejor en términos de relaciones textuales: *Suzanne* es un *Anti-Robinson*. El primero, quizá: pero, como se sabe, no el último. En todo caso, el único, supongo, en el que el cambio de sexo basta para la refutación [349].

LXII

El cambio de nacionalidad no es, en general, más que el efecto de transposiciones diegéticas más masivas. Así lo vemos en la inmensa tradición robinsoniana en la que funciona regularmente como procedimiento de *naturalización*, en el sentido jurídico del término: El Crusoe original era inglés, cada nación quiso tener su Robinson nacional; de ahí, por ejemplo, el *Robinson alemán* de Campe (1779) o el *Robinson suizo* de Wyss- (1813), que a su vez se convirtió en modelo en virtud del rasgo genial consistente en hacer naufragar a una familia entera: de pronto, no más soledad y no más Viernes, pero se advierte en

[349] No sé si hay que considerar *Le Maître et Marguerite* de Boulgakov (1940; trad. fr., Laffont, 1968) como una feminización de *Fausto*, al cual se asocia oficialmente por el título y por un epígrafe sacado de Goethe. Aparece en ella, transpuesto en la sociedad soviética, Mefisto convertido en Woland y Fausto convertido en escritor. Pero el pacto es entre Woland y... Margarita, que se hace bruja para recuperar a su maestro bien amado. No se trata, pues, exactamente de un Fausto hembra, como quizá existan en alguna parte Faustinas o Faustas, sino una transposición diegética de Fausto con transferencia del pacto de Fausto a Margarita. (Existe edición en castellano en Alianza, Madrid, 1980.)

este caso que el tema principal no es quizá el de la soledad, sino el de la apropiación y acondicionamiento de un espacio virgen. Es en todo caso el tema eufórico y gratificante, que subsiste aquí solo, multiplicado por la pluralización del héroe. Julio Verne se acordará de él, entre otros, en *La isla misteriosa* (1874), donde se ve —dejando aparte la catástrofe final— la robinsonada virar masivamente a la utopía.

Como acabamos de entreverlo a propósito de la nacionalidad, el movimiento habitual de la transposición diegética es un movimiento de translación (temporal, geográfica, social) *aproximante:* el hipertexto transpone la «diégèse» de su hipotexto para acercarla y actualizarla a los ojos de su propio público. No conozco ninguna excepción a esta dominante. Podemos ciertamente soñar lo que sería una *Bovary* trasladada a la Atenas de Pericles o a la corte del rey Arturo, pero tal efecto de distanciación sería claramente contrario al movimiento «natural» de la transferencia diegética, que va siempre de lo más lejano a lo más próximo.

La translación espacial no siempre es necesaria para esta aproximación: cuando Thomas Mann moderniza la historia de Fausto, no tiene que germanizarlo, puesto que el Fausto original es ya alemán; por el contrario en Boulgakov, escritor ruso, la modernización se acompaña, naturalmente, de una transferencia geográfica.

Le deuil sied à Electre de Eugene O'Neill [350] es un ejemplo típico de transposición diegética integral: el drama de los Atridas se transporta a Nueva Inglaterra, al final de la guerra de Secesión. El rey Agamenón, convertido en el general Ezra Mannon, regresa a su casa para caer víctima de su mujer Cristina (Clitemnestra) ayudada por su amante Adam Brant (Egisto), y todo lo demás. Esta modernización se acompaña de diversas transformaciones pragmáticas de detalle que se desprenden casi inevitablemente de ella (Cristina utiliza un veneno, Orin-Orestes un revólver, etc.), y modificaciones psicológicas más significativas de las que hablaremos. El mismo drama ha inspirado más recientemente otra modernización, en la que el aspecto de trivialización social es mucho más marcado y dominante: se trata de *La Main Rouge* de Clément Lépidis [351], novela populista cuya acción se sitúa en Belleville entre las dos guerras. Agamenón

[350] 1929-1931. Trad. fr., L'Arche, 1965.
[351] Seuil, 1978.

es aquí La Broche, Clitemnestra La Culbute, Egisto La Pendule, Orestes Totor, Electra Julieta. La Culbute ha hundido la cabeza de La Broche en un cubo de agua hasta que éste se asfixia y muere, Totor destripará a La Pendule a golpes de chaira, Julieta matará a su madre a martillazos. Como en O'Neill, la similaridad de acción que podría escapar al lector se subraya por medio de algunos indicios paratextuales: ya no el título y el nombre, más o menos transparente, de algunos personajes, sino un epígrafe sacado de *Electra* de Sófocles y una nota totalmente explícita para insertar en la última página de la cubierta («... ¿Y qué más natural que imaginar que haya sido en Belleville donde la sangre de los Atridas eligió correr? ¿Y por qué no Electra en Belleville, en 1927?»). «Natural» o no, la transposición queda así especificada por un contrato en buena y debida forma, que es también un modo de empleo o guía de lectura.

En *Doctor Fausto* [352] el contrato es menos preciso, puesto que no anuncia la modernización, pero es más oficial, puesto que está en el título, que funciona, como en O'Neill, como una referencia al modelo hipotextual del héroe, compensando su cambio de nombre e invitando al lector a leer Fausto debajo de Leverkühn, como debía leer Electra debajo de Lavinia.

El hipotexto del *Doctor Fausto,* mucho más que el *Fausto* de Goethe, es el *Volksbuch* o «relato popular» de 1587, cuyo desenlace sin redención es de nuevo respetado. La acción transcurre en la Alemania moderna, entre 1880 y 1940, contada durante los últimos meses del régimen nazi por un amigo de infancia del héroe. Esta modernización lleva consigo (a menos que le sirva de pretexto o de coartada) una fuerte naturalización (en sentido propio esta vez) del tema: el pacto con el diablo da como resultado una sífilis voluntariamente contraída con una prostituta, por amor o quizá porque Leverkühn acepta pagar ese precio a cambio del genio musical que, según un mito de la época, esta enfermedad va a asegurarle antes de arrastrarlo a la demencia final. Pero este episodio decisivo permanece ambiguo, pues Leverkühn contará más tarde que ha recibido, o creído recibir en una alucinación, al Diablo que vino a «sellar» este pacto. A partir de ahí, además, Leverkühn ya no es sólo un «nuevo Fausto» o un «Fausto moderno», sino también —y cada vez más según los avances de su enfermedad— un loco que se

[352] 1947. Trad. fr. por Louise Servicen, Albin Michel, 1950.

cree Fausto y que se esfuerza en hacer de su existencia un calco de la de su modelo, como Don Quijote se esforzaba en imitar a Amadís, o mejor aún, como Brideron se esforzaba en reproducir a Telémaco; en este sentido, *Fausto* es un resurgir moderno de la antinovela, y el único compañero de género del *Télémaque travesti* como antinovela singular. Leverkühn se pone a hablar o a escribir en antiguo alemán, consagra una de sus obras a un «Canto de dolor del doctor Fausto», cuyo libreto lo extrae del *Volksbuch,* y, como el héroe de este último, convoca finalmente a todos sus amigos para confesarles su crimen antes de caer en una locura que es una metáfora de la condenación eterna. El carácter «paródico» (es el término que emplea Mann para designar la hipertextualidad un tanto chirriante de su libro) de este destino está, pues, fuertemente tematizado por su propio héroe, carácter frío, distante y sarcástico, y que declara por ejemplo: «¿Por qué casi todas las cosas me hacen el efecto de ser su propia parodia? ¿Por qué me parece hoy que casi todos, no, *todos* los medios y los artificios del arte no son buenos salvo la parodia?» O incluso, en este diálogo con el demonio referido por el propio Leverkühn: «*Él:* Lo sé, lo sé. La parodia. Sería alegre si no fuese demasiado lúgubre en su nihilismo aristocrático. ¿Esperas de semejantes trucos mucho placer y grandeza? *Yo:* No». Este Fausto moderno es, pues, y se sabe, una «parodia» de Fausto, que encuentra su grandeza —la única que le es accesible— en ese travestimiento «lúgubre». Pero esta grandeza es la de un sacrificio: el del artista a su arte y a su obra [353].

El estatuto de *Las nuevas cuitas del joven Werther,* de Ulrich Plenzdorf [354], es en ciertos aspectos comparable: el contrato de transposición se muestra en el título, y el héroe, que revive a su manera la aventura de Werther, se refiere constantemente al texto de Goethe, del que ha encontrado un ejemplar en donde se puede suponer. Este joven pintor de edificios, vagamente beatnik y entusiasmado con Salinger, se enamora de una chica que trabaja en una guardería, ya comprometida, que no se llama Carlota, pero a la que él denomina Charlie, a la que persigue con algo más de audacia que su modelo; modelo que le sirve más bien de contraste, y al que desprecia por su conducta tímida y por su estilo llorón. No por ello dejará de morir, acciden-

[353] Pp. 142 y 259.
[354] 1973; trad. fr., Seuil, 1975.

talmente desde luego, al reventar una pistola para pintar. Plenzdorf se emancipa más de su hipotexto de lo que lo hacía Thomas Mann: se guarda mucho de motivar, aunque fuera en términos «modernos», la muerte de su héroe, que se expresa y se conduce a la vez como un nuevo Werther y como un anti-Werther.

Emancipación más acusada aún en *Les Gommes,* de Alain Robbe-Grillet [355], cuya relación con *Edipo Rey* viene marcada sólo por un epígrafe tomado de Sófocles y diversos guiños dispersos por el texto. Pero Samuel Beckett, según dicen, captó de inmediato la alusión, y algunas semanas después, el editor publicaba un folleto explicativo evidentemente inspirado por el autor, cuyos elementos reaparecen en un epílogo escrito por Bruce Morrissette para la edición de bolsillo [356]. La discreción del contrato paratextual (el epígrafe) queda compensada por la insistencia del metatexto oficioso, como si el autor se preocupase por asegurar para su novela una lectura hipertextual, sin decidirse, sin embargo, a reivindicarla de manera unívoca: es el principio del enigma y de la adivinanza, cuyo descifrado debe quedar a cargo del lector, pero cuya buena recepción depende de ese desciframiento, al que el autor debe a veces «ayudar» de manera indirecta. La relación temática con el hipotexto de Sófocles resulta en efecto parcial y selectiva; es la historia de un policía que investiga acerca de un supuesto asesinato y que termina, involuntariamente, por cometerlo él mismo. Diversas indicaciones sugieren que el detective-asesino es, sin saberlo, el hijo de la víctima, pero la consecuencia propiamente «edípica» en sentido freudiano (el incesto) está ausente. Robbe-Grillet no retiene, pues, de la leyenda más que el doble tema del parricidio por error y de la investigación fatal; los dos elementos se encuentran aquí ligados de una manera particularmente retorcida por el hecho de que es la investigación lo que determina el asesinato. Así pues, vuelve deliberadamente la espalda a la interpretación freudiana, según la cual la trampa del oráculo no es más que una máscara del deseo edípico. Pero este rechazo, supongo, será tenido por una confesión.

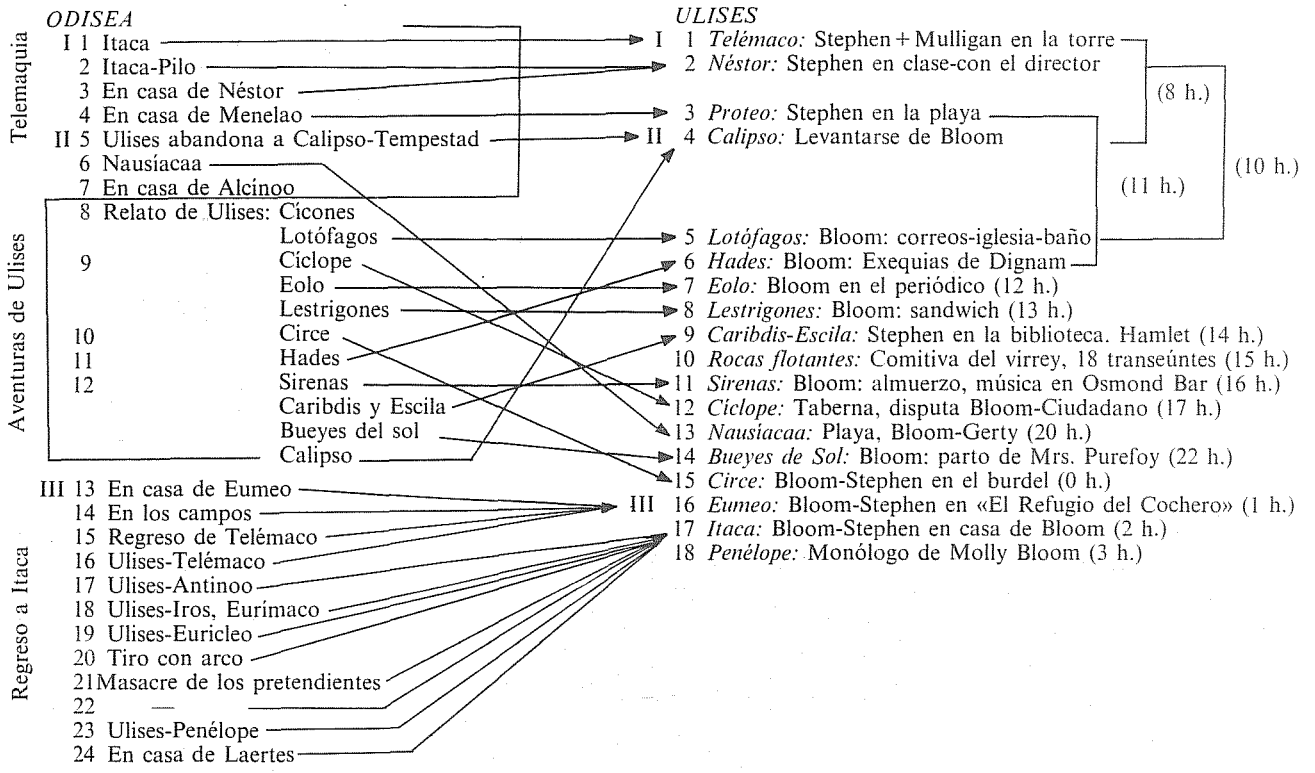
---

355 Minuit, 1953.

356 «Clefs pour *Les Gommes*», 1962; reimpreso en *Les Romans de Robbe-Grillet,* Minuit, 1963.

El establecimiento de un contrato oficioso no es una innovación. Ya Joyce había (tele-)dirigido de esta manera la recepción hipertextual del *Ulysse*. Pero el caso del *Ulysse* es más complejo. En primer lugar, contrariamente a *Les Gommes*, el título constituye por sí mismo un indicio oficial, si bien, o quizá justamente porque esta referencia titular no corresponde al nombre de ningún personaje. Después, la primera publicación de la novela en revistas confirmaba esta indicación mediante títulos de capítulos (*Telémaco, Néstor, Proteo, Calipso,* etc.) que precisaban la relación de éstos con los episodios correspondientes de *La Odisea*. Joyce hizo desaparecer inmediatamente estos intertítulos, pero organizó paralelamente, gracias a la complacencia de críticos como Stuart Gilbert y Valery Larbaud, un sistema de «fugas» destinado a guiar la lectura más exactamente aún de lo que lo hacían los intertítulos iniciales, que, por otra parte, los especialistas continúan utilizando para designar los dieciocho capítulos. Esta red de correspondencias es hoy día muy conocida, así como la tabla de equivalencias de los personajes (Leopold Bloom = Ulises, Dedalus = Telémaco, Molly Bloom = Penélope, etc.). El cuadro que aparece en la página siguiente me evitará largos y fastidiosos comentarios. En él se indica con claridad, espero, el trabajo de desplazamientos, de inversiones y de condensaciones que conduce de los veinticuatro cantos de *La Odisea* a los dieciocho capítulos de *Ulysse* (el signo de inversión que afecta a la columna de la derecha recuerda que los acontecimientos contados por Ulises en los cantos VII al XII son anteriores a los que relata Homero en los siete primeros cantos; Joyce no prestó atención a esta vasta analepsis, o no quiso tenerla en cuenta).

Pero esta relación tan estrecha, y que muchas otras equivalencias de detalle llevan más lejos aún, es solamente sugerida (o, por el título, impuesta) al lector por los detalles indirectos del autor, que hace de *Ulysse* el tipo mismo del hipertexto autoproclamado. Un lector no prevenido que hubiera comprado inocentemente esta novela en su presentación actual y definitiva, por muy familiar que le fuera el hipotexto, correría el riesgo de no sospechar nada de estas sutiles correspondencias cuya significación escapa incluso muy a menudo a los lectores prevenidos, y de no advertir en el *Ulysse* nada más que su materia autónoma: el deambular de un tal Leopold Bloom y de un tal Stephen Dedalus en el Dublín de principios de este siglo, y toda


ODISEA
Telemaquia
I 1 Itaca
2 Itaca-Pilo
3 En casa de Néstor
4 En casa de Menelao
II 5 Ulises abandona a Calipso-Tempestad
6 Nausíacaa
7 En casa de Alcinoo
8 Relato de Ulises: Cícones
Aventuras de Ulises
Lotófagos
9
Cíclope
Eolo
Lestrigones
10 Circe
11 Hades
12 Sirenas
Caribdis y Escila
Bueyes del sol
Calipso
Regreso a Itaca
III 13 En casa de Eumeo
14 En los campos
15 Regreso de Telémaco
16 Ulises-Telémaco
17 Ulises-Antinoo
18 Ulises-Iros, Eurímaco
19 Ulises-Euricleo
20 Tiro con arco
21 Masacre de los pretendientes
22 —
23 Ulises-Penélope
24 En casa de Laertes
ULISES
I 1 Telémaco: Stephen + Mulligan en la torre
2 Néstor: Stephen en clase-con el director
3 Proteo: Stephen en la playa
II 4 Calipso: Levantarse de Bloom
5 Lotófagos: Bloom: correos-iglesia-baño
6 Hades: Bloom: Exequias de Dignam
7 Eolo: Bloom en el periódico (12 h.)
8 Lestrigones: Bloom: sandwich (13 h.)
9 Caribdis-Escila: Stephen en la biblioteca. Hamlet (14 h.)
10 Rocas flotantes: Comitiva del virrey, 18 transeúntes (15 h.)
11 Sirenas: Bloom: almuerzo, música en Osmond Bar (16 h.)
12 Cíclope: Taberna, disputa Bloom-Ciudadano (17 h.)
13 Nausíacaa: Playa, Bloom-Gerty (20 h.)
14 Bueyes de Sol: Bloom: parto de Mrs. Purefoy (22 h.)
15 Circe: Bloom-Stephen en el burdel (0 h.)
III 16 Eumeo: Bloom-Stephen en «El Refugio del Cochero» (1 h.)
17 Itaca: Bloom-Stephen en casa de Bloom (2 h.)
18 Penélope: Monólogo de Molly Bloom (3 h.)
(8 h.)
(11 h.)
(10 h.)

la temática histórica, intelectual, erótica, etc., que se refiere a ellos; y una instrumentación formal también absolutamente independiente de la de Homero: un «estilo» por capítulo entre los cuales uno, lo recuerdo, consiste en una serie de pastiches. *Ulysse* constituye, sin duda, un caso límite (de emancipación extrema en relación a su hipotexto) en el campo de la transposición diegética y de la hipertextualidad en general. Y el hecho de que su recepción «correcta» dependa de un aparato paratextual oficioso manifiesta una vez más la imposibilidad de encerrar un texto en una autonomía y una «inmanencia» completamente ilusorias. La lectura inocente del *Ulysse* en su «clausura», como una especie de novela naturalista sobre la Irlanda moderna, es perfectamente posible; no por ello dejará de ser una lectura incompleta.

E incorrecta al menos en un punto: pues, por inocente que sea, el lector de *Ulysse* no puede, cuando menos, ignorar su título, este título «clave» (Larbaud) que le suscita, como grado mínimo de lectura hipertextual, esta cuestión: ¿Por qué *Ulysse*? ¿Qué relación guarda con *La Odisea*? Esta transcendencia puramente interrogativa es tal vez la más pertinente aquí [357].

La separación tan radical que yo he realizado entre transposiciones homodiegéticas y heterodiegéticas no supone la imposibilidad de tratamientos mixtos, o intermedios, incluso si el respeto a la verosimilitud, o cualquier otro motivo, parece haber hecho desistir a la mayoría de los autores. Se podría, al menos, concebir tipos de transposición a caballo de las dos prácticas:

[357] *Ulysse* no es el único ejemplo de título que impone por sí solo un estatuto hipertextual que, sin él, podría pasar inadvertido al lector; también lo es el caso de *Pygmalion* de Bernard Shaw, cuya relación con la fábula del escultor enamorado de su obra no resulta evidente *a priori* para todo el mundo. El título, sin correspondencia con el nombre de ningún personaje de la obra, plantea también aquí, al menos, una pregunta —cuya respuesta es evidente (mucho más evidente que en el *Ulysse*)—, pero *a condición de que la pregunta haya sido planteada.* Por otra parte, se podría suponer que la relación temática Higgins : Elisa : Pigmalión : Galatea no hubiera sido preconcebida por Shaw, sino solamente percibida de pronto, o señalada por un amigo, etc. El título, en este caso, probaría cuando menos que la relación hipertextual, una vez percibida, es asumida o reivindicada por el autor, que se las arregla para *inscribirla* de una manera tan imperiosa como mínima: poder del paratexto...

por ejemplo un Ulises o un Fausto «moderno», es decir, viviendo en nuestros días, que conservase, sin embargo, su identidad original. No es completamente absurdo, ya lo veremos, leer en estos términos *Naissance de l'Odyssée* o *Mon Faust,* incluso si no es la lectura más pertinente. Tampoco es imposible, en régimen fantástico, mezclar elementos históricos heterogéneos: basta con imaginar, como lo suele hacer la ciencia ficción desde Wells, una máquina para viajar a través del tiempo. Gracias a este invento, un personaje puede, provisionalmente o no, dejar su «diégèse» e introducirse en otra. Es lo que sucede en la novela de Mark Twain *Un yankee de Connecticut en la corte del rey Arturo* [358], cuyo título indica claramente el principio.

No se debe tampoco pensar que la transdiegetización arrastra necesariamente y automáticamente una transformación temática más intensa que la transposición homodiegética: *Doctor Fausto,* a pesar de su «diégèse» moderna, es en muchos aspectos más fiel al espíritu del *Volksbuch* que el *Fausto* de Goethe, y el *Robinson suizo* está más próximo al de Defoe que el *Vendredi* de Tournier. La transposición diegética no es, pues, ni una condición necesaria ni una condición suficiente de la transformación semántica. No es más que un instrumento facultativo, con frecuencia considerado como una práctica autónoma. Se podría incluso percibir entre las dos actitudes una parte de incompatibilidad, que tendería a un doble movimiento de compensación: la transposición heterodiegética que insiste sobre la analogía temática entre su acción y la de su hipotexto («mi héroe no es Robinson, pero vais a ver que vive una aventura muy similar a la de Robinson») y la transposición homodiegética que insiste, al contrario, sobre su libertad de interpretación temática («Yo reescribo después de tantos otros la historia de Robinson, pero no os engañéis, yo le doy un sentido completamente distinto»); encontraremos algunos ejemplos.

Finalmente, no se deberá confundir la modernización diegética que consiste en transferir en bloque una acción antigua a un escenario moderno, con la práctica, siempre puntual y dispersa, del anacronismo, que consiste en salpicar una acción antigua de detalles estilísticos y temáticos modernos, como cuando en la *Antigone* de Anouilh los guardias de Creón juegan a las cartas. Las dos prácticas son evidentemente incompatibles: la función

[358] 1889; trad. fr., Bruselas, 1950.

del anacronismo es la de una disonancia puntual en relación a la tonalidad de conjunto de la acción, es por el contraste por lo que llama la atención, sorprende, divierte o da que pensar. En una «diégèse» enteramente modernizada, este contraste se vuelve sencillamente imposible: no hay nada sorprendente en ver a Leopold Bloom coger un coche de alquiler. Lo interesante sería más bien hacerle llevar canilleras, pero sucede que el anacronismo apenas tiene sabor más que en prolepsis, guiño de ojo del pasado al presente y no a la inversa: por ello deberíamos llamarlo *procronismo* (no pido tanto). La transposición diegética es un procronismo generalizado, en cuyo seno, por definición, ningún procronismo de detalle puede hacer contraste y sentido y, por tanto, tener sitio [359].

En relación a estas diversas transposiciones diegéticas, la novela de Nikos Karantzakis *Le Christ recrucifié* [360] presenta un rasgo específico que importa precisar. Como se sabe, es la historia de un pastor que, en un pueblo griego contemporáneo, encarna a Cristo en una representación ritual de la Pasión. Atraído por su personaje, empieza a actuar en todo momento de una manera auténticamente cristiana y, por tanto, a escandalizar a la comunidad cristiana oficial. Tras haber prestado su ayuda a refugiados maltratados por esta comunidad, acaba degollado por el cura en la iglesia del pueblo. Se trata, pues, de una transposición diegética de la Pasión, acompañada de una repetición «en abyme» del hipotexto, como la historia de Fausto es evocada en *Doctor Fausto* por la cantata de Leverkühn. Pero aquí la «myse en abyme» es primera, y la transposición modernizante se supone que deriva de ella; Manolios comienza por interpretar

---

[359] Borges no evita en apariencia esta confusión en la condena severa de la transposición diegética que ha deslizado en su *Pierre Ménard*: «Uno de esos libros parasitarios que sitúan a Cristo en un bulevar, a Hamlet en la Cannebière o a Don Quijote en Wall Street. Como todo hombre de buen gusto, Ménard abominaba de esos carnavales inútiles, sólo aptos —decía— para ocasionar el plebeyo placer del anacronismo o (lo que es peor) para embelesarnos con la idea primaria de que todas las épocas son iguales o que son distintas.» Pero el reproche de vulgaridad no está del todo injustificado, ni en lo que respecta al anacronismo ni en lo que respecta a la transposición.

[360] 1954; trad. fr., Plon, 1955.

el papel de Cristo, después se convierte en un Cristo moderno, Hay algo de esto en ciertas estructuras del teatro contemporáneo, que juega, desde Pirandello a Genet, con un doble registro de representación. Así, en *La Répétition ou l'Amoeur puni* de Anouilh [361], una representación privada de *La Double Inconstance* instala poco a poco entre los dos actores una situación análoga a la de la pieza de Marivaux —de ahí un contrapunto sabroso entre los dos textos.

LXIII

La transformación pragmática, o modificación del curso mismo de la acción, y de su soporte instrumental (felizmente *pragma* significa a la vez «acontecimiento» y «cosa», y un objeto —por ejemplo, un vehículo, un arma, un mensaje— puede ser un medio y, por tanto, un elemento de la acción), es también un aspecto facultativo de la transformación semántica, a la que acompaña frecuentemente, pero no obligatoriamente. En compensación, es un elemento indispensable, o mejor una consecuencia inevitable de la transposición diegética: casi no se puede transferir una acción antigua a la época moderna sin modificar algunas acciones (una puñalada vendrá a convertirse en un disparo de pistola, etc.). Pero su autonomía es mucho más reducida que la de la transposición diegética: nada impide modificar a su antojo la acción de su hipotexto, pero, al resultar esta modificación, con razón o sin ella, la más brutal o la más pesada de todas, ningún autor parece inclinado a practicarla sin la precaución de una «razón», es decir, de una causa o de un fin. La acción de un hipotexto sólo se modifica *porque* se ha transportado su «diégèse» (no insistiré más sobre esto) o *con el fin de* transformar su mensaje. Es, pues, difícil de encontrar y de observar una transpragmatización en estado puro, no implicada en una operación más vasta, de orden diegético y/o semántico. Lo que se parecería más, o se alejaría menos de ello, sería quizá una transformación pragmática inspirada por el mínimo afán

[361] 1947.

de *corregir* tal o cual error o torpeza del hipotexto en propio interés de su funcionamiento y de su recepción.

Esta actitud y esta práctica correctivas nos son hoy muy extrañas. No lo eran en absoluto para la mentalidad clásica que nos ofrece una ilustración típica de ellas con *L'Iliade en vers français,* ya citada, del incansable Antoine Houdar de La Motte.

Como la mayoría de sus contemporáneos, incluso los más cultos, este antiguo alumno de los jesuitas ignoraba el griego. Quiso, sin embargo, escribir una traducción en verso de *La Ilíada.* Para ello recurrió a la mediación de una versión latina para su ensayo, que apareció en 1701 y que se limitaba al canto I. En 1711 aparece la traducción en prosa francesa de Madame Dacier, que le brinda, con una mediación más cómoda, la oportunidad de reanudar y de terminar su obra, que se publicó a su vez en 1714, precedida de un *Discours sur Homère* muy serio, que iba a avivar durante un tiempo «la querelle des Anciens et des Modernes»: defensa de Homero por Mme. Dacier, réplica de La Motte, nuevas apologías sobre *La Ilíada,* etc. Era en efecto, en lo esencial, una crítica a Homero, naturalmente y explícitamente destinada a justificar, como tantas otras enmiendas, las modificaciones aportadas por el «traductor» a su modelo.

La Motte distingue dos clases de traducciones: las traducciones propiamente dichas, o *literales,* de las que la de Mme. Dacier ofrece un perfecto ejemplo, y que deben sacrificar a la literalidad todo ornamento, empezando por la forma versificada: «sólo la prosa es capaz de traducciones literales». Las otras, «más atrevidas», y que «están a medio camino entre la traducción simple (literal) y la paráfrasis», sería más justo bautizarlas «imitaciones elegantes». Éstas buscan no sólo la utilidad (dar al lector una idea lo más fiel posible del original), sino además el deleite: transmitir no sólo el sentido de una obra, sino también «toda su fuerza y todo su atractivo, *poniéndoselo incluso allí donde le falta*». La Motte clasifica su propia obra en la categoría mediana de las «imitaciones elegantes» («lo traduzco menos de lo que lo imito»). *Imitación* no es aquí término muy pertinente, porque el original está tomado no como modelo, sino como objeto imperfecto que hay que modificar según un modelo de perfección que no es el suyo, sino el del perfeccionador y de su público: *La Ilíada* podía ser perfecta para la moral y el gusto de su tiempo, pero nuestra moral y nuestro gusto son diferentes y es a ellos a los que un traductor elegante debe conformarse.

Consideremos, pues, la *Iliade* de La Motte como lo que efectivamente es, es decir, una *corrección*. Las críticas que La Motte formula en su *Discours* y que inspiran sus enmiendas son del orden de la moral y del gusto. *Moral*: los personajes de *La Ilíada* no son suficientemente edificantes. Los dioses se conducen demasiadas veces como si fueran hombres, Zeus y Hera tan pronto discuten como hacen el amor de repente, Atenea y Hera acosan Troya por resentimiento contra el juicio de Paris, todo el Olimpo lleva una mezquina contabilidad de las ofrendas y de los sacrificios. Los héroes están llenos de defectos inaceptables: crueldad, vanidad, por supuesto cólera, a veces cobardía. *Gusto*: repeticiones incesantes, epítetos estereotipados, «descripciones» inútiles [362], comparaciones inadecuadas, vulgares, sacadas de muy antiguo, o con frecuencia del mismo fondo; discursos de los personajes a menudo demasiado largos, a veces inoportunos, como, por ejemplo, en el medio de un combate, caracteres «mal sostenidos», es decir, poco coherentes; acción a veces mal organizada, otras veces expresamente anunciada, lo que elimina toda expectativa y arruina el interés; «diseño» general poco perceptible: ¿quiso Homero contar la guerra de Troya? Si es así, se interrumpió demasiado pronto; ¿hacer el elogio de Aquiles?, pero este héroe está tan cargado de defectos que serviría más bien como figura de contraste; ¿demostrar, como propuso el Padre Le Bossu en su *Traité du poème épique,* la nocividad de la cólera? Si tal fuera su objeto, lo ha ahogado en una excesiva abundancia de acciones no muy estrechamente relacionadas. Lo mejor sería pensar que sólo quiso, como él mismo lo declara ingenuamente desde el principio, contar la cólera de Aquiles y sus efectos, considerados en sí mismos como objeto suficiente de admiración.

De hecho, y como siempre en el sistema de la poética clásica, las faltas contra la moral pueden reducirse a faltas contra el gusto, o, si se prefiere, contra la coherencia lógica: la inmoralidad de un personaje presentado como inmoral (digamos, a falta de otro mejor, Tersites) no es un defecto; pero un dios o un héroe deben ser irreprochables por la sencilla razón de que

[362] Así se califican, en esta época, los episodios de hecho narrativos pero considerados accesorios, como los juegos fúnebres en honor de Patroclo, o, en general, todo fragmento en el que el poeta se demora en los detalles de una acción; el único trozo propiamente descriptivo de *La Ilíada* es el escudo de Aquiles, del que hablaremos más adelante.

ésa es la definición de un dios o de un héroe. Un dios falible o un héroe cobarde es una contradicción en sus términos, y, por tanto, una torpeza. Dicho de otra manera, las faltas contra la moral no son reprehensibles en términos absolutos, sino relativos al estatuto poético de los personajes.

Éstos son los principales defectos de *La Ilíada.* Son, digámoslo de paso, los que la edad clásica consideraba que había que reprochar necesariamente a esta epopeya tan poco conforme al decoro neoaristotélico, e incluso los mismos defensores de Homero trataron con frecuencia de disculparlo con argucias, sin cuestionar el fundamento de las críticas. Más lúcido en efecto que sus adversarios, La Motte advirtió la irreductibilidad de Homero a las normas clásicas. Le faltó solamente (en relación a nuestros propios criterios) aceptar esos desvíos como cualidades específicas.

Así pues, se dedica a rectificarlos de tres maneras. La primera, de la que ya hemos hablado, consiste simplemente en suprimir los pasajes inútiles o que no vienen a cuento. En consecuencia, los veinticuatro cantos de *La Ilíada* quedan reducidos a doce. Así adelgazado, el relato resultará menos fastidioso para el lector y, por añadidura, al quedar centrado en la cólera de Aquiles y sus efectos, ilustrará mejor el propósito edificante que le atribuía Le Bossu: «hacer ver a los que están enemistados lo fatal que es la discordia. No es seguro que Homero haya pensado en ello; pero sea lo que sea, he intentado que esta verdad se sienta en mi obra... En una palabra, no he pretendido más que decir nítidamente lo que se supone que Homero quiso decir».

La segunda manera es más sutil, si no más discreta: consiste en motivar mediante algún comentario atribuido al narrador o al personaje una acción que de otro modo resultaría inútil, chocante o incomprensible para el lector moderno. Así, en el canto VI, relatando un sacrificio ofrecido por Príamo, Houdar añade de su cosecha esta justificación:

> *L'ardeur par ces détails n'est point diminuée;*
> *Au travers du symbole un regard pénétrant*
> *Dans le culte des dieux trouve tout saint, tout grand* *.

* El ardor por estos detalles no ha disminuido; / a través del símbolo una mirada penetrante / en el culto a los dioses encuentra todo santo, todo grande.

En este caso la motivación es directa y positiva. La motivación indirecta o negativa consiste en disculpar al poeta haciéndole censurar un acto reprehensible que se cree que no debe suprimirse. En el canto XI (*Ilíada,* XXII), Aquiles que acaba de matar a Héctor, lo ultraja en la forma sabida arrastrando su cadáver alrededor a las murallas:

A quel excès alors la vengeance l'égare!
Ce n'est plus un héros, c'est un tigre barbare.
Il insulte au cadavre, il lui perce les pieds
Qui de sa main sanglante à son char sont liés:
La tête indignement traînait dans la poussière.
Soleil, à tant d'horreurs, prêtes-tu ta lumière!
Jupiter en frémit et ne voit qu'à regret
S'accomplir du destin l'inflexible décrer *.

El poeta marca así que es consciente de la indignidad momentánea de su héroe, que en esa ocasión —los términos se sopesan— *ya no es un héroe.*

El tercer procedimiento, en el que consiste propiamente la transformación pragmática, consiste en modificar el episodio. La Motte se explica largamente sobre dos «cambios considerables» a los que le han movido, para el primero, consideraciones puramente estéticas, para el segundo, razones de verosimilitud moral. El primero concierne a un objeto: el escudo forjado por Hefaistos para Aquiles en el canto XVIII de *La Ilíada* representa, como se sabe, dos ciudades, una en paz y otra en guerra, los trabajos de los campos, la trayectoria de los astros y el vasto océano. Houdar observa, como muchos otros, que estos objetos son demasiados para figurar perceptiblemente en un escudo incluso gigantesco, que algunos personajes se supone que se mueven o hablan, hazañas imposibles para una figura esculpida; en fin, que todo esto no guarda «ninguna relación con el poema», es decir, con la acción principal, «Entonces, he imaginado un escudo sin esos defectos. He puesto en él sólo tres acciones ligadas una a otra: las bodas de Tetis y Peleo, que fundamentan

* ¡A qué excesos la venganza lo arrastra! / Ya no es un héroe, es un tigre bárbaro. / Insulta al cadáver, le perfora los pies / que por su mano ensangrentada a su carro están atados: / La cabeza indignamente arrastraba en el polvo. / ¡Oh, sol, cómo a tantos horrores prestas tu luz! / Júpiter se estremece y ve con pesar / cumplirse del destino el inflexible decreto.

la nobleza de Aquiles; el juicio de Paris, que fundamenta la cólera de Minerva y de Juno contra los troyanos; y el rapto de Helena que fundamenta la venganza de los griegos. Estos objetos, aunque agradables, tienen todos relación con el poema; no cabe confusión alguna; y pinto cada acción sólo en un instante, aunque, por la manera en que la pinto, hago entender sus principios y sus continuaciones. Yo no sé si me equivoco, pero me parece acertado haber hecho del escudo de Aquiles un título de su grandeza y, por así decir, su manifiesto». He aquí, pues, el más accesorio de los accesorios integrado en el alineamiento, en la unidad clásica (Wölfflin habría dicho *barroca*), donde todo concuerda y *concurre* al mismo designio.

El otro fragmento defectuoso es un acontecimiento: la muerte de Héctor. Después de las hazañas de Aquiles a orillas del Janto, todos los troyanos se refugian detrás de las murallas, salvo Héctor que decide enfrentarse él solo al Pelida. Pero cuando éste se presenta, Héctor siente miedo y huye, dando tres vueltas alrededor de la ciudad con Aquiles a sus talones. Atenea toma entonces la apariencia de Deifobo para animar con su presencia a Héctor a resistir. Héctor espera a Aquiles y le propone un duelo honroso. Aquiles rehúsa y lanza su jabalina que falla y no hiere a Héctor, pero que Atenea le devuelve. Héctor desesperado lanza la suya, que no hace mella en las armas de Hefaistos y rebota a lo lejos. Desenvaina entonces su espada, pero Aquiles le hiere con su lanza por falta de coraza, triunfando «sin esfuerzo sobre un enemigo indefenso... Ciertamente, si Homero hubiese tenido el propósito de envilecer a sus dos héroes, si hubiese querido que uno pereciese infamado y el otro triunfase sin gloria, creo que no habría podido hacerlo mejor. Uno es cobarde, el otro es ayudado; uno se abandona sin luchar a todo el pavor del peligro, el otro no corre ningún peligro». Así pues, hemos cambiado todo esto, «sin escrúpulos», precisa Houdar, «para restablecer la gloria de estos dos héroes de *La Ilíada*» (*restablecer* tiene su miga): Héctor no huye al principio; empieza proponiendo su pacto que Aquiles rechaza; Héctor estrella su jabalina, después su espada contra el escudo divino y es entonces, ya desarmado, cuando huye, tratando —bella motivación tardía— de exponer a Aquiles a las flechas de los troyanos encaramados sobre las murallas. De esta forma su huida ya no es un impulso del miedo, sino una astucia de guerra, y la persecución de Aquiles una acción heroica por lo peligrosa. Final-

mente, Héctor recoge una de las flechas y la lanza sin éxito contra Aquiles y así «sucumbe gloriosamente... Si estas correcciones son buenas, comenta modestamente Houdar, no es mi intención envanecerme por ello. El defecto era tan claro que a menos que fuera un idólatra de Homero, no podía dejar de advertirlo; y desde que se siente lo malo, se tiene al menos una idea confusa de lo bueno; un poco de reflexión la ilumina y la perfecciona de inmediato».

Como vemos, Houdar transforma la acción homérica «por su bien», y para adecuarla a una estética que, sin duda, no es la suya, pero que se considera con toda naturalidad como la mejor posible, o mejor la única que vale, de ahí que una observancia más estricta de la misma no pueda por menos que mejorar el texto de *La Ilíada.* Para nosotros, desde luego, esta corrección es infiel al espíritu de su hipotexto, y arrastra una innegable transformación semántica, digamos una *clasiquización* forzada del texto homérico vuelto de este modo aceptable. Ilustración ejemplar de esta evidencia, ya probada en muchas ocasiones, de que no hay transformación inocente, ni siquiera la mejor intencionada, y de que no se puede tocar la letra de un texto —*a fortiori* de su acción— sin tocar su sentido. Esta transformación pragmática, que he citado como la más autónoma posible, apenas lo es en realidad: todo lo más, se puede decir que querría serlo, no aportando a *La Ilíada* otros cambios de sentido que los que Homero, sin duda (según Houdar), habría, si no deseado, al menos *debido desear.* Encontraremos muchas otras transformaciones pragmáticas, pero constantemente implicadas en transformaciones semánticas de las que serán indisociables o indistintas.

LXIV

¿Se puede, a la inversa, modificar el sentido de un texto sin modificar su letra y, por ejemplo, sin tocar su acción? ¿Se puede concebir una transformación puramente semántica que no vaya acompañada de ninguna intervención pragmática, diegética, ni siquiera formal? Es, si recordamos, la apuesta de Borges cuando imagina a Pierre Ménard reescribiendo por sus propios

medios una nueva versión del *Quijote* rigurosamente idéntica en la letra a la de Cervantes, pero a la que dos siglos de historia por medio confieren mayor riqueza y profundidad, y un sentido muy otro; esta apuesta, ya lo he dicho, no es más que una monstruosa extensión del principio de la parodia mínima. De una manera menos rigurosa, éste es más o menos el estatuto de otra reescritura del *Quijote,* menos célebre hoy día, pero que tiene, al menos para ella, el famoso (y a decir verdad a veces dudoso) «mérito de existir»: *La vida de don Quijote y de Sancho Panza según Miguel de Cervantes Saavedra* de Miguel de Unamuno [363].

Formalmente, excepto un prólogo titulado «El sepulcro de don Quijote», es una simple revisión del *Quijote* que respeta y sigue escrupulosamente el orden y la distribución de su hipotexto del que conserva incluso los títulos de los capítulos. La trama de acontecimientos permanece idéntica, a excepción de algunos episodios que Unamuno, indicándolo cada vez, ha suprimido o contraído por no tener una relación perceptible con lo esencial, que consiste en las tribulaciones del caballero y de su escudero.

Pero (en primer lugar) el mero hecho de seguir una historia tan conocida por el público, sobre todo español, exime y muy pronto quita las ganas a Unamuno de repetirla en detalle. La parte propiamente narrativa de cada capítulo se reduce, pues, inevitablemente bien a un rápido sumario, bien a una mención alusiva al texto de Cervantes, bien a una cita literal, o, lo más frecuente, a una mezcla de los tres procedimientos. Contrariamente a Pierre Ménard, que reproducía el *Quijote* desde su interior, y podía ingenuamente, e incluso inconscientemente, repetirlo palabra por palabra, Unamuno escribe su *Quijote* teniendo ante los ojos el de Cervantes y su impulso narrativo se encuentra muy pronto ahogado. De hecho, a Unamuno sólo le cabe *recordar,* de una forma o de otra, lo que todos saben que ha sucedido según Cervantes a don Quijote y a Sancho Panza. El resto, que es lo esencial, incluso en cantidad, de su aportación y de su intervención, surge sobre todo en el *comentario.*

Se podría entonces describir *La vida de don Quijote* como un comentario paso a paso del *Quijote* unido a un prontuario narrativo puramente instrumental, que reemplazaría ventajosamente, capítulo a capítulo, una relectura de Cervantes. E imagi-

[363] 1905; tr. fr., Albin Michel, 1959.

nar otra presentación, como una edición del *Quijote* en la que se anexionaría a cada capítulo el comentario de Unamuno, libre de su soporte narrativo. Tal análisis y tal manipulación traicionarían groseramente el propósito de esta obra, que es presentar una nueva y más auténtica relación de las hazañas de don Quijote, y su originalidad, que deriva precisamente de la relación (difícil) que mantienen la narración sometida al hipotexto y el libre comentario; pero la mera posibilidad de esta disociación revela uno de sus aspectos esenciales: que la intención transformadora cae, no sobre los acontecimientos, sino sobre su *significación*. A diferencia de La Motte, Unamuno conserva fiel y respetuosamente las aventuras de don Quijote tal como Cervantes las ha consignado, pero las interpreta a su manera, en el sentido de que pretende poner al día sus verdaderas razones o su verdadero sentido. Esta interpretación viene tanto a *añadirse* al relato puramente factual (cuando lo es) del *Quijote*, cuanto a *sustituir*, no sin tropiezos, a la de Cervantes, y naturalmente es en esto en lo que la obra de Unamuno realiza más ostensiblemente su función correctiva. La separación entre los hechos y su interpretación se afirma con una vehemencia típicamente unamuniana en el episodio del león enjaulado (II, 17). Cervantes cuenta cómo don Quijote manda abrir la jaula y cómo el león, «más comedido que arrogante, no haciendo caso de niñerías ni de bravatas, después de haber mirado a una y otra parte, como se ha dicho, volvió las espaldas y enseñó sus traseras partes a don Quijote, y con gran flema y remanso se volvió a echar en la jaula». Este relato comporta, evidentemente, por parte de Cervantes, una explicación de la conducta del león, que es la indiferencia pura y simple ante el desafío de don Quijote. Unamuno rechaza esta motivación desvalorizadora y propone otra, a saber, que el león tuvo miedo del caballero: «¡Ah, condenado Cide Hamete Bengeli (*sic*), o quienquiera que fuese el que escribió tal hazaña, y cuán menguadamente la entendiese! No parece sino que al narrarla te soplaba al oído el envidioso bachiller Sansón Carrasco. No, no fue así, sino lo que en verdad pasó es que el león se espantó o se avergonzó más bien al ver la fiereza de nuestro Caballero, pues Dios permite que las fieras sientan más al vivo que los hombres la presencia del poder incontrastable de la fe. O ¿no sería acaso que el león, soñando entonces en la leona recostada, allá en las arenas del desierto, bajo una palmera, vio a Aldonza Lorenzo en el corazón del Caballero?

¿No fue su amor lo que le hizo a la bestia comprender el amor del hombre, y respetarle y avergonzarse ante él? Es frecuente que Unamuno adopte frente a Cervantes el punto de vista del propio Quijote. De ahí también su actitud fundamental de oponer la generosidad del «quijotismo» a la mezquindad o a la ironía reductora del «cervantismo». Pero en esto va más allá que su héroe, que se contentaba con haber demostrado su valentía sin preguntarse por las razones de la apatía leonina.

La interpretación de Unamuno es no sólo anticervantina, sino hiperquijotesca. Él sólo asegura de antemano su respeto por la relación de los hechos: «Y no se me venga ahora aquí diciendo que me aparto del puntualísimo texto del historiador, porque es preciso entender bien en qué no puede uno apartarse de él sin muy grave temeridad y aun peligro de su conciencia, y en qué somos libres para interpretarlo a nuestro sabor y consejo. En cuanto se refiere a los hechos, y aparte los evidentes errores de copista —rectificadores todos— no hay sino acatar la inefable autoridad del texto cervantino. Y así debemos creer y confesar que el león volvió las espaldas a Don Quijote, y se volvió a echar en la jaula. Pero que fue por comedimiento y que considerase ñoñerías y bravatas las de Don Quijote y que no lo hiciese por vergüenza al ver su valor, o ya compadecido de su amor desgraciado, es una libre interpretación del historiador, que no vale sino por la autoridad personal y puramente humana del historiador mismo». Así pues, ninguna tentación (o inmediatamente reprimida) de retocar los hechos a la manera de La Motte, quien quizá habría hecho salir al león de su jaula, entablar el combate y perderlo. La diferente actitud entre la corrección clásica y la que no es arriesgado calificar de romántica se debe en parte al tono del texto cervantino, que es propiamente irónico en relación a su héroe: Cervantes cuenta las aventuras de Don Quijote y las explica constantemente por la locura del personaje. Unamuno hace de don Quijote un auténtico héroe, y para ello le basta con recusar la ironía cervantina y abrazar, incluso extremar, la interpretación quijotesca: las aventuras se convierten a un mismo tiempo para él, como para don Quijote, y sin que haya que cambiar nada, en hazañas o encantamientos. En el fondo, para él, es Cervantes quien *interpretaba* (irónicamente) las aventuras del caballero. Unamuno no hace más que restablecerlas en su verdad, y en este sentido su transformación se resume en esta restitución.

Pero tal restitución supone que se pueda en cada ocasión apelar de la explicación proporcionada por Cervantes, es decir, de su versión de las causas, a otra versión que le sería legítimamente y victoriosamente oponible. Si don Quijote no es más que una invención de Cervantes, es evidente que la versión cervantina es siempre *a priori* la buena, o más exactamente, y como se ha dicho a menudo de la ficción en general, que escapa a toda prueba de verdad. Para que deje de escapar, basta con plantear, como, por otra parte, pretende el mismo Cervantes según una convención que se tomará al pie de la letra, que don Quijote ha existido efectivamente y que Cide Hamete y Cervantes no son más que historiógrafos —historiógrafos estúpidos o malévolos, añade solamente Unamuno—; y a los que hay que tratar como simples cronistas incapaces de comprender la historia que transmiten: «Antes de proseguir conviene digamos aquí algo, aunque sea de refilón, pues otra cosa no merecen, de esos sujetos vanos y petulantes que se atreven a sotener que Don Quijote y Sancho mismos no han existido nunca, ni pasan de ser meros entes de ficción. Sus razones aparatosas e hinchadas, no merecen siquiera refutación: tan ridículas y absurdas son. Da bascas y grima el oírlas. Pero como hay personas sencillas que, seducidas por la aparente autoridad de los que vierten tan apestosa doctrina, les prestan oído atento, conviene llamarles la atención sobre ello y que no se atengan a lo que viene ya recibido desde tanto tiempo, con asenso de los más doctos y más graves. Para consuelo y corroboración de las gentes sencillas y de buena fe, espero, con la ayuda de Dios, escribir un libro en que se pruebe con buenas razones y con mejores y muy numerosas autoridades —que es lo que en esto vale— cómo Don Quijote y Sancho existieron real y verdaderamente, y pasó todo cuanto se nos cuenta de ellos tal y como se nos cuenta». La demostración aquí prometida no llega nunca, y con razón, pero Unamuno adelanta poco después un argumento que no carece, al menos, de atractivo, y es que en *El Quijote* Cervantes ha dado pruebas de un ingenio sin relación con la mediocridad de sus otras obras, prueba de que ésta le ha sido inspirada por otro que no puede ser más que el propio Don Quijote: «No cabe duda sino que en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* que compuso Miguel de Cervantes Saavedra se mostró muy por encima de lo que podríamos esperar de él juzgándole por sus otras obras; se sobrepujó con mucho a sí mismo. Por lo cual es de creer que

el historiador arábigo Cide Hamete Benengeli no es puro recurso literario, sino que encubre una profunda verdad, cual es la de que esa historia se la dictó a Cervantes otro que llevaba dentro de sí, y al que ni antes ni después de haberla escrito trató una vez más; un espíritu que en las profundidades de su alma habitaba. Y esta inmensa lejanía que hay de la historia de nuestro Caballero a todas las demás obras que Cervantes escribió, este patentísimo y espléndido milagro, es la razón principal [...] para creer nosotros y confesar que la historia fue real y verdadera, y que el mismo Don Quijote, envolviéndose en Cide Hamete Benengeli, se la dictó a Cervantes. Y aún llego a sospechar que, mientras he estado explicando y comentando esta vida, me han visitado secretamente Don Quijote y Sancho, y aun sin yo saberlo, me han desplegado y descubierto las entretelas de sus corazones». El único defecto de esta hipótesis es que, si bien explica la veracidad factual de Cervantes, vuelve tanto más inexplicable la pobreza de sus interpretaciones. Por lo demás, Unamuno todavía va más lejos al sugerir que Cervantes podría ser de hecho una invención de Don Quijote: «Y he de añadir aquí que muchas veces tenemos a un escritor por persona real y verdadera e histórica por verle de carne y hueso, a los sujetos que finge en sus ficciones no más sino de pura fantasía, y sucede al revés, y es que estos sujetos lo son muy de veras y de toda realidad y se sirven de aquel otro que nos parece de carne y hueso para tomar ellos ser y figura ante los hombres». Quizá involuntariamente Unamuno invita a considerarlo a él también, según su propia hipótesis, como una ficción quijotesca, con lo que, por lo menos, rozamos el vértigo borgiano.

La otra forma de interpretación, mucho más frecuente y característica, provoca menos colisiones con el texto de Cervantes. Ya no trata los acontecimientos y las conductas como indicios, efectos cuya verdadera causa hay que descubrir, sino como símbolos cuyo sentido profundo, que Cervantes sencillamente no había vislumbrado, hay que desvelar. La hermenéutica unamuniana superpone entonces a la narración cervantina, sin quitarle nada, una lectura simbólica. Así, los gigantes metamorfoseados en molinos de viento encarnan los perjuicios del maquinismo moderno, la invisible Dulcinea representa la gloria, de la que «nos enamoramos sin haberla jamás visto ni oído», la cueva de Montesinos en la que don Quijote se interna después de haber cortado las malezas que obstruían la entrada, es «la cueva

de las auténticas creencias», que hay que despejar del fárrago de las falsas tradiciones, el tablado de Maese Pedro simboliza la mentira del teatro de la que hay que «limpiar el mundo», como don Quijote limpia la posada partiendo por la mitad las figuras de cartón, la conversión tardía a la vida pastoril muestra al pueblo español desposeído de su imperio la vía de una reconversión a la agricultura y a la colonización interior, y la abjuración final de don Quijote, que reconoce haber sido enloquecido por sueños vacíos, revela en realidad que la vida es un sueño del que tarde o temprano hay que despertar, como el Segismundo de Calderón.

El propio Don Quijote debe ser interpretado como una figura simbólica. A propósito del desafío del león, Unamuno lo bautiza «nuevo Cid Campeador». Su temperamento colérico, su pasión por las novelas de caballerías, su obediencia ciega a las reglas de su orden, su vela de armas, su penitencia en Sierra Morena, sus visiones, su humildad, miles de rasgos más lo aproximan a San Ignacio de Loyola, cuya biografía proporciona a Unamuno, en su lectura del *Quijote,* su referencia más constante. Don Quijote es, pues, un doble de San Ignacio, y la imitación de las novelas de caballerías, que para Cervantes era el único motivo de su conducta, disimula o mejor representa una imitación de San Ignacio que fue, él también, un «caballero andante de Cristo», «caballero andante a lo divino». Pero otros rasgos evocan directamente la figura de Cristo: las mujeres alegres de la venta que «con una ternura desinteresada» ayudan a Don Quijote a quitarse la armadura, ¿no nos recuerdan a «María Magdalena lavando y ungiendo los pies del Señor»? Sancho, «el carnal Sancho», que espera ganar el gobierno de una isla y no comprende «que no es el poder temporal, sino la gloria de (su) señor, el amor eterno, lo que debe ser (su) recompensa», ¿no es como «el Simón Pedro de nuestro caballero»? ¿El grave eclesiástico que reprende a Don Quijote en nombre del sentido común no habría tratado del mismo modo a Cristo, acusándole «de ser un loco o un peligroso agitador» y condenándolo de nuevo «a una muerte ignominiosa»? ¿No es La Mancha a Don Quijote lo que Galilea a Jesús, y Barcelona su Jerusalén? ¿Cuando se le pasea por las calles con un cartel en el que se lee «Éste es Don Quijote de La Mancha» no equivale a «con su *Ecce Homo* a la espalda»? Unamuno encuentra, de forma casi natural, la pendiente inevitable de la hermenéutica cristiana, que consiste

en encontrar en cada cosa una alusión a la vida y a la Pasión de Cristo. El texto del *Quijote* debe ser leído como Pascal leía el Antiguo Testamento, como un sistema de «figuraciones». Nuevo romancero, nueva vida de san Ignacio y colección velada de ejercicios espirituales, nuevo evangelio, este texto aparentemente simple se carga, para quien sabe ver su sentido espiritual, de varias capas de significado no incompatibles, sino ordenadas según una progresión simbólica: Don Quijote representa a Ignacio, que representa a Jesús, que representa a su vez, encarnándola, la caridad divina. El texto de Unamuno se superpone al de Cervantes como una plantilla de desciframiento a un texto cifrado, portador ignorante de su sentido.

«Lee sin humor —escribe su traductor Jean Babelon— este libro lleno de humor». En esto se perfila quizá una suerte de ley de equilibrio de la hipertextualidad: los grandes relatos serios, como *La Ilíada* y *La Eneida,* han suscitado parodias y travestimientos, es decir paráfrasis irónicas. El gran relato irónico que es *El Quijote* suscita naturalmente —pero algunos siglos después— su antitexto, que es una paráfrasis seria, y que lo vuelve a poner en el haber de la caballería «tomada de nuevo en serio», como decía Hegel a propósito del romanticismo, o de esa gesta de caballería espiritual que es la Pasión de Cristo. La ley sería esta: *a texto serio, hipertexto irónico, a texto irónico, hipertexto serio.* Pero no forcemos esta simetría.

LXV

El Quijote de Unamuno ilustra la dificultad de una transformación puramente semántica; ya la interpretación de un acontecimiento por una causa diferente de la que alegaba el hipotexto introduce necesariamente una transformación pragmática, pues la causa de un hecho —por ejemplo, el móvil de una conducta— es otro hecho, incluso de orden puramente físico, como la supuesta razón que hace desistir al león de enfrentarse con don Quijote.

La sustitución de motivo, o *transmotivación,* es uno de los procedimientos mayores de la transformación semántica. Como

otras prácticas ya estudiadas, puede tomar tres formas de las que la tercera no es más que la suma de las otras dos. La primera es positiva; consiste en introducir un motivo allí donde el hipotexto no lo implicaba, o, al menos, no indicaba ninguno: es la *motivación* simple, tal como la hemos visto funcionar en la amplificación, y por ejemplo en *José en Egipto*: respuesta, decía Thomas Mann, a la cuestión *¿por qué?* [364] —¿ por qué Putifar provoca a José?, ¿por qué José la rechaza?—. La segunda es puramente negativa; consiste en suprimir o eludir una motivación original: es la *desmotivación,* tal como la hemos entrevisto en *Hérodias,* donde el lector no prevenido no entiende muy bien por qué Salomé reclama la cabeza de Iaokanann. La tercera procede por sustitución completa, es decir por un doble movimiento de desmotivación y de (re)motivación (por una motivación nueva): *desmotivación + remotivación = transmotivación.* Es lo que decía Wilde en su *Salomé,* sustituyendo por un motivo pasional el motivo político de la versión bíblica. Vamos a considerar un poco más de cerca estas tres formas (positiva, negativa, sustitutiva) de transposición psicológica. Pero quiero antes precisar que la transmotivación hipertextual no es, en su mecanismo, diferente del trabajo de motivación característico de toda ficción psicológica («¿Por qué la marquesa salió a las cinco?»), y sobre el cual los Formalistas rusos —a quienes debemos el término— han dirigido una mirada legítimamente sospechosa. El principio de esta sospecha es evidentemente que, en este terreno nocturno en que todos los gatos son pardos, cualquier «motivo» puede ser invocado como causa de cualquier conducta. «Los rusos, dice Borges [365], y los discípulos de los rusos han demostrado hasta la náusea que nada es imposible: suicidios por exceso de felicidad, asesinatos por caridad, personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, traiciones por amor o por humildad... Esta libertad total acaba por ir a dar en el desorden total. Por otra parte, la novela "psicológica" quiere

[364] En cuanto a la transformación diegética, caería más bien sobre las preguntas *dónde y cuándo,* y la transformación pragmática sobre las cuestiones *qué* y *cómo.*

[365] Prólogo a A. Bioy Casares, *La Invención de Morel,* trad. fr., Laffont, 1978. Se refiere, claro está, a los novelistas rusos y particularmente a Dostoievski. Es lógico suponer que el Formalismo debe mucho a la frecuentación de esta obra de psicología paradójica y abigarrada. Pero un tipo de motivación más banal y más previsible no es forzosamente más excitante, sino al contrario. En esta materia, la «náusea» nunca está lejos.

ser también novela "realista"; prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal, y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida imprecisión) un nuevo toque de verosimilitud».

El ejemplo más característico de motivación positiva es, para mí, la lectura que hace Freud del mito de Edipo. Esta caracterización tropieza, sin embargo, con dos objeciones. La primera es que, como la del *Quijote* por Unamuno, la lectura de Edipo por Freud no es una transformación sino un simple comentario; más adelante veremos que las cosas no son tan simples. La segunda es que este comentario no es propiamente una interpretación; esta idea ha sido brillantemente defendida por Jean Starobinski en su prólogo, «Hamlet et Freud», a la traducción francesa de *Hamlet* y de *Edipo*, de Ernest Jones [366]. Contrariamente a Hamlet, explica Starobinski, Edipo no es para Freud un objeto de interpretación, sino el principio mismo de la interpretación freudiana: «Edipo, dramaturgia mítica en estado puro, es la pulsión manifestada con el mínimo de retoques. Edipo no *tiene* inconsciente, porque él *es* nuestro inconsciente; quiero decir: uno de los papeles capitales en los que se ha revestido nuestro deseo. No necesita tener profundidad, porque es nuestra profundidad. Por misteriosa que sea su aventura, su sentido está completo y sin lagunas. Nada queda oculto: no cabe sondear los móviles ni las segundas intenciones de Edipo. Atribuirle una psicología sería ridículo: él es ya una instancia psicológica... No hay nada detrás de Edipo, porque Edipo es la profundidad misma».

Creo que esta tesis se apoya sobre un deslizamiento subrepticio de *Edipo* (el texto mítico, o la tragedia de Sófocles) a Edipo (el personaje, descrito de inmediato, no en los términos del hipotexto antiguo, sino en los del comentario freudiano). Pero, si se consideran un poco más de cerca algunos textos de Freud, se observa que éste, lejos de tomar tal cual el relato legendario o trágico, lo presenta de entrada como una versión *deformada* («manifestada con el mínimo de retoques», dice el mismo Starobinski) de la verdadera historia de Edipo, la del complejo parricida-incestuoso. Así, en 1909: «El mito del rey Edipo que mata a su padre y toma a su madre por esposa es una *manifestación algo modificada* del deseo infantil»; en 1917: «La leyenda que

[366] Trad. fr. Gallimard, 1967.

tiene por héroe a Edipo realiza, con tan sólo *una muy leve atenuación,* los dos deseos extremos que derivan de la situación de hijo: el deseo de matar al padre y el de casarse con la madre»; en 1938: «Hemos oído el reproche según el cual la leyenda de Edipo rey no tiene nada que ver con la construcción del análisis, que es un caso completamente diferente, pues Edipo no sabía que el hombre al que había matado era su padre y que aquella con quien se había casado era su madre. Al decir esto, se pasa por alto que tal *deformación* es indispensable cuando se intenta una *presentación en forma poética del tema,* y que esta *deformación* no introduce nada de extraño, sino que tan sólo *modifica hábilmente* el valor de los factores dados en el tema. La ignorancia de Edipo es la *representación legítima* del inconsciente en el cual toda esta experiencia vivida ha sido sumergida por el adulto, y la constricción del oráculo, que vuelve inocente al héroe, o que debería volverlo inocente, es el reconocimiento de la naturaleza ineluctable del destino, que ha condenado a todos los hijos a sufrir y a superar el complejo de Edipo» [367].

Si las palabras tienen un sentido, a esto se le llama una interpretación. Si Freud, por definición y como bien dice Starobinski, no interpreta a «Edipo» (su versión, que él declara muy bien ajustada al tema», de la historia de Edipo), interpreta, sin duda alguna, *Edipo,* el texto legendario y trágico, que lee y presenta como una *transformación* de la verdad inconsciente, en la que el inconsciente se convierte en ignorancia y la fatalidad psicológica se disfraza de oráculo. No solamente, pues, propone una interpretación, por ejemplo, del texto de Sófocles, sino además lo interpreta como una reescritura censurada, y, haciendo esto, sugiere a su vez una reescritura descensurada, en que el encadenamiento de las conductas, inmotivado en el hipotexto al estar determinado desde fuera por oráculos que son órdenes, se encuentra ahora determinado desde dentro por un motivo inconsciente.

Todo esto no pasa de ser, por parte de Freud, una sugerencia que no llegó a la *mise en oeuvre* literaria. Por diversas razones, Freud no escribió su *Edipo* como Mann escribirá su *Fausto* o Anouilh su *Antigone;* pero ese *Edipo* se escribe cada día, bien o mal, y este hecho me exime de todo intento de reconstitución.

[367] *Cinq Leçons,* tr. fr., Payot, p. 56; *Introduction,* p. 192; *Abriss der Psychoanalyse,* citado por STAROBISNKI, *La Relation critique,* Gallimard, 1970, p. 308. (Subrayado mío.)

Si el *Edipo* de Freud se quedó en una sugerencia —aunque con cuánto entusiasmo—, el *Tristán* de Wagner fue escrito (el libreto se terminó en 1857), y contiene, en relación a su hipotexto que es el poema de Gottfried de Strasbourg (escrito hacia 1210 y él mismo inspirado en el *Tristán* de Thomas), un soberbio efecto de motivación. En Gottfried, Tristán lleva al rey Marke a su prometida Isolda, cuya madre ha preparado un filtro de amor destinado a los futuros esposos. Brangaine les da a beber por error este filtro, que les hace enamorarse inmediatamente uno del otro. En Wagner, Tristán e Isolda se aman espontáneamente y naturalmente sin haber bebido ninguna poción mágica, pero, atados por su fidelidad a Marke, no se declaran su amor. Desesperada por tener que casarse con un hombre que no es el que ama, Isolda le pide a Brangaine un filtro de muerte. Para salvar la vida de su ama, Brangaine lo sustituye por un filtro de amor, que Tristán e Isolda beben creyendo terminar así con su tormento. Una vez que han bebido, creyéndose próximos a la muerte y libres de toda prohibición, se declaran su amor y caen uno en brazos del otro. Aquí, pues, como en *Edipo* corregido por Freud, un motivo interno (el amor) sustituye a la causa sobrenatural externa (el oráculo, el filtro). La motivación funciona como *interiorización* de una causa externa [368]. Ella es el instrumento de una psicologización eminentemente característica de la transposición moderna.

LXVI

La *desmotivación* pura (puramente negativa), tal como la percibimos excepcionalmente, y con un poco de buena voluntad, en *Hérodias,* procede, por el contrario, de un movimiento

[368] En estos dos casos, la causa externa era designada por el hipotexto. En la historia de José, y en muchos otros episodios bíblicos, o más generalmente arcaicos, el hipotexto queda mudo sobre cualquier tipo de causa. Pero la ausencia de causa natural apenas puede disimular, en la mayoría de los casos, un designio divino.

despsicologizador poco conforme a la tendencia dominante —de Eurípides a Anouilh— de nuestra «modernidad». Por ello está casi ausente del corpus de la hipertextualidad real (como suele decirse, ¡ay!, «socialismo real»). Además, tal y como es la presión semántica ambiente, basta con suprimir un motivo para sugerir irresistiblemente otro en virtud del terrible principio *no hay conducta sin motivo,* y sin tener que designarlo explícitamente. La desmotivación equivale entonces a una transmotivación.

Este proceso es el que ejemplifica de manera excepcional la trilogía de O'Neill ya citada, *Le deuil sied à Electre.* La tradición griega había ya realizado sobre el tema legendario un cierto número de variaciones. En el canto III de *La Odisea,* Homero, a su manera «lacónica», menciona el doble asesinato de Agamenón por Egisto y de Casandra por Clitemnestra; sabemos que Egisto, hijo de Tieste, tiene buenas razones para odiar a los descendientes de Atrida; Clitemnestra, por su parte, tiene dos móviles: deseo de vengar a su hija Ifigenia y celos de Casandra (Homero no menciona un tercer motivo que sería el deseo de eliminar a un marido que se ha vuelto incómodo para sus relaciones con Egisto). Siete años más tarde, Orestes mata a Egisto y, sin duda, también a Clitemnestra sin ningún motivo concreto. Esquilo (*Orestiada,* 458) es más explícito, pero por medio de una determinación externa, también aquí divina: Orestes actúa bajo órdenes de Apolo, en virtud del principio de la vendetta (pero en contradicción con el viejo derecho defendido por las Erinias, que condena el matricidio, de ahí el conflicto jurídico zanjado *in fine* por el Areópago). Electra no juega ningún papel en la decisión de Orestes, y los dos se muestran vacilantes y muy poco «motivados» (interiormente); Orestes sólo se decide al final después de que Pilades le recuerda el mandato divino. En Sófocles, por el contrario (*Electra,* sin duda 415), Orestes y Electra son actores voluntarios, movidos por un deseo autónomo de venganza. Su alegación está aquí interiorizada y psicologizada. Mismo efecto en Eurípides (*Electra,* 413), que añade un esbozo de degradación «paródica» al casar a Electra con un labrador, y al hacer de Clitemnestra una culpable arrepentida y, por tanto, una víctima más digna de compasión [369].

[369] Esta tendencia psicologizadora y familiarizadora, que es uno de los rasgos característicos del teatro de Eurípides, y mediante el cual inau-

O'Neill hereda, pues, de la tradición griega una intriga netamente y completamente motivada en cuanto a las conductas de Egisto, de Clitemnestra, de Orestes y de Electra, y será precisamente esta red de motivaciones lo que se empeñará en destruir. Sólo Egisto-Brant conserva sólidas razones familiares para desear la desgracia de Agamenón-Ezra. Pero Ezra ni ha sacrificado una Ifigenia aquí ausente, ni tomado como amante una Casandra igualmente suprimida. Clitemnestra-Cristina no tiene, pues, ninguna razón *particular* para odiar a su marido —y su relación con Brant ha sobrevenido como una consecuencia, no como una causa—. De hecho, Cristina odia a Ezra desde su matrimonio y, según parece, a falta de cualquier otra explicación, simplemente porque es su marido y como en virtud del principio de que una mujer no necesita razones particulares para odiar a su marido [370]. Por su parte, Electra-Lavinia es favorable a su padre y hostil a su madre antes de que ocurra nada que justifique esta actitud, es decir, antes de que se produzca cualquier acto de Cristina contra Ezra, e incluso antes del descubrimiento de la relación entre Cristina y Brant, relación que viene a introducir entre la madre y la hija (de la hija a la madre) un motivo suplementario de celos y de hostilidad. En lo que respecta a Orestes-Orin, éste no siente ningún dolor por la muerte de su padre al que apenas amaba, pero no soporta la relación de Cristina con Brant. Por tanto, no actuará para vengar a su padre, sino, aparentemente, para eliminar a un rival. Por otra parte, sólo matará a éste, tras lo que Cristina se suicidará. Orin morirá a su vez de pena y de remordimientos por haber causado la muerte de su madre, y, accesoriamente, por haber perdido el amor de su hermana.

¿Queda suficientemente claro todo esto? Ezra, decepcionado por su mujer, vuelca su afecto en su hija, que está enamorada de su padre y accesoriamente del amante de su madre, y, por tanto, doblemente celosa de ésta, que odia a su marido sin duda

---

gura nuestra «modernidad» literaria, se aprecia también en las otras dos tragedias conservadas cuyo asunto está tomado de Esquilo: *Orestes* (408), en la que el héroe ya no es perseguido por las Erinias, sino sencillamente enfermo y delirante, y *Las Fenicias* (410), en que el enfrentamiento en escena de Eteocles y Polinices en presencia de Yocasta apunta, eficazmente, a lo patético familiar.

[370] Idéntica ausencia significativa de motivo en Giraudoux: «Desde el día en que vino a sacarme de mi casa (paterna) con su barba anillada, con esa mano cuyo dedo meñique él levantaba siempre, lo he odiado» (*Electre*, Grasset, p. 166).

porque él la arrancó de su padre; en cuanto al hijo, está enamorado de su madre y de su hermana. Esta ingeniosa novela familiar, de la que los trágicos griegos habían elaborado una versión «ligeramente atenuada», se basa en una vulgata pseudo-freudiana que O'Neill llama, sin mayores precisiones, «los complejos»; estos complejos proporcionan, según él, «una interpretación trágica moderna del destino antiguo, sin recurrir a la intervención de los dioses... el destino que surge de la familia» [371]. No se puede decir que esta laicización del destino trágico sea muy nueva en su principio (está ya presente en Racine), pero su interés deriva aquí del carácter casi enteramente negativo de su modo de producción: bastó con borrar, como se quita una cortina, algunos motivos manifiestos para hacer aparecer una red de móviles latentes.

La desmotivación es, pues, aquí el instrumento de una motivación más «profunda», que la supresión de una motivación «superficial» o, como se dice en el ajedrez cuando la salida de una pieza abre el juego a otra pieza hasta ese momento oculta, *descubre*: motivación «al descubierto», considerablemente económica puesto que sólo cuesta el precio de una operación negativa. La transmotivación propiamente dicha exige en principio un poco más: la invención de una nueva motivación positiva que sustituye a la motivación original. Por ejemplo, cuando Oscar Wilde, como hemos visto, sustituye las razones políticas de la ejecución de laokanann por una razón pasional. Pero el matiz es mínimo, pues en virtud del principio de presión semántica (la cultura tiene horror al vacío), casi siempre basta con suprimir un motivo para sugerir otro, y no importa qué otro, pues el repertorio es de hecho limitado, y la regla implícita de la jugada (la pieza descubierta debe ser más eficaz que la pieza descartada) conduce casi inevitablemente, en nuestra vulgata psicológica, del plano político, considerado superficial, al plano pasional, considerado profundo, y no

[371] *Working Notes,* citado por P. BRUNEL, *le Mythe d'Electre,* Colin 1971, p. 161. Recuerdo que la noción «complejo de Electra», como simétrico al de Edipo, fue sugerida por Jung (*Essai d'exposé de la theorie psychanalytique,* 1913) sin el acuerdo de Freud, quien precisará: «Solamente en el chico se establece esta relación... de amor hacia uno de sus padres y de odio hacia el otro como rival» (*Sur la sexualité féminine,* 1931). Por más que se os dice...

a la inversa: se dirá, por ejemplo, «él creía matar a su padre por interés o por orgullo (una cuestión de preferencia en el cruce), en realidad lo mató por celos», mejor que lo contrario [372] («Él se creía enamorado de su madre y celoso de su padre, en realidad codiciaba el trono»); e incluso: «Ella creía obedecer a su madre al pedir la cabeza de Iaokanaan, pero en realidad lo hacía por despecho» y no a la inversa. Se podría afirmar que Flaubert y Wilde, en el tema de Salomé, se han repartido el trabajo: Flaubert, al borrar (o al oscurecer) los motivos políticos de Herodías, descubre sin quererlo, para provecho de sus sucesores, el móvil pasional —a elección: en la hija (Wilde) o en la madre (Massenet).

Concedamos a Wilde al menos el mérito de la elección y veamos la parte de la remotivación, o contra-motivación que, aliada a una desmotivación, hace la transmotivación completa de la que vamos a analizar dos o tres ejemplos.

LXVII

Sea la historia de Judith, tal como nos la cuenta la Biblia —todavía la Biblia—: el general asirio Holofernes asedia Betulia; decidida a salvar a su patria, Judith se introduce mediante el engaño en el campamento asirio, diciendo que quiere ayudar a Holofernes a vencer a los judíos. Holofernes, seducido por su belleza, la invita a un festín; aprovechando su embriaguez, ella le corta la cabeza y la lleva a Betulia, privando así al enemigo de su jefe y, en consecuencia, de su victoria. Lectura «moderna»: patriotismo *my foot*; esta cabeza de hombre cortada por una mujer, ¿no le recuerda nada? —Elemental, querido Sigmund, Salomé: por qué cree usted que una mujer puede pedir (cortar) la cabeza de un hombre, etc.

Hebbel, *Judith* (1839): Judith se entrega a Holofernes en un momento de debilidad; después, para vengarse o redimirse, lo

[372] En términos de evolución, esta supuesta primacía de lo pasional se expresa por una anterioridad: «Se pasa a menudo del amor a la ambición, pero casi nunca de la ambición al amor» (La Rochefoucauld, 490).

mata. Henry Bernstein, *Judith* (1922): Holofernes quiere seducir a Judith, que (compliquemos un poco las cosas) se resiste; comprendiendo que ella ha venido a matarlo, él se pone en sus manos; conmocionada por ese gesto, ella se entrega a él; al día siguiente, recobra su entereza y lo mata; correctivo al principio de Heine: para cortar la cabeza de un hombre, una mujer puede tener dos motivos: o que la haya despreciado, o que la haya poseído; hay que preguntarse ahora cómo es posible que tantas cabezas se mantengan aún sobre tantos hombros. Giraudoux, *Judith* (1931), más refinado todavía: Judith se enamora de Holofernes; después, no queriendo, tras este apasionado amor, volver a su cotidiana mediocridad, le corta la cabeza (este episodio está prescrito pase lo que pase), decidida a reunirse con él en la muerte. La irrupción de los judíos se lo impide y, a pesar suyo, se convertirá en el supuesto instrumento de la victoria: «Dios se reserva, a mil años de distancia, proyectar la santidad sobre el sacrilegio y la pureza sobre la lujuria. Es una cuestión de enfoque». «Judith la puta» se convierte en «Judith la santa», como si en Giraudoux el destino (es decir, lo que prescribe el hipotexto) acabara por cumplirse, pero por vías (es decir, motivos) insospechadas por la tradición, y que el hipertexto moderno se encarga de «descubrir».

Sea incluso la historia del matrimonio de Rodrigo y Jimena tal como la cuenta a principios del siglo XIV la Crónica de Castilla: Rodrigo mata al conde, después Jimena, hija del conde, se casa con Rodrigo sin que se indique el motivo: es la versión «lacónica», la exposición de los hechos en estado bruto. El *Cantar de Rodrigo* (fines del XIV) y el *Romance* de 1550 señalan un motivo jurídico en apariencia conforme a las leyes de la época: Rodrigo se casa con Jimena para reemplazar al protector del que la ha privado su asesinato. Considerada muy pronto inadmisible esta motivación, el *Jiménez de Ayllón* (fecha incierta) y la *Historia de España,* de Mariana (1592), suponen que Jimena se casa con Rodrigo por amor: típica sustitución, una vez más, por un móvil pasional del motivo jurídico o político. Pero esta sustitución plantea de inmediato una nueva dificultad, habida cuenta de las reglas del decoro: ¿Puede una hija amar al asesino de su padre? En el *Romancero General* (1600) es el rey quien decide casar a los dos jóvenes; pero esto es ir de una dificultad (pasión chocante) a otra (matrimonio sin amor). Guillén de Castro (*Las Mocedades del Cid,* 1618) encuentra por fin la solución justa, que

retomará Corneille: Jimena y Rodrigo se aman, pero el asesinato del conde supone un obstáculo para el amor de Jimena; la decisión real levanta este obstáculo para satisfacción general [373]. Esta solución de compromiso parece hoy un tanto ingenua: estoy esperando la versión «moderna» cuyo motivo sería, por supuesto, que Rodrigo mata al conde *porque* ama a Jimena, y que Jimena ama a Rodrigo *porque* él ha matado a su padre.

Menos caricaturesca, ciertamente, la *Antigone,* de Anouilh (1944) es un ejemplo típico de la transposición moderna; típico, entre otras cosas, porque Anouilh recoge la herencia de toda una tradición dramática del período de entreguerras, dominada por Giraudoux, cuya manera banaliza y vulgariza un tanto en esta obra: su Creonte debe mucho al Egisto de *Electra,* del que hablaremos luego, y su misma Antígona, sin la que «todos habrían estado la mar de tranquilos», es en muchos aspectos una hermana pequeña de Electra, esta «mujer siempre metida en líos» («*El Presidente*: ¡Dios mío!, ahí viene Electra. Con lo tranquilos que estábamos»).

Típico también por el juego muy acentuado de los anacronismos: los personajes visten ropas modernas, se habla de bailes en la noche del sábado, de anticuarios, de cigarrillos, de coches rápidos, y los guardias de Creón no saben más que hablar de medallas, citaciones, ascensos y mensualidad doble. Pero no por ello se debe considerar esta *Antigone* como una transposición diegética a la época moderna: la identidad histórica de la acción y de sus personajes se mantiene como en un travestimiento y es este

373 Ver P. BENICHOU, «Le mariage du Cid», *L'Écrivain et ses travaux,* Corti, 1967. En «Tres versiones de Judas» *(Ficciones),* Borges atribuye a un tal Nils Runeberg una obra, *Kristus och Judas,* que reexamina el caso de la célebre traición, cuya superfluidad se ha destacado muchas veces, y cuyo motivo alegado por el Evangelio (treinta denarios) resultaba bastante nimio. De ahí tres ensayos de transmotivación de los que el primero es una interpretación teológica: el envilecimiento de Judas refleja la encarnación de Dios; el segundo es una transmotivación psicológica: Judas elige la traición como un medio de mortificación y de ascesis moral; el tercero es una transformación pragmática más brutal: Dios no quiso encarnarse en una víctima meritoria, sino hacerse «totalmente hombre, pero hombre hasta la infamia, hombre hasta la reprobación y el abismo». Así pues, decidió encarnarse, no en Jesús, que es una especie de mesías-pantalla, sino en Judas. Pero supongo que hay que tener por apócrifa esta triple performance.

mantenimiento lo que da su sentido y su sabor a los modernismos de detalle.

Típico aún más por la explotación patética de una situación que Sófocles trataba con la sobriedad acostumbrada. Anouilh no escatima detalles para producir el efecto de nudo en la garganta. A ello sirven esencialmente las primeras escenas añadidas a Sófocles, con la nodriza y Hemón. Antígona pide a su nodriza que cuide de su perrita si a ella le sucediera alguna desgracia; la nodriza no comprende, pero el público sí, y se conmueve. Después Antígona anuncia a Hemón que nunca podrá ser su mujer: Hemón no comprende, pero nosotros sí, y lloramos por él. Detenida y condenada a muerte, Antígona queda sola con un centinela grosero y egoísta que la abruma con sus discursos prosaicos y este contraste y esta diferencia acentúan el patetismo de la situación.

Típica, en fin, en el cruce de una línea giraudoux y de una herencia pirandeliana, la hábil sustitución del coro por un «Prólogo» que presenta los personajes en escena antes de que asuman sus papeles, que vuelve para comentar la acción una vez iniciada («Ahora la energía está en tensión... la tragedia, es lo propio, es tranquilizador, todo está bien»), y una última vez para concluir, mientras que los guardias retoman su partida de naipes: «Y ya ven. Sin la pequeña Antígona, todos habrían estado la mar de tranquilos...»

Pero toda esa vestimenta irónico-patética un tanto provocativa, encubre un trabajo, mucho menos inmediatamente perceptible para el público, pero muy modernizante, de transmotivación psicológica, que afecta de lleno, como es de suponer, a los dos personajes protagonistas. Las razones de Antígona para dar sepultura a su hermano réprobo ya no son fundamentalmente religiosas —ella no dice una palabra sobre esto— ni afectivas: es característica la supresión de la más ilustre réplica de Sófocles: «He nacido para repartir el amor...» Anouilh insiste, por el contrario, en el egoísmo de Antígona. ¿Por quién haces eso?, le pregunta Creonte. «Por nadie. Por mí». Lo que la mueve es el gusto de lo absoluto, una pura rebeldía, el rechazo de la esperanza y de la felicidad vulgar («Todos vosotros me asqueáis con vuestra felicidad»), en una palabra, de la vida. Su papel es «decir no y morir». Creonte, después de haber intentado durante mucho tiempo salvarla en contra de ella misma, levanta acta en estos términos: «Antígona estaba hecha para ser condenada a muerte... Polinices sólo era un pretexto. Cuando se quedó sin él, encontró otro en se-

guida. Lo que le importaba era rebelarse y morir». Creonte, por su parte, dicta su ley sin creer en su declaración de motivos: sabe que Eteocles no valía más que Polinices, y ni siquiera se había tomado la molestia de identificar los dos cadáveres antes de enviarlos, uno a los buitres, el otro a unos funerales solemnes. Se trata de mantener el orden y, por tanto, de imponer una ley, cualquiera que sea, como símbolo y reto, puramente arbitrario, del poder del Estado. Sorprendida Antígona en flagrante delito, él intenta salvarla tapando el asunto, pero Antígona le hace imposible la ocultación. Y es que Creonte no considera su conducta como un crimen, sino como un peligroso ejemplo; en términos weberianos, su moral no es de la intención, sino de la responsabilidad. En compensación, Anouilh suprime (con el personaje mismo de Tiresias) la inversión final en la que Creonte, convencido por el adivino y temeroso de la cólera de los dioses, derogaba su orden y trataba de liberar a Antígona de su castigo, reconociendo así su culpa —su trágico error—. Aquí, Creonte sólo trata de salvar a su hijo, y tras la triple muerte de Antígona, de Hemón y de su propia mujer Eurídice, no se vuelve atrás: continúa su tarea de hombre de estado, sin ilusiones acerca de su valor moral, pero sin vacilaciones sobre su necesidad práctica: «Es preciso que haya quienes digan sí, quienes conduzcan la barca... Dicen que es un trabajo sucio, pero si no lo hacemos nosotros, ¿quién lo hará?»

La «eterna» oposición entre Antígona y Creonte es traducida en términos modernos mediante una doble transmotivación simétrica: es el conflicto entre la rebeldía individual y la razón de estado, o mejor, como lo sugiere el mismo Creonte, entre la poesía del individualismo y la prosa de la sociedad: «Te debo parecer muy prosaico». Estos términos, así empleados, tienen sin quererlo una connotación muy hegeliana (para Hegel, la «prosa» es eminentemente el Estado) que destaco a propósito, pues se sabe que, para Hegel, la tragedia griega, eidetizada por *Antígona,* se define por el enfrentamiento de dos derechos moralmente iguales. Sin embargo, esta igualdad no se plantea en absoluto en la tragedia de Sófocles, en la que Creonte, incluso si su causa, al principio, se identifica con la ley, también sagrada, de la ciudad, acaba vencido y condenado por los dioses. El conflicto modernizado por Anouilh está algo más equilibrado y, por ello, es más conforme a la interpretación hegeliana —ella misma ya modernizante—. Este equilibrio, aunque no vuele muy alto (Creonte, digamos, es un

político cínico, y Antígona una nihilista infantil), existe; cada uno está en su razón, o, si se prefiere, en su sinrazón, de acuerdo con su sistema de *valores* —hay que volver a esta palabra—. Todo esto se produce por medio de una operación que coloca los dos valores frente a frente, resultando Antígona, en comparación a Sófocles, ligeramente devaluada y Creonte ligeramente revaluado. Nos queda, pues —tras el intermedio que sigue —considerar en sí misma esta operación característica de la transformación seria, tal vez la más importante, y hacia la cual convergen a menudo todas las demás: la *transvaloración.*

LXVIII

Ulises ya ha regresado a Ítaca. Telémaco acaba de cumplir veinte años, y ya es hora de buscarle una esposa. De forma espontánea, Ulises piensa en Nausícaa, que tiene muchas cualidades y a quien otro Ulises, pero de su misma edad, no podía razonablemente disgustar. Menelao se ofrece para presentar a los jóvenes y les invita a los dos a venir a Esparta. Telémaco llega el primero y pasa varios días en compañía de Helena, cuya belleza «un poco marchita» la hace más conmovedora. Inevitablemente se enamora de ella y sólo prestará una atención distraída, incluso un tanto irritada, a la gracia juvenil de Nausícaa. Helena, que se da cuenta inmediatamente de lo que ocurre, intenta en vano razonar con el joven: ella ya no es más que una mujer que envejece, «ahíta de aventuras» y definitivamente atada a su meritorio esposo; su pasión de adolescente no tiene salida. Ante la obstinación de Telémaco, ella finge ceder y organizar una huida. Una vez el navío en el mar, la fugitiva aparta su velo y Telémaco reconoce a Nausícaa, a la que Helena había hecho ocupar su lugar. Furioso al principio, después turbado por los llantos de la joven, acaba por adherirse a esta forzada felicidad.

Es la historia del matrimonio de Telémaco tal como la presenta Jules Lemaitre en uno de los cuentos de *En marge des vieux livres*[374]. Esta invención caracteriza la manera paródica de una

[374] 1905. Lemaitre compondrá en 1910 un libreto de ópera para Claude Terrasse basado en este mismo relato. El personaje de Helena ya le había inspirado en 1896 una pieza dedicada, no sin razón, a Meilhac y

obra a medio camino entre la irreverencia callejera de Meilhac y Halévy y el humor sofisticado de Giraudoux. *Al margen,* pues, o mejor en los intersticios de la epopeya, allí donde sus silencios (olvidos o desdenes) permiten interpolar alguna adición, o variante. Por ejemplo, empujando al primer plano a un personaje secundario: son las vanas tentativas de Tersites para perjudicar al héroe del que está celoso; Acamas, completamente borracho en el caballo de Troya, arma jaleo y es preciso ahogarlo para hacerlo callar; los amores difíciles entre Euforión, marinero de Ulises, y una pequeña sirena a la que Tetis, enternecida, acabará por convertir en mujer; *Anna soror,* que repite en eco, con el fiel Achate, la pasión de Dido por Eneas [375]. Estas promociones de comparsas que focalizan al sesgo o al revés la *diégèse* épica, recuerdan el procedimiento de *Elpenor.* ¿Pero no había ya Virgilio, con menos humor, incorporado a su propia epopeya un tritagonista de *La Ilíada*? En cuanto a Telémaco, él encarna desde *La Odisea* esta segunda generación cuyas aventuras, descolgadas de la gesta épica, alimentarán una muy diferente inspiración, con frecuencia trágica —sólo Pirro, sucesivamente vencedor de Troya y héroe de tragedia, tiene un pie en cada una de las dos series—. Generación de «pálidas sombras», como dice el narrador de *L'Anomymiade,* de John Barth [376], que no pueden repetir las hazañas de sus padres y están condenados a administrar su triste legado. Entre estos retoños malditos o atrofiados de la epopeya, la tentación acaba pronto por tejer nuevos lazos adecuados para rizar el rizo: Hermione y Pirro, Hermione y Orestes, Electra y Pílades... ya sabemos lo que pasa. Sobre Telémaco pesa una herencia más benévola, que autoriza ya la edificante extrapolación feneloniana. Hacerlo casar con Nausícaa es una idea típica de epílogo novelesco, para que los festejos nupciales proporcionen a *La Odisea* el *finale giocoso* que tanto le falta [377]. Pero lo que mejor define

---

Halévy, *la Bonne Hélène,* que sucedía en Troya durante el duelo entre Menelao y Paris (*Ilíada,* III), y que explotaba sin delicadeza el tema de la facilidad de Helena: toda la ciudad ha pasado por ella con la única excepción de Astianacte, todavía demasiado joven.

[375] Respectivamente en «Thersite», «Dans le cheval de bois», «La sirène» y «Anna soror».

[376] *Lost in the Fun-house,* 1968, trad. fr., *Perdu dans le labyrinthe,* 1972.

[377] Este matrimonio, como hemos visto, está ya en Dictis. Del mismo Lemaitre, un cuento anterior titulado «Nausícaa» y recogido en *Myrrha* trata de manera menos gratificante la relación entre los dos jóvenes: Te-

la manera de Jules Lemaitre, interpretación modernizante de la fábula, es el esfuerzo por atribuir a los héroes —sobre todo, y no por azar, a las heroínas— una profundidad, o «espesor», psicológico del que la epopeya, por vocación genérica, les privaba. Para Homero y Virgilio, Aquiles era violento, Héctor generoso, Ulises astuto, Eneas piadoso y no había más que hablar: «Aquiles es lo que es, y esto basta para el punto de vista épico» [378]. Para la interpretación psicologizante, este ser unidimensional no es suficiente. Quien dice «psicología», dice por principio «complejidad», es el axioma fundamental de todo psicologismo vulgar, la más falsa de las ideas recibidas, la mejor recibida de las ideas falsas: *psicología, siempre compleja* [379]. La refección «moderna» de un personaje épico consistirá, pues, en complejizar un carácter que la epopeya había presentado todo de una pieza, «descubriendo» bajo el otro (por poner algún ejemplo) un Ulises ingenuo, un Héctor cruel, un Aquiles melindroso. De hecho, y según una tendencia «natural» de la ideología, las mujeres son aquí los blancos privilegiados de semejante tratamiento, dando a la simplicidad de los héroes, admitida como típicamente viril, su contrapunto de ambigüedad «femenina»: la fidelidad de Penélope ya no aparece sin sospecha, o sin tentaciones superpuestas; Dido milagrosamente rescatada de su hoguera, podría consolarse muy deprisa con Iarbas; Andrómaca tendría su parte de coquetería, dejándose atrapar, en las mundanidades troyanas, por las lecciones de elegancia de Helena [380].

---

lémaco, abandonada Ítaca para reunirse con Nausícaa, pasa veinticinco años en diversas aventuras; arrojado por fin, como años antes su padre, sobre las playas feacias, se encuentra con una pesada matrona que no es otra que Nausícaa quincuagenaria.

[378] Hegel, *Esthétique,* trad. fr., VIII-1, p. 175.

[379] El éxito del término freudiano mal comprendido no ha hecho más que reforzar el cliché, que pasa por alto el extraordinario poder simplificador (hasta la caricatura) de la neurosis, de la psicosis, de la perversión, de todo lo que nos perturba —poder que un Molière, un Balzac o un Proust, por ejemplo, no habían entendido mal.

[380] «La confession d'Eumée», «Anna soror», «L'innocente diplomatie d'Hélène». En un cuento posterior de título verdaderamente típico, «Le secret de Pénélope» (recogido en *La Vieillesse d'Hélène,* 1914), vemos cómo la esposa modelo, informada de las infidelidades de su esposo viajero, se enamora poco a poco de uno de sus pretendientes y, terminado su tapiz a toda prisa, se decide por fin a casarse con él. En ese momento llega Ulises. El buen pretendiente morirá igual que los otros, y Penélope guardará su secreto. Esto será en parte el tema de *Naissance de*

Pero es esta última en la que se concentra la fascinación y el esfuerzo de reinterpretación novelesca. La hija de Zeus y de Leda, la mujer más hermosa del mundo, símbolo eterno de la inconstancia femenina, reclama irresistiblemente su vertiente complementaria (compensatoria) de virtud discreta y de honestidad desconocida. La apología, e incluso el elogio, de Helena es desde la época clásica un tema tradicional de la elocuencia de aparato, que se ejerce preferentemente por medio de argumentaciones paradógicas: Gorgias, después Isócrates, se han aplicado a ello con éxito. Pero la paradoja era de alguna manera exterior al propio personaje: se trataba de demostrar que las desgracias causadas por la infidelidad de Helena eran de sobra compensadas por todo lo que Grecia y la humanidad debían a la experiencia de su belleza. La paradoja novelesca es totalmente psicológica: es lo que podríamos llamar, por referencia a un oxímoron actancial intentado por Ronsard [381], el *complejo de Helena-Penélope.* Ya en Offenbach, antes incluso de haber encontrado a Paris (pero sabiendo que Venus le ha prometido a éste el amor de la mujer más hermosa del mundo, por lo que no cabe duda alguna sobre el futuro), Helena cargaba las «locuras involuntarias de su juventud» a cuenta de la Fatalidad, es decir («Dime, Venus...») de la malignidad de los dioses: «¿Sabéis, gran augur, lo que yo habría querido ser? Habría querido ser una burguesa apacible, la esposa de un honrado comerciante de Mitilene. En lugar de eso, mirad qué destino...» La Helena de Lemaitre, entre los muros de Troya, es «sencilla, reservada, un poco tímida», y sufre la aventura que le imponen los dioses con toda la reprobación que esa conducta

l'Odyssée, con o sin filiación directa: estas transposiciones psicológicas están en el aire de todas las épocas, y se imponen como variaciones canónicas.

381 *Nom, malheur des Troyens, sujet de mon souci,*
Ma sage Pénélope et mon Hélène aussi
Qui d'un soin amoureux tout le coeur m'enveloppe:

Nom qui m'a jusqu'au ciel de la terre enlevé,
Qui eût amais pensé que j'eusse retrouvé
En una même Hélène une autre Pénélope? *

(*Sonnets pour Hélène,* I, 3)

* Nombre, desgracia de los troyanos, objeto de mis desvelos, / mi prudente Penélope y también mi Helena, / que con un amoroso cuidado todo el corazón me envuelve: / Nombre que hasta el cielo de la tierra me ha elevado, / ¿quién hubiera nunca pensado que yo pudiera encontrar / en una misma Helena otra Penélope?

puede inspirar en una mujer joven «educada severamente (como lo ha sido) en Esparta». Ella admira y envidia con todas sus fuerzas a Andrómaca, otro símbolo de virtud conyugal. Héctor la ha comprendido bien: estaba hecha «para vivir sosegada entre el marido y los hijos... Visiblemente, *su destino está en contradicción con su carácter*» [382] (la forma más segura, más espectacular y más económica de la «complejidad» es, por supuesto, la contradicción). Cumplido su destino, y como exorcizada, la encontramos de nuevo (la hemos encontrado) en Esparta, después de la guerra, por fin en su verdadero papel de esposa fiel y lo bastante madura por la experiencia como para juzgar serenamente su pasado y dominar su presente: «Aquello, sin duda, tuvo algo de halagador; pero desde hace bastante tiempo ya no tengo orgullo. Estoy ahíta de aventuras. Mi único deseo es quedarme, sosegada y fiel, al lado de mi Menelao, a quien debo tantas compensaciones. La verdad es que he dado demasiado que hablar». La pasión de Telémaco, ella lo sabe, no es por ella, sino por esa «maldita seducción» que emana, a su pesar, de su leyenda. Por eso su último acto consiste en restituir a esta pasión equivocada su objeto natural —no sin una sombra de nostalgia que inevitablemente acompaña una decisión así: como la Helena voluble era *en el fondo* virtuosa, la Helena virtuosa conoce ahora, «en alguna medida» y como es lógico, lo que cuesta la virtud. Su piadosa trampa es también, discretamente, un sacrificio.

El texto homérico autoriza y previene a su manera estas interpretaciones al yuxtaponer sin comentario la desastrosa aventurera de *La Ilíada* a la prudente reina de Esparta del canto IV de *La Odisea*. Sin comentario de parte del poeta, pero no sin una explicación retrospectiva de la interesada, que achaca enteramente a Afrodita la locura que la condujo a «abandonar a su hija, sus deberes de esposa y un marido cuyo aspecto e inteligencia nada tienen que envidiar a nadie». Pero no hay que interpretar aquí a la diosa del amor como el símbolo hipostasiado de un deseo o de una pasión: Helena era en sí misma tan virtuosa como bella, y es Afrodita quien la arrojó por la fuerza en los brazos de Paris en recompensa del juicio de todos conocido. No hay, pues, de hecho, para Homero, ninguna ambigüedad en el personaje, sino

[382] «L'innocente diplomatie d'Hélène».

simplemente una maquinación divina cuya víctima es tan poco responsable como Edipo lo es de la trampa del oráculo. Y conviene recordar que, ya en *La Ilíada,* en cada una de sus apariciones, Helena se rebela contra su suerte, lamenta haber abandonado «su casa, sus padres, su hija tan querida y sus dulces compañeras», maldice a Paris por no haber muerto bajo las armas de Menelao, «ese robusto héroe»; se llama a sí misma «perra perversa» que más le hubiera valido, desde su nacimiento, exponerse a las borrascas o arrojarse al mar antes que haber provocado tanta desdicha —y tiene buen cuidado, en su furor, de recordar que son los dioses los que han «llevado a término» estas desgracias—. Ninguna ambigüedad, pues, ni ningún cambio: Helena es para Homero la pobre víctima de un capricho divino.

Una tradición ulterior, que parece remontarse a la *Palinodia* de Estesícoro (siglo VI a.d.C.), la exonera de esta maldición sustituyéndola cerca de Paris por una doble fantasmática, mientras que la verdadera Helena, transportada a Egipto o a Pharos, en casa de Proteo, espera castamente el regreso de su esposo. Este retorno, ocho años después de la caída de Troya, y el encuentro, y la estratagema que permite a los dos esposos reconcilados escapar del rey Teoclimenos, es lo que Eurípides pone en escena en una *Helena* (412) muy descabellada, de la que Hoffmannstahl sacará para Richard Strauss el libreto de una ópera en dos actos, *Helena de Egipto* (1926), que el mismo compositor sitúa en la línea de *La Bella Helena* (de la que sería una especie de continuación), decidido como entonces estaba —propósito significativo de más de un título— a convertirse en «el Offenbach del siglo XX». Ambición más compartida de lo que podríamos pensar: lo testimonia, quizá, *Protée,* de Claude [383], drama satírico imaginado para acompañar su traducción de *La Orestiada,* y que impulsará a Giono a escribir su *Naissance de l'Odyssée.* Menelao y Helena, de regreso a Troya, hacen un alto para visitar a Proteo establecido en Naxos, donde la ninfa-bacante Brindosier, bajo la apariencia de Helena joven, reemplaza a la otra junto a Menelao para ir a visitar a Baco en Borgoña o en Médoc, mientras que la otra (la verdadera) sube al cielo con la isla en la que ha elegido permanecer. Helena en Naxos, esta contaminación tiene ya cierto acento straussiano.

---

[383] Primera versión, 1912; segunda versión, «farsa lírica», 1926.

El desdoblamiento no es, después de todo, más que una forma extrema de la ambigüedad. Ovidio, en su intercambio de cartas entre Helena y Paris [384], inaugura una versión más «moderna» que prefigura en síntesis las lentas e irresistibles conquistas epistolares tan del gusto de Laclos y Stendhal. Tan pronto como Menelao sale hacia Creta, Paris envía a Helena una carta ardiente y atrevida. La respuesta es una obra maestra de «evolución psicológica» gradual, pero acelerada: comienza con el tono de la virtud ultrajada y de la hospitalidad profanada, se declara inocente de todas las insinuaciones concernientes a sus infidelidades pasadas, y rechaza con desdén las recompensas prometidas recordándole la altura de su rango. Por otra parte —aquí, el pivote— si ella cediera, lo que no agrada a Zeus, lo haría por Paris en sí mismo y no por sus insultantes promesas, pues reconoce su belleza y su seducción. Si se hubiera presentado antes de Menelao (¡Que éste la perdone por semejante hipótesis!), se habría casado sin duda con él, pero es definitivamente demasiado tarde, ¡lástima! Por supuesto, está la promesa de Venus, pero a decir verdad no vale la pena creer en esa historia de la manzana y del juicio: disculpa mi incredulidad, pero eso sería, en suma, demasiado bonito. ¿Así que yo sería para ti la suprema recompensa? «Sería de hierro si no amase un corazón como el tuyo», pero no me atrevo a tener una mala conducta. «Felices las que están acostumbradas. Yo, ignorante de las cosas, siento que el camino de la falta es difícil». ¡Oh, cuánto! Es verdad que Menelao parece animarme a ella por su imprudencia y su ceguera. ¡Mira que estaba ridículo con su «Cuida de nuestro huésped»! «Lo cuidaré», le respondí conteniendo la risa. Pero, ¡atención!, «el brazo de los reyes es largo», y no te hagas ilusiones de que yo vaya a entregarme a ti: «sólo por la fuerza podrían arrancarme mi rusticidad» (es la palabra humillante, y a la que ya había contestado con despecho, con la cual Paris designaba su virtud). Pero será muy agradable, luego, descubrir las maravillas troyanas. Nada más ya: para sucesivas cartas, confiemos en la mediación de mis sirvientas. Hasta pronto. Firmado: Helena. (Exagero por fuerza el efecto al abreviar esta epístola de ciento treinta y cinco dísticos elegíacos. Me las arreglé a duras penas, aunque a mi gusto.)

[384] *Héroïdes*, XVI y XVII.

Del delicado episodio del «rapto» es quizá Offenbach —es decir, Meilhac y Halévy— quien nos da la versión más elegante, disculpando (para reírse) a la heroína sin eximirla de su falta. Helena es sensible al atractivo de Paris («Es guapo, un guapo pastor...»), e informada de la decisión de Venus: «¿Es verdad que para agradecer a ese pastor Venus le ha prometido el amor de la mujer más hermosa del mundo? Ésta es la versión oficial. —Pero la mujer más hermosa del mundo... —Sois vos, reina, con toda seguridad. —¡Oh!, callaos, callaos, pues si esto fuera...» Pero Helena está decidida a permanecer fiel a Menelao y, por tanto, a resistir tanto como pueda a la «fatalidad». Paris, por su parte, sabe que no podrá vencer si no es por la fuerza, el amor o el engaño. La primera vía es indigna de él, la segunda de su pareja, queda la tercera. Primer engaño, pues, y freudianamente el más significativo: totalmente convencida de ser la mujer más hermosa del mundo, pero inquieta ante una comparación con la misma Venus, Helena, creyendo por lo demás que todo esto es sólo un sueño, se desnuda delante de Paris y se abandona a sus peritajes. El segundo es casi superfluo: Menelao retornado demasiado pronto, Paris expulsado, Venus irritada persiguiendo a los marineros griegos, Menelao, presionado por sus pares, consulta al augur de la diosa que por transacción exige de Helena un viaje a Citeria y un sacrificio de cien becerras blancas. Helena se embarca con el augur que no es otro que Paris disfrazado. Acumulación voluntariamente sospechosa de circunstancias atenuantes, mediante las cuales cierto libertinaje Segundo Imperio simula visiblemente una sobrepujanza pseoudo-moralizante (pues cuanto más difícil, más divertido...) —y el destino, según el eterno tema trágico y el futuro (y muy próximo) juego de Giraudoux, se cumple del modo más inesperado y cuando se creía estar huyendo de él.

Pero la Helena de Giraudoux es de una ambigüedad más sutil: instrumento y «rehén» del destino, humana sólo a medias, por haber nacido de un pájaro que también era dios, no experimenta sentimientos contradictorios; sencillamente, no tiene sentimientos, sólo le agrada frotarse con los hombres «como grandes jabones», experimenta sus deseos como flujos magnéticos: no ama a Paris, está «imantada» por él y vive en este amor como «una estrella en su constelación». Ahí gravita y brilla, es su ma-

nera «de respirar y de oprimir». Su relación con la humanidad es de orden simbólico, no es una mujer, sino una «vedette», un mito encarnado. Buena chica, puesto que nada la ata verdaderamente a nada, se presta con gusto a las piadosas y torpes mentiras de Héctor, como que Paris ni siquiera la habría tocado, cuya inutilidad conoce de antemano, fingiendo creer que por este artificio su virtud podría llegar a ser «tan proverbial como habría podido serlo su facilidad». Esta Helena no se puede imaginar volviendo a Esparta, todavía bella, fiel y respetada, sino en el otro extremo, «vieja, deformada, desdentada, chupando en cuclillas algún pastel en su cocina»: evocación evidente de Ronsard, *Vous serez au foyer une vieille accroupie...*, de quien, en suma, no hace más que seguir el muy conocido consejo final [385]. Aquí, pues, nada de Helena-Penélope, a pesar de la alianza momentánea (y sin esperanza) con Andrómaca: una Helena sin «complejo» —pero nada menos que simple— e inclinada de antemano a la inmoralidad por la certeza anticipada del más severo castigo: la virtud forzosa de la fealdad y de la decrepitud. Toda su grandeza en el vértigo de este *todo después nada.*

Última variación, con mucho la más retorcida y la más vertiginosa, al menos en su forma, sobre este tema de la doble Helena, la *Ménéleiade,* de John Barth [386]. Como indica su título, Menelao es el foco de la narración, y en varios niveles el propio narrador; más precisamente, en este relato-nido que lleva al extremo el sistema de encajonamiento inaugurado por *La Odisea,* un narrador primero (extradiegético) nos cuenta (a nosotros, lectores y narratarios primeros extradiegéticos) cómo Menelao cuenta a un narratario segundo anónimo cómo él contó a Telémaco y Pisístrato (durante su visita a Esparta ya contada en *La Odisea* IV) cómo contó a Helena, sobre el puente del navío que les alejaba de Pharos, cómo acababa de contar a Proteo al fin dominado cómo acababa de contar a la náyade Idotea encontrada sobre la arena cómo había contado a Helena arrancada a Deífobo la noche del

[385] En *La Vieillesse d'Hélène,* Lemaitre evocaba ya este porvenir doloroso: Helena envejecida y frustrada (nunca ha amado y nunca ha sufrido) se disfraza de pastora y se ofrece a un pastor muy joven; pero en el último momento, no pudiendo soportar que su edad se descubriera, se clava un puñal en pleno corazón.

[386] *Perdu dans le labyrinthe,* trad. M. Rambaud, p. 172.

saqueo de Troya, pero esta vez «en tercera persona», es decir, «como si yo no fuese Menelao, ni Helena Helena», cómo se había casado con ella hacía tiempo, cómo Paris la había raptado mientras que él, Menelao, iba a consultar el oráculo de Delfos, después los diez años de guerra, el caballo odiseano, la masacre, el reencuentro, la tentativa de castigo desestimada ante la belleza de Helena («Mi espada se inclinó. Cerré los ojos para no ver más aquella fuente de hermosura; la agarré para no dejarla escapar. Estás más delgado, Menelao, dijo ella»), el perdón, los siete años de continencia forzosa, y, por fin, el instante presente de la narración más interna que cierra sus comillas, y los otros cinco pares detrás de ella, ¿ha quedado claro? Matriochka narrativa que podemos, salvo error, representar así: *Narrador 1* (*Menelao* (*Menelao* (*Menelao* (*Menelao* (*Menelao* (*Menelao — Helena de Troya*) *Idotea*) *Proteo*) *Helena de Esparta y de Pharos*) *Telémaco*) *Narratario 2) Narratario 1,* siendo cada narración necesariamente posterior a la que engloba (a la que narra). Después del saqueo de Troya, Menelao cuenta a «Helena» el conjunto de su aventura hasta este punto; después cuenta esta narración a Idotea; después a Proteo la narración a Idotea, etc. El encajarse metadiegético es, por otra parte, frecuentemente roto por intervenciones de narratarios voluntariamente presentados en metalepsis: Idotea puede «interrumpir» el diálogo entre Menelao y Helena (es decir, de hecho, el relato que le hace de él Menelao), y así los demás, como si, en el canto IX de *La Odisea,* Alcinoo, oyente del relato de Ulises, interrumpiera la palabra a Polifemo, héroe de ese relato. En resumen, *Tristam* y *Jacques le fataliste* han pasado por aquí.

En el corazón de esta temible maquinaria narrativa, una cuestión de fondo: *¿Por qué*? (¿Por qué, qué? —¿Por qué Helena en aquel tiempo, se casó con Menelao y no con otro?—) y una respuesta inesperada: «'«'«'« ¡El amor! »'»'»'». Después otra cuestión: pero entonces, pero entonces, ¿por qué Helena, no hace mucho, se fue con Paris a Troya? Y esta otra respuesta, más inesperada (vuelta a la segunda versión Estesícore): «Tu esposa jamás ha ido a Troya. Por amor a ti, yo te abandoné el día en que tú partiste, pero, antes de que Paris pudiera actuar, Hermes por orden de Padre me llevó para entregarme a Proteo el egipcio e hizo surgir de las nubes otra Helena para que ocupase mi lugar. Durante todos estos años, he languidecido en Pharos, casta y prudente... Aquí me tienes. Te amo». Y vuelve a Esparta «a reanudar su

tricot al que no le faltaba ni un punto» —¿quién da más, Penélope?

Esta última versión plantea la principal interrogación, consustancial a la definición misma del personaje: ¿cómo la mujer más hermosa del mundo habría podido ser «virtuosa», es decir insensible al amor y fiel por deber al esposo que le había otorgado alguna razón de Estado? La respuesta es, como de costumbre, que la pregunta está mal planteada: Helena no era virtuosa, sino sencillamente estaba enamorada... de su marido. Transmotivación donde las haya, y cuya imperceptible e irritante paradoja se basta a sí misma.

LXIX

Por *transvalorización* no entiendo, o al menos no necesariamente e inmediatamente, la «transvaluación» nietzscheana, la inversión completa de un sistema de valores (sería quizá el caso de una *Antígona* que tomase el partido de Creonte, pero no es éste nuestro objeto), sino más generalmente, y por tanto más débilmente, toda operación de orden axiológico que afecte al valor explícita o implícitamente atribuido a una acción o a un conjunto de acciones: sea, en general, la serie de acciones, de actitudes y de sentimientos que caracteriza a un «personaje». Del mismo modo que la transmotivación en sentido amplio se analiza en motivación, desmotivación, transmotivación, la transformación axiológica se analiza en un término positivo (valorización), un término negativo (desvalorización) y un estado complejo: transvalorización en sentido fuerte.

La valorización de un personaje consiste en atribuirle, por vía de transformación pragmática o psicológica, un papel más importante y/o más «simpático», en el sistema de valores del hipertexto, del que se le concedía en el hipotexto. Así, las correcciones pragmáticas aportadas por Houdar al duelo entre Aquiles y Héctor tienen por función valorizar estos dos héroes, y las transmotivaciones e interpretaciones llevadas a cabo por Unamuno, valo-

rizar a Don Quijote a expensas de su entorno y de su propio autor. En estos dos casos, el esfuerzo de valorización se centraba en personajes centrales, a los que el hipotexto ya otorgaba un papel capital, pero sin los suficientes méritos: Homero no hizo a Aquiles y a Héctor suficientemente valerosos, Cervantes desconoció la grandeza de Don Quijote. Se trata aquí de valorizar al héroe, no aumentando su importancia, sino mejorando su estatuto axiológico por medio de una conducta, unos motivos o un valor simbólico más nobles. Encontraremos este procedimiento a propósito de las dos figuras ejemplares de Fausto y de Don Juan, sobre las cuales se ha ejercido de una forma particularmente característica.

Pero la valorización puede también, más discretamente, caer sobre una figura secundaria, en cuyo provecho se trata de modificar la escala de valores establecida por el hipotexto. Se obtiene, entonces, un sistema axiológico más equilibrado, como en la *Antigone* de Sófocles revisada por Anouilh. Se sabe por ejemplo que en *Alcestis,* de Eurípides (438), Admeto dejaba que su esposa se sacrificase por él y no sentía ningún remordimiento hasta después del sacrificio, logrando entonces de Heracles la resurrección de Alcestis. Esta conducta indigna apenas podía agradar al público, y ensombrecía el feliz desenlace. Ranieri de Calzabigi, en su libreto para la ópera de Gluck (1767), imagina un final más gratificante: Admeto rehúsa el sacrificio de Alcestis e intenta adelantarla en el camino de los Infiernos. Al final de una carrera que constituye una verdadera competición de generosidad, Apolo interviene para salvarlos a los dos, habiendo cada uno merecido plenamente la salud del otro (más torpe, Alfieri en *La Seconde Alceste,* 1798, se contentará con exonerar a Admeto suponiendo que Alcestis se sacrifica sin que él lo sepa).

Electre, de Giraudoux (1937), presenta un caso de valorización secundaria (denominaré así toda promoción de un personaje hasta entonces mantenido en un segundo plano) muy nítido, y que define, en mi opinión, su característica esencial: es la rehabilitación de Egisto, personaje antes despreciado, o marginado. Aquí es, desde el asesinato de Agamenón y en tanto que primo del difunto rey, el «regente» y el verdadero responsable del poder en Argos, amenazada por una invasión corintia. Quiere casarse con Clitemnestra para convertirse oficialmente en rey y salvar la ciudad. Esta promoción, evidentemente inspirada en el Creonte de Sófocles, hace de él una de las primeras figuras modernas del

hombre de estado poco escrupuloso en los medios, pero entregado a su causa: de ahí, ya lo he dicho, el Creonte de Anouilh, y el Hoederer de *Les mains sales*. Por otra parte, se enamora poco a poco de Electra. Todo el suspense de la obra se concentra en el enfrentamiento entre estos dos personajes y entre las dos causas que ellos encarnan: la justicia y la razón de estado. Electra no quiere comprender nada de los motivos de Egisto; Egisto, por el contrario, comprende muy bien las razones de Electra, y acaba por prometerle expiar su culpa —es decir, dejarse matar— una vez que Argos esté salvada: pues, por el momento, «hay verdades que pueden matar a un pueblo». Ya sabemos —desde siempre— lo que sucederá. Al final del segundo y tercer actos, el Mendicante cuenta en escena el asesinato de Clitemnestra y de Egisto que tiene lugar fuera de ella. Para empezar su relato, tiene buen cuidado de esperar, a pesar de la impaciencia de sus oyentes, a que la acción se haya efectivamente entablado. Se oyen los primeros gritos tras los bastidores: «Ha llegado mi fin...» Y el relato empieza con el mínimo de retraso indispensable para toda narración «retrospectiva», es decir, enunciada en pasado: llegada de Orestes, muerte de Clitemnestra, resistencia y muerte de Egisto, que cae, añade el Mendicante, «gritando un nombre que no descubriré». En este momento llega hasta nosotros el último grito de Egisto: « ¡Electra! » Y el Mendicante comenta: «*Lo he contado demasiado de prisa. Él me alcanza*».

Enunciado contradictorio, desde luego: cuando se va «demasiado» deprisa, no se es alcanzado, se aumenta la distancia o se mantiene la delantera. Y es justamente esto lo que ha pasado, puesto que el relato, al principio con un (ligero) retraso sobre la acción, coincide al final con ella. Contando demasiado deprisa, el narrador ha superado su retraso y alcanza al héroe. En rigor, debería pues decirse: «*Lo he contado demasiado deprisa. Lo alcanzo*».

Pero su lapsus, por supuesto, no es gratuito: si puede contar aquí una acción que sucede en otro lugar es porque, como todos lo saben, es un poco adivino, quizá dios, en todo caso portavoz del destino: él conocía esta acción antes de que hubiera ocurrido, y por eso es por lo que ha tenido al principio que marcar el paso para dejarse adelantar. Su narración retrospectiva es de hecho una narración prospectiva, una predicción puesta en pasado artificialmente y por puro protocolo: en la línea de salida, él no estaba detrás del acontecimiento, sino delante de él. Según esto la rela-

ción fiel habría sido: «*He contado demasiado lentamente. Él me alcanza*». Los dos comentarios se funden en una especie de *enunciado-maleta* que condensa el nivel manifiesto (narración ulterior) y el nivel profundo (conocimiento profético).

Enunciado emblemático de la situación, ella también paradójica —y que tanto complace a Giraudoux—, de (casi) cualquier lector o espectador moderno de (casi) cualquier relato antiguo: conocemos *de antemano* el resultado de una historia *pasada*; nuestra «cultura» prescribe después lo que no fue antiguamente ineluctable más que por ser hoy conocido, y no sufre otra fatalidad que la impotencia del acontecimiento para evitar lo que, de él, ya ha sido dicho y *oído*. Un saber que determina el cumplimiento de su objeto: es el principio de este juego —y, como por casualidad, es también la definición de lo trágico.

Tragedia, en efecto, en sentido fuerte y sin duda por primera vez en la historia de este asunto. Por primera vez este drama opone, según la fórmula hegeliana, dos personajes iguales en derechos, cada uno asumiendo una causa justa y capital, enfrentamiento en que lo que está en juego no es sólo la venganza por sus hijos de un padre anteriormente asesinado son sin ciertas razones, sino el destino de toda una ciudad. En la serie anterior de las *Electra,* se tiene a veces la impresión de que el autor se devana inútilmente los sesos para interesar al público en una vendetta tan mediocre: en Esquilo, el verdadero debate jurídico-religioso sólo se muestra en *Las Euménides*; Sófocles, Eurípides, O'Neill se esfuerzan por recargar el contencioso psicológico entre las dos mujeres, pero esta disputa, a decir verdad, sólo les interesa a ellas. En mi conocimiento, sólo Giraudoux encuentra el medio de salir del pantano familiar y de dar a la conducta de Electra una significación más amplia. Tal promoción de la acción y del tema relega todo lo demás, incluido el enfrentamiento entre las dos mujeres (largamente explotado, pero en unos términos que no añaden nada a la interpretación de O'Neill y que apenas contribuyen a la acción) y más todavía el futuro destino de Orestes. Pero es preciso percibir que esta amplificación pasa enteramente por la valorización de Egisto, antes simple comparsa, aquí promovido a la gran dignidad de personaje trágico, no demasiado lejos del Eteocles de *Los Siete contra Tebas.*

Valorización muy distinta, sobre el misma tema, en *Les Mouches,* de Sartre (1943). Aquí, y por vez primera desde Esquilo, Electra desaparece después de haber transmitido a su hermano la

responsabilidad de la venganza. Es de nuevo Orestes el héroe; pero su verdadero adversario ya no es Egisto, ni siquiera Clitemnestra: es Júpiter, presente (al principio de incógnito) en el escenario y que, garante del orden humano y divino y de la sumisión de los hombres a sus amos, quiere mantener Argos en el miedo de los muertos y en la culpabilidad. Los hombres son libres y no lo saben. Orestes lo adivina y lleva a cabo su crimen para ejemplo, como símbolo de la libertad humana. En esta fábula filosófica es él quien es valorizado a expensas de todos: dioses y reyes opresores, hombres inconscientes de su propio poder, y de su propio valor.

Vuelvo a Giraudoux para un último caso de valorización secundaria. Se trata de la Alcmène, de *Amphitryon 38* (1929). La historia del tema (la concepción de Heracles), tomado de la mitología y de sus huellas épicas (Homero, Hesiodo) remonta a la tragedia griega, pues sabemos que Esquilo y Eurípides han escrito cada uno una *Alcmena* que trataba de ello, y Sófocles un *Anfitrión* que quizá también lo trataba [387]. No sabemos nada acerca de esas versiones «trágicas», o al menos serias, pero el erudito Franz Stoessl se ha arriesgado a reconstruir en estos términos la de Eurípides: «Anfitrión, que no ha tocado a Alcmena, la encuentra encinta; la cree culpable y cuanto más ella sostiene —ignorante de que era Zeus disfrazado de Anfitrión— que es él quien la ha fecundado, tanto más se indigna de su infidelidad y de su impúdica mentira, y decide castigarla; mientras se prepara para matarla, ella se refugia sobre el altar. Este asilo sagrado no basta para protegerla: el fuego de la hoguera se dispone para su suplicio. En el último momento, Zeus interviene milagrosamente, *deus ex machina,* revela lo que ha ocurrido, anuncia el nacimiento de Heracles y reconcilia a Anfitrión con su suerte y con su esposa» [388].

Este sumario totalmente hipotético nos da quizá una idea sintética del estado primero de *Anfitrión* como tragedia. Nadie sabe

---

[387] Ver P. Szondi, «Fünfmal Amphitryon», en *Schriften II,* Suhrkamp, Francfort, 1978, y «L'Amphitryon de Kleist», en *Poésie et Poétique de l'idealisme allemand,* Minuit, 1975.

[388] F. Stoessl, «Amphitryon, Wachstum und Wandlung eines poetischen Stoffes», *Trivium,* 1944.

si Plauto fue el primero en pasarla al estado cómico, o mejor, según sus propias palabras, *tragi-cómico,* o si se inspiró en una o dos comedias griegas. Pero lo cómico deriva esencialmente de los efectos de vértigo y de *quidproquo* producidos por la doble metamorfosis: Sosie cuestionado en su identidad por un Mercurio que no sólo se le parece sino que conoce sus acciones más secretas; Sosie contando a su señor cómo se hizo golpear y cazar por otro igual que él; Alcmena contando y probando a Anfitrión, a su regreso de la guerra, que él acaba de estar con ella, etc. Rotrou (*Les Sosies,* 1636) y Molière (1668) respetan en lo esencial el esquema dramático de Plauto, a costa de modificarlo en el detalle: Rotrou explotando las virtualidades temáticas barroquizantes del desdoblamiento y la paradoja final del cornudo glorioso, Molière exonerando a Anfitrión de ese dudoso triunfo, desarrollando el papel de Sosie cuya relación con su esposa Cleantis duplica al modo bufón la relación entre Anfitrión y Alcmena, e inaugurando por la voz de Júpiter, sobre los papeles del marido y del amante, una chanza preciosa que anuncia los efectos de Giraudoux.

La pieza de Kleist, *Amphitryon, comédie d'après Molière* (1807), se distingue por una inflexión más dramática y más seria (es en cierta medida una vuelta al estado trágico del tema) y por una valorización del personaje de Alcmena, más constantemente presente y con un papel más activo. En el curso de una última escena más grandiosa que en sus predecesores, ella debe, ante el pueblo tebano, identificar al verdadero Anfitrión, y designa... a Júpiter: señal, según Goethe, de una cierta «confusión de los sentimientos», o quizá aspiración a una humanidad transcendida por su búsqueda de un heroísmo casi divino.

Nada es más ajeno a la heroína de Giraudoux, que encarna, por el contrario, un amor conyugal y, a través de él, una adhesión a los valores terrenales que nada ni nadie puede erosionar ni turbar. Esta valorización de la conyugalidad estaba implicada desde la leyenda en la que Zeus tomaba la apariencia de Anfitrión porque nada podía seducir mejor a su esposa; pero Giraudoux es, me parece, el primero en promover este tema y en situarlo sin discusión en el centro de la pieza, y, para hacerlo, en alterar el esquema dramático heredado de Plauto, borrando totalmente los efectos del desdoblamiento Mercurio-Sosie y multiplicando las escenas entre Alcmena y Anfitrión por una parte, entre Alcmena y Júpiter por otra, que contribuyen a hacer de Alcmena, con mucho, el personaje central. Como lo reconocía Júpiter en su ré-

plica final: «¡Todavía Alcmena. Se tratará siempre de Alcmena hoy!»

Pero su valorización no es sólo la del sentimiento conyugal, o mejor, éste no es aquí más que la metonimia de una opción axiológica más amplia y típica de Giraudoux: la opción, contra todo valor divino o heroico, en favor de una humanidad cotidiana, humildemente doméstica y despreocupada de toda transcendencia. Alcmena elige menos al esposo frente al amante que al hombre frente al dios. Toda su magnífica escena (II, 2) con Júpiter, después de su noche de amor de incógnito, gira sobre este rechazo tan humillante para el rey de los dioses, que no consigue arrancarle ni siquiera que esa noche ha sido más agradable que otras; ni que la Creación sea más admirable que el menor bricolage de Anfitrión; ni que ella misma desease ser una diosa («Para ser honrada y admirada por todos / Lo soy como mujer, es más meritorio».) e inmortal («Encantadora velada... el aire de la noche no le sienta bien, sin embargo, a mi tez de rubia... ¡cuánto se me agrietaría, en lo hondo de la eternidad!»). La fidelidad a su condición terrestre, la «solidaridad con su astro» es el fondo de la ética de Alcmena: llegar a ser inmortal sería para ella una traición. Al discurso de «Anfitrión» sobre los dioses, ella opone sus historias de economía y de sirvientes; a la alusión a un futuro hijo semidiós, ella opone la de un bebé débil y «que llora dulcemente» en su cuna. Nada puede arrancarla de su esencia mortal, de su apuesta por la inmanencia, y cuando Júpiter, desconcertado, le dice este piropo resignado :«Tú eres el primer ser verdaderamente humano que me he encontrado», ella reivindica esta especialidad: «Dices una gran verdad. De cuantos conozco, yo soy en efecto la que mejor acepta y ama su destino».

Esta fuerza paradójica es totalmente invencible para Júpiter que sale de esta escena con su primera arruga de hombre y confía a Mercurio: «Alcmena, la tierna Alcmena, posee una naturaleza más irreductible a nuestras leyes que las rocas. Ella es el verdadero Prometeo. No tiene imaginación y quizá no mucha inteligencia. Pero hay justamente en ella algo inatacable y limitado que debe ser el infinito humano».

Esta promoción de Alcmena como símbolo del «infinito humano» comporta, por un contragolpe mecánico inevitable, la desvalorización de Júpiter (y de Mercurio) como símbolo de la divinidad (el mismo Anfitrión es desvalorizado por el célebre *quidpro-quo* que lo envía, la segunda noche, en lugar de Júpiter, a la cama

de Leda: los dos esposos son así, sin saberlo ninguno de los dos, igualmente adúlteros). Pero esta transvalorización no tiene nada de brutal ni de polémico, porque Júpiter, renunciando a su segunda noche, acepta finalmente establecer con Alcmena una relación de amistad que podría anunciar, fantaseemos un poco, una reconciliación general entre los dioses y los hombres; porque Giraudoux no se priva de exhibir el carácter paradójico de un tema que mantiene constantemente en la frontera ambigua de lo serio y lo lúdico [389]; en fin, porque gracias a este sutil (y grandioso) «marivaudage», el destino (o sea, también aquí, lo que prescribe el hipotexto) no deja de cumplirse: cuando Alcmena compromete a Júpiter en la amistad, no sabe que la noche de amor que cree haber evitado ya ha sucedido, y que Hércules está en sus entrañas. A decir verdad, comienza a sospecharlo un poco, pero este punto quedará en una prudente ambigüedad, así como la naturaleza exacta de sus sentimientos por Júpiter: ella permanecerá más fiel a su condición humana que a su virtud conyugal. «Ahora la leyenda está en regla»: todo el mundo —y la posteridad— creerá que Alcmena ha recibido a Júpiter, Anfitrión creerá que no ha tenido nada que ver en ello, y Alcmena «olvidará» esa noche problemática. Pero el espectador sabe a qué atenerse y no deja de advertir el toque irónico que se encuentra en el discurso final de Júpiter: «... esta pareja que no rozará el adulterio y no lo rozará nunca, para la cual siempre será desconocido el sabor del beso ilegítimo». De acuerdo, de acuerdo, los bellos cuentos, dicen, hacen los buenos matrimonios.

LXX

La *valorización primaria,* o valorización del héroe y de sus acciones, ya más que entrevista en Unamuno, no puede desde luego consistir en conferir a ese héroe una preeminencia de la que ya gozaba en el hipotexto; consiste más bien en aumentar su

[389] Como en otras partes, el humor de Giraudoux se permite algunos anacronismos como un guiño al lector a la manera de Meilhac y Halévy. Así Júpiter, ante el palacio de Alcmena, exclama como el Fausto de Gounod: «Salud, morada casta y pura.»

calidad o su valor simbólico. El Don Quijote de Unamuno no hace ni más ni menos que el de Cervantes, pero lo que hace deja de ser (descrito como) la conducta ridícula de un hidalgo chiflado para convertirse en la gesta emblemática de un héroe de España y de la cristiandad. Desde una perspectiva ideológica muy otra y mediante algunas transformaciones pragmáticas más costosas, el personaje de Fausto ha sido objeto de una rehabilitación bastante comparable y, por otra parte, mejor conocida.

Lo esencial ocurre entre el Volksbuch de 1587, que se puede considerar como el hipotexto fundamental, y el drama de Goethe. En este *Récit populaire* [390], Fausto no es más que un viejo estudiante descarriado, hundido en la depravación y la brujería. El pacto con Mefisto sólo busca satisfacer sus más bajos instintos. Recorre el mundo en calidad de astrólogo y de nigromante célebre por sus números de magia y otras bromas y engaños, y por su concubinato con Helena de Troya, que reaparece aquí. Después de veinticuatro años de esta conducta disoluta, convoca a sus amigos para confesarles su pacto y sus remordimientos; por la mañana lo encuentran despedazado por el diablo. Es típicamente, como dice Jolles [391], una *anti-leyenda* o vida de anti-santo: la vida ejemplar *a contrario* de un condenado sin disculpa y sin envergadura. El drama de Marlowe [392] da al personaje un poco más de relieve y de acento, pero sin modificar su estatuto axiológico: «menos el drama moderno de un titán fulminado que el drama de la condenación, es decir de la degradación y de la quiebra del hombre» [393]. Misma mediocridad en *Pfitzer* [394], todavía más agravada en el relato anónimo del «cristiano bien-pensante» [395], al que Fausto entrega su alma para pagar sus deudas.

El movimiento de valorización comienza con el esbozo de tragedia de Lessing (hacia 1755-1767), que plantea, parece que por vez primera, la salvación de Fausto: su ángel de la guarda lo duerme y le impide el pacto; Fausto se despierta para dar gracias

---

390 Trad. fr. por J. Lefebvre, Lyon, 1970. Sobre el conjunto de la serie, ver A. DABEZIES, *Le Mythe de Faust,* Colin, 1972.

391 *Formes simples,* Seuil, 1972, pp. 46-49.

392 *The Tragical History of Dr Faustus,* 1588-1592, trad. fr. F. C. Danchin, Les Belles Lettres, 1947.

393 Dabezies, p. 44.

394 *Das ärgerliche Leben und schreckliche Ende dess vielberüchtigen Ertz-Schwartzkünstler Dr J. Fausti,* 1674.

395 *Von einem Christlich-Meynenden,* 1725.

al cielo. En el «drama alegórico» de Paul Weidmann [396], Fausto firma el pacto, pero se salva *in extremis* por la misericordia divina. En la novela de Klinger [397], característica de una interpretación *Sturm und Drang*, Fausto se convierte en un idealista, inventor desconocido de la imprenta y filósofo libre-pensador. Fausto recorre el mundo del Renacimiento, del cual su relato nos da una visión pesimista y desesperada. Antes de ser llevado por los demonios, protesta y se rebela contra el orden del mundo y la existencia de Dios.

Estos primeros intentos de rehabilitación vacilan entre dos motivos un tanto contradictorios: circunstancias atenuantes y perdón divino o valorización del pacto como símbolo de rebeldía titánica. Son estos dos motivos los que Goethe [398] trata de conciliar haciendo de Fausto un auténtico héroe intelectual para quien el abandono de los estudios ya no es una traición, sino que expresa la insatisfacción de un espíritu superior frente a una ciencia agostada, y un impulso profundo hacia la vida. El pacto es más (como en Klinger) una apuesta, pues Fausto no cree que Mefisto pueda satisfacer sus verdaderos deseos. La aventura con Margarita, cuyo tema procede de Pfitzer, aporta a este destino una dimensión sentimental y romántica, y la salvación final de la joven anuncia y prepara la del héroe. La relación con Helena se convierte en un símbolo de expansión «clásica», antes del acto IV de la segunda parte que pone en escena un Fausto creador y «hombre de acción». En el último acto, una cohorte de ángeles lo salva de los demonios que vienen para llevárselo; a los pies de la Virgen, Margarita intercede por su seductor, finalmente salvado por el «eterno femenino». Así, es a la vez rehabilitado en su aspiración titánica y rescatado por el amor. Con este símbolo de superación hacia lo sobrehumano, estamos lejos del charlatán descarriado del hipotexto inicial [399].

---

396 *Johann Faust, Ein allegorisches Drama,* 1775.

397 *Fousts Leben, Thaten und Höllenfart,* 1791.

398 La redacción del *Faust* de Goethe se prolonga durante cincuenta y siete años, de 1775 *(Urfaust)* a la segunda parte de la tragedia (1832).

399 La historia moderna de Fausto no se detiene aquí, pero no irá más lejos en la tendencia de valorización. Boulgakov está demasiado lejos para permitir una comparación; y el Fausto de Valéry, del que hablaremos, es quizá (para nosotros) el más «simpático», pero la ausencia del último acto de *Lust* nos priva de perspectiva sobre su destino; Thomas Mann es el más sombrío, y no por nada se refiere esencialmente al *Volksbuch.*

No soy yo, ciertamente, el primero en discernir un movimiento análogo en la historia del tema de Don Juan [400]. El equivalente del *Volksbuch*, primera muestra literaria de un conjunto de relatos folklóricos, es *El Burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina [401]. Es la historia de un libertino bastante vulgar que mata al padre de una de sus víctimas, y que al final será arrastrado al infierno por la estatua de este muerto, después de una fanfarronada de invitación seguida de una piadosa súplica de perdón: también una anti-leyenda, pero directamente en modo dramático. Sabemos que el tema pasa muy rápidamente a Italia donde Giliberto, entre otros, lo aclimata al repertorio de la Commedia dell'arte, no sin echarle, de paso, una mano valorizadora: Don Juan muere sin pedir perdón, y puede, entonces, aparecer como un símbolo de rebeldía o de osada impiedad. Molière (1665) desarrolla, como se sabe, en marcada oposición con la credulidad cobarde de Sganarelle, este aspecto de libertinaje filosófico y el lado gran señor generoso (escena con don Carlos); contrariamente a una opinión extendida, el episodio de la hipocresía no lo desvaloriza en absoluto, pues esta pseudo-conversión satírica lo incluye, al lado del propio Molière, entre los denunciadores del «vicio de moda». Como en Giliberto, acabará sin arrepentirse, en una especie de desafío heroico.

Sobre este plano el libreto de Da Ponte para la ópera de Mozart (1787) no modifica en nada la imagen del héroe; pero el aspecto lírico de la partitura y el desarrollo del personaje de Anna (ausente en Molière) van a sugerir otro motivo, más romántico, de valorización: el célebre comentario de Hoffmann, en su novelita de 1813, insiste sobre el papel de Anna y supone una relación pasional secretamente recíproca entre Anna y Don Juan. Es abrir la vía, tanto para Don Juan como para Fausto, al tema de la redención por el amor. Tomo de Jean Rousset algunos ejemplos de esto: Pouchkine, *El invitado de piedra* (1830): agarrado por la estatua, Don Juan llama a Ana, pero en vano; Balzac de Bury (traductor de *Faust*), *Le Souper chez le commandeur* (1834): Don Juan es salvado por el amor de Ana, y vivirán juntos un eterno amor; José Zorrilla, *Don Juan Tenorio* (1884): al final, Inés muerta aparece y dice: «He ofrecido mi alma por ti y Dios, gra-

[400] Sobre esta serie, ver Jean ROUSSET, *Le Mythe de don Juan*, Colin, 1978.

[401] Principios del siglo XVII, primera publicación 1630. Trad. fr. Aubier-Flammarion, 1968.

cias a mí, te concede tu incierta salvación... el amor ha salvado a Don Juan al pie de mi tumba»; en 1845, Gautier escribe: «No sólo don Juan no va al infierno, sino que va al paraíso, e incluso a lsitio más hermoso»; Alexis Tolstoi, *Don Juan* (1862): Ana, desesperando de poder arrancar a don Juan de su vida de desenfreno, se suicida; transtornado, el héroe se convierte y muere en olor de santidad. Este desenlace, que encontramos de nuevo en la novela de Joseph Delteil, *Don Juan* (1930), procede de una contaminación entre la leyenda de don Juan y la historia de Miguel de Mañara, antiguo individuo malvado que llega a ser superior del Hospital de la Caridad de Sevilla [402].

Don Juan dispone, pues, como Fausto, de dos temas de valorización eventualmente compatibles: uno, *Aufklärer*, por la audacia del libertinaje impío; otro, romántico no por el arrepentimiento banal, sino por la intercesión de una mujer que lo ama. Esta situación justifica la asociación realizada por Gautier: «En nuestros días el carácter de Don Juan, engrandecido por Mozart, lord Byron, Alfred de Musset y Hoffmann, es interpretado de una forma más amplia, más humana y más poética; se ha convertido, en cierto sentido, en el Fausto del amor; simboliza la sed de infinito en la voluptuosidad» [403].

Esta combinación, que es uno de los lugares comunes del romanticismo [404], había encontrado su investidura más característica en el drama de Grabbe ya citado, *Don Juan und Faust* (1829), en

---

[402] Contaminación ya realizada por Merimée en *Les Ames du purgatoire* (1834), cuyo héroe se llama Don Juan de Mañara.

[403] Ya hemos dado cuenta del *Don Juan* de Molière, 1847. La parte de Musset está en algunas estrofas entusiastas de *Namouna* (1831); la de Byron es su vasto poema *Don Juan, an Epic Satire* (1819-1824), que, a decir verdad, apenas si tiene algo más en común con el tema que el nombre del héroe y su poder de seducción; y, como bien dice Rousset, la presencia de un seductor no basta para constituir una versión de don Juan; es necesaria también, sea cual sea el desenlace, la cita con el Muerto; en cuanto a la necesidad de Ana, no me atrevo a afirmarla: Molière prescinde de ella y el éxito fulminante de Hoffmann pesa demasiado sobre nuestra percepción de las cosas.

[404] Ver DABEZIES, pp. 116-117, una lista de algunas obras que unen los dos héroes. Puede añadirse a ellas las dos obras paralelas de LENAU (*Faust*, 1840; *Don Juan*, 1844) cuyos protagonistas encarnan, cada uno a su manera pero los dos hasta el suicidio, el desencanto enfermizo de su autor.

el que los dos héroes se enfrentan por el amor de Ana —sin éxito, por otra parte: don Juan mata sucesivamente a Octavio y al Comendador, pero Fausto hace raptar a Ana; ella se resiste y entonces la mata. El diablo se apodera de él; don Juan, nada desesperado, desafía a la estatua y, antes de sucumbir, exalta su existencia alegre y despreocupada. Simbólicamente, el enfrentamiento le da la ventaja al seductor, valorizado por su vitalidad indomable y a quien Fausto sirve más bien de contraste.

Esta victoria por puntos prefigura quizá el estado actual de la competición: a excepción de Valéry y de Thomas Mann, que logran una hábil transferencia sobre la problemática de la creación artística, el tema de Fausto ya apenas nos atrae, mal servido además por la más indigesta «obra maestra» de la literatura universal, y por ilustraciones musicales que ni una puede rivalizar con *Don Giovanni.* Gracias a Molière y a Mozart, don Juan ha sobrevivido mejor o peor. Pero sin perpetuarse verdaderamente: el éxito de los modelos clásicos hace desistir sin duda las tentativas de renovación.

El partido más hábil —el más expeditivo en todo caso— es quizá el de Auden en su libreto del *Rake's Progress* (1951), cuyo héroe Tom Kakewell tiene a la vez de Fausto y de don Juan, engañado por Nick Shadow, un Sganarelle cruzado con Mefisto. Sobre esto Stravinski compone la partitura de todos conocida, último e irónico resultado de un siglo de ópera clásica. Tras todo lo cual sólo cabe decir *apaga y vámonos.*

LXXI

El movimiento temático inverso es el de la *desvalorización.* El ejemplo más brutal es quizá la *Shamela,* de Fielding (1741), que se presenta oficialmente como una «refutación» de la *Paméla* de Richardson (1740) y un «antídoto a este veneno» —función además suficientemente indicada por el cambio de nombre de la heroína (de *sham,* «impostura»).

La novela epistolar de Richardson contaba, hay que recordarlo, la resistencia de una joven criada virtuosa a las maniobras de seducción y a las agresiones de su amo; vencido por esta resis-

tencia tanto más meritoria cuanto que Pamela se había ido enamorando poco a poco de su perseguidor, terminaba casándose con ella. Contrariamente a la mayoría del público de la época, a Fielding no le convenció esta historia edificante en la que leía más bien el triunfo de una falsa virtud calculadora y muy bien organizada. Esta interpretación suponía que se tenía por mentiroso, al menos en sus motivaciones, el relato hecho por la heroína. De ahí la idea de esta «refutación», que se presenta como la edición de las verdaderas cartas «falsificadas» por Richardson, las cuales dicen la verdad sobre los hechos —por ejemplo, Shamela se había acostado con el pastor Williams antes de los intentos de seducción de Mr. B., y tuvo un hijo de él; se entiende con su vigilanta para atraer a Mr. B. a su cama, y obtener placer antes de simular un virtuoso desvanecimiento— y sobre los sentimientos e intenciones: desde el principio, Shamela maniobra para llevar a su amo al matrimonio sin amarlo en lo más mínimo, y para conseguir su fortuna que se pone inmediatamente a dilapidar con su amante. Desenlace vengativo: el marido los sorprende y repudia a la intrigante.

Fielding opera, pues, sobre el texto de Richardson lo que llamaríamos hoy una «desmitificación». Tal actitud puede venir como reacción a una valorización anterior, devolviendo así el tema no lejos de su punto de partida. Es un poco lo que hace Brecht en su adaptación (*Bearbeitung*) del *Don Juan* de Molière (1952), a quien le reprocha, como él dice, «votar por don Juan». Tal «voto» le parece contrario a los intereses de las masas laboriosas; por ello se propone «modificar el papel para convertirlo en un héroe negativo: un vividor que abusa de su condición y de su riqueza para seducir, un libertino cuya falta de creencias no es ni combativa ni progresista; pretende hacer ver en el vividor al parásito social: *Wir sind gegen parasitäre Lebensfreude*» [405]. Salvo el barniz político, estamos ante la condenación de Tirso y el «análisis», sin duda ya «marxista», de Sganarelle: «gran señor malvado hombre».

Pero el movimiento de desvalorización puede también ejercerse sobre un hipotexto él mismo ya desvalorizante, o poco interesado en valorizar la historia que cuenta y sus protagonistas. Más que una «desmitificación», el hipertexto desvalorizador produce entonces algo así como una «agravación», acentuando quizá

[405] ROUSSET, p. 176.

simplemente la pendiente secreta de su hipotexto. Así procede Shakespeare con respecto al texto homérico y post-homérico en su *Troilus and Cressida* (1602). Pero sin duda es preciso abordar todo esto desde un poco antes.

Los amores de Troilo y de Cressida son muy tardíos. En Homero, Troilo, hijo de Príamo, sólo se menciona una vez (XXIV, 257) como un «valiente guerrero lleno de ardor sobre su carro». Su papel gana en importancia en el ciclo troyano, en el que un oráculo predice que Troya será salvada si él alcanza la edad de veinte años; pero de nada sirve, pues muere al principio de la guerra a manos de Aquiles que lo hace prisionero y lo sacrifica, o bien lo abate al pie de un abrevadero, no lejos de las puertas Esceas, o bien, embargado de amor, lo persigue hasta el templo de Apolo y lo castiga por su resistencia. Parece que fue Benoît de Sainte-Maure, en su *Roman de Troie* (hacia 1160), largamente inspirada en Dictis y Dares, el primero que imaginó una relación amorosa entre el adolescente y una joven troyana llamada Briseida (que nada tiene en común con la esclava de Aquiles salvo el nombre, producto, sin duda, de una confusión en esta época en que el texto de Homero es desconocido). Previendo la derrota, Calchas, padre de Briseida y adivino troyano, se pasa al bando de los griegos, después logra que su hija se reúna con él mediante un intercambio de prisioneros. Briseida traiciona entonces a Troilo en favor del griego Diomedes.

La posteridad medieval del *Roman de Troie* fue excepcionalmente rica, sobre todo en Alemania y en Italia. Dejemos de lado la rama alemana, que incluye el *Liet von Troye* de Herbart von Fritzlar (principios del XIII), el *Trojanischer Krieg* de Konrad von Würtzburg (mediados del XIII), el anónimo *Trojaner Krieg* (fines del XIII), más tres novelas en prosa ulteriores. En Italia, Guido Colonna compone en 1287 una adaptación latina titulada *Historia destructionis Trojae,* en la que se inspirará Boccacio para su poema *Il Filostrato* («El vencido de amor», 1339), que trata exclusivamente de los amores de Troilo y de la que él bautiza Cressida. La intriga se enriquece con el personaje de Pandaro, primo de Cressida y alcahuete, y toma la viva coloración erótica propia del autor de *El Decamerón.* Tras la traición de Cressida, Troilo persigue a su rival en el fragor de la batalla y encuentra la muerte, como es de esperar, bajo los golpes de

Aquiles. A fines del siglo XIV, inspirándose en el poema de Boccacio y/o en una adaptación en prosa francesa, *Le Roman de Troyle et de Criseida,* de Beauvau, Chaucer escribe su *Troylus and Criseyde,* en la que el acento se desplaza sobre la heroína; el poeta se las ingenia para salvar su honor multiplicando las disculpas y los atenuantes: ella no se entrega a Troilo hasta después de un largo cortejo caballeresco secundado por los engaños de Pandarus; una vez entregada a Diomedes, le opondrá también una meritoria resistencia. El propio Troilo no escapa a esta corrección edificante: después de su muerte, sube al séptimo cielo y descubre el amor místico. Un paso más en Robert Henryson, *The Testament of Cresseid,* 1593, en la que los dioses castigan a la muchacha enviándole la lepra; ella muere arrepentida y Troilo la sobrevive.

Shakespeare recoge toda esta herencia, más dos adaptaciones inglesas de Colonna (*The Siege of Troye,* de John Lydgate, principios del XV, y el *Recuyell of the Historyes of Troye,* de William Caxton, siglo XV). Pero, sobre todo, por vez primera desde hacía siglos, el poeta parece haber tenido conocimiento del texto homérico. Al revés que Boccaccio y Chaucer, reinserta los amores de los dos héroes en la historia de la guerra, pero de una guerra que recupera sus límites homéricos: en el primer acto, Aquiles está retirado en su tienda, de la que saldrá en el quinto para entrar en la refriega y masacrar a Héctor; los Atridas, Ayax, Ulises, Néstor, Patroclo, Príamo, Paris, Eneas llenan la escena, que se traslada sucesivamente del recinto de Troya al campamento griego, y el espectador, que ignoraría todo de la tradición intermedia, podría pensar que Shakespeare habría intentado con esta tragicomedia una transposición escénica de *La Ilíada* complicada para la ocasión y el placer del público con unos amoríos sobreañadidos. De hecho, sucede lo contrario: Shakespeare toma de sus predecesores la historia de la traición de Cressida, pero, por otra parte, *La Ilíada* redescubierta le salta a los ojos, e inviste con fuerza la intriga amorosa. *Troilus and Cressida* es la intrusión de la epopeya homérica en un desafortunado asunto sentimental.

Pero los dos elementos así conjugados —de nuevo conjugados puesto que ya lo habían sido, aunque de otra manera, en Benoît— aparecen aquí para sufrir una rigurosa revisión. En lo que respecta a los amores, la conducta de Cressida queda sin todas las excusas inventadas por Chaucer, pero también sin todas las penitencias del purgatorio infligidas por Henryson. Cressida ama

apasionadamente a Troilo y soporta con gran dolor su separación; durante toda una escena se resiste a Diomedes para, finalmente, llamarlo en el momento en que él casi renunciaba —todo en presencia de Troilo oculto—. Ninguna motivación, ningún intento de explicación: sucedió así, y la ambigüedad o la inconsistencia son totales. *Così fan tutte*? Shakespeare nos priva, o dispensa, incluso de esta legitimación por generalización banal, y paradójicamente consoladora, como todo recurso a una «ley». *Così fa Cressida,* ahí está todo lo que nunca sabremos. Pero desde el principio —los días felices cuando Troilo, en las murallas de Troya, seducía a Cressida— la presencia constante de Pandaro, *terzo troppo commodo,* un poco rufián, un poco voyeur, y comentador siempre cínico, contribuye irremediablemente a embarullar el cuadro. Imaginad al sobrino de Rameau entre Romeo y Julieta, y tratad de oír los trinos del ruiseñor.

En lo que respecta a la epopeya, los héroes griegos no salen mejor parados, y se comprende que se haya podido montar esta pieza con una música de escena tomada de Offenbach —salvo, más bien, por la excesiva bondad de un acompañamiento como ése—. El testigo «desmitificador» es aquí Tersites, corifeo cínico cuya glosa carece de florituras: «Por todas partes la lujuria. Nada más que lascivos... La causa de todo este follón es un cornudo y una puta». Se trata, claro, de Menelao y de Helena, pero hay de hecho dos cornudos y dos putas, uno de cada clase en cada campamento: tablas. Por lo demás, «es tentar la condenación batirse por una puta cuando se es un hijo de puta». Pero la visión de un Ulises o de un Néstor no es más favorable y, dejando aparte a estos tres expertos en sarcasmo, el campamento de los dánaos es poco más que una pandilla de bravucones, de zopencos y de cobardes. Las únicas excepciones, como de costumbre, son los héroes troyanos: Eneas, Héctor. «Aunque los griegos empiezan a rehabilitar la barbarie al darnos una imagen tan deplorable de la civilización». «Parodia» de la epopeya, ciertamente, esta *Ilíada* reescrita por Tersites, y no demasiado indigna quizá de la *Deilíada* que leía Aristóteles. Un solo rasgo habla por todos: Aquiles no mata a Héctor después de haberlo desarmado en el combate, como en Homero: lo sorprende y lo hace masacrar por sus mirmidones: «Y gritad todos bien alto: ¡Aquiles ha matado al poderoso Héctor! » [406]

[406] Trad. fr. de V. Hugo, ed. Garnier.

¿Qué habría pensado de semejante corrección el edificante Houdar? El movimiento de Shakespeare es contrario al suyo: no «restablecer» una gloria y un valor ya mal establecidos por Homero, sino degradarlos sistemáticamente. No moralizar *La Ilíada,* sino *desmoralizarla,* en sus héroes descarnados como soldados brutales, en su acción rebautizada como masacre. Pero comparemos los tres textos y preguntémonos: entre La Motte y Shakespeare —entre el que pretende enmendarla y el que la *lleva a su extremo*— ¿cuál de los dos traiciona a Homero?

LXXII

Pero se puede también desmoralizar al propio Shakespeare, oscurecer al Shakespeare más negro, por ejemplo el de *Macbeth.* Es el amable propósito de Ionesco en su *Macbett* [407].

A primera vista, esta pieza se inscribe en la tradición de las «parodias dramáticas» del tipo *Agnès de Chaillot* o *Harnali,* como lo testimonian transformaciones nominales del tipo Macbett por Macbeth, o Macol por Malcolm. Sin embargo, la *diégèse* original no sufre ninguna degradación de nivel social: los personajes de Shakespeare conservan su rango y su identidad, y la acción se sitúa siempre en la corte de Escocia. Ciertos vulgarismos del discurso pueden evocar el travestimiento burlesco, pero su función esencial no es ridiculizar el hipotexto shakespeariano, sino simplemente actualizarlo y traducirlo en el habitual idiolecto del teatro de Ionesco. De hecho, y a pesar de estas reminiscencias del modelo burlesco, *Macbett* es más bien una refección seria de *Macbeth,* a condición, desde luego, de contar con la parte de bufonería inherente a lo serio de Ionesco: digamos, de otro modo, que *Macbett* es una transposición ionesquizante de *Macbeth,* ni más ni menos «seria» que *Les Chaises* o *Rhinocéros.*

Esta «desviación» (C. Leroy) se manifiesta evidentemente por rasgos de «estilo»: una cierta automatización del discurso, dos

[407] Creada en 1971; col. «Le Manteau d'Arlequin», Gallimard, 1972; ver C. LEROY, «Si ce n'est toi... ou Macbett contre Macbeth», *Le Discours et le Sujet,* Nanterre, 1974.

tiradas sucesivas y rigurosamente idénticas de Macbett y Banco, una repetición, todavía idéntica, por Macbett y Banco de los vituperios proferidos contra Duncan por Candor y Glamiss, un asalto de clichés desbaratados entre Duncan y Lady Duncan; pero también por ciertas transformaciones temáticas, tanto significativas, tanto, diríamos, de puro capricho, lo que implica al menos esta significación: «Adapto a Shakespeare y hago con él lo que quiero», y vale, por tanto, como un indicio de transposición: la acción remonta más allá de Shakespeare, en los pródromos de la rebelión de Candor y Glamiss; Macol, presunto hijo de Duncan, es de hecho el de Banco, el cual maquina suplantar a Macbett; Macbett y Banco asesinan a Duncan en la escena y con la complicidad activa de Lady Duncan, que se convertirá en Lady Macbett: pero esta Lady no es en realidad más que una de las tres brujas disfrazada, o metamorfoseada, y la verdadera Lady Duncan, fiel a su esposo difunto, reaparece al final de la obra; después de la victoria sobre Candor y Glamiss, Duncan hace ejecutar salvajemente a los vencidos y rechaza mantener las promesas hechas a Banco; durante toda esta escena, Lady Duncan (aquí, sin embargo, la verdadera) hace groseras insinuaciones a Macbett. Por fin y sobre todo, en el desenlace, el vencedor Macol pronuncia un discurso cínico, repetición literal y aquí verídica del discurso-trampa de Malcolm a Macduff en Shakespeare, en el que revela su verdadera naturaleza, aún más odiosa que la de Macbett, y anuncia los «innumerables crímenes» que ejercerá sobre su patria: «No habrá límite para mi lujuria. Vuestras mujeres, vuestras hijas, vuestras matronas no podrán colmar el pozo de mis deseos... Cortaré la cabeza de todos los nobles para apoderarme de sus tierras, etc.» Al precio de esta transformación mínima y propiamente paródica (mismo discurso investido de una nueva función) aparece el tema «pesimista» y en todo caso típicamente ionesquiano, del tirano inmundo sucediendo al tirano innoble, el cual ya...

Macbett es, pues, un empeoramiento de *Macbeth*, como *Troilus* era un empeoramiento de *La Ilíada* y *Macbeth* mismo, vía Holinshed, un empeoramiento de la crónica anglosajona: un *Macbeth* llevado al negro, y que ofrece de paso una evidente (aunque no declarada) contaminación con *Ubu Roi*. Pues este desvío había sido de alguna manera inaugurado por anticipado si se admite que *Ubu Roi* ya era como una caricatura de *Macbeth*. Ionesco no hace más que repatriar sobre Shakespeare el paroxis-

mo de ignominia bufa efectuado por Jarry, en una reescritura de *Macbeth* a la luz de *Ubu Roi*. Aclaración deformante, pero reveladora: hay ya mucho de Ubu en Macbeth y de Mamá Ubu en Lady Macbeth. Y, como en todo empeoramiento, éste no hace más que llevar al extremo —a *su* extremo de ruido y de furia— la verdad de su hipotexto. La noción de hipertexto encuentra aquí su sentido intensivo y superlativo: *Macbett* es un *Macbeth* (todavía más) excesivo, un *Macbeth* hiperbólico, un hiper-*Macbeth*.

LXXIII

Sobre el estatuto hipertextual de sus *Aventures de Télémaque*, es decir, sobre su relación con el texto de Fénelon, Aragon propone, con cuarenta y siete años de intervalo, dos comentarios aparentemente contradictorios: en 1922 se defendía (mal) de toda intención crítica: «Que no hayamos querido dedicarnos a los seis libros de aventuras morales con los que Fénelon continúa, no implica ninguna idea de crítica a ese venerable prelado. Ni, por otra parte, de propósito preconcebido (sustituir este relato por la vida cotidiana de Ogigia, mejora pueril)» [408]. En 1969, por el contrario: «Cuando me propuse reescribir a Fénelon, corregirlo (más exactamente), había por mi parte una vuelta a mis principios y el efecto de una influencia dominante que yo experimentaba en aquel tiempo, la de Isidore Ducasse, conde de Lautréaumont, del que acababa de descubrir que sus *Poésies* eran en su conjunto una *corrección* de varios autores, particularmente de ese Vauvenargues por el que yo sentía una especie de pasión» [409]. Apreciaciones contradictorias en superficie, pero convergentes en el fondo, pues la primera designa claramente, bajo forma de negación, el propósito que reivindica la segunda: propósito de «mejo-

---

[408] Notas escritas durante la primera edición para unir al ejemplar de coleccionista, y publicadas en la reedición de 1966, Gallimard, p. 106.

[409] *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Skira, p. 20. «La persona que me enseñó a leer había elegido, como si yo fuese el duque de Borgoña, hacerme descifrar día a día el *Telémaco de Fénelon*» (*ibid.*, p. 19).

ramiento» o de corrección. El *Télémaque* de Aragon corrige el de Fénelon como las *Poésies* de Lautréaumont corregían (entre otras) las máximas de Vauvenargues, y uno de los aspectos (el más evidente) de esta corrección es una amputación «pueril», es decir, conforme a la sensibilidad del lector infantil que todos nosotros hemos sido y que, por tanto, seguimos siendo, de las *Aventures de Télémaque*: del mismo modo que de *Robinson Crusoe*, no retenemos (no nos retiene) más que la aventura insular, de *Télémaque* sólo nos seduce la estancia en Ogigia, entre las ninfas de Calipso —y supongo que el propio duque de Borgoña no lo juzgaba de otro modo—. La «corrección» aragoniana comienza, pues, por esta reducción: sus siete libros transcurren en Ogigia y el relato por Telémaco de sus aventuras anteriores se reduce a cuatro páginas.

Un segundo aspecto no menos brutal, pero de efecto esta vez amplificador, es la inserción en «collage» de diversos textos tomados de aquí y de allá «a las obras más diversas, de Fénelon a Jules Lermina», y cuya presencia no se señala al lector, «con el fin de proporcionarle el placer de descubrir él mismo, de indignarse, y de alegrarse de su propia erudición». Esta utilización provocadora del plagio viene también de Lautréaumont, esta vez de *Maldoror*. Pero la mayoría de las páginas así insertas en *Télémaque* son de hecho textos y manifiestos escritos por el propio Aragon, algunos de ellos ya publicados en *Littérature*: simples reutilizaciones. O incluso, puesta en boca de Telémaco, una parodia del célebre *Persiennes*: «Eucharis, Eucharis, Eucharis, etc.» (tres páginas).

La acción misma de la estancia en Ogigia ha sido muy modificada. Y por ahí es por donde este nuevo Telémaco realiza mejor el propósito de «corrección» que resulta aquí precisamente, y como lo dejaba prever la referencia a Lautréaumont, de la *desvalorización*. Aragon atribuye a sus personajes conductas poco conformes a los valores del hipotexto feneloniano: así Telémaco hace el amor (y un hijo) a la ninfa Eucharis, y el ejemplar Mentor (es decir, no lo olvidemos, la propia Minerva) no resiste a los encantos de Calipso: «"—Me estrecháis con la fuerza de un joven. ¡Ah, Mentor! —Perdámonos, Madame, en lo hondo de estos bosques". No quedó a la orilla del mar más que la piedra pulida caída de la boca de Minerva, y el griterio ensordecedor de los pájaros que hacían el amor en pleno vuelo». Durante un tiempo indeterminado, Telémaco abandona la isla en compañía de Nep-

tuno. A su regreso, Calipso y Eucharis comparten su cama. «Ellas se encontraban a menudo sin humor e incluso, cuando Telémaco reclamaba un descanso, no se privaban de darse mutuamente sus servicios a los que se aficionaron tanto que terminaron por prescindir del hijo de Ulises y un buen día le intimidaron con la orden de que no las molestara más». A Telémaco y a Mentor, vueltos a la fuerza a su virtud original, no les quedaba más remedio que desaparecer. Pero, en lugar de partir a nado hacia nuevas y edificantes aventuras, van a morir, y de la muerte grotesca que conviene a dos filósofos: discutiendo sobre la libertad, el azar y la necesidad, Telémaco, para probar su libre albedrío, se arroja desde el acantilado. Mentor cree poder burlarse de él en estos términos: «Telémaco, hijo de Ulises, ha muerto ridículamente para mostrarse libre, y su muerte determinada por los sarcasmos y la ley de la gravedad es la negación de ese azar mismo que él quiso exaltar a costa de su vida. Con Telémaco el azar ha perecido. He aquí el reino de la prudencia». Cuando terminaba de pronunciar estas palabras, una roca oscilante se soltó de lo alto de la costa y vino a aplastar, como un simple mortal, a la diosa Minerva que, por juego, había tomado la forma de un anciano y por ese capricho perdió a la vez su existencia humana y su existencia divina.

Mediante estas inversiones irónicas de la acción, la «corrección» aragoniana se emparenta con las refutaciones paródicas de Lautréaumont, pero no sin un guiño a la tradición neoburlesca inaugurada por Offenbach y perpetuada por Lemaitre y Giraudoux. La solicitación erótica de la estancia en Ogigia, la «desmitificación» irónica del moralista chocho están en la línea de una tradición «muy francesa» y tan vieja como el género. En cuanto a la extrapolación filosófica, recuerda específicamente al Giraudoux de *Elpénor*. El debate sobre la libertad procede de este modelo y algunas otras páginas, hasta el pastiche manifiesto, como en esta presentación de Telémaco: «Un barco vino oportunamente a estrellarse a los pies de Calipso. De él salieron dos abstracciones. La primera no tenía veinte años y se parecía tan perfectamente a Ulises que las propias ramas de los arbustos, por la manera en que él las plegaba, reconocieron a Telémaco, su hijo, que no había aún doblado a ninguna mujer entre sus brazos... Calipso recuperaba con alegría a su amante fugitivo en este joven náufrago que venía hacia ella. Conocer ya este cuerpo que veía por primera vez la turbó más que esas manchas brillantes, las

algas pegadas por el agua a los miembros torneados de Telémaco. Se sintió mujer y fingió la cólera».

Pero lo más específico y lo más precioso de *Les Aventures de Télémaque* no está en estos rasgos de época o de género. Para mí reside en un hecho de escritura bastante sutil, que es, en varias ocasiones, el paso progresivo de la frase feneloniana (literal o pasticheada) y, por tanto, uno de los estados más puros de la elegancia clásica, a «este lirismo de lo incontrolable, todavía sin nombre y que con nuestro consentimiento tomaría en 1923 el nombre de surrealismo». La última página constituye, en efecto, como lo reivindica su autor, una de las primeras performances de este estilo, se le conceda o no el estatuto de escritura automática: «Los vientos se levantaron de alegría y se peinaron en los dientes de las montañas. Las selvas por fin liberadas se extendieron hasta las moradas de los hombres y las devoraron, etc.» Pero Fénelon había sido olvidado desde hacía mucho tiempo. La metamorfosis estilística, la *transestilización* progresiva es más insidiosa, y por ello más sabrosa en las primeras páginas, «partiendo del texto mismo de Fénelon», como dice siempre Aragon, donde «Calipso no podía consolarse de la marcha de Ulises...» se convierte en: «Calipso, como una concha a la orilla del mar, repetía inconsolablemente el nombre de Ulises a la espuma que arrastra los navíos. En su dolor olvidaba que era inmortal. Las gaviotas que la servían evitaban acercarse a ella por temor a ser consumidas por el fuego de sus lamentos. La risa de los prados, el grito de las gravas finas, todas las caricias del paisaje le hacían más cruel a la diosa la ausencia de aquel que se las había enseñado...» O bien en esta descripción del paisaje en torno a la gruta de Calipso (en Fénelon: «La gruta de la diosa estaba sobre la pendiente de una colina. Desde allí se divisaba el mar, algunas veces claro y unido como un espejo, otras veces locamente enfurecido contra las rocas, donde se estrellaba gimiendo y elevando sus olas contra las montañas. Por otro lado, se veía un río donde se formaban unas islas bordeadas de tilos florecidos, etc.»), versión surrealista del *locus amoenus* clásico: «La gruta de la diosa se abría en la pendiente de una ladera. Desde el umbral se dominaba el mar, más desconcertante que los saltos del tiempo multicolor entre las rocas talladas a pico, chorreantes de espuma, sonoras como chapas metálicas y, sobre la espalda de las olas, las grandes bofetadas del ala de las zumayas. Del lado de la isla se extendían regiones sorprendentes: un río bajaba del cielo y se

colgaba a su paso de los árboles florecidos de pájaros; chalets y templos, construcciones desconocidas, andamios de metal, torres de ladrillos, palacios de cartón, bordeaban, trencilla pesada y torcida, lagos de miel, mares interiores, vías triunfales; bosques penetraban como una cuña en ciudades imposibles, mientras que sus cabelleras se perdían entre las nubes; el suelo se hendía aquí, allá, al nivel de las minas preciosas por las que brotaba la luz del paisaje; el aire libre dislocaba las montañas y las capas de fuego danzaban sobre las alturas; las lámparas-pichones cantaban en las pajareras, y entre las tumbas, los edificios, los viñedos, animales más extraños que el sueño se paseaban con lentitud. El decorado se continuaba hacia el horizonte con mapas de geografía y los bastidores poco estables de una habitación Luis-Felipe en la que dormían unos ángeles rubios y castos como el día».

Es preciso en todos estos casos leer los dos textos uno al lado del otro y casi simultáneamente. Entre estas dos escrituras, de la que una se desprende y se aparta progresivamente de la otra, se establece entonces una especie de extraña consonancia que es el lugar mismo donde se ejerce, desde sus comienzos, el sincretismo (o el electismo) de Aragon, ese surrealismo que había aprendido a leer, y por tanto a escribir, en *Télémaque,* y que nunca pudo olvidar.

LXXIV

Que yo sepa, Giono no cita en ninguna parte el *Télémaque* de Aragon (ni *Elpénor* de Giraudoux, ni *Ulysse* de Joyce, sino solamente *Protée* de Claudel) entre los modelos o incitaciones posibles de *Naissance de l'Odyssée* [410]. Sin embargo es evidente que esta obra se inscribe en una moda de época, lejanamente derivada de Offenbach, vía Lemaitre, y que dura al menos hasta *La guerre de Troie n'aura pas lieu,* de «vuelta a Homero»; es también, incidentalmente o no, el período neoclásico de Stravinski y de Picasso. No menos evidente es que fue concebida en principio en términos de desvalorización, y más exactamente de *refu-*

[410] Escrita entre 1924 y 1928, publicada en 1930. *Oeuvres romanesques complètes,* Pléiade, t. I.

tación. En enero de 1925, Giono declara: «He adquirido la íntima certeza de que el astuto, a su regreso de Troya, se demoró en alguna isla en donde las mujeres eran hospitalarias, y que, a su llegada a Ítaca, aplacó por medio de magníficos relatos el arrebato de cólera de la desabrida Penélope»; y algunos días más tarde: «He comenzado... la verdadera historia (para mí) del ingenioso Odiseo». Fielding habría podido expresarse en los mismos términos a propósito de *Shamela.* En los dos casos, un hipotexto es considerado mentiroso, y el hipertexto se presenta como restablecedor de la «verdadera historia». Pero aquí la sospecha se autoriza de alguna manera con un elemento proporcionado por el propio hipotexto: el carácter tramposo de Ulises, que Homero describe (y muestra) a menudo como hábil para urdir mentiras. Giono no hace, pues, en un sentido, más que agravar el rasgo —si Ulises suele mentir, el relato de sus aventuras, que sólo lo conocemos a través de él (*Odisea,* IX-XIII), puede ser también mentiroso—, después extenderlo al propio aedo: si Homero nos refiere un relato mentiroso, el suyo propio (el resto de la *Odisea*) podría serlo también. Y la «verdadera historia» podría ser, por ejemplo ...

La continuación se impone casi por sí misma: un hombre que emplea diez años en regresar de la Troade a Ítaca tiene, sin duda, buenas razones para hacerlo, y si el relato mentiroso de sus vagabundeos deja pasar, como por descuido, nombres como Circe, Calipso o Nausícaa, esto puede dar una idea acerca de la índole de esas razones. Giono no hace aquí más que seguir una pendiente natural de la lectura de *La Odisea,* incluso si, en el proceso de su trabajo, ha enderezado un poco la pendiente renunciando a esta primera motivación: Ulises inventa su relato para aplacar la cólera de una esposa desconfiada. El impulso mitopoético le viene ahora de una forma menos vaudevilesca: se trata de contrarrestar un rumor, si se me permite decir, todavía más mentiroso, según el cual Ulises habría muerto, y de oponer a esa patraña una verdad adornada y, por tanto, persuasiva. Este relato improvisado en el curso de una velada por un Ulises de incógnito va a convertirse, propalado de aedo en aedo hasta Ítaca y un poco antes de la llegada del propio Ulises, en la gran fábula odiseana: éste es el punto exacto del nacimiento de *La Odisea.*

Pero de este relato, aludido («La voz de Ulises resonó largo tiempo contra los muros...») pero no referido, el lector de Giono no sabe nada, sino, atando cabos de conjeturas, que debe coinci-

dir con el que Ulises ofrece a los Feacios en *La Odisea*. La historia de *Naissance de l'Odissée* es el regreso de Ulises tal como lo cuentan los doce últimos cantos de *La Odisea*, o más bien tal como no lo cuentan. Es precisamente aquí donde el hipertexto refuta su hipotexto.

Toda dimensión épica desaparece ahora: Ulises, como sus compañeros Menelao o Agamenón, vuelve de Troya, pero casi nada evoca la guerra que ha hecho durante diez años salvo una alusión indirecta y poco heroica: «He hecho la guerra de Asia. Conozco a Ulises. ¿Cuántas veces, en el momento en que sonaba la trompeta, no lo he visto hostigar por la espalda a los troyanos, y después volver a las naves el último, cubierto de una sangre más espesa que la pez?» —una guerra hecha por la espalda— y la descripción burlesca (en sentido propio) de los atavíos con los que Ulises se embarcó un día: «De su vivienda al puerto, habían ido por las callejuelas alargadas, él, cubierto de hierro, bamboleándose...» Ulises ya no es el rey de Ítaca a la cabeza de su ejército, sino un campesino acomodado, que cultiva sus viñas y cría sus cerdos con la ayuda de su familia y de algunos criados y sirvientes, en un universo de ruralismo popular directamente salido de la (futura) Providencia gionesca, y salpicado de anacronismos en la más pura tradición del travestimiento scarroniano. Y, sobre todo, Ulises ya no es un héroe, ni siquiera tramposo, sino un antiguo combatiente envejecido, aunque todavía gallardo, y con pocas ganas de pelearse, aunque fuese con un único «pretendiente». En el curso de sus amores entre tempestuosos y apacibles con Circe, la revelación por Menelao de la infidelidad de Penélope que convive con el joven Antinoo despierta en él a la vez el deseo de volver a su casa, a su granja y a sus derechos, y el canguelo de poder sufrir la suerte de Agamenón. Por eso llega muy protegido por su apariencia de viejo mendigo y rechaza cualquier enfrentamiento hasta el empujón fortuito que le libera milagrosamente de un Antinoo tan cobarde como él, llegando incluso él mismo a estrangular a su querida vieja cotorra Gotton que lo ha reconocido, y cuyas demostraciones de afecto podrían denunciarlo: «la arrojó muerta en la hierba alta, al lado de la estela que hablaba de su generosidad y de su valentía». En cuanto a Penélope, que vivía encantada con el chiquilicuatro y que se habría quedado tan a gusto sin el regreso de su marido, «sentía confusamente dentro de sí que sería la hembra del vencedor, quienquiera que fuese». Los modelos de bravura y de virtud

conyugal quedan muy lejos, y la reconciliación final se hará a la manera simplona, sin grandeza y sin ilusión, de la (futura) *Femme du boulanger*: borrón y cuenta nueva. Nada épico, pues, ni siquiera de ese heroísmo por recuerdo que colorea *La Odisea* con un reflejo de *La Ilíada*: todo está aquí a escala humana en el sentido mediocre e inevitablemente despreciativo que Aristóteles usaba al hablar de personajes «parecidos a nosotros» (*kat'hèmas*). Es el universo a ras de suelo y «demasiado humano» del primer Giono —paradójicamente lejos de las almas fuertes y de las energías violentas de sus últimas crónicas— que parece desprenderse naturalmente de una negación o mejor de una inversión de los valores heroicos: borrada la epopeya, evitada la tragedia, queda indefectiblemente lo que se designa ordinariamente con un poco glorioso: « ¡La vida es así! »

Desvalorización, pues, donde la haya. Pero que comporta su lado de contra-valorización, sobre el tema muy conocido de las «verdaderas riquezas» y de los humildes méritos de la humanidad común: «Una vida no vale nada, dirá Malraux sobre un fondo de heroísmo, pero nada vale una vida». No sin razón Giono en su primera novela —pues esta *Odyssée* desencantada, yo diría mejor desinflada, es una novela— se identifica con ese antiguo combatiente de vuelta de todo salvo de los placeres sencillos, y que ha «olvidado todo de la guerra».

Sencillos y menos sencillos, o menos groseros: después de todo, la invención de un relato mirífico, y el placer de repetirlo cada tarde de cafetucho en cafetucho, representan aquí la parte del sueño, y de una sobrehumanidad imaginaria. El Ulises mediocre es al menos capaz de inventar un Ulises grandioso. Y también de experimentar, atravesando a pie noche y día el Peloponeso y la Arcadia, lo que su autor nombra hermosamente la «transparencia de los dioses»: «Un vientecillo campestre, de los que llevan una brizna de salvia entre los dientes, apartó de repente el follaje, y Ulises, apretando las nalgas, se escondió en el refugio. "Me he extraviado en la cólera de Pan silencioso". Él habría querido atravesar ese país salvaje de un tirón hasta las llanuras, pero, casi sin respiración, tuvo que permanecer bajo la redecilla tenebrosa de los árboles. Tras este contacto con la transparencia de los dioses, se apartó de las umbrías musicales por temor a encontrarse al fauno y su flauta, o al centauro buscando sus pulgas; se sobresaltaba con cada desprendimiento de gravas, temiendo ser encantado por alguna ninfa de corteza; tocó en el silencio el mis-

terio de los mil cuerpos divinos a la caza en torno a los hombres».

Esto se llama, en estilo noble, el sentimiento *pánico* y esta palabra dice muy bien lo que puede haber de grandeza en el miedo. Esta ambivalencia es la nota exacta de *Naissance de l'Odyssée*: es decir que la desvalorización no se produce sin alguna valorización simétrica y, por tanto, estamos ya en el movimiento complejo de la *transvalorización,* en el sentido fuerte del término.

LXXV

Transvalorización: hay aquí un doble movimiento de desvalorización y de (contra-)valorización que afecta a los mismos personajes: Ulises y accesoriamente Penélope, son destituidos de su grandeza heroica pero, de rechazo, quedan investidos de un «espesor» de humanidad común (egoísmo, ternura, cobardía, imaginación, etc.) que depende de otro sistema de valores. En esto consiste, incidentalmente, la transformación genérica propia de *Naissance de l'Odyssée*: de lo épico a lo novelesco, o mejor a un *cierto novelesco,* pues si no hay más que un épico, hay varios novelescos.

La sustitución de valores actúa aquí sobre un hipotexto que se puede describir groseramente como axiológicamente homogéneo, como ya lo era *La Ilíada* y como lo es quizá toda epopeya: los enfrentamientos —batallas, duelos o masacres— no implican ningún auténtico conflicto de valores, porque todos los personajes profesan o al menos ilustran el mismo credo axiológico. Pero también puede ejercerce sobre un texto que comporte un conflicto de valores, como *Antígona,* y hemos entrevisto en Anouilh en qué puede consistir, en este caso, el trabajo de transvalorización: tomar en el hipertexto un partido inverso al que ilustraba el hipotexto, valorizar lo que se había desvalorizado y a la inversa. Pero ésta es una fórmula demasiado burda para describir la operación Anouilh: sería preciso, para que fuera exacta, que Sófocles hubiera tomado masivamente partido por Antígona, y que Anouilh, a su vez, lo hubiese tomado por Creon-

te. Es un poco (más) lo que ocurre cuando Unamuno exalta fanáticamente a don Quijote frente a su entorno de curas y barberos, o cuando Brecht se propone, al contrario (según él) que Molière, «votar» contra Don Juan —y por tanto (en mi opinión) por Sganarelle.

Pero sin duda es simplificar o precipitar las cosas el plantear, en los dos casos, lo cómico como instrumento de opción axiológica: de que Sganarelle sea ridículo no se sigue sin más que Don Juan, para Molière, tenga razón frente a aquél, y la locura burlesca de don Quijote no inviste automáticamente de prudencia a sus diversos antagonistas. La oposición entre Robinson Crusoe y Vendredi, en cambio, me parece más unívoca, porque es constantemente *seria,* y porque entre el joven salvaje y su buen maestro inglés, industrioso y protestante, el partido de Defoe es manifiesto, explícito e investido en un proceso de integración (de Vendredi al sistema axiológico de Robinson) que es la educación de Vendredi por Robinson. La transvalorización hipertextual en este caso consistiría en tomar, antitéticamente, el partido (de los supuestos valores) de Vendredi contra (los de) Robinson, y en consecuencia, en sustituir la educación de Vendredi por Robinson por una educación simétrica e inversa, de Robinson por Vendredi. Se ve quizá a dónde quiero llegar: y ya he llegado.

«Un lector me preguntó un día con una intención un tanto maliciosa por qué no había dedicado este libro a la memoria de su primer inspirador, Daniel Defoe. ¿No era el menor homenaje que yo podía rendirle? Confieso que ni siquiera se me había ocurrido, de tan evidente que me parecía la referencia constante de cada página de este libro a su modelo inglés» [411].

Tournier tiene razón, la dedicatoria hubiera sido innecesaria: la «referencia» en homenaje está contenida en el título, que constituye uno de los contratos de hipertextualidad más explícitos y más exactos, y que dice lo esencial para entrar en el juego: la sustitución del «punto de vista» de Robinson por el «punto de vista» de Vendredi. Pero es preciso entender aquí *punto de vista*

[411] Michel TOURNIER, *Le Vent Paraclet,* Gallimard, 1977, p. 229. El libro en cuestión es evidentemente *Vendredi ou les limbes du Pacifique,* Gallimard, 1967 (existe edición en castellano en Alfaguara, Madrid, 1986); ed. «revisada y aumentada», «Folio», 1972.

no en el sentido técnico (focalización narrativa), sino en el sentido temático y axiológico. ¿Es más? ¿Es menos? Volveré sobre ello.

Defoe, lo recuerdo, no había inventado a su héroe: haya o no conocido a Alexandre Selkirk y sacado partido de sus confidencias, sigue siendo posible hoy comparar la acción de *Robinson* a la experiencia de su modelo, y tratar la novela de Defoe como una transposición de las aventuras de Selkirk, señalando lo que Tournier llama las «diferencias entre la historia y la obra literaria»: por ejemplo, translación de las costas de Chile a las bocas del Orinoco, alargamiento considerable (de cuatro a veintiocho años) de la duración de la aventura, sustitución de un aislamiento voluntario por un naufragio, invención del personaje de Vendredi. Se puede desde entonces imaginar una reescritura de *Robinson* que apuntaría a restablecer frente a Defoe la primera versión de los hechos, la auténtica historia de Selkirk. No conozco ninguna tentativa de este género, pero observo al menos que Tournier, como Giraudoux en *Suzanne,* vuelve a situar a su héroe en el Pacífico, y supongo que muchos lectores no advierten esta restitución, de tan ligado que está el tema de la isla desierta a una cierta imagen de los «mares del sur», que prevalece en la memoria con las indicaciones expresas de Defoe. Pero el Pacífico de Tournier no es el de *Suzanne*: más próximo en efecto del Más a Tierra de Selkirk, ni más ni menos hospitalario que el de Defoe, su isla no tiene nada de paraíso. El cambio de océano no tiene, pues, una real función temática. Por lo mismo, el naufragio se ha retrasado un siglo, transferido gratuitamente al 30 de septiembre de 1759, lo que no impide que la estancia insular dure exactamente lo mismo que en Defoe: veintiocho años, dos meses y decinueve días. O incluso: el Robinson de Defoe era soltero, el de Tournier ha dejado en su casa su mujer y dos hijos, pero este detalle no influye para nada en la acción. Robinson evocará una vez a su hermana Lucy, otra vez a su madre, nunca a su mujer ni a sus hijos.

Diría casi lo mismo de otra transformación de orden modal esta vez: el paso de una narración autodiegética constante en Defoe a una narración heterodiegética interrumpida por fragmentos de diario. Todo sucede como si la operación de transformación temática hubiera determinado en primer lugar la transvocalización, como expresando la distancia del autor con respecto al personaje heredado, y quizá el deseo de tratar el relato en el gran estilo exterior de la novela de aventuras clásica, sin perjui-

cio de hacer irónicamente su pastiche en las primeras y últimas páginas; después, el deseo de dar la palabra a las meditaciones de Robinson había arrastrado el recurso a ese sustituto del monólogo interior. Pero no hay quizá ahí más que un aumento del efecto ya presente en Defoe, cuando hace que Robinson siga escribiendo su diario hasta el momento en que se le acaba la tinta. Al menos esta opción narrativa permite a Tournier, en una o dos ocasiones, transfocalizar el relato en Viernes; en particular, en el momento decisivo en que éste, sorprendido por su maestro fumando, tira la pipa encendida al fondo de la reserva de municiones, pulverizando con un gesto años de civilización robinsoniana.

Como lo recuerda el propio Tournier en *Le Vent Paraclet,* la novela de Defoe se dividía en dos partes correspondientes a las dos fases de la aventura de Robinson: *antes de Vendredi* o la experiencia de la soledad, *con Vendredi* o la experiencia de la cohabitación con el salvaje y de su educación, preludiando la colonización que se dibuja en las últimas páginas cuando Robinson y Vendredi ya no están solos, y cuando Robinson promovido a gobernador se dispone a acoger a toda una población de emigrados españoles. La novela de Tournier es de una estructura temática más compleja, cuando menos porque el *con Vendredi* comporta a su vez dos fases, una, antes de la explosión, conforme al modelo (Robinson intenta educar a Vendredi), la otra, después de la explosión, que sanciona la conversión de Robinson y consagra la maestría de Vendredi; pero también porque Tournier ha querido preparar esta conversión durante la primera fase de soledad mostrando un Robinson ya escindido entre la voluntad de civilizar Esperanza y diversas tentaciones de regreso a una sensibilidad elemental. Así, Robinson permanece varios meses inactivo, fascinado por el océano y a la expectativa de un socorro, sin emprender ningún trabajo de instalación. No pensará en utilizar el material del cargamento más que para construir una chalupa y abandonar la isla. El fracaso de esta tentativa lo hunde en una nueva fase de inacción, la del bañadero, en la que se identifica con la existencia animal más degradada. Sólo la visión alucinatoria de un buque y el temor repentino a la locura consiguen empujarlo a la actividad civilizadora, considerada aquí como una especie de ascesis gratuita con función meramente higiénica («corsé de convenciones y de prescripciones que él se imponía para no derrumbarse»), y ya no

como la conducta normal de una criatura preservada por la Providencia y guiada por la lectura de la Biblia. Por ello esta fase se acompaña de recaídas (vuelta al bañadero) y de nuevas experiencias de fusión elemental: estancia regresiva en la cripta-alvéolo en el centro de la isla —ombligo del limbo— que es un retorno al útero, acoplamientos con un árbol («vía vegetal»), después con la propia isla («vía telúrica»), bajo las especies de la cañada rosa de la que brotarán pronto las mandrágoras, frutos de esta unión. Robinson anota él mismo en su *log-book* la simultaneidad de estas dos conductas, una tendente a una socialización fáctica a través de la administración de la isla, la otra a una deshumanización pura y dura, como si el ser humano, incapaz de permanecer en la soledad, no pudiera sobrevivir más que mimando artificialmente la socialidad y/o regresando a la animalidad.

La obra civilizadora de Robinson, así relativizada por su función puramente simbólica y por su contrapunto de experiencias regresivas, sufre una crítica implícita en forma de exageración caricaturesca: el Robinson de Defoe se contentaba con llevar, bajo la mirada respetuosa de sus compañeros animales, la vida decente y laboriosa de un honesto cristiano; el de Tournier se hunde en un simulacro neurótico de administración, redactando una carta magna y un código penal de Esperanza, edificando un palacio de justicia, un templo, un conservatorio de pesas y medidas, y poniéndose un traje de ceremonias para censar a las tortugas de mar o inaugurar puentes y carreteras; la ideología protestante de Defoe se expresaba en el modo sublime y justificativo de la lectura bíblica, la de Robinson de Tournier se enuncia y se *denuncia* bajo las especies del catecismo productivista de Franklin, cuyas máximas moralizantes él inscribe en enormes caracteres sobre las rocas de Esperanza, con el riesgo de llamar la atención de algunos salvajes. Esta enunciación degradante vale por una crítica del modelo, que no percibía ni la determinación histórica (acumulación capitalista disfrazada de moral puritana) ni la vanidad de sus motivaciones.

Así dividido entre dos postulaciones antitéticas, pero ambas sin salida, Robinson está sin saberlo dispuesto a asumir la lección de Vendredi, que será para él menos un compañero y un colaborador que una carga y un rival al principio (sabotea más que trabaja, contamina la caña rosa con sus mandrágoras de rayas negras), después un ejemplo y un maestro. La misma llegada de Vendredi se señala con una desaprobación significativa en rela-

ción al hipotexto: en Defoe, Robinson, alertado por un primer desembarco de salvajes, desea ardientemente procurarse un servidor que le ayudaría a abandonar la isla; anticipa incluso en sueños el salvamento de Vendredi, que no lo cogerá desprevenido sino que al contrario vendrá a cumplir su expectativa. En Tournier, ninguna expectativa y ningún propósito de salvamento: al contrario, cuando Robinson ve que el fugitivo se dirige hacia él, no piensa más que en su propia seguridad e intenta satisfacer a los perseguidores para alejarlos de sus dominios. Apunta al fugitivo, pero un movimiento de su perro desvía el tiro y le hace abatir al primer perseguidor. Según la práctica tan querida a Giraudoux, el destino se cumple a pesar de las intenciones de los personajes, y por mediación de un accidente imprevisible. Pero, de paso, el acontecimiento ha perdido su motivación original: en Defoe, Robinson liberaba al salvaje para adquirir a un compañero; en Tournier, este acto procede de un mero accidente y no responde a ningún deseo de Robinson. Vendredi es un intruso que no le hacía ninguna falta y cuya presencia importuna lo molestará hasta la explosión liberadora.

A partir de ese momento (inclusive), el relato de Tournier diverge radicalmente del de Defoe. Nada en éste, ni siquiera *a contrario,* podía anunciar el despliegue de iniciativas de Vendredi. Las flechas volantes, la victoria sobre el viejo macho cabrío, y su metamorfosis en ciervo-volante y en arpa eolia, que van a despertar en Robinson su vocación aérea y solar, su sexualidad lúdica, circular y cósmica, y desligarlo de toda atadura humana. Nada, a no ser un pasaje que probablemente Tournier no ha advertido, pues pertenece a la continuación post-insular de *Robinson,* durante la travesía de los Pirineos: un oso amenaza al grupo de los viajeros, Vendredi suplica que le dejen encargarse de él: «Yo dar un puñetazo a él, yo haceros reír mucho... Ahora vosotros ver a mí enseñar al oso a bailar». Arrastra al animal hasta un árbol al que se sube seguido del oso. Después salta a tierra y el oso, privado de su presa, desciente lenta y torpemente, apretando el tronco con sus cuatro miembros. En el momento en que va a tocar el suelo, Vendredi lo mata con una bala en la oreja: «Así nosotros matar osos en mi país». «Esto, comenta Robinson, nos divirtió mucho a todos» [412]. Ésta es, según

[412] Trad. fr. por Pétrus Borel, Pléiade, pp. 288-291.

creo, la única ocasión en Defoe en que Vendredi da muestras de un saber-hacer indígena del que su maestro puede sacar provecho, como si sólo él tuviese algo que enseñar a Vendredi, sin ninguna reciprocidad: indicio en Defoe de una extraordinaria fatuidad etnocéntrica. Pero es muy interesante que esta única manifestación, sin duda inspirada en una práctica real, se sitúe en un registro de «risa» y de «diversión». Este Vendredi dispuesto a «enseñar el oso a bailar» presagia, para nosotros, el Vendredi de Tournier, al anunciar que va a hacer «volar y cantar» al gran buco Andoar. Esta lección, muy inesperada, muestra cómo un gran texto puede, a espaldas de su autor, prever y anticipar algunas de sus futuras metamorfosis.

El desenlace de *Vendredi* marca, sin duda, el punto máximo de su emancipación pragmática en relación a su hipotexto: después de haber convertido a Robinson a su vida salvaje, Vendredi se va solo en la goleta inglesa mientras que Robinson, más fiel por más neófito, elige quedarse en la isla. Pero elige quedarse sin saber que Vendredi ha elegido partir, y nadie puede decir qué partido habría tomado con conocimiento de causa. Apiadado y caritativo, Tournier le proporciona un segundo Vendredi, lo bastante emancipado como para proseguir su juego a bordo de un barco de Su Majestad. Su libertad y su maestría se miden por su capacidad de traición. A Robinson, todavía atado a su isla como su lejano modelo se ataba a su moral y a su religión, le queda más por aprender que por enseñar. Por aprender, es decir, por *desaprender.*

Vendredi constituye una transvaloración de *Robinson Crusoe,* tan rigurosa como la realizada por Unamuno sobre *El Quijote.* En este sentido, el título dice bien (muy bien) lo que quiere decir. Pero, de una forma que considero muy significativa, en este libro titulado *Vendredi,* la narración queda en lo esencial (ya he señalado una de las raras excepciones) focalizada sobre Robinson. Esta apología del buen salvaje es hecha, como siempre, por el civilizado, y el mismo autor no se identifica en absoluto con Vendredi, sino con Robinson: un Robinson fascinado y, finalmente, convertido por Vendredi, pero que continúa siendo el foco —diría mejor el *dueño* del relato, y de un relato que cuenta su historia, no la de Vendredi—. Cuando alguien dice aquí

«Vendredi tenía razón», este alguien, a pesar de una desvocalización de superficie, es siempre Robinson. El auténtico *Vendredi,* en el que Robinson sería visto, descrito y juzgado por Vendredi, no se ha escrito todavía. Pero este *Vendredi,* ningún Robinson —ni aun el mejor preparado— puede escribirlo.

Un hipertexto, como es bien sabido, atrae a otro. La inmensa serie de robinsonadas no se detiene con *Vendredi ou les limbes du Pacifique.* En 1971, Antoine Vitez saca de ahí una obra para niños que monta en el Palais de Chaillot. En el mismo momento, el propio Tournier redacta una versión infantil de la novela con el título *Vendredi ou la vie sauvage* [413]. Este segundo *Vendredi* se dirige a un lector hipotéticamente no apto para la lectura del primero, al que abrevia, simplifica y expurga de sus aspectos demasiado filosóficos, o demasiado inquietantes para un público joven. Entre este texto y su lector infantil no surge, supongo, ningún problema, como tampoco en las innumerables versiones adaptadas del mismo *Robinson.* Pero cuando un lector adulto lee este segundo *Vendredi* con el recuerdo del primero, se produce una situación de lectura imprevista, no programada por el adaptador, propiamente hablando *indebida,* y que inevitablemente engendra un malestar. Leo en dos niveles un texto que se presta a ello pero no se esperan —sigo las explicaciones *ad usum delphini*— censuras, compromisos, pequeñas traiciones, pequeñas bajezas. ¿Qué pensar por ejemplo de este *Vendredi* sin cañada rosa, sin mandrágora, mutilado de su dimensión erótica? Me choca que el propio autor se haya prestado, o mejor entregado a semejante ejercicio. Veo que la escena (capital) de la llegada de Vendredi sufre un curioso ultraje: esta vez, Robinson no apunta al fugitivo, sino al primer perseguidor. El movimiento de Tenn desvía el tiro hacia el segundo perseguidor, pero el primero se detiene para socorrerlo, y Vendredi se salva, pero ya no a disgusto de Robinson; por este hecho, la intervención del perro pierde toda función pragmática. El autor, diríamos, ha querido a la vez conservar la astucia narrativa y salvar la moral borrando la intención egoísta de Robinson y volviendo, en suma, a la versión de Defoe. Un poco más adelante, veo que Vendredi ha encontrado un mo-

[413] Flammarion, 1971.

tivo para enfrentarse a Andoar: es su afecto conmovedor y celoso por la cabrita Anda, y me pregunto si el relato gana o pierde con esta motivación retroactiva. Pero me parece que estos detalles y estas cuestiones, como toda mi curiosidad por la relación entre estos dos textos, están fuera de lugar puesto que el lector virtual de *Vendredi ou la vie sauvage* no tiene por qué conocer *Vendredi ou les limbes du Pacifique.*

Pero ¿quién lo decide? En este terreno, el uso crea el derecho y, desde el momento en que todos los textos, o todos los estados de un texto, son accesibles, o, como en este caso, publicados por el autor mismo, toda lectura, incluso la más indiscreta, es legítima. De ahí se sigue que toda escritura es responsable. *Vendredi ou la vie sauvage* es en principio una versión reservada, cuya intención de escritura, claramente inscrita en su texto, apunta a un tipo de lectores y excluye otro. Pero este texto, una vez publicado, llega a dar a veces también al lector que no deseaba, como Robinson apunta a Vendredi y mata a su perseguidor. Este lector imprevisto y desde luego inoportuno viene entonces a superponerse al destinatario buscado y esta doble «recepción», en sí misma, dibuja lo que podría describirse como un palimpsesto de lectura. Yo estoy solo ante este texto y sin embargo me siento dos: el niño al que el texto apunta y el adulto al que le da. De ahí infiero que es bizco.

En cualquier caso, *Vendredi ou la vie sauvage,* transposición de transposición, es típicamente un hiper-hipertexto, en ciertos aspectos más próximo de su hipo-hipotexto *Robinson Crusoe* de lo que lo era su hipotexto *Vendredi ou les limbes du Pacifique.* Esto nos da pie para fantasear: de corrección en corrección, de moralización en moralización, podemos imaginar a Tournier acabando por producir una copia exacta de *Robinson.* Así quizá procedió Pierre Ménard en relación al *Quijote,* que reencontró tomando sencillamente, si me atrevo a decirlo, el camino inverso de Unamuno. La historia de la hipertextualidad, que se confunde a menudo con la historia de la literatura, podría así rizar su propio rizo. Supongamos un lector inocente (especie rara) de *Ulysse* o de *Naissance de l'Odyssée.* Inocente y desocupado. Un día, se propone, en griego (inocente y desocupado, pero helenista), una reescritura arcaizante de uno u otro de estos textos, o de los dos a la vez. Como por azar, reinventa palabra por palabra el texto homérico... y *todo* vuelve a empezar.

LXXVI

Pero no quiero terminar la transvalorización sin aludir a su manifestación a la vez más brutal y más enigmática, y que se apoya sobre una inversión pragmática absoluta: me refiero a la *Penthésilée* de Kleist [414].

La historia de la muerte de Pantasilea se remonta a la (sin duda) primera epopeya posthomérica, *La Etiópida,* a la que se encadena a continuación del último episodio de *La Ilíada,* los funerales de Héctor: lo novelesco va pisando los talones de la epopeya. Según el sumario de Proclos, la reina de las Amazonas acude en ayuda de los Troyanos, hace una masacre de guerreros griegos, después se enfrenta a Aquiles que la mata en un duelo. Tersites va entonces a injuriar a Aquiles que lo mata de un puñetazo. Así resumido, este encadenamiento queda un tanto oscuro: apenas sabemos a qué se deben los insultos de Tersites. Quinto de Esmirna [415], que sólo conocía *La Etiópida* por Proclos, intenta motivarlos complicando un poco la conducta de Aquiles quien, instigado por Afrodita, se muestra sensible al encanto póstumo de Pantasilea. «Aquiles da rienda suelta a los remordimientos de su corazón: ¿por qué la ha matado en lugar de llevarla como esposa a su Ptía, el país de las potrancas, esta mujer divina cuya figura y belleza tan perfecta la hacen igual a los Inmortales?» Tersites lo apostrofa entonces de este modo: «Aquiles, corazón perverso... dormir con mujeres es cosa de cobardes». Se comprende la reacción del Pelida, acusado de un acto que, en esta ocasión, se había prohibido cometer. Pero ciertos escoliastas [416] hablan de una «unión carnal entre Aquiles y Pantasilea muerta» que justificaría de antemano los sarcarmos de Tersites.

En todo esto, el tema nuclear sigue siendo el de la bella guerrera (que encontraremos de nuevo en la Camila de Virgilio, la Bradamante de Ariosto o la Clorinda de Tasso), y más precisamente de la belleza de la luchadora muerta, de ahí los lamentos de Aquiles, culpable y víctima indirecta de esta muerte. Se puede a partir de aquí y sin atentar demasiado gravemente al tema fundamental (Pantasilea debe morir, y Aquiles, destinado a otra muerte, debe sobrevivir) concebir una amplificación más nove-

[414] 1789; trad. fr. por Julien Gracq, Corti, 1954.
[415] *Suite d'Homère,* I, p. 38.
[416] *Ibid.,* p. 40.

lesca y más gratificante. Por ejemplo, Pantasilea, en el momento en que Aquiles la descubre, sólo estaría desvanecida y se puede imaginar desde ese instante una pasión recíproca y una relación amorosa, ignorando Pantasilea que su tierno vencedor es Aquiles. Pero algún incidente le revelaría su identidad, la intervención de Tersites, por ejemplo. Entonces, furiosa por esta doble derrota, Pantasilea obligaría a Aquiles a reiniciar el combate y, al ver que no puede vencerlo, se arrojaría sobre su espada.

El partido de Kleist es, al principio, poco más o menos éste: Pantasilea cree que Aquiles es su prisionero, los dos héroes tienen tiempo para enamorarse y vislumbrar un porvenir de felicidad. Después, bruscamente, el destino se invierte y se hunde en el horror: furiosa al descubrir que ella era la prisionera de Aquiles, Pantasilea se lanza sobre él, lo derriba clavándole una flecha en el cuello y lo hace devorar por sus perros, todavía vivo y gritando sorprendido: «Pantasilea, novia mía, ¿qué has hecho? ¿Era ésta la Fiesta de Rosas que me prometías?» Abatida después, muere de remordimientos y, supongo, de pena.

La transformación pragmática —muy atrevida puesto que hace caso omiso de toda la tradición concerniente a la invulnerabilidad de Aquiles y a sus hazañas ulteriores hasta su muerte por la flecha de Paris guiada por Apolo— conduce, ya lo vemos, a una inversión axiológica completa en relación a las ideas del hipotexto; ya no es Aquiles quien se siente culpable y desgraciado por la muerte de Pantasilea, sino a la inversa, y de la manera más atroz. La víctima se convierte en verdugo, el verdugo en víctima. Se dice que Kleist se inspiró en una versión alejandrina, pero, por lo que yo sé, ninguna da la victoria final a Pantasilea, y la muerte a Aquiles. En cualquier caso, la elección de la variante corresponde al poeta, cuya inspiración salvaje se concede aquí la máxima libertad y en apariencia la más gratuita: el fantasma, quizá, en estado puro.

LXXVII

Por las razones susodichas [417], he dejado para el final el estudio de dos hipertextos de estatuto complejo, bastante caracterís-

[417] Véanse pp. 253-254.

ticos —cada uno a su manera— del género que propuse bautizar, por extensión, como *suplemento*. Un suplemento, ya lo hemos visto, es una extrapolación disfrazada de interpolación, una transposición bajo forma de continuación.

Tal es aproximadamente el estatuto del *Fausto* de Valéry, o, al menos, de esta «comedia» inacabada que contiene lo esencial: *Lust, la demoiselle de cristal* [418].

El propio Valéry designa esta obra como un «Tercer Fausto» que sería la continuación de las dos partes del drama de Goethe. Pero al final del *Segundo Fausto*, el héroe muere y se reúne con Margarita en algún paraíso bien o mal merecido. El héroe de un tercer *Fausto* sería, pues, el beneficiario de una especie de resurrección, o, según la palabra ambigua de Valéry, «reencarnación». Es un Fausto que vive en la época moderna, que de una manera o de otra ha sobrevivido a sus aventuras tradicionales, que denomina a esa época lejana «el tiempo de mi vejez» y de la que no tiene casi más que un recuerdo indirecto, mediatizado (un poco como en el segundo *Quijote*, o mejor, mucho más) por la lectura de sus ilustres relatos: él se presenta como «el Profesor Doctor Fausto, miembro de la Academia de ciencias muertas, etc. Héroe de varias obras literarias y musicales muy estimadas... Se ha escrito tanto sobre mí que ya no sé quién soy. Ciertamente, no he leído todo de esas numerosas obras... pero las que conozco me bastan para darme una idea de mí mismo, de mi propia existencia, una idea singularmente rica y múltiple. —¿Ha visto al diablo? —Lo han dicho. Lo han escrito. Lo han incluso cantado, cantado mucho. Lo han dicho, escrito y cantado tantas veces que he terminado por creérmelo... Pero en este momento... empiezo a no creérmelo ya».

Se trata, pues, de una continuación fuertemente proléptica (Fausto cuatro siglos después), pero también aceptablemente *metatéptica* [419], puesto que aquí un héroe de relatos, de dramas, de

---

[418] 140-1943. *Oeuvres*, Pléiade, II, pp. 278-379. El otro fragmento (*Le Solitaire*), que sólo se relaciona con el tema de Fausto por el nombre de su héroe, carece de pertinencia para nosotros.

[419] Entiendo por metalepsis (*Figures III*, p. 243) toda clase de transgresión, sobrenatural o lúdica, de un nivel de ficción narrativa o dramática, como cuando un autor finge introducirse en su propia creación, o sacar de ella alguno de sus personajes. Había quizá una parte de metalepsis en *Carlota en Weimar*, cuya heroína era también la de *Werther* sacada de su novela para confundir a su autor.

óperas sale de su universo de papel y de ficción («No te basta ser tú mismo un libro...»), en el que no cree, sabiamente, más que a medias, para entrar en una vida «real», es decir, también ficticia, pero con una pantalla menos: el Fausto de Valéry se acuerda, pues, de haber sido antiguamente el héroe del *Fausto* de Goethe, o de Gounod.

A favor de esta «reencarnación» que no es quizá más que una primera encarnación (ficticia), la temática faustiana sufre una fuerte transposición: Mefisto, en quien nadie cree ya, no es más que un «pobre diablo» bastante «demodé», cuyos poderes se reducen a trucos de magia sin importancia y que no tiene éxito ni con Fausto ni con sus discípulos. Es ahora él quien tiene necesidad de una cura de rejuvenecimiento y quien debe establecer para ello, curiosa inversión, un pacto con Fausto.

En cuanto a la problemática faustiana, se transpone aquí en términos propiamente valeryanos: Fausto duda entre dos proyectos de los que uno —el proyecto intelectual— ya no es del orden del conocimiento, sino de la creación literaria. Su ambición es escribir un libro que sería, según el sueño mallarmeano, el Libro supremo: «Se podrá empezarlo en cualquier punto, dejarlo en cualquier otro... Nadie quizá, lo leerá; pero el que lo lea, no podrá leer ningún otro». Su otra tentación es más sencillamente (?) renunciar a toda obra y contentarse con vivir. Solo con su tierna secretaria Lust, Fausto disfruta de la belleza del atardecer. «¿Habré llegado al culmen de mi arte? Vivo. Y no hago otra cosa que vivir. He aquí una obra... Yo soy el que soy. Estoy en el punto más alto de mi arte, en el período clásico del arte de vivir. Ésta es mi obra: vivir. ¿No está todo ahí?»

Este debate típicamente valeryano no será zanjado en *Lust* más de lo que lo ha sido en la «realidad»: el tercer acto, diálogo entre Mefisto y el discípulo, no contribuye en absoluto a ello, y el cuarto y último falta para siempre. Quizá es mejor así. La «duda prolongada» entre el Libro y el Vivir quedará como una duda indefinidamente prolongada —sin duda porque la verdadera elección de «Fausto» consiste en la ausencia de elección.

El estatuto hipertextual de *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935) es aún más complejo, o quizá solamente más indeciso. En sí, el tema de la embajada griega «de la última oportunidad» para obtener la restitución de Helena y evitar la guerra no es inédito: una entrevista de este género tenía probablemente su sitio

en los *Cantos ciprios,* y Dictis le consagra lo fundamental de su libro II en el que, tras los primeros avances de tropas en Tróade, Ulises y Menelao vienen a defender la causa griega ante el Consejo troyano; Héctor preconiza la restitución de Helena, pero Eneas se opone a este parecer y vence. Giraudoux lo sabía, sin duda, y, aunque lo hubiera ignorado, no por ello su obra sería menos en los hechos una transposición dramática de este episodio. Pero el público, que generalmente lo ignora, recibe *La guerre de Troie* como una continuación analéptica de *La Ilíada.*

Continuación de Homero o transposición de Dictis (él mismo continuador de Homero o transpositor de un continuador de Homero), *La guerre de Troie* constituye en los dos casos la ilustración más característica de un procedimiento muy del gusto de Giraudoux, que ya hemos visto en *Electre* o en *Judith,* y que ahora vamos a considerar en sí mismo. Consiste en establecer un suspense dramático sobre una cuestión que el título plantea aquí en forma de una negación paradójica. Atrapado entre la promesa falaz de este título y su conocimiento de la Historia, o de la leyenda, el espectador no advertido puede legítimamente preguntarse si la guerra de Troya, en esta versión, tendrá lugar o no; y accesoriamente, según la hipótesis que le convenza más, si Héctor logrará impedirla o fracasará en el empeño.

Este suspense fundamental no puede sostener toda la obra más que si se amplifica por medio de un recargamiento del asunto: es todo el movimiento —temáticamente esencial— de transvalorización por el cual Giraudoux, de una parte, destituye los valores heroicos confiando la expresión de los mismos a los personajes ridículos u odiosos de Príamo y sobre todo de Democos, el Déroulède troyano, que exalta la guerra porque la guerra lo enriquece; y de otra parte magnifica los sentimientos pacifistas encarnándolos en la pareja, inmemorialmente «simpática», de Héctor y Andrómaca. Como en *Naissance de l'Odyssée,* pero de una manera mucho más grave, porque aquí la guerra no es un recuerdo sino una amenaza —y, para Troya, amenaza absoluta de destrucción total—, el equilibrio axiológico es enteramente invertido en favor de los valores «humanos» y anti-heroicos del estado de paz, cuya metonimia, como en *Amphitryon,* es el amor conyugal: al término de su última y decisiva entrevista, Héctor pregunta a Ulises lo que le decide a defender la paz, y Ulises responde: «Andrómaca tiene el mismo pestañeo que Penélope». Todo el papel

de Héctor es, como se sabe, una exaltación de ese pacifismo que en 1935 era el mensaje esencial de la obra.

Esta valorización arrastra evidentemente una adhesión del público totalmente necesaria para constituir a Héctor en ese héroe cuyo éxito importa al espectador. Toda la acción va desde ese momento a consistir en una serie de pruebas: convencer a Helena para que consienta en marcharse, obtener de París y (más difícilmente) de Príamo y de los ancianos troyanos enamorados de «la Belleza» que renuncien a Helena; obtener de Busiris, el experto en derecho internacional, que allane las dificultades jurídicas accesorias; cerrar las puertas de la guerra; apagar un primer incidente entre el soldado griego Oyax y Democos; soportar una bofetada de Oyax; convencer a Ulises de que debe llevarse a Helena y renunciar a una guerra sustanciosa. Héctor supera cada una de estas pruebas, pero siente que «a cada victoria su propósito se aleja». Por angustia (Andrómaca, Hécuba), por clarividencia (Ulises), por adivinación (Helena y, desde luego, Casandra), ni siquiera sus aliados confían en sus esfuerzos contra una guerra que está inscrita (entre otros sitios, y volveré sobre ello) en la voluntad de los dioses (Helena, dice Ulises, es «el rehén del destino») y en los mismos elementos: «Estáis en la luz de la guerra griega». Ulises, sin creérselo, ha comenzado a partir, la guerra se aleja, pero, dice, «no puedo evitar la impresión de que es muy largo el camino que va de este lugar a mi navío». Todavía cuatrocientos sesenta pasos de una cuenta atrás que se suspendería al menor incidente. Entonces se produce la «peripecia» propiamente trágica: Oyax, ebrio, quiere asaltar a Andrómaca. Héctor levanta su venablo. Casandra logra apartar a Oyax. Aparece Democos, que acaba de enterarse de la devolución de Helena y llama a la guerra. Es preciso impedirle que lo estropee todo: Héctor lo mata. Todo está salvado. Pero Democos al morir grita que es el griego Oyax quien le ha matado. «El telón, que había empezado a caer, se levanta poco a poco». La multitud troyana se ensaña con Oyax: es el incidente irremediable, todo está perdido. Las puertas de la guerra se abren, y el telón cae con la famosa frase de Casandra: «El poeta troyano ha muerto... Tiene la palabra el poeta griego».

Esta inversión trágica, soberbiamente simbolizada por la vacilación del telón, es una nueva ilustración del principio de la precaución fatal: al matar a Democos para impedirle provocar la

guerra es precisamente cómo Héctor proporciona un motivo para provocar la guerra. El acto salvador de Héctor se ha trocado en acto funesto. La trampa trágica, la «máquina infernal» ha funcionado una vez más, los dioses están contentos.

Pero la réplica final de Casandra merece una atención particular, pues subraya para nosotros el carácter hipertextual de la obra y, más precisamente, del destino que se burla de los hombres. ¿Es qué consiste, en el fondo, este destino para nosotros, espectadores modernos? En que el hipotexto —*La Ilíada*, por supuesto— dice (cuenta) que la guerra de Troya ha tenido lugar. El destino, como todo el mundo sabe, es *lo que está escrito*. ¿Escrito dónde? En el cielo, detrás del Olimpo, en el Gran Rodillo del capitán de Jacques, sin duda. Pero más sencillamente en el primer (?) texto que haya contado esta historia, o más exactamente su continuación y su final. Por Homero y sólo por él sabemos que Héctor fracasará y morirá. El texto de Giraudoux no dispone de un gran «margen de maniobra»: consiste en una especie de gran variación en preludio, que juega con su final *prescrito* como el ratón, probablemente, cree jugar con el gato. Puede inventar toda suerte de retardamientos, de falsas salidas, y no se priva de hacerlo; pero no puede llevar la emancipación hasta eludir el final, y, por otra parte, tampoco lo pretende. Más bien al contrario, se trataba solamente de hacer el juego más cruel y de introducir el destino —la muerte— allí donde no se lo esperaba, donde parecía que se huía de él. Toda esta serie de esfuerzos y de ilusiones no tenía más objeto que dar finalmente «la palabra al poeta griego». El destino es obra del poeta griego, es el hipotexto, y todo sucede como si Giraudoux hubiese querido escribir aquí, no como sus miles de predecesores, una tragedia hipertextual (casi todas lo son), sino una tragedia cuyo trágico estuviera esencialmente ligado a su hipertextualidad [420], como lo cómico del *Virgile travesti* o de *La Belle Hélene* estaba esencialmente ligado a las suyas. Pero ya sabemos qué inestables son estos estados. *La Belle Hélene* también preludia un desastre —el mismo, desde luego—. Nadie piensa en él. Basta con pensarlo.

---

[420] Hay que recordar esta definición de la tragedia en *Siegfried*: «Es el momento en que los tramoyistas guardan silencio, en que el apuntador apunta más bajo y en que los espectadores, que han adivinado naturalmente todo antes que Edipo, antes que Otelo, tiemblan ante la idea de saber lo que ya saben desde toda la eternidad...»

Cualquiera que sea su grado (muy variable) de emancipación o de complejidad, todos los hipertextos que hemos considerado se presentaban ante nosotros como transformaciones y/o imitaciones de obras anteriores (singulares o múltiples) que conocíamos, y con las que podíamos compararlas para calibrar la diferencia y establecer la naturaleza de la relación hipertextual. Pero hay obras cuya hipertextualidad sabemos o sospechamos, pero cuyo hipotexto, provisionalmente o no, nos falta. «El plagio, decía también Giraudoux, es la base de todas las literaturas, exceptuada la primera, que, por otra parte, nos es desconocida» [421]. La aserción es desde luego excesiva, pero es poco probable que *La Ilíada, La Chanson de Roland* o *Le chevalier à la charrette* no tengan algún modelo o antecedente. Estamos, muy verosímilmente, en presencia de hipertextos de hipotexto desconocido, cuya hipertextualidad nos parece casi segura, pero nos queda indescriptible y por tanto indefinible.

Este grado, no cero sino *epsilon*, de una hipertextualidad completamente enigmática no es en absoluto el privilegio un tanto fabuloso de los textos muy antiguos, o cuya fuente se pierde en una historia mal documentada. Existe al menos una ilustración moderna de la que todos los datos —excepto uno— nos son conocidos.

En el curso de uno de sus numerosos permisos en París, en 1883, el cónsul de Francia en Civitta-Vecchia recibe de una de sus amigas, Madame Jules Gaulthier, el manuscrito de una novela escrita por ella: *Le Lieutenant*. De vuelta a su consulado, lee este manuscrito y el 4 de mayo de 1834 envía a su autora una crítica bastante dura: estilo demasiado enfático, «lo he emborronado cruelmente», demasiados superlativos, os recomiendo una cura de Merimée «para sanaros del Febo provinciano», psicología demasiado descriptiva, insuficientemente mostrada en acciones: «no decir nunca *la pasión ardiente de Olivier por Helena.* El pobre novelista debe tratar de hacer creer en la pasión ardiente, pero nunca nombrarla: esto va contra el pudor», desenlace vulgar, «he indicado (en el manuscrito) otro desenlace», los personajes se designan demasiado a menudo por sus nombres, «*Leuwen o el*

[421] *Ibid.*

alumno expulsado de la Escuela politécnica, yo elegiría este título». Por el momento, Stendhal no lleva más lejos la corrección, pero añade: «Estoy saturado del *Lieutenant* que acabo de terminar. Pero ¿cómo devolveros el manuscrito? Esperaré una ocasión, etcétera». Devuelto o no, el manuscrito ha desaparecido con los crueles borrones de su corrector. Su búsqueda continúa todavía, pero hasta el momento nos falta lo que tenemos que considerar como el primer estado de *Lucien Leuwen,* el cual, excepto los borrones, no había salido de la mano de Stendhal. La continuación la conocemos por los borradores de *Leuwen,* que muestran al escritor manos a la obra desde el día siguiente a esta carta, sin ninguna referencia al *Lieutenant,* y según un plan en apariencia mucho más vasto, pues sólo la primera parte (Leuwen en Nancy) debía abarcar la novela de Mme. Gaulthier. Ocurre, sin duda, que como *Armance, Le Rouge* o *La Chartreuse, Leuwen* nació, comparación inevitable, como esas perlas que sólo pueden formarse alrededor de un cuerpo extraño. El primer movimiento ha sido el de una corrección: lectura pluma en mano, tachaduras, notas en los márgenes. Si la novela de Mme. Gaulthier es el primer estado, el segundo consiste en esas correcciones desaparecidas con él, y que contenían quizá ya, en ese «otro desenlace» indicado, el de *Leuwen*: heroína perdonada, encuentro de los dos amantes; el nombre mismo de Leuwen parece venir de Mme. Gaulthier, puesto que Stendhal se lo propone como título después de haberle reprochado su empleo excesivo del nombre propio que, sin duda, no es aún Lucien sino Olivier. El borrador de *Leuwen,* tal como lo conocemos, no es más que el tercer estado.

He aquí, pues, un estudio de génesis al que le falta desgraciadamente el punto de partida. Sabemos que *Leuwen* debe al *Lieutenant* su primera parte en Nancy, pero ignoramos en qué medida. De los términos de la carta del 4 de mayo, se inferiría que se trata sobre todo de las circunstancias históricas (un estudiante de politécnica expulsado tras la manifestación en 1832 o 1834) y del panorama social (vida de una guarnición en una provincia). Nada indica cuál era la parte de la intriga amorosa, ni si Stendhal tuvo que modificarla poco, mucho o nada para encontrar este esquema afectivo, tan propiamente, tan puramente beylista, como lo enunciaba diez años antes en *Racine et Shakespeare*: «Así es cómo un hombre joven a quien el cielo le ha dado cierta delicadeza de espíritu, si el azar lo hace sublugarteniente y lo envía a su guarnición, en la sociedad de ciertas mujeres, cree de buena

fe, al ver los éxitos de sus camaradas y la índole de sus placeres, ser insensible al amor. Un día por fin el destino le presenta a una mujer sencilla, natural, honesta, digna de ser amada, y entonces él siente que posee un corazón».

El efecto de hipertexto se propone aquí bajo una forma un poco debilitada, pero paradójicamente mucho más viva. La mayoría de los lectores, me parece, no se fijan en esto, o pasan de largo por simple ignorancia del hecho, que no preocupa más que a los especialistas (y ni siquiera: éstos suelen tener el arte de no plantearse más que cuestiones sin interés [422]), o a los aficionados a la teratología literaria. Pero para estos últimos se puede presumir que la exhumación, siempre posible, del manuscrito de Mme. Gaulthier pondría fin a muchos quebraderos de cabeza: se sabría, por fin, a la vez, en qué se parecía al *Lieutenant,* qué detalles concretos le censuraba Stendhal y el tratamiento que le inflige al escribir su propio *Leuwen.* La relación hipertextual quedaría *fijada,* y, por tanto, neutralizada y cada uno podría en cada página medir la distancia y definir la transformación. Por el momento, sólo tenemos hipótesis, es decir, interrogantes. Cada frase de la primera parte de Leuwen puede esconder una trampa: ¿y si fuera del puro estilo Gaulthier? —No lo creo. —Pero ¿por qué no del impuro, y en qué grado? El lector curioso y siempre frustrado, actúa aquí como un paleógrafo que ya sabe que su texto oculta otro, pero todavía no sabe cuál. He ahí el palimpsesto más irritante, que me condena a la sospecha y a los interrogantes. ¿Cuál es en Leuwen la parte correspondiente a la continuación, cuál a la transformación? Y en la continuación, ¿cuál es el grado de fidelidad estilística? (sin duda, bajo: Gaulthier corregida por una «cura de Merimée»). En la transformación, ¿qué parte corresponde al estilo (ídem), cuál al tiempo, al modo, a la voz, a las acciones, a los motivos, qué valores se han añadido, cuáles se han eliminado? Ante este enigma indecidible (incalificable) observo que el «método de análisis» aquí propuesto no sirve más que para multiplicar las preguntas sin respuesta. Desde luego, son las mejores, pero me asombra el que a ningún amante de la mistificación literaria se le haya ocurrido la idea de reparar, por su cuenta, esta llamativa laguna, y publicar este *Lieutenant* reencontrado, apoyado de todo su aparato crítico. Quizá con esto se abriría

[422] No me refiero a los especialistas en Stendhal, claro está, sino, quizá, a los especialistas en general.

a la imaginación sofisticada de la que se ufana (o se culpa) nuestra época, una cantera casi tan rica como la de la propia hipertextualidad: la de los hipotextos ficticios o *pseudohipotextos.* ¿Qué Borges, qué Calvino nos dará al fin la primera canción de gesta, la fuente desconocida de *La Ilíada,* el manuscrito autógrafo de *Mémoires d'outre-tombe?*

LXXIX

Todo objeto puede ser transformado, toda manera puede ser imitada, no hay, pues, arte que escape por naturaleza a estos dos modos de derivación que, en literatura, definen la hipertextualidad y que, de modo más general, definen todas las prácticas de arte en segundo grado, o *hiperestéticas*; por razones que vamos a exponer, no creo que se pueda legítimamente extender la noción de texto y, por tanto, de hipertexto, a todas las artes. Tras este largo recorrido a través de la hipertextualidad literaria, no voy a iniciar ahora otro nuevo, que debería ser mucho más largo y que excedería, entre otras cosas, mi competencia, a través de las prácticas hiperestéticas. Pero me parece útil echar una breve ojeada, limitada por prudencia a la pintura y a la música, para poner de relieve, de paso, algunas similitudes o correspondencias que revelan el carácter transestético de las prácticas de derivación, pero también algunas disparidades que señalan la especificidad irreductible, en este aspecto al menos, de cada arte.

La transformación pictórica es tan antigua como la misma pintura, pero la época contemporánea, sin duda más que ninguna otra, ha desarrollado las investiduras lúdico-satíricas, que se pueden considerar como los equivalentes pictóricos de la parodia o el travestimiento [423]. Desfigurar de una manera o de otra el retrato de Monna Lisa es un ejercicio bastante habitual al que Marcel Duchamp ha dado carta de crédito al exponer en 1919 su famoso L H O O Q, que es una Ioconda con bigotes. En un contexto dadá-surrealista, este accesorio evoca irresistiblemente otra ve-

[423] Debo parte de mi ciencia a la obra de Jean LIPMAN y Richard MARSHALL, *Art about Art,* Dutton and Whitney Museum, Nueva York, 1978.

dette, e invita a una contaminación, realizada más recientemente por Philippe Halsman, *Mona Dalí*: es una Ioconda que tiene la cara de Dalí y que abraza una considerable cantidad de billetes verdes. Fiel a su estética de la repetición, Andy Warhol propone *Thirty are better than one*: treinta pequeñas copias de Monna Lisa yuxtapuestas en la misma tela. Más elaborada, en suma, esta publicidad de una caja de diez flashes (en lugar de cinco) en el que se ven nueve copias consideradas fallidas de una pseudo-Monna, seguidas de la «buena» —siempre la de Leonardo—. Leyenda: «Ahora usted tiene dos veces más oportunidades de conseguirla». Otra utilización publicitaria: Monna Lisa lleva unos cascos de audición estéreo, y como leyenda una vieja pregunta que aquí recibe una respuesta implícita: *Ever wonder why she's smilling?* [424] Otra celebridad pictórica, el retrato de los Arnolfini, es alterado por Robert Colescort con una variación mínima inesperada y, por tanto, eficaz: la mujer es, como suele decirse, «de color». Y en *Liddul Guernica,* de Peter Saul, la cabeza del toro central es reemplazada por la del propio Picasso.

Estas transformaciones puntuales responden al régimen lúdico de la parodia. Pero la práctica, específicamente pictórica, de la *réplica* (copia de autor o de taller) comporta casi siempre una parte de transformación que no se debe ni al juego ni a la sátira, sino más bien, supongo, al afán totalmente serio de individualizar con alguna variante cada una de las réplicas: veamos, por ejemplo, de Chardin, entre otros, los dos *Benedícite* del Louvre y el del Ermitage.

El equivalente del travestimiento sería, de una manera a la vez masiva y más sutil, la refección de un cuadro en otro estilo pictórico, manteniendo el asunto y los principales elementos de la estructura del original. Mel Ramos se ha convertido en un especialista de estas transformaciones estilísticas, volviendo a pintar en estilo pop la *Odalisque,* de Ingres, la *Olimpia,* de Manet, o la

---

[424] Haría falta, ya lo he dicho, un grueso volumen, que se quedaría corto muy pronto, solamente para censar las prácticas hipertextuales de la publicidad moderna. A medio camino de la parodia y del travestimiento, y como equivalente de las transexualizaciones del tipo *Joseph Andrews,* citemos este cartel de una marca de calcetines que invierte el célebre cartel de *Siete años de reflexión*: una falsa Marilyn mira de reojo a un falso Tom Ewel al que una boca de ventilación le levanta el pantalón, dejando al descubierto una pantorrilla con un bonito calcetín, y por ello considerada sexy.

Venus, de Velázquez. Las características del estilo de llegada inducen aquí fácilmente a hablar de transformación lúdica o satírica, pero el gesto de transformación en sí mismo no está ligado *a priori,* como ocurre en literatura, a ningún régimen en particular. Y así, es en su régimen personal, en el que la actitud lúdica ostensible enmascara, a menudo, un trabajo ferozmente serio, como Picasso ha parafraseado tan frecuentemente en su idioma obras clásicas como *Le Bain turc,* de Ingres (1907), *Femmes d'Alger,* de Delacroix (1955), *Las Meninas,* de Velázquez (1956) o *Le Déjeneur sur l'herbe,* de Manet (1961), que él mismo...

La imitación, en pintura, es una práctica más frecuente todavía que la transformación. La palabra misma de *pastiche,* como se recordará, procede de la música y ha transitado por la pintura antes de aclimatarse en literatura, y la práctica de la imitación fraudulenta, por más rentable, está mucho más extendida en pintura que en otras artes. Pero es preciso tener en cuenta un hecho ya señalado [425], la existencia, propia de las artes plásticas, de la *copia,* que es, si se quiere, la imitación directa de una obra, es decir, su reproducción pura y simple, sea por el mismo artista o su taller (réplica), sea por otro artista que se dedica a ello como ejercicio de aprendizaje técnico (copia de escuela) o por otro motivo, incluido el fraude. Esta práctica, como ya dije, no tiene ningún equivalente en literatura ni en música, porque en ellas carece de valor estético: copiar un texto literario o musical no es una actuación significativa de escritor o de músico, sino una simple tarea de copista. Producir una buena tela de maestro o de una escultura exige, por el contrario, una maestría técnica en principio igual a la del modelo.

Pero la pintura conoce también la imitación indirecta que es, en todas las artes, lo propio del pastiche: imitación a la manera de un maestro en una producción nueva, original y desconocida en su catálogo. Sabemos cómo este tipo de competencia se ha investido, en todos los tiempos, en la práctica del apócrifo fraudulento, o *falsificación,* del que los pseudo-Vermeer de Van Meegeren son el ejemplo más conocido. Pero un hábil imitador puede también, y de manera más honrada, firmar con su nombre telas «a la manera de» tal o cual pintor célebre, que constituyen el equivalente exacto del pastiche literario declarado: Jean-Jacques Monfort, por ejemplo, produce así legalmente imitaciones

[425] P. 102.

de Dufy, Picasso, Dalí y otros, que sólo se distinguen de la falsificación clásica por su carácter de imitación declarada. Por otra parte, y tanto en literatura como en música, la imitación desempeña su papel en la formación auténtica del artista: Goya empieza por imitar a Velázquez o Picasso a Lautrec, del mismo modo que Mallarmé se ejercita, al principio, más o menos conscientemente, a expensas de Baudelaire, o Wagner a las de Meyerbeer —y de algunos más.

En música, las posibilidades de transformación son mucho más vastas que en pintura, y desde luego que en literatura, a causa de la mucha mayor complejidad del discurso musical, que no está en absoluto sujeto, como el texto literario, a la famosa «linealidad» del significante verbal. Incluso un sonido único y aislado se define, al menos, por cuatro parámetros (altura, intensidad, duración, timbre), cada uno de los cuales puede ser objeto de una modificación diferente: transposición, reforzamiento o debilitamiento dinámico, alargamiento o acortamiento de la emisión, cambio de timbre. Una melodía, o sucesión lineal de sonidos únicos, puede sufrir en su totalidad o en cada una de sus partes otras tantas modificaciones elementales; pero, además, en tanto que conjunto sucesivo se presta a transformaciones más complejas: inversión de los intervalos, movimiento retrógrado, combinación de las dos, cambio de ritmo y/o de tempo, y todas las eventuales combinaciones de estas diversas posibilidades. La superposición, armónica o contrapuntística, de varias líneas melódicas multiplica todavía más este repertorio ya considerable. Finalmente, el canto puede añadir una pista sonora suplementaria —las «palabras»—, que comporta su propia capacidad transformativa: otras palabras con la misma melodía, otra melodía con las mismas palabras, etc. Esta capacidad vertiginosa de transformación es el alma misma de la composición musical, y no sólo en su estado «clásico», pues los mismos principios, como se sabe, funcionan por ejemplo en el jazz o la música serial. Lo que en literatura pasa por un juego algo marginal es casi universalmente considerado como el principio fundamental del «desenvolvimiento», es decir, del discurso musical.

Estudiar el funcionamiento de la transformación en música nos llevaría a describir exhaustivamente las formas de ese discurso. Yo me limito a enumerar algunos puntos de referencia:

la *parodia,* en el sentido clásico, o modificación de la única pista verbal de una melodía: así es, ya se sabe, cómo Bach reempleaba para unas cantatas de iglesia aires en principio compuestos para palabras de cantatas profanas. La *transcripción,* o transformación puramente instrumental, de la que derivan los dos casos particulares antitéticos de la *reducción* (de la orquesta a un solo instrumento, generalmente el piano: es conocido el número impresionante de reducciones pianísticas efectuadas por Liszt sobre partituras orquestales como las sinfonías de Beethoven o de Berlioz) y de la *orquestación*: del piano a la orquesta, como hace Ravel con los *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky, o su propio *Ma mère l'oye*; sin contar las innumerables *reorquestaciones,* o modificaciones de la distribución instrumental: Mahler, por ejemplo, reorquesta las sinfonías de Schumann, o Rimsky muchas obras de Moussorgsky; pero esto, y el movimiento inverso de «retorno» a la partitura original, es el pan nuestro de cada día de la interpretación desde hace más de un siglo. La orquestación y la reorquestación pueden dar ocasión para una refección más extremada, próxima a lo que se denomina un *arreglo*: se sabe lo que Stravinski, en *Pulcinella,* hace con algunos temas tomados, entre otros, a Pergolese. No puedo hacer nada mejor que citar al propio Stravinski: «Empecé por componer sobre los manuscritos del propio Pergolese, sin idea preconcebida ni actitud estética particular, y no habría podido predecir en nada el resultado. Sabía que no podía producir un pastiche (*forgery*) de Pergolese, mis hábitos motrices son demasiado diferentes de los suyos; como mucho, podía repetirlo con mi propio acento (*in my own accent*). Que el resultado fuese en cierta medida una sátira era, sin duda, inevitable —¿quién habría podido tratar este material sin un punto de sátira?—, pero incluso esta observación es retrospectiva: yo no tenía la intención de componer una sátira y, naturalmente, Diaghilev ni siquiera había concebido la posibilidad de semejante cosa. Todo lo que él quería era una orquestación estilizante (*stylish orchestration*) y mi música lo impactó hasta tal punto que me abrumó durante mucho tiempo con una mirada que parecía reflejar todo el siglo XVIII ofendido. Pero de hecho, lo más destacable en *Pulcinella* no es lo mucho, sino lo poco que he añadido o modificado» [426]. El audi-

[426] STRAVINSKI y R. CRAFT, *Expositions and Developments,* Doubleday, Nueva York, 1962.

tor puede juzgar (de hecho, me parece que la intervención, particularmente armónica, tiende a acentuarse progresivamente a lo largo de la partitura), pero lo cierto es que el término feliz de *stylish orchestration* designa aquí un equivalente bastante exacto de la transestilización literaria, o de la manera en que Picasso (la aproximación no es nueva, pero ¿cómo evitarla?) traduce, él también *in his own accent,* una tela de Velázquez o de Delacroix. La simple *transposición* (cambio de tonalidad o, al interior de una tonalidad, cambio de modo) entra, sin duda, en esta práctica compleja, pero ya sabemos que ella sola puede bastar para cambiar el color y el clima de una obra. La *variación,* que afecta a un tema original (*Variations Goldberg,* de Bach) o tomado de otro (*Variations Diabelli,* de Beethoven) constituye por sí misma una forma o un género musical completo, en el que se combinan todas las posibilidades de transformación, canónicas o no —y es sabido hasta qué punto las explotó Beethoven—. Más libremente, o más perezosamente, la *paráfrasis* (Liszt ha dejado unas cuarenta, prácticamente sobre casi todas las óperas de moda, de Mozart a Wagner) florea sobre uno o varios temas prestados toda una red de improvisaciones *ad libitum.* Aquí es donde mejor se puede investir una actitud lúdica, o irónica: veamos, por ejemplo, *Les Souvenirs de Bayreuth,* de Fauré y Messager, «fantasía (para dos pianos) en forma de contradanza sobre los temas favoritos de *El anillo del Nibelungo*», cuyo subtítulo describe la intención y el procedimiento. Es casi el mismo principio de transformación rítmica que preside los célebres arreglos jazzificantes de Jacques Loussier, cuyo título-calambur *Play Bach* vale por un contrato de travestimiento. He olvidado aquel, no menos irreverente, que Jean Wiener aplicaba, en tiempos del Buey sobre el Tejado, a las transcripciones a ritmo de tango de valses y mazurcas de Chopin... En fin, compositores contemporáneos como Boucourechliev (*Ombres*) o Kagel (*Ludwing van*) han llevado la técnica de manipulación a unos límites que no me atrevo a describir, pero que me parecen muy próximos, en el procedimiento y a veces en la intención, a los del Oulipo en literatura [427]. Pero no se debería de creer que las épocas clásicas ignoraban la parte de humor en la composición: se conoce la *Plaisanterie musicale,* de Mozart, que juega con las notas voluntariamente «falsas», y esta u otra clase

[427] Ver F. ESCAL, «Fonctionnement du texte et/ou parodie dans la musique de Mauricio Kagel», *Cahiers du XX siècle,* 1976.

de guiños no está nunca muy alejada de ciertas obras serias de Haydn. Los primeros «concertos-pastiches» de Mozart son a decir verdad centones (contaminación aditiva) de movimientos de sonatas de moda, y se practicaba mucho en tiempos de Bach, y por el propio Juan-Sebastian, esta contaminación sintética que es el *quodlibet* y que consiste en mezclar en un contrapunto improvisado dos temas heterogéneos. La XX variación de Diabelli (*Allegro molto alla «Notte e giorno faticar» da Mozart*) procede todavía de una suerte de contaminación que explota la semejanza entre los primeros compases del vals de Diabelli y el aire de Leporello.

A todas estas posibilidades de transformación propiamente textual se añaden las que derivan de la interpretación. Es evidente que dos intérpretes o grupos de intérpretes, suponiendo incluso que dispongan de los mismos instrumentos, no ejecutan nunca de modo idéntico la misma partitura, y de ahí que la capacidad transformativa se encuentre multiplicada por un factor virtualmente infinito: los amantes de conciertos o de discos lo saben para su placer y para su bolsillo, y esta capacidad puede también investirse en régimen lúdico o satírico: piénsese en las ejecuciones burlescas del Festival Hoffnung, o en el recital en que Cathy Berberian interpreta el mismo aire (de John Lennon, si no me equivoco) a la manera de muchas otras cantantes, como la ¸minentemente caricaturizable Elisabeth Schwartzkopf [428].

A la manera de... esto inicia el capítulo, también inagotable, de la imitación en música [429]. La misma multiplicidad de parámetros vuelve las cosas, en principio, tan complejas como en la transformación: de un autor o de un género, se puede imitar separadamente el tipo melódico, la armonía, los procedimientos constructivos, la instrumentación, etc. Pero esta diversidad virtual ha sido menos sistemáticamente o menos analíticamente explota-

---

[428] La «plaisanterie» puede también investirse sólo en el título, o mejor en la relación entre título y partitura: sabemos que a Satie le gustaba dar a las obras más inocentes títulos impertinentes como *Airs à faire fuir* [Aires para ahuyentar] o *Morceaux en forme de poire* [Fragmentos en forma de pera]. Un contemporáneo cuyo nombre no recuerdo titula *Water Music* un fragmento de música concreta a base de grifos mal cerrados.

[429] Tomo aquí la palabra *imitación* en su sentido general; en teoría musical, a menudo se entiende incorrectamente en el sentido de transformación.

da, y la imitación estilística es generalmente tan sintética aquí como en literatura o en pintura.

Ya he hablado de algunas explotaciones serias de la imitación musical a propósito de la continuación; pero vamos a ver reaparecer ahora la complejidad propia del hecho musical: Sussmayr para el *Requiem,* Alfano para *Turandot* disponen de esbozos dejados por Mozart o Puccini, de los que pueden usar más libremente que un continuador literario, hasta retomar, como lo hace oportunamente Alfano, un tema del primero o del segundo acto para el dúo de amor del tercero. El trabajo de Cerha para el tercer acto de *Lulu* se limita, digamos, a instrumentar una partitura ya completamente escrita. Pero la continuación no es la única función seria de la imitación musical: como en literatura o en pintura, la imitación juvenil es completamente seria, y ciertos pastiches funcionan como «homenajes»: al estilo clásico en la *Symphonie en ut,* de Bizet, o en la *Sinfonía clásica,* de Prokofiev, a Rameau o a Couperin en el *Homenaje a Romeau,* de Debussy, y *La Tumba de Couperin,* de Ravel (aunque aquí la imitación se vuelve más libre y más lejana), a un estilo local real o imaginario, como en las obras «españolas» de los ya citados Debussy o Ravel (entre otros) o en el color chino de *Turandot,* japonés de *Butterfly,* «egipcio» de *Aida,* etc. El pastiche en el sentido lúdico-satírico estaría más bien en los «A la manera de...». Chabrier y Borodin por Ravel o del propio Ravel por Casella, o en las versiones irónicas de formas antiguas, o extrañas a la estética propia del imitador. Es el caso del aire en vocalizaciones para soprano coloratura del primer acto de *Beatriz y Benedicto,* en el que Berlioz se divierte con una forma tradicional que agobia, además, con sus sarcasmos; o del aire (del mismo tipo) de Zerbinette en *Ariana en Naxos,* o del aire de tenor italiano del *Caballero de la rosa,* homenaje-desafío al rival Puccini, que sabe hacerse su propio pastiche en el aire de Lauretta, de *Gianni Schicchi*; lo mismo podría decir del de Nanetta en el último acto de *Falstaff*: en estos dos casos, el efecto de imitación satírica deriva de la presencia chocante de un aire serio en un contexto cómico. La auto-imitación satírica no está tampoco ausente de *Platée,* de Rameau, en la que las palabras burlescas contrastan con una partitura seria. Este contraste entre música y palabras es una de las fuentes más seguras de la imitación satírica musical (es el alma de ciertos fragmentos de *La Bella Helena*), y, por tanto, también de la auto-imitación satírica, cuya realización más extrema es quizá *Dúo para gatos,* de Rossini:

aire típicamente rossiniano en las «palabras» que se reducen a diversos maullidos. Todavía aquí la música dispone de un doble registro con el que la literatura no puede ni soñar.

Más cerca de nosotros, el género, cultivado por algunos humoristas, de la canción paródica, consiste esencialmente en transformar las palabras conservando el aire (e incluso, más masivamente, la banda orquestal) de una canción de moda: así la *Valse à mille temps,* de Jacques Brel, se convierte, por obra de Jean Poiret, en una *Vache à mille francs,* y más recientemente la canción de amor tan sentimental de Francis Cabrel *Je l'aime à mourir* da al imitador Patrick Sebastien la oportunidad de un *Je l'aime à courir* cuyo título es suficientemente significativo de la intención. Pero tenemos aquí, sobre una tercera pista, la de la voz, una tercera performance que recuerda más bien el pastiche: la imitación (timbre, dicción, estilo de canto) del propio cantante-creador. La complejidad de un ejemplo tan «menor» muestra por contraste el carácter relativamente monocorde del medio literario. Se puede en efecto discutir hasta el infinito acerca del paralelismo entre la interpretación musical y la lectura de los textos: no me arriesgaré a ello, pero es preciso al menos recordar que la interpretación, como su nombre indica, interpone entre la obra y el oyente (en todos los casos al menos en que el oyente y el intérprete no se confunden, pero ¿se confunden alguna vez del todo?) una instancia cuya función puede ser diversamente descrita y apreciada, pero que, en todo caso, es preciso reconocer que no existe en literatura. O mejor, que ya no existe desde la desaparición de las recitaciones públicas, a no ser en el teatro, en que la parte de performance (en el sentido del inglés *performing act*) es por el contrario más importante (voz, dicción, interpretación, puesta en escena, trajes, decorado, etc.) que en música pura —siendo la ópera, como se sabe de antemano, la suma y la síntesis de todo esto y, por tanto, *a priori* la más compleja de todas las artes.

Así pues, queda claro que las prácticas de derivación no son en absoluto privilegio de la literatura, sino que se encuentran también en música y en las artes plásticas, pues lo que es verdad en pintura lo es en gran medida en escultura o en arquitectura —se sabe por ejemplo la parte considerable, en el paisaje urbano, del pastiche arquitectónico—. Se encuentran, sí, pero según un modo específico para cada una, al cual resultaría imprudente apli-

car *a priori* las categorías propias de la hipertextualidad literaria. Los materiales y las técnicas susceptibles de transformación y de imitación no son los mismos; los modos de existencia y de recepción, los estatutos ontológicos de las obras presentan diferencias a veces fundamentales (piénsese, por ejemplo, en la parte, capital en el discurso musical clásico, de la repetición, que no tiene equivalente en pintura, y casi nada en literatura, al menos hasta Robbe-Grillet; o en el mero hecho de que la literatura es el único arte tributario o beneficiario de la pluralidad de las lenguas), y las investiduras de sentido no son comparables: nada puede corresponder en música a las transformaciones semánticas del tipo *Vendredi,* nada corresponde en literatura a esta operación musical tan elemental y tan eficaz que el paso de mayor a menor de una simple línea melódica. Señalando o recordando el carácter universal de las prácticas hiperestéticas, no preconizo en modo alguno una extrapolación a todas las artes de los resultados —si los hay— de una investigación sobre la hipertextualidad. Sino más bien una serie de investigaciones específicas concernientes a cada tipo de arte, en las que los paralelismos o convergencias eventuales no deberían en ningún caso ser postulados *a priori,* sino observados *a posteriori.* Quizá acabo de decir o de sugerir algo excesivo a este respecto —dado que la distinción fundamental entre prácticas de transformación y de imitación me parece, mientras no se demuestre lo contrario, de una pertinencia universal.

A menos que se anule en un punto preciso que es esta práctica, ya señalada como específica de las artes plásticas: la copia. La reproducción puede parecer *a priori* una forma extrema de la imitación y sin relación con la transformación. De hecho no es así: el trabajo de la copia no procede del arte del pastiche, no supone, incluso aunque a veces pueda beneficiarse de ella, la adquisición previa de una competencia idiolectal que sería aplicada a una performance nueva. Un copista de *La Vue de Delft* no parte necesariamente, como Van Meegeren, de su conocimiento general del arte de Vermeer, sino de su percepción de *este* cuadro en su plena singularidad, cuya apariencia trata de reproducir tan fielmente como puede y por medios quizá muy diferentes a los que había aplicado su autor. Al copista sólo le importa *La Vue de Delft* y su trabajo (su aproximación) está paradójicamente más próximo de una transformación que de una imitación: como la transformación, la copia no se interesa más que por su objeto concreto y, mejor que como un pastiche absoluto,

sería más justo definirla como una *transformación nula.* Y como, naturalmente, ninguna copia es perfecta, conviene definir la copia como una transformación *mínima,* dando aquí al adjetivo su sentido más fuerte (posible): no el de una transformación muy pequeña, sino el de una transformación tan pequeña como sea humanamente posible. La copia es, pues, este estado paradójico de un efecto de imitación (máxima) obtenido mediante un esfuerzo de transformación (mínima). Esta convergencia aparente confirma quizá, de hecho, el carácter antitético de las dos prácticas, puesto que el extremo positivo de una se confunde con el extremo negativo de la otra.

Quedaría por concebir una contra-prueba simétrica: la de una imitación mínima, y por preguntarse si equivaldría a una transformación máxima. Sería preciso imaginar un pastiche de Vermeer tan malo (como pastiche) que no se parecería, ni de cerca ni de lejos, a ningún cuadro de Vermeer; nada prohibiría entonces considerarlo como una transformación máxima de *La Vue de Delft,* o de cualquier otro Vermeer. Sea, por ejemplo, *Guernica*: si ustedes se obligan por un instante a considerarla como un pastiche de Vermeer, deberán, razonablemente, calificarlo de pastiche mínimo (pastiche marrado, si se quiere; pero yo prefiero abordar aquí la noción, teóricamente más rica, de pastiche *voluntariamente* marrado); si, mediante un esfuerzo no menos meritorio, ustedes deciden recibirlo como una transformación de *La Vue de Delft,* deberán, simétricamente, calificarlo de transformación máxima.

Espero que me hayan seguido hasta aquí. La ventaja, entre otras, de esta contra-prueba es que puede, contrariamente al ejemplo de la copia, transponerse en literatura. El *Don Quijote* de Pierre Ménard, como se sabe, *no es* una copia, sino más bien una transformación mínima, o imitación máxima, de Cervantes, producida por la vía canónica del pastiche: la adquisición de una competencia perfecta por identificación absoluta («*ser* Miguel de Cervantes»). Pero la debilidad de esta performance es el ser imaginaria y, como el propio Borges lo dice, imposible. El pastiche mínimo, en cambio, llena nuestras bibliotecas reales. Basta decretarlo como tal. Borges, deseoso de «poblar de aventuras los libros más apacibles», proponía atribuir *L'Imitation de Jésus-Christ* a Céline o a Joyce. Este tipo de atribución se enfrenta con tremendos obstáculos filológicos, y con la mala voluntad de los historiadores. Me parece más económico y más eficaz, por menos «falsi-

ficable», considerar por ejemplo, aunque sólo sea por un instante, *Ulysse* o *Mort à crédit* como dos transformaciones máximas de *L'Imitation de Jésus-Christ,* o como dos pastiches mínimos del estilo de Thomas a Kempis. Semejante relación podría ser tan pertinente como la más normalmente recibida (ya sabemos por qué) entre *Ulysse* y *La Odisea,* sobre la que Borges escribe acertadamente en alguna parte que no merece quizá la atención que se le ha concedido [430]. Y si se encontrase un día alguna carta inédita de Joyce en este sentido (basta esperar que no aparezca ninguna en sentido contrario), la crítica joyciana se encontraría sencillamente con otro pan —más fresco— que tendría que enhornar de una manera o de otra. Se ve en todo caso la cantera que se abre aquí, *publish or perish,* a los estudios literarios: *Molloy* como pastiche (mínimo) de Corneille, *La Jalousie* como transformación (máxima) de *La Chanson de Roland*: sigue en cada caso un estudio comparado. Y para volver a poner los pies en la tierra, o no lejos de ella, recordaré la famosa nota 17 de *La Pharmacie de Platon* en la que Jacques Derrida indicaba discretamente, con gran estupor y gran desconcierto de Landerneau, que el conjunto de ese ensayo no era «en sí, como se habrá advertido rápidamente, nada más que una lectura de *Finnegans Wake*». Por mi parte, quizá, confesar lo que más de uno habrá adivinado desde hace tiempo: que este libro —no *Finnegans Wake,* sino el que has decidido, infatigable lector, tener todavía entre tus manos— no es otra cosa que la transcripción fiel de una pesadilla no menos fiel, ella misma salida de una lectura apresurada y, me temo, fragmentaria, a la luz sospechosa de algunas páginas de Borges, de no sé que Diccionario de las Obras de todos los Tiempos y de todos los Países.

LXXX

Este *corpus* vale tanto como cualquier otro, lo que no es probablemente un gran mérito, pero es obvio que no puede pretender

[430] «Los repetidos pero insignificantes contactos del *Ulises* de Joyce con *La Odisea* homérica siguen escuchando —nunca sabré por qué— la atolondrada admiración de la crítica» (*Ficciones,* Alianza Edit., Madrid, p. 44).

ninguna exhaustividad: nuestro recorrido a través de los diversos tipos de hipertextos debe mucho al azar de una información personal [431] y todavía más al de una red de preferencias de las que yo sería el peor juez. Sin embargo, me parece que el principio taxonómico que ha guiado esta investigación le habrá evitado las lagunas más graves (las más onerosas desde el punto de vista teórico), gracias a lo que yo llamaría el valor heurístico de la casilla vacía; no pienso sólo en las seis casillas del cuadro inicial, sino en algunos otros sistemas más localizados, en los que ciertas virtualidades en apariencia desprovistas de investidura real suscitan una mayor curiosidad. Esta curiosidad acaba siempre por encontrar alguna práctica atestiguada que de otro modo habría pasado inadvertida, o alguna hipótesis verosímil que sólo exige un poco de paciencia o de tiempo libre para ser comprobada a su vez, en virtud del inagotable principio de Buffon: «Todo lo que puede ser, es» —o lo será algún día, no lo dudemos: la Historia tiene sus defectos, pero sabe esperar.

Sobre el principio general de esta distribución, no tengo apenas que insistir, si no es para reafirmar una última vez la pertinencia de la distinción entre los dos tipos fundamentales de derivación hipertextual que son la transformación y la imitación: al término (para mí) de este trabajo, nada me invita a confundirlas más que al principio, y nada me convence de la existencia de uno o varios tipos distintos que quedarían fuera de esta sencilla oposición. Me he preguntado a veces si la relación del texto «definitivo» de una obra con lo que hoy llamamos acertadamente sus «avant-textes» [432] no dependería de otro tipo de hipertextualidad, o más generalmente de transtextualidad. Decididamente creo que no; como hemos tenido varias ocasiones de entreverla solamente, la relación genética se reduce constantemente a una práctica de autotransformación, por amplificación, por reducción o por sustitución. Por inagotable que sea su campo de estudio y por complejas que sean sus operaciones, ella es un caso particular (todavía un océano en nuestro charco) de la

---

[431] A menudo completada, es hora de reconocerlo, por la de diversos oyentes que han tenido la amabilidad de participar, de una manera o de otra, en la elaboración de este estudio. A todos mi agradecimiento, y particularmente a Michèle Sala por sus pacientes indagaciones y otras latosas tareas.

[432] Debemos este término a Jean BELLEMIN-NOËL, *Le Texte et l'Avant-texte*, Larousse, 1972.

hipertextualidad tal como la hemos definido aquí: todo estado redaccional funciona como un hipertexto en relación al precedente, y como un hipotexto en relación al siguiente. Desde el primer esbozo a la última corrección, la génesis de un texto es un asunto de auto-hipertextualidad [433].

No es necesario volver a insistir sobre el carácter, a la inversa, muy relativo de la distinción entre los regímenes, del que el detallismo de la investigación nos ha proporcionado más de un ejemplo. Querría solamente sugerir una posible división, dentro del régimen serio, entre dos tipos de funciones, una de orden práctico o, si se prefiere, socio-cultural: es evidentemente la que domina en las prácticas como el resumen descriptivo, la traducción, la prosificación; sigue siendo muy fuerte en el *digest,* en las diversas formas de transmodalización como la adaptación teatral o cinematográfica, y en la mayoría de las prolongaciones y de las continuaciones. Responde a una demanda social y se esfuerza legítimamente en sacar de este servicio un provecho, de ahí su aspecto a menudo comercial o, como se decía antiguamente, «alimenticio»: con frecuencia más próximo, diría Vebelen, de la tarea que de la hazaña. La otra función del régimen serio es más noblemente estética: es su función propiamente creativa, por la cual un escritor se apoya en una o varias obras anteriores para elaborar aquella en la que se investirá su pensamiento o su sensibilidad artística. Es el rasgo dominante de la mayoría de los aumentos, de ciertas continuaciones («infieles»), y de las transposiciones temáticas. He formalizado voluntariamente tanto como era posible el estudio de este dominio, que se presta sin duda menos que los otros, para intentar «reducir» a algunos «principios», u operaciones simples, esta materia generalmente tratada bajo los auspicios de la «tematología» o de la *Stoffgeschichte,* con mucho empirismo y un poco de... pereza de espíritu.

En algún momento he debido decir, aguja en este pajar, que la hipertextualidad es una práctica transgenérica, que *comprende*

---

[433] Bien entendido, y según el principio planteado en el capítulo II, este aspecto hipertextual de la relación genética no excluye otros aspectos transtextuales: el «avant-texte» funciona también como un paratexto, cuyo valor (entre otros) de comentario y, por tanto, de metatexto, en relación al texto definitivo, es tan evidente como problemático, puesto que nos informa a menudo muy claramente (por ejemplo en los borradores de James) acerca de las intenciones o interpretaciones quizá provisionales y completamente abandonadas en el momento de la redacción definitiva.

algunos géneros llamados «menores» como la parodia, el travestimiento, el pastiche, el *digest,* etc., y que *atraviesa* todos los demás. Quizá hay que preguntarse, con la «distancia» que se concede (generosamente) a las conclusiones (provisionales), si su distribución refleja sin embargo mayores afinidades, o compatibilidades con ciertos géneros. Sin grandes riesgos y por las razones prácticas ya indicadas, podemos adelantar que reina más masivamente en el mundo dramático («en la escena») que en el narrativo. E incluso, y por otra razón igualmente obvia, que ella se inviste peor en los géneros más estrechamente ligados a una referencialidad social o personal: la Historia (aunque los historiadores «transformen» muchos documentos), las Memorias, la autobiografía, el diario, la novela realista, la poesía lírica. Pero no hay que exagerar esta evidencia: todos estos géneros están fuertemente codificados y en consecuencia marcados por un ancho sello de imitación genérica —a veces tanto como, digamos, la pura ficción novelesca—. Basta quizá, para la poesía lírica, recordar un hecho de convención temática tan caracterizado, y durante nada menos que dos siglos, como el petrarquismo. Lo mismo podría decir del romanticismo y sus secuelas.

El criterio de distribución más pertinente es menos genérico que histórico. Nuestro cuadro presenta las cosas de una manera sincrónica y transhistórica, pero se pueden observar algunos rasgos de evolución, de mutaciones, de apariciones y desapariciones, de investiduras diacrónicamente privilegiadas: aquí o allí, según las épocas y los países, algunas luces se encienden y se apagan, o alumbran intermitentes de una manera a veces significativa: la Historia entonces surge donde menos se la esperaba. La parodia, por ejemplo, existió en todos los tiempos, pero el travestimiento parece haber esperado al siglo XVII. La imitación satírica parece preceder al pastiche, pero no se constituye como género profesional hasta finales del siglo XIX. La antinovela nace con *El Quijote.* La continuación es desde luego una práctica más antigua y clásica que moderna. La transposición, y quizá más generalmente la hipertextualidad, responde más a una actitud estética a la vez clásica y moderna, con un eclipse relativo —al menos en Francia— durante la primera mitad, romántica y realista, del siglo XIX [434]; pero un cierto espíritu del XVIII se sobrevive mani-

[434] Un eclipse similar (¿o fase de latencia?) fue observado (y un tanto exagerado) por R. ALTER en su estudio del «self-conscious novel» (*Partial*

fiestamente en autores como Nodier, Janin, Merimée, Stendhal, e incluso a menudo Balzac, y hemos visto resurgir bajo el Segundo Imperio una actitud de jugueteo cultural cuya posteridad no se ha extinguido. Más allá de la época de lo serio romántico-realista, la hipertextualidad es —la obra de John Barth me ha dado la ocasión de decirlo— uno de los rasgos por los cuales una cierta modernidad, o posmodernidad, enlaza con una tradición «premoderna»: *Torniamo all'antico*... Los nombres, entre otros, de Proust, Joyce, Mann, Borges, Nabokov, Calvino, Queneau, Barth, la ilustran, me parece, suficientemente. Pero nadie pretenderá por ello que toda nuestra modernidad es hipertextual: : el Nouveau Roman francés, por ejemplo, lo es a veces, pero de una manera que le es contingente; su modernidad pasa por otras vías, pero que también se definen, como se sabe, por oposición al «padre» realista («Balzac» tiene anchas las espaldas) e invocación a algunos tíos o antepasados privilegiados —a menudo los mismos que proporcionan a otros sus hipotextos de referencia.

No se pretende reducir a la hipertextualidad todas las formas de transtextualidad, de algunas de las cuales quizá nos ocuparemos mañana o pasado mañana. No insistiré en su evidente diferencia con la metatextualidad, que no es nunca en principio del orden de la ficción narrativa, o dramática, mientras que el hipertexto es casi siempre ficcional, ficción derivada de otra ficción o de un relato de acontecimientos reales. Es un dato de hecho, por otra parte, y no de derecho: el hipertexto puede ser no-ficcional, en particular cuando deriva de una obra no ficcional. Un pastiche de Kant o una versificación de la *Crítica de la razón pura* sería con toda seguridad un hipertexto no-ficcional. El metatexto, en cambio, es no-ficcional por esencia. Por otra parte, lo hemos constantemente observado, el hipertexto tiene siempre mucho o poco valor de metatexto: el pastiche o la imitación satírica son siempre «crítica en acto», *Vendredi* es (entre otras cosas) un comentario de *Robinson Crusoe*. El hipertexto es, pues, en muchos aspectos, en términos aristotélicos, más potente que el metatexto: más libre en su marcha, lo desborda sin reciprocidad.

Magic, University of California, 1975). El *mismo* eclipse, a decir verdad, pues la «consciencia de sí» que él analiza por ejemplo en *Don Quijote, Jacques le fataliste* o *Feu pâle* tiene mucho que ver con la hipertextualidad. Esta hiperconsciencia, manejada en forma lúdica, de sus propios artificios y convenciones es al mismo tiempo hiperconsciencia de su relación a un género y a una tradición.

Acerca de la oposición ya señalada entre hipertextualidad e intertextualidad sólo quiero insistir sobre este punto, limitado pero decisivo: contrariamente a la intertextualidad tal como la describe Riffaterre, el recurso al hipotexto no es nunca indispensable para la mera comprensión del hipertexto. Todo hipertexto, incluso un pastiche, puede sin «agramaticalidad» perceptible [435] leerse en sí mismo, y comporta una significación autónoma y, por tanto, en cierta forma, suficiente. Pero suficiente no significa exhaustiva. Hay en todo hipertexto una *ambigüedad* que Riffaterre niega en la lectura intertextual, que define más bien por un efecto de «silepsis». Esta ambigüedad deriva precisamente del hecho de que un hipertexto puede a la vez leerse en sí mismo, y en su relación con el hipotexto. El pastiche de Flaubert, por Proust, es un texto «gramaticalmente» (semánticamente) autónomo. Pero, al mismo tiempo, nadie puede pretender haber agotado su función en tanto que no haya percibido y saboreado la imitación del estilo de Flaubert. Por supuesto esta ambigüedad tiene sus grados: la lectura de *Ulysse* se pasa mejor sin la referencia a *La Odisea* que un pastiche de la referencia a su modelo, y entre estos dos polos caben los matices que se quiera; la hipertextualidad es más o menos obligatoria, más o menos facultativa según los hipertextos. Pero es innegable que su desconocimiento amputa siempre al hipertexto de una dimensión real, y con frecuencia hemos observado con qué cuidado los autores se precavían, al menos por vía de indicios paratextuales, contra semejante desperdicio de sentido o de valor estético. «Toda la belleza de esta obra, decía Boileau de *Le Chapelain décoiffé*, consiste en la relación que mantiene con esta otra (*Le Cid*)». Toda la belleza, sería mucho decir, pero una parte, siempre, consiste en esa relación y tiene legítimamente que hacerse ver.

El hipertexto gana, pues, siempre —incluso si esta ganancia puede ser juzgada, como dicen de ciertas grandezas, negativa— con la percepción de su ser hipertextual. Lo que es «belleza» para unos puede ser «fealdad» para otros, pero esto, al menos, no es algo despreciable. Me queda, pues, por decir para terminar, y para justificar *in extremis* mi «elección de objeto», qué valor («belle-

---

[435] Quizá convenga una precisión: sin agramaticalidad interior al texto. Pero los indicios paratextuales están a menudo ahí para imponer una: una vez más, todo iría bien con *Ulysse* leído como fragmento de vida dublinesa, a no ser por el título que se resiste a semejante integración.

za») encuentro en la ambigüedad hipertextual, sin ocultar que me voy a servir de valoraciones totalmente subjetivas.

La hipertextualidad, a su manera, se relaciona con el *bricolage*. Es un término cuya connotación es generalmente peyorativa, pero al que ciertos análisis de Levi-Strauss han dado algunas cartas de nobleza. No me detendré en ellos. Digamos solamente que el arte de «hacer lo nuevo con lo viejo» tiene la ventaja de producir objetos más complejos y más sabrosos que los productos «hechos *ex profeso*»: una función nueva se superpone y se encabalga a una estructura antigua, y la disonancia entre estos dos elementos copresentes da su sabor al conjunto. Los visitantes de la antigua conservería de San Francisco, de la Facultad de Letras de Aarhus o del teatro de la Criée en Marsella lo han experimentado con placer o displacer, y todos saben, cuando menos, lo que Picasso hacía con un sillín y con un manillar de bicicleta.

Esta duplicidad de objeto, en el orden de las relaciones textuales, puede representarse mediante la vieja imagen del *palimpsesto*, en la que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia. Pastiche y parodia, se ha dicho justamente, «designan la literatura como palimpsesto [436]: esto debe entenderse más generalmente de todo hipertexto, como ya Borges lo decía acerca de la relación entre el texto y sus «avant-textes» [437]. El hipertexto nos invita a una lectura racional cuyo sabor, todo lo perverso que se quiera, se condensa en este adjetivo inédito que inventó hace tiempo Philippe Lejeune: lectura *palimpsestuosa*. O, para deslizarnos de una perversidad a otra, si se aman de verdad los textos, se debe desear, de cuando en cuando, amar (al menos) dos a la vez.

Esta lectura relacional (leer dos o más textos *en función* uno del otro) nos ofrece la oportunidad de ejercer lo que llamaré, usando un vocabulario pasado de moda, un *estructuralismo abier-*

---

[436] R. Amossy y E. Rosen, «La dame aux catleyas», *Littérature* 14, mayo 1974.

[437] «He reflexionado que es lícito ver en el *Quijote* "final" una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros —tenues pero no indescifrables— de la "previa" escritura de nuestro amigo» (*Ficciones*, p. 58; se trata evidentemente de nuestro amigo, y colega, Pierre Ménard).

to. Pues hay, en este terreno, dos estructuralismos, uno del cierre del texto y del desciframiento de las estructuras internas: es por ejemplo el del famoso análisis de *Les Chats* por Jakobson y Lévi-Strauss. El otro estructuralismo es, por ejemplo, el de *Mythologiques*, donde se ve cómo un texto (un mito) puede —si se colabora con él— «leer otro». Esta referencia, quizá desvergonzada, no necesita explicación ni comentario.

Pero el placer del hipertexto es también un *juego*. La porosidad de los tabiques entre los regímenes tiende sobre todo a la fuerza del contagio, en este aspecto de la producción literaria, del régimen lúdico. En el límite, ninguna forma de hipertextualidad se produce sin una parte de juego, consustancial a la práctica del reempleo de estructuras existentes: en el fondo, el bricolage, cualquiera que sea su urgencia, es siempre un juego al menos en tanto que trata y utiliza un objeto de una manera imprevista, no programada, y por tanto «indebida» —el verdadero juego implica siempre una parte de perversión—. Por lo mismo, tratar y utilizar un (hipo)texto con fines ajenos a su programa inicial es una manera de jugar con él y de jugársela. La actitud lúdica manifiesta de la parodia o del pastiche, por ejemplo, contamina las prácticas en principio menos puramente lúdicas del travestimiento, de la imitación satírica, de la imitación seria, de la transposición, y esta contaminación constituye una buena parte de su valor. Pero también hay grados de contaminación. No encontraremos en obras como las de Racine, de Goethe, de O'Neill, de Anouilh, de Sartre o de Tournier un contenido lúdico comparable al de las de un Cervantes, un Giraudoux, un Thomas Mann o un Calvino. Hay hipertextos más ligeros que otros y no veo la necesidad de precisar por dónde van globalmente mis preferencias —preferencias que no tendría en cuenta si no supusiera oscuramente que ellas tienen mucho que ver con la esencia o, como decían los clásicos, con la «perfección» del género—. Esto no quiere decir que la actitud lúdica sea (ni siquiera para mí) un valor absoluto: los textos «puramente lúdicos» en su propósito no son siempre los más cautivadores, ni siquiera los más divertidos. Los juegos premeditados y organizados son a veces (volvemos al «hecho *ex profeso*») de un aburrimiento mortal, y las mejores ocurrencias suelen ser involuntarias. El hipertexto es una mezcla indefinible, e imprevisible en el detalle, de seriedad y de juego (de lúcido y lúdico), de producción intelectual y de divertimento. Esto, ya lo he dicho, se llama el humor, pero no hay que abusar de este término,

que casi inevitablemente mata lo que prende: el humor oficial es una contradicción en sus términos.

Oigo perfectamente —haría falta estar sordo para no oírla— la objeción que no deja de suscitar esta apología, incluso parcial. de la literatura en segundo grado: esta literatura «libresca» que se apoya en otros libros, sería el instrumento, o el lugar, de una pérdida de contacto con la «verdadera» realidad que no está en los libros. La respuesta es simple: como ya lo hemos demostrado, una cosa no impide la otra, y *Andromaque* o *Doctor Faustus* no están más lejos de lo real que *Les Illusions perdues* o *Madame Bovary*. Pero la humanidad, que descubre sin cesar nuevos sentidos, no siempre puede inventar nuevas formas, y a veces necesita investir de sentidos nuevos formas antiguas. «La cantidad de fábulas y de metáforas de las que es capaz la imaginación de los hombres es limitada, pero este pequeño número de invenciones puede ser todo para todos, como el Apóstol». Todavía es necesario *ocuparse de ellas*, y a la hipertextualidad le corresponde el mérito específico de relanzar constantemente las obras antiguas en un nuevo circuito de sentido. La memoria, dicen, es «revolucionaria» —a condición, claro está, de que se la fecunde y de que no se limite a *conmemorar*—. «La literatura es inagotable por la razón suficiente de que un solo libro lo es» [438]. Este libro no basta sólo con releerlo, sino que hay que reescribirlo, aunque sea como Ménard, literalmente. Así se cumple la utopía borgiana de una Literatura en transfusión perpetua —perfusión transtextual— constantemente presente a sí misma en su totalidad y como Totalidad, en la que todos los autores no son más que uno, y en la que todos los libros son un vasto Libro, un solo Libro infinito. La hipertextualidad no es más que uno de los nombres de esta incesante circulación de los textos sin la que la literatura no valdría ni una hora de pena. Y cuando digo una hora...

[438] Otra vez (por supuesto) BORGES, *Enquêtes*, pp. 307 y 244.

... A Thelonius
que sabía mucho de todo esto.

17 de febrero de 1982

POST-SCRIPTUM DEL 13 DE ABRIL DE 1983

Aprovecho la oportunidad de una reimpresión para subsanar algunos errores u omisiones particularmente molestos:

— Habría debido, p. 14, mencionar, aunque fuera evidente, el modelo del término *hipotexto* (y, por tanto, el de su simétrico *hipertexto*): es el *hipograma* de Saussure, que, sin embargo, no llegó a forjar *hipergrama.*

— Las dos parodias del soneto de Arvers citadas en las páginas 46 y 47 son, según me indica Daniel Bilous, de Maurice Donnay y de Louis Aigouin. Pueden leerse, junto con unas ciento treinta más, en la compilación de O'Followell, *Le Sonnet d'Arvers et ses Pastiches* (*sic*), Humbert e hijos, 1948.

— P. 53: según últimas noticias, también el casis puede llegar a escasear.

— P. 60: otras variaciones sobre el inagotable *incipit*: «Mucho tiempo me he estado acostando por escrito» (Perros); «Mucho tiempo me he estado escondiendo de felicidad» (Sollers).

— P. 197: el libro de Bruce Morrissette había sido traducido al francés: *La Bataille Rimbaud,* Nizet, 1959. Esta equivocación lo dice todo acerca de la calidad de mi «erudición».

— Finalmente, descubro un poco tarde las *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes,* de Camilo José Cela, (trad. fr. Gallimard, 1963), que por su título se presentan como una continuación, pero que, de hecho, son (como *Las nuevas cuitas del joven Werther*) una transposición cuyo héroe no es el auténtico Lazarillo, sino un homónimo y émulo moderno. Como la transposición histórica es muy discreta y el estilo arcaizante,

la obra oscila constantemente entre los estatutos de la transformación y de la imitación: de ahí, como en las parodias mixtas del siglo XVIII, la decepción por falta de contraste, sin contar con que este nuevo Lazarillo no es lo bastante bribón como para ser un pícaro. En mi conocimiento actual, es el hipertexto más exactamente híbrido, y su indecisión es lo que mejor deja percibir, *a contrario* y por su fracaso, la diferencia entre los dos tipos.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Abastado, C., 35 n
Adornado, Ambrosio, 96
Agamenón, 26, 83, 86, 224, 228, 387, 433, 457
Agatón, 339
Agustín, san, 19
Akakia-Viala, Mlle., 197, 198, 199, 199 n, 201
Albalat, A., 303 n
Alcibíades, 119
Alfano, Franco, 216, 485
Alfieri, 433
Alfonso de Portugal, 178
Alonso, Dámaso, 280
Alter, R., 492
Allen, Woody, 195, 196
Amossy, R., 495
Anouilh, 364, 365, 379, 394, 396, 412, 414, 419, 420, 421, 433,
Antin van Rooten, Luis D', 57
Apolodoro, 235
Apollinaire, 26
Apuleyo, 329
Aragón, 451, 452, 454, 455
Ariosto, 242, 243, 244, 247, 261, 335, 468
Aristófanes, 118, 119
Aristóteles, 14, 20, 21, 22, 40, 82, 163, 165, 219, 339, 356, 360, 376 n, 448, 458
Arquímedes, 44
Arvers, 46
Assouci, 74
Ateneo de Naucratis, 22
Auger, 169
Austen, Jane, 194
32-36, 73, 83, 166, 168-177, 178, 179, 180, 192, 282, 449; travestimiento scarroniano, 73-81, 82, 84-86, 177, 457; travestimiento sacrílego, 87-88; travestimiento popular (oral), 89-90
Aymé, Marcel, 231

Bach, 150, 482, 483, 484
Bacon, Roger, 96
Bailbé, J. M., 217 n
Bajtin, M., 35 n, 107 n
Bal, Mieke, 14 n
Balzac, H., 16, 17 n, 29, 48, 52, 96, 97, 109, 110, 116, 119, 122, 123, 134, 145, 146, 154, 261, 314, 315, 316, 316 n, 355, 365, 366, 369, 424 n, 493
Balzac de Bury, 442
Barbey, 128
Barbin, 54
Barciet, V., 74
Baro, 202, 203, 204, 205, 205 n, 244
Barrault, Jean-Louis, 296
Barrés, 231
Barsacq, 365
Barsani, Leo, 233

Barth, John, 223, 260, 261, 261 n, 262, 423, 430, 493
Barthelme, 261
Barthes, Roland, 116, 117, 359
Bartholdi, 291
Bataille, Henry, 117
Bataille, Nicolas, 197, 198, 199, 199 n, 201
Baudelaire, Ch., 56, 157, 264, 280, 281, 283 n, 481
Bazin, André, 365
Beardsley, 348
Beauclair, Henri, 161
Beaumarchais, 48
Beauvau, 447
Beckett, Samuel, 264, 335, 374, 390
Beerbohm, Max, 114, 157
Beethoven, L., 64 n, 72, 144, 335, 482, 483
Bellemin-Noël, Jean, 490 n
Benabou, Marcel, 59, 61
Benichou, P., 237 n, 419 n
Bens, Jacques, 149
Benveniste, 312
Berberian, Cathy, 484
Berg, Alban, 216, 380 n
Bergman, Ingrid, 195
Berlioz, H., 482, 485
Bernabé Pajares, Alberto, 164 n
Berni, Francesco, 243
Béroul, 276
Berstein, Henry, 418
Bianchon, 96
Bioy Casares, 160, 327 n, 410 n
Birge-Vitz, Evelyne, 310
Bizet, 485
Blair, Hugo, 266
Blanchot, Maurice, 264, 265
Brel, Jacques, 486
Blin, George, 282
Bloch, 172
Bloom, H., 11
Boccaccio, 446, 447
Bogart, Humphrey, 195, 196
Boiardo, 243, 244, 247, 259, 335
Boileau, 10, 26, 29, 29 n, 31, 82, 100, 101, 109, 110, 114, 120, 146, 158, 165, 166, 168, 169, 170, 170 n, 172, 178, 360, 494
Boïto, 294, 334
Bonaparte, M., 319 n
Borel, Pétrus, 464 n
Borges, J. L., 28, 151, 160, 261, 276, 282, 324, 325, 325 n, 326, 327, 328, 328 n, 395 n, 402, 410, 419 n, 478, 488, 489, 493, 495, 497 n
Borgoña, duque de, 226
Borodin, 485
Boron, Robert de, 241, 241 n, 276
Borstel de Gaubertin, 204, 205
Bossuet, 150
Boucou Rechliev, André, 333 n, 483
Bouché, C., 35 n
Bougainville, 250
Bouilhet, Louis, 141, 297
Boulgakov, 386 n, 387, 441 n
Brahms, 335
Braque, 131, 160
Brébeuf, 74
Brecht, Bertolt, 345, 361, 364, 445, 460
Bresson, 365
Breton, André, 70 n, 173, 198, 199 n
Bronzwaer, W., 373 n
Brua, Edmond, 30, 89
Brunel, P., 416 n
Buffon, 87, 355, 490
Burnier, M. A., 36 n, 115, 115 n, 116, 117, 154
Butles, 326
Butor, Michel, 28, 45, 70, 71, 72
Byron, lord, 443, 443 n

Cabrel, Francis, 486
Caeiro, Alberto, 160
Calderón de la Barca, 408
Calímaco, 172
Calvino, Italo, 261, 377, 478, 493, 496
Calzabigi, Ranieri de, 433
Cambrai, Raoul de, 220
Campe, 293, 386
Capri, Agnes, 64 n
Carelman, 150
Carlomagno, 220, 247, 249, 259

Carlyle, 326
Carroll, L., 261
Casella, 485
Castro, Guillén de, 418
Cátulo, 167
Caxton, William, 447
Céline, 148, 488
Cerha, Friedrich, 215 n, 485
Cervantes, M. de, 79, 184 n, 185, 189, 196, 254, 259, 261, 327, 328, 403, 404, 405, 406, 407, 409, 433, 440, 488, 496
César, 29
Cézanne, P., 144
Cigada, S., 161 n
Claudel, P., 48, 264, 296, 297, 361, 422 n, 455
Cocteau, J., 198, 301, 302, 312, 332, 334, 365, 379
Coles Cort, Robert, 479
Colet, Louise, 127 n, 130 n, 144 n
Colonna, Guido, 446, 447
Colouthos, 83
Constant, B., 371, 372
Cook, capitán, 251, 384
Cooper, Fenimore, 255, 294, 299
Coover, 261
Coppée, 154
Corbière, 161
Corneille, P., 13, 27, 81, 84, 171, 179, 201, 330, 332, 339, 340, 356, 419, 489
Corregio, 213
Coulet, Henri, 211
Couperin, 485
Courteline, 245
Couton, Georges, 336, 337
Craft, R., 482 n
Crébillon, 110, 111, 112, 114, 120, 150, 154, 207
Cuénot, Claude, 286, 287 n
Culler, J., 52 n
Curtiz, Michael, 195

Chabrier, 485
Chaillot, A., 114 n
Chapelain, 31, 109, 110, 120
Charbonnier, G., 71 n
Chardin, 281, 479
Charles, M., 19 n
Charles-Édouard, 113
Chateaubriand, F.-R., 70, 71, 72, 122, 123, 303, 303 n, 305, 309, 355
Chaucer, 275, 447
Chopin, F., 483
Chrétien de Troyes, 201, 220, 226, 239, 240, 241, 242, 242 n, 268, 276

Dabezies, André, 359, 440 n, 443 n
Dacier, Mme., 397
D'Alembert, 111 n, 201
Dalí, S., 479, 481
Danchin, F. C., 440 n
Dante, 267
Da Ponte, 442
Dares y Dictis, 275
Daudet, Alphonse, 147, 161
Debussy, C. A., 119, 120, 485
Defoe, Daniel, 254, 256, 380, 381, 383, 394, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466
Delacroix, 480, 483
Delapierre, Octave, 23, 23 n
Delbouille, P., 371 n
Delille, 92
Delprat, Edouard, 114, 114 n
Delteil, Joseph, 443
Demorest, 298
Deniaud, Ives, 89
Derême, Tristan, 60
Derrida, Jacques, 489
Des Fôrets, Luis-René, 62
Desmarets, 168, 170
Devaux, Pierre, 88 n
Diabelli, 64 n, 72, 335, 484
Diaghilev, 482
Dickens, Charles, 119, 147, 161, 261, 297 n
Diderot, 52, 114, 150, 217, 218, 250, 251, 252, 261, 365
Dion, Cassius, 340 n
Dominique, 32
Dostoievski, F., 128, 129, 131, 140, 141, 143, 305, 370 n, 410 n

Doubrovsky, Serge, 324
Dreiser, Theodore, 261
Dreyfus, R., 95 n, 101 n, 127 n
D'Urfé, 184 n, 204, 295
Du Bellay, 60
Du Camp, 120, 297
Duchamp, Marcel, 478
Dufy, 481
Duchamel, 198
Duisit, L., 35 n
Dumarsais, 10 n, 27, 29, 31
Dumas, A., 29
Dumesnil, 298
Durant, Gilbert, 231
Durkheim, 258
Duvert y Lauzanne, 179, 180
Duvet, 32

Elstir, 140, 141, 142
Éluard, P., 49, 49 n
Epaminondas, 112
Escal, F., 483 n
Escalígero, J. C., 24, 25, 26
Eschenbach, Wolfram von, 239
Esopo, 89, 270, 336
Esquilo, 118, 118 n, 271, 332, 338, 414, 415, 435, 436
Estang, Luc, 199
Estesícoro, 427
Eurípides, 118, 118 n, 230, 231, 235, 334, 339, 414, 414 n, 433, 435, 436

Fabre, J. H., 117
Fauré, 483
Fedro, 270
Fenelón, 222, 224, 225, 225 n, 451, 454
Fénéon, F., 194 n, 452
Fernández, Ramón, 126, 156
Fernández de Avellaneda, 254, 255
Fernández Ferrer, A., 149 n, 338 n
Ferreira, Antonio, 357
Fielding, 182, 260, 261, 381, 444, 445, 456
Flaubert, G., 52, 116, 120, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 128 n, 129, 130 n, 131, 132, 133, 134, 135, 135 n, 136, 137, 137 n, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 223, 281, 297, 298, 299, 317, 324, 346, 347, 348, 349, 350, 355, 417, 494
Flouptte, Adoré, 161
Fontanier, 10 n, 91, 92, 93, 94
Fontainebleau, 346
Foucher, J.-P., 239 n
Fourest, Georges, 84, 86
Fournel, Victor, 33, 35, 74 n, 177, 179, 191, 378
Fournier, Edmond, 286, 288
France, Anatole, 117, 130
Franklin, B., 463
Freud, S., 210, 319 n, 331, 334, 411, 412, 413, 416 n
Fritzlar, Herbert von, 446

Galsworthy, 255
Gary, Romain, 159
Gaulthier, Madame Jules, 475, 476, 477
Gautier, Théophile, 107, 443
Gay, Sophie, 371
Ganet, J., 396
Genette, G., 232
Gerbert, 201
Gibbon, 327
Gide, André, 60, 334
Gilbert, Stuart, 391
Gill, André, 114, 114 n
Giono, J., 105, 223, 356, 379, 427, 455, 456, 458
Giraud, V., 303 n
Giraudoux, 39, 42, 43, 84, 223, 230, 233, 248, 251, 252, 274, 333, 356, 367, 379, 382, 384, 385, 415 n, 418, 419, 423, 429, 433, 435, 436, 437, 438, 439, 439 n, 453, 461, 464, 472, 474, 475, 496
Gluck, 83, 433
Godchot, coronel, 288, 288 n, 291, 346
Goethe, J. W., 123, 217, 217 n, 257, 258, 360, 361, 363, 386 n,

388, 389, 394, 437, 440, 441, 441 n, 470, 471, 496
Goncourt, los, 35, 122, 124, 124 n, 126, 127, 137 n
Goncourt, Edmond, 147, 161
Góngora, L. de, 280, 328
Gonin, Eve, 371
Gorgias, 425
Gounod, 471
Goya, F. de, 481
Grabbe, 334, 443
Gracq, Julien, 468 n
Greco, El, 144
Grimm, 250
Guarini, 184 n
Guevara, 357
Guillermo, 220

Haendel, 335
Halévy, 83, 84
Hals, 142
Halsman, Philippe, 479
Hardy, 128
Harsdorffer, 59
Hartmann, G., 52 n
Haydn, 484
Hegel, 13, 223, 224, 226, 227, 229, 231, 256, 281, 409, 421, 424 n
Hegemón de Thasos, 21, 22
Heine, H., 264, 348, 418
Heliodoro, 259
Hemingway, E., 366
Hempel, Wido, 20 n
Heracles, 436
Henryson, Robert, 447
Hermógenes, 66
Herodías, 139
Hesíodo, 436
Hobbes, 363
Hoffmann, 334, 442, 443, 443 n
Hoffmannstahl, 332, 427
Holinshed, 450
Homero, 15, 16, 17, 21, 22, 24, 42 n, 74, 83, 88n, 97, 101, 107, 157, 163, 193, 219, 220, 221, 222, 223, 225, 229, 230, 231, 236, 254, 268, 274, 275, 276, 295, 367 n, 391, 393, 397, 398, 399, 401, 402, 414, 424, 427, 433, 436, 446, 448, 449, 455, 456, 472, 474
Horacio, 168
Houdar de la Motte, A., 25, 32, 75 n, 82, 177, 178, 270, 271, 276, 277, 278, 280, 294, 295, 331, 332, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 404, 405, 432, 449
Hugo, Victor, 29, 32, 114, 123, 180, 315, 448 n
Humboldt, 265
Hutcheon, L., 35 n

Ingres, 160, 480
Ionesco, 379, 449
Isócrates, 425

Jakobson, 131, 496
James, H., 261, 350, 351, 352, 353, 353 n, 354, 366, 370
Janin, Jues, 112 n, 217, 218, 493
Jarry, Alfred, 84, 87, 451
Javion, M., 247 n
Johnson, Barbara, 280, 281
Jolles, 440
Jones, Ernest, 411
Jong, Erica, 261 n
Joyce, J., 16, 39, 118, 151, 158, 223, 261, 356, 391, 455, 488, 489, 489 n, 493
Jung, G., 416 n

Kafka, F., 370 n
Kagel, M., 483, 483 n
Kant, I., 52, 135, 493
Kazantzakis, Nikos, 395
Keaton, Diane, 196
Keats, 57
Kempis, 489
Kleist, 437, 468, 469
Klimt, 348
Klinger, 441
Klossowski, 173
Kohler, Herman, 20 n
Kristeva, Julia, 10

La Bruyère, 119, 120, 142, 355 n
Laclos, 428
Lacy, Jerry, 195
La Fare, 45
Laffont - Bompiani, 311, 386 n, 410 n
Laflèche, Guy, 287, 287 n, 288
La Fontaine, 78, 89, 90, 134, 270, 336 n, 337
Laforgue, 20, 39, 161, 162, 348, 361, 362
Lagerkvist, Pär, 246 n
Lagny, Geoffroy de, 239
Lalli, 74
Lamaire des Belges, 230, 235
Lamb, Charles y Mary, 319, 320, 361, 362, 366, 369
Landerneau, 489
Lang, Andrew, 151 n
Langeron, M. de, 45
Lanson, 176, 177, 284
Larbaud, Valery, 391, 393
L'Arche, 387 n
La Rochefoucauld, 417 n
Larousse, Pierre, 32, 32 n, 34
Laurent, J., 115 n, 159, 213, 214, 215
Laurent, M., 286
Lautréaumont, conde de, 10, 54, 59, 158, 451, 452, 453
Lautrec, 160, 481
Lawrence, D. H., 246
Le Bossu, padre, 398, 399
Lecanuet, 61
Leconte de Lisle, 173
Lefebvre, 61, 440 n
Leiris, Michel, 66, 149, 150
Lejeune, Philippe, 12, 156, 495
Leleu, G., 297, 297 n, 299, 367
Le Lionnais, François, 55, 56, 60, 62, 64
Lellouche, R., 327 n
Lemaître, J., 84, 101 n, 114, 245, 247, 347, 368, 369, 369 n, 371, 422 n, 423 n, 424, 425, 453, 455
Le Moyne, padre, 275
Lenau, 443 n
Lennon, John, 484
Lennox, Charlotte, 380
Lenôtre, 117
Lépidis, Clément, 387
Lermina, Jules, 452
Leroy, C., 449, 449 n
Lescure, Jean, 58
Lessing, 440
Lévi-Strauss, C., 495, 496
Lipman, Jean, 478 n
Lisímaco, 235
Liszt, F., 335, 482, 483
Littré, E., 32, 201, 202, 268, 268 n
Loges, Mme. des, 10
Lorris, Guillaume de, 237, 238 n, 241 n, 242
Loti, 117
Loussier, Jacques, 483
Loyola, san Ignacio de, 408, 409
Lucano, 119
Lucien, 112 n
Lucio Septimio, 274, 276, 329
Luis XIV, 10, 124
Luna, Juan de, 216
Lydgate, John, 447

Mac Pherson, 157, 160
Madaule, Jacques, 297
Madières, Paul, 32
Magendie, Maurice, 204
Magne, Émile, 190
Mahler, G., 482
Malebranche, Nicole de, 53
Malraux, A., 143, 458
Mallarmé, S., 59, 117, 120, 154, 157, 161, 162, 264, 265, 265 n, 286, 286 n, 287, 287 n, 288, 291, 335, 346, 348, 481
Manet, E., 479, 480
Mann, Thomas, 39, 40, 43, 259, 260, 261, 264, 335, 341, 342, 343, 344, 345, 361, 363, 387, 389, 390, 410, 412, 441 n, 444, 493, 496
Marcenac, J., 198 n
Mario, Louis, 9 n
Marivaux, M. de, 26, 75, 75 n, 82, 105, 110, 111, 111 n, 112, 116, 120, 176, 182, 185, 190, 191, 196, 205, 206, 207, 208,

209, 210, 211, 254, 335, 365, 381, 396
Markiewicz, H., 35 n
Marlowe, 359, 360, 378, 440
Marmontel, 32, 33, 109, 120
Marot, 93, 94, 95, 109, 112
Marshall, Richard, 478 n
Martine, C., 115 n
Martineau, Henri, 213
Martino, P., 360 n
Mason, G. A., 114 n, 117
Massenet, 348, 417
Matthisen, F. O., 351 n
Maupassant, 117, 147, 148
Maureau, Gustave, 348
Mauriac, Claude, 52 n, 198, 355
Maurois, André, 115 n, 157, 199, 200
Mazo de la Roche, 255
Mazón, 271, 301
Meegeren, Van, 480, 487
Meilhac, 83, 84
Melville, 261
Menandro, 334
Ménard, Pierre, 28, 28 n, 148, 282, 327, 395 n, 402, 403, 467, 488, 495 n, 497
Menessier, 201
Mercier, Louis-Sébastien, 218
Merimée, P., 160, 443 n, 475, 493
Messager, 483
Meung, Jean de, 238, 242, 244, 245
Meyerbeer, 83, 481
Monselet, Charles, 114, 114 n
Michaels, W. B., 52 n
Michel, Albin, 403 n
Michelet, 102, 122, 124
Milly, Jean, 118, 121 n, 122 n, 152 n
Mirabeau, 117
Mir Bahadur Alí, 325
Mistigris, 48
Mitterrand, Henri, 350, 351
Molière, 27, 113, 117, 134, 181, 245, 359, 424 n, 437, 442, 443 n, 444, 445, 460
Molina, Tirso de, 442
Monfort, J.-J., 480
Monod, S., 115 n
Montaigne, M. de, 53, 119, 120, 355, 355 n
Montalvo, 183
Montemayor, 183
Montespin, P. de, 32
Montesquieu, 139, 142
Montherlant, H., 358, 379
Monval, Georges, 217 n
Morand, Paul, 122, 131
Moreau de Brasei, 74 n
Morin, Edgar, 51
Morrissette, Bruce, 197, 199, 390
Moureaux, J.-M., 331 n
Moustache, 111
Mozart, W. A., 202, 203, 204, 335, 442, 443, 444, 483, 484, 485
Muller, Charles, 36, 114, 115, 128, 147, 148, 157, 161
Murdoch, K. B., 351 n
Musset, Alfred de, 443, 443 n
Mussorgsky, 335, 482

Nabokov, 151, 261, 264, 326 n, 493
Nadeau, Maurice, 197, 198
Nadir Pher, L., 55 n, 56, 58, 63
Nancy, Jean-Luc, 48
Napoleón, 96, 377
Nathan, 113
Nerval, G., 141, 143, 317
Neufgermain, 31
Nicocares, 21
Nida, E. A., 265, 265 n
Nietzsche, F., 335
Nisard, 284
Noailles, Mme. de, 134
Nodier, 493
Novalis, 212

Offenbach, 83, 88 n, 114, 425, 427, 429, 448, 453, 455
O'Neill, Eugene, 356, 387, 388, 414, 416, 435, 496
Ors, Eugenio D', 348
Ortais, A., 239 n
Orwell, 19
Oudin, 264

Oulipo, 55 n, 64, 66, 483
Ovidio, 74, 83, 85, 167, 235, 428

Palice, M. de la, 44
Parry, Milman, 274
Pascal, B., 44, 53, 54, 59, 112, 238, 318, 409
Paulhan, J., 198, 265, 266
Pausanias, 235, 235 n
Pechin, Pierre, 88, 89, 90
Péguy, Ch., 61, 132, 340
Perec, Georges, 55, 55 n, 56, 60, 61, 62, 63, 68, 68 n, 69
Pergolesi, 335, 482
Perrault, Charles, 78, 168, 169
Perrin, M., 115 n
Perros, George, 49
Petit, Jacques, 296, 296 n
Petitjean, 74
Petronio, 119
Pézard, André, 267, 268
Pfitzer, 441
Pia, Pascal, 197, 198, 199 n
Picasso, Pablo, 160, 455, 479, 480, 481
Picou, 74
Pichette, Henri, 302 n
Pirandello, L., 396
Pixeré Court, Guibert de, 215, 215 n
Platón, 93, 113, 119, 201, 356, 366
Plauto, 437
Plenzdorf, Ulrich, 389, 390
Po Chü-i, 47
Poe, Edgar, 264
Poiret, Jean, 486
Polignoto, 235
Pomey, P., 336
Pommier, Jean, 282, 297, 297 n, 299, 367
Pope, 26, 151, 165, 172
Pouchkine, 442
Pradon, 69
Prévost, J., 143, 283, 284, 369, 369 n
Proclos, 235
Prokofiev, 485
Proust, M., 17, 36, 52, 84, 95, 96, 96 n, 97, 100, 101, 102, 107, 108, 114, 115 n, 116, 118, 119, 121, 121 n, 122, 122 n, 124, 124 n, 126, 127, 128, 128 n, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 135 n, 136, 137 n, 138, 139, 140, 141, 142, 142 n, 143, 144, 145, 150, 151, 152, 154, 156, 157, 159, 200, 210, 222, 281, 305, 321, 322, 323, 324, 355, 370, 373, 424 n, 493
Puccini, 216, 485
Pynchon, 261

Queneau, Raymond, 49, 55, 55 n, 58, 60, 148, 149, 149 n, 150, 155, 158, 173, 285, 337, 493
Quevedo, F. de, 182 n, 328
Quinault, 176
Quintus de Smirna, 163, 220, 221, 224, 235, 468

Rabelais, F., 159, 243, 244, 247
Racine, J., 27, 29, 84, 85, 172, 230, 234, 235, 271, 277, 280 n, 232, 339, 340, 340 n, 356, 365, 416, 476, 496
Radcliffe, Ann, 194
Rafael, 213
Rambaud, M., 430 n
Rambaud, P., 36 n, 115, 115 n, 116, 117
Rameau, 119, 364, 485
Ramos, Mel, 479
Rapin, P., 165 n
Ravel, M., 120, 335, 351, 482, 485
Reboux, Paul, 36, 54, 59, 108, 114, 115, 117, 118, 128, 147, 148, 157, 161
Redford, Robert, 196
Régnier, 122, 123
Renan, E., 95, 101, 122, 123, 127, 253 n
Renard, Jules, 300 n
Renéville, Rolland de, 198
Renoir, 130, 131
Riccoboni, Mme., 206, 207, 209

Richardson, 381, 444, 445
Richelet, 23, 24, 25
Richelieu, 113
Riches, 74
Riffaterre, Michael, 11, 18, 35 n, 59, 70 n, 494
Rilke, R. M., 264
Rimbaud, A., 56, 105, 106, 161, 197, 197 n, 198, 199, 199 n, 247
Rimsky, 482
Robbe-Grillet, Alain, 173, 194, 390, 487
Robel, Leon, 57
Robertson, 27
Robert, 36 n
Robichez, Jacques, 154
Robinson, Judith, 371 n, 372
Roger des Genettes, Mme. de, 317
Rohe, Mies van Der, 110
Romains, 163
Ronsard, P., 81, 202 n, 230, 234, 236, 425, 430
Roques, Mario, 267
Rosen, E., 495
Rosset, 264
Rossini, 83, 485
Rotrou, 334, 437
Rougemont, Denis de, 241
Rousseau, J.-J., 19, 245, 323, 349
Rousset, Jean, 442, 442 n, 443 n, 445 n
Roussillon, Girart de, 220
Rovini, Robert, 212 n
Runberg, Nils, 419 n
Ruwet, Nicolas, 69

Sade, marqués de, 61, 173
Saillet, Maurice, 197, 198, 199 n
Saint-Amant, 171, 341
Sainte-Beuve, 112, 113, 114, 116, 122, 122 n, 124, 126 n, 127, 131, 145, 145 n, 146
Sainte-Maure, Benoît de, 275, 446
Saint-John Perse, 163
Saint-Simon, 102, 121 n, 122, 124, 127, 213
Sala, Michèle, 490 n
Salvagnoli, 316
Sallier, abate, 24, 25, 30, 31, 32
Sand, George, 372 n
Sand, Maurice, 317
Sannazaro, 183
Sartre, J.-P., 379, 435, 496
Saul, Peter, 479
Saussure, F., 26
Sayavedra, 255, 255 n
Scarron, 26, 32, 33, 35, 74, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 89, 113, 146, 169, 171 176
Scipin, R., 114 n
Scott, Walter, 255, 255 n, 294, 299
Scudéry, Mme. de, 190 n
Schaper, Edzar, 346 n
Scheikévitch, Mme., 321
Schiller, F., 346
Schlegel, Frédéric, 212
Schloezer, Boris de, 294 n
Schönberg, A., 246, 335
Schumann, R., 482
Schwartzkopf, Elisabeth, 484
Sebastien, Patrick, 486
Segrais, 340 n
Servicen, L., 257 n, 259 n, 264, 341 n, 351 n, 388 n
Séveryns, A., 220 n, 235
Sévigné, Mme. de, 140, 141, 305
Shakespeare, W., 253 n, 267, 275, 301 n, 302, 320, 321, 361, 362, 363, 365, 447, 448, 449, 450, 476
Shaw, Bernard, 393 n
Sócrates, 66, 270
Sófocles, 301, 301 n, 302, 329, 331, 332, 333 n, 334, 339, 365, 388, 390, 411, 412, 414, 420, 421, 422, 433, 435, 436, 459
Sollers, 61
Sontag, S., 52 n
Sorel, Charles, 183
Souriau, Etienne, 376
Starobinski, Jean, 411, 412, 412 n
Stendhal, 12, 122, 128, 129, 131, 210, 213, 213 n, 214, 215, 242, 275, 300, 315, 316, 365, 428, 476, 477 n, 493

Sterne, L., 113, 261
Stésichore, 431
Stoessl, Franz, 436, 436 n
Strauss, Richard, 348, 427
Stravinski, Igor, 160, 335, 444, 455, 482, 482 n
Sturm, E., 110
Subligny, 190
Suetonio, 339
Suidas, 25
Summer, Mary, 286, 287, 288
Süsmayr, 203, 205 n, 485
Su Tung-P'o, 47
Swiff, J., 159
Szondi, P., 436 n

Taber, C., 265 n
Tacio, Aquiles, 259
Tácito, 300 n
Tadié, J.-Y., 160
Talleyrand, M. de, 96, 110
Tarde, 258
Tardieu, Jean, 64, 64 n, 66, 67
Tasso, 468
Tassoni, Alessandro, 26, 165, 166, 171, 172
Terencio, 334
Thackeray, 259, 259 n
Thibaudet, 127, 128, 135, 136, 137, 142, 142 n
Thomas, 276, 413, 489
Thorwaldsen, 363
Tieck, 212, 213, 215
Tiziano, 142
Tolstoi, Alexis, 443
Tolstoi, L., 128, 275, 294 n
Tonnelat, E., 240 n
Toscanini, A., 216
Tournier, M., 39, 256, 263, 293, 300, 346, 379, 394, 460, 460 n, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 496
Tudor, 234
Turoldo, 268
Twain, Mark, 394
Tynianov, Y., 107 n

Úbeda, Francisco de, 380
Unamuno, Miguel de, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 411, 439, 440, 450, 465, 467
Uqbar, 325

Valéry, P., 37, 59, 100, 253, 264, 265, 283, 288, 288 n, 291, 310, 346, 353, 441 n, 444, 470, 471
Vauvenargues, 452
Velázquez, D., 479-481, 483
Verdi, G., 83, 261, 294, 346
Verlaine, Paul, 60, 122, 154, 155, 157, 158, 161, 162, 197
Pessoa, F., 160
Vermeer, 480, 487, 488
Verne, Julio, 294, 299, 387
Vian, Boris, 160
Viau, Théophile de, 28
Vicaire, Gabriel, 161
Vico, J. B., 274
Vidal-Naquet, Pierre, 228, 229, 231 n
Vinci, Leonardo da, 479
Virgilio, 15, 16, 17, 18, 24, 33, 76, 77, 79, 80, 81, 88, 101, 102, 146, 160, 165, 168, 177, 224, 225, 230, 234, 236 n, 423, 424, 468
Vitez, Antoine, 466
Vivonne, duque de, 109
Voisine, J., 182
Voiture, 10, 109, 110
Volksbuch, 440
Voltaire, 53, 83, 92, 94, 112, 117, 123, 238, 277, 330, 331

Wagner, R., 241, 413, 481, 483
Wang An-Shih, 47
Warhol, Andy, 479
Waucher, 201
Wedekind, 380 n
Weidmann, Paul, 441
Weinrich, Harald, 312, 313
Wells, A. H. G., 353 n, 394
Whitman, W., 160
Wiener, Jean, 483
Wilde, Oscar, 348, 410, 416, 417
Woillez, Catherine, 380 n
Wölfflin, 401

Würtzburg, Konrad von, 446
Wyss, 386 n

Yoshikawa, K., 48 n
Yüan Chen, 47

Zerbinette, 485
Zola, E., 137, 137 n, 147, 161, 261, 318, 350, 352, 354, 356, 360
Zorrilla, J., 442
Zumthor, Paul, 241 n, 274, 276

ÍNDICE TEMÁTICO

acción, 376, 377, 378, 379, 380, 396, 398, 434, 478 (véase *historia*)
adaptación, 356, 357 (véase *dramatización*)
alusión, 10, 11, 17, 154, 161, 403, 409, 457 (véase *intertextualidad*)
anacronía, 365 (véanse *analepsis* y *prolepsis*)
anacronismo, 73, 76, 81, 83, 84, 106, 108, 198, 295, 301, 333, 363, 372, 394, 395, 419, 439, 457
analepsis, 194, 206, 315, 320, 342, 391, 434
anexión, 330, 331 (véase *extensión*)
antinovela, 44, 187-194, 195, 196, 389, 493
apócrifo, 42, 87, 105, 106, 118, 119, 129, 157, 197-201, 202, 203, 325, 326, 329, 367, 419, 481; apócrifo imaginario, 160-161
arcaísmo, 92, 99, 107, 158, 267
archilector, 19, 347
architextualidad, 9, 10, 13, 17, 18; architexto, 9, 13, 18; architexto transgenérico, 18
argumento prospectivo, 349-353
autobiografía, 12, 323, 324, 359, 493
autodiegético, 222, 249, 312, 314, 323, 369, 370, 461
autor ficticio, 158-161
aumento, 82, 285, 291-292, 329-346, 375, 492; extensión, 329-335, 338, 341, 346, 355; expansión, 335-338, 339, 341, 342, 346, 347, 355; amplificación, 338-346, 347, 349, 354, 355, 356, 410, 435, 468, 491
autoficción, 324

cita, 10, 18, 27, 28, 30, 71, 96, 97, 107, 119, 133, 139, 154, 176, 196, 309, 315, 322, 323, 354, 374, 403 (véase *intertextualidad*)
comentario, 13, 14, 17, 77, 79, 82, 108, 189, 280, 326, 371, 403, 404, 411, 451, 492, 494 (véase *metatextualidad*)
concisión, 300-302, 309, 310, 335; auto-concisión, 302-309 (véase *reducción*)
condensación, 309-328, 332, 338, 391; compendio, 309-310; abreviación, 309-310; sumario, 309-310, 322, 323, 324, 326, 351, 354, 403, 436, 468; contracción de texto, 309, 332; resumen, 309-316, 318, 338, 375; resumen didáctico, 311-316, 321-

324, 492; *digest*, 313-314, 318-321, 323, 361, 362, 492, 493; pseudo-resumen, 324-328; autocondensación, 316-318 (véase *reducción*)
contaminación, 72, 88, 259, 332, 334, 335, 373, 427, 443, 450, 480, 497
continuación, 44, 104, 129, 201-253, 254, 255, 256, 257, 262, 427, 456, 470, 478, 486, 492, 493; continuación proléptica, 219, 224, 380, 470; analéptica, 219, 224, 332, 380, 472; elíptica, 219, 224; paralíptica, 219, 224, 247-249, 367, 374; metaléptica, 470 (véase también *suplemento*)
contrato, 12, 18, 19, 51, 105, 115, 156, 157, 158, 161, 163, 195, 379, 251, 259, 324, 329, 373, 388, 389, 390, 391, 460, 484
copia, 97, 102, 480, 481, 488-490
corrección, 245, 246, 260, 331, 382, 384, 386, 398, 402, 404-409, 432, 444, 445, 449, 451, 452, 453, 455, 467, 477 (véase *transpragmatización*)

diégèse, 232, 233, 376, 377, 387, 394, 395, 396, 423, 449; diegético, 188, 210, 341, 376
diégesis, 364
distancia narrativa, 366

efecto, 78, 106, 107, 317, 320, 321, 327, 337, 339, 349, 373, 375, 376, 387, 413, 478
elipsis, 358, 366
epílogo, 256-258, 332 (véase *continuación*)
escenificación, 361, 447 (véase *dramatización*)
escisión, 293-300, 309, 343; autoescisión o revisión, 295-299; expurgación, 299-300, 320; auto-expurgación, 300 (véase *reducción*)
estilo indirecto libre, 318, 369, 373
extradiegético, 188, 320, 341, 369, 450

figura, 27, 29, 94, 95, 98, 109, 175, 281, 336; elipsis, 138; zeugma, 138; oposición, 91; pleonasmo, 91; inversión o hipérbaton, 91, 93; enálage, 91, 93; la imitación como figura, 91-109; helenismo, 91, 92; latinismo, 91, 92, 93; hebraísmo, 91, 92, 93; anglicismo, 91, 92, 93, 94, 95, 98; marotismo, 92, 93, 94, 95, 98, 109; barbarismo, 94, 95; alegorismo, 94; paradojismo, 94, 95; epitetismo, 94; entimemismo, 94; dialogismo, 94, 336, 337, 338; balzaquismo, 96; homerismo, 97; idiotismo, 98, 99.
focalización, 222, 321, 336, 359, 361, 366, 367, 369, 370-374, 423, 450, 461, 465
frecuencia narrativa, 358, 366

género, 9, 13-14, 17, 18, 20, 29, 30, 42, 50, 51, 74-75, 83, 84, 90, 94, 95, 99, 101-102, 103, 109, 114, 117, 151, 155, 158, 160, 165, 166, 168, 172, 175, 176, 178, 179, 207, 211, 226, 239, 253, 258, 261, 310, 314, 315, 318, 324, 325, 328, 335, 337, 339, 341, 349, 356, 371, 389, 454, 492-493, 494 (véase *architextualidad*)
géneros hipertextuales canónicos, 19, 36-40, 89; distribución funcional, 36, 39, 40; distribución estructural, 38, 39, 40; funcional-estructural, 38, 40, 41

heterodiegético, 249, 275, 312, 323, 370, 371, 461
heterónimo, 159, 160

hipertextualidad, 14, 17, 18, 39, 67, 68, 84, 174, 187, 188, 189, 222, 223, 247, 249, 255, 256, 258, 260-261, 282, 285, 317, 318, 327, 346, 354, 371, 389, 390, 391, 393, 409, 410, 414, 451, 460, 471, 474, 476, 478, 479, 488, 491, 492, 494, 495, 496-498; hipertexto, 14, 15, 17, 18, 40, 42, 43, 67, 68-69, 189, 190, 194, 197, 202, 215, 231, 237, 242, 247, 252, 253, 262, 275, 276, 277, 337, 359, 365, 367, 368, 373, 379, 381, 387, 409, 418, 432, 445, 456, 457, 459, 466, 467, 469, 476, 478, 491, 492, 494, 495, 496, 497; hipotexto, 9, 14, 15, 38, 39, 43, 50, 57, 58, 59, 60, 61, 67, 68, 69, 70, 73, 75, 83, 175, 189, 190, 192, 193, 194, 202, 218, 221, 242, 245, 246, 247, 250, 253, 263, 266, 270, 271, 276, 291, 309, 312, 313, 318, 319, 321, 334, 335, 336, 337, 338, 353, 357, 359, 361, 363, 365, 367, 374, 375, 376, 380, 381, 386, 387, 388, 390, 393, 394, 395, 396, 397, 402, 403, 404, 409, 410, 411, 412, 413, 418, 432, 433, 439, 440, 441, 445, 446, 449, 452, 456, 457, 459, 464, 465, 467, 469, 474, 476, 492, 494, 495, 497; grados de relación hipertextual, 68-69; pseudohipotexto, 479; tipos de derivación hipertextual, 491
historia, 376
horizonte de expectativas, 14, 200, 258
idiolecto, 97, 98, 102, 103, 115, 127, 146, 148, 151, 159, 449
imitación, 15, 16, 17, 31, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 43, 97, 100-109, 115, 119, 120, 151, 157, 161, 162, 163, 166, 167, 170, 176, 187, 189, 193, 202, 203, 208, 210, 213, 234, 247, 255, 258, 259, 262, 325, 397, 408, 476, 481, 488, 489, 491, 493 (véase también *figura*)
imitación satírica (*charge*) *, 35-44, 95, 99, 100, 104, 105, 106, 107, 108, 109-119, 147, 152, 154, 156, 164, 181, 183, 187, 189, 200, 262, 302, 315, 486, 493, 497
imitación seria (*forgerie*)*, 40, 41, 42, 44, 99, 100, 104, 106, 107, 201, 245, 262, 324, 497 (véanse *apócrifo, continuación, prolongación*)
intertextualidad, 10-11, 20, 495; intertexto, 11, 17, 69 (véanse *cita, alusión, plagio*)
iterativo (relato), 358

marco espacio-temporal, 376-379 (véase *diégese*)
metadiegético, 14, 81, 188, 233, 341, 342, 431
metalepsis, 194, 233, 249, 431, 470
metatextualidad, 13, 327, 494; metatexto, 13, 14, 15, 17, 18, 52, 112, 189, 390, 492, 494; pseudometatexto, 328 (véase *comentario*)
mímesis, 364

* Los términos *charge* y *forgerie* carecen de equivalente exacto en castellano. Los términos más próximos son *caricatura* para el primero y *apócrifo* para el segundo. Sin embargo, caricatura posee para Genette unas connotaciones gráficas ajenas al concepto de *charge* (cfr. nota 35, pág. 37) y apócrifo, por su parte, no recubre los tipos de investiduras textuales de la *forgerie*. Por ello, hemos optado por traducirlos como «imitación satírica» e «imitación seria», respectivamente, aun a costa de la imprecisión (e incomodidad) que su uso pueda, en ocasiones, suscitar. *(N. del T.)*

mimetismo, 99, 102, 105, 131, 167, 237
mimologismo, 98, 99
mimotexto, 99, 100, 102, 104, 106, 107, 146
modelo de competencia, 15, 96, 101, 102, 127, 166
modo de regulación de la información narrativa, 357, 358, 365, 367, 478
modo de representación, 311, 356, 361; modo dramático, 20, 311, 312, 348, 356, 361, 362, 364, 374, 442; modo narrativo, 20, 22, 311, 312, 321, 341, 356, 362, 365 (véanse *diégesis* y *mímesis*)

narratorio, 249, 450, 451
naturalización, 83, 84, 387-393, 394 (véase *transposición*)
novela bretona, 276; cómica, 187; de aventuras, 294, 461; de caballerías, 183, 189, 195, 248, 259, 408, 409; epistolar, 261, 444; gótica inglesa, 194; griega, 259; histórica, 343, 377; pastoril, 183, 189; picaresca, 51, 182, 258, 260, 380; realista, 182, 183, 493; río, 255

oulipismo, 55, 56, 63-64, 70, 285; oulipema, 55, 56, 65; anagrama, 55; palíndromo, 55, 56; dístico holorrimo, 56; lipograma, 55, 56, 67, 262; transformación homofónica, 56; traslación léxica, 57-58, 61, 262; permutación léxica, 58-59; la haïkaïsación, 60, 61; transformación definicional, 61, 337; el centón, 24, 62, 63, 96, 334, 485; quimera, 62-63, 334, 335; paroulipema transformacional, 64-67 (véase *parodia*)

pacto (véase *contrato*)
palimpsesto, 467, 496
paralipsis, 219, 224, 366
paratextualidad, 9, 12, 13, 203, 291, 393; paratexto, 11, 12, 17, 104, 393, 492; indicios paratextuales, 17, 18, 108, 388, 391, 495
parodia, 14, 18, 19, 20-26, 39, 40, 41, 44, 45, 64, 70, 73, 100, 103, 109, 118, 150, 161, 163, 165, 166, 169-170, 171, 175, 180, 182, 183, 184, 188, 189, 190, 192, 196, 233, 234, 262, 302, 378, 379, 389, 409, 414, 479, 480, 493, 496, 497; parodia mínima o estricta, 27-37, 403; autoparodia, 26, 151; parodia mixta, 30, 32, 44, 179, 188, 190, 191, 378, 379; parodia dramática, 32, 176-178, 449; «parodia» de la epopeya, 21, 22, 32, 174, 169, 448; parodias modernas, 55; parodia musical, 483, 487 (véase también *oulipismo*)
pastiche, 17, 18, 19, 26, 28, 32, 34, 36, 38, 44, 50, 53, 54, 61, 68, 84, 86, 95, 96, 97, 98, 99-104, 105, 106, 107, 108-109, 111, 112, 114, 115, 116, 117, 118, 160, 163, 165, 166, 174, 176, 183, 184, 189, 198, 199, 200, 201, 202, 204, 207, 208, 213, 215, 217, 234, 254, 260, 261, 262, 302, 326, 328, 345, 351, 368, 372, 393, 453, 462, 481, 483, 488, 489, 490, 493, 494, 495, 496, 497; pastiche satírico, 31, 32, 35, 36, 37, 38, 115, 163, 180, 183; pastiche-homenaje, 119-120; pastiche proustiano, 120-146; autopastiche, 26, 46, 146, 149, 151-156, 161; pastiches en variación transestilística, 146-150; pastiche imaginario, 158-163; pastiche musical, 83, 486-487; pastiche arquitectónico, 487
plagio, 10, 452, 476 (véase *intertextualidad*)
prácticas hiperestéticas, 479-490

prolepsis, 194, 236, 395 (véase *tiempo narrativo*)
prolongación, 201, 206, 207, 208, 213, 218, 222, 244, 253-256, 261, 492 (véase *imitación seria*)
prosificación, 271-281, 492; desrimación, 276-280; transfiguración, 280-281
proverbio, 16-17, 29, 48-50, 62, 90
pseudónimo, 158, 159, 163, 255, 326
punto de vista, 316, 321, 336, 359, 366, 367, 371, 372, 375 (véase *focalización*)

reducción, 60, 84, 275, 285, 287, 291-292, 293-329, 330, 338, 342, 343, 346, 347, 355, 358, 361, 452, 491 (véanse *concisión, condensación* y *escisión*)
refutación (véase *corrección*)
régimen, 40-43, 48, 53, 99, 104-106, 118, 119, 122, 285, 394, 480, 481, 492, 297; régimen lúdico, 40-43, 48, 55, 60, 80, 104-106, 150, 200, 285, 480, 484, 485, 497; serio, 40-43, 53, 104, 106, 285, 486, 492; satírico, 40-43, 84, 104-106, 118, 122, 200, 485; irónico, 43, 409, 484; polémico, 43, 54; humorístico, 43
reposición, 365

suplemento, 250-253, 258, 470 (véase *continuación*)

tiempo narrativo, 320, 357, 365, 478 (véase *anacronía*)
título 11, 12, 13, 18, 36, 50-52, 74, 84, 115, 155, 156, 157, 161, 176, 190, 191, 195, 197, 217, 249, 259, 261, 288, 293, 318, 323, 371, 373, 379, 380, 386, 388, 389, 390, 393, 403, 424, 450, 460, 465, 472, 484, 487, 495 (véase *paratextualidad*)
traducción, 56, 57, 67, 78, 81, 82, 99, 116, 117, 173, 264-269, 271, 274, 276, 277, 280, 285, 288, 301, 302, 375, 397, 427, 492 (véase *transposición*)
transdiegetización (o transposición diegética), 376-396, 410, 419, 488; transposiciones homodiegéticas, 378-379, 393-394; transposiciones heterodiegéticas, 378-396 (véase además *naturalización*)
transestilización, 150, 285-291, 454, 484; estilización, 288; desestilización, 288; auto-transestilización, 288-291
transfocalización, 315, 366-375, 461, 462; desfocalización, 366, 370 (véase *focalización*)
transformación, 14-17, 31, 32, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 54, 55, 72, 89, 100, 103, 104, 146, 148, 150, 167, 178, 183, 189, 259, 262, 346, 361, 362, 476, 478, 480, 484, 488, 489, 490, 491 (véase *transposición*)
translongación (transformación cuantitativa), 291 (véanse *aumento* y *reducción*)
transmetrización, 282-285
transmodalización, 356-375, 492; transformaciones intermodales, 356-363; dramatización, 356-361; 363, 472, 492; narrativización, 356, 361-363; transformaciones intramodales, 356, 363-375 (véanse *transfocalización, transvocalización*)
transmotivación, 348, 368, 409-443; motivación, 344, 345, 347, 353, 358, 371, 400, 401, 410-413, 432, 467; remotivación, 410, 417; desmotivación, 348, 353, 410, 413-416, 432 (véase *transposición*)
transposición, 21, 29, 39, 40-44,

78, 79, 81, 83, 84, 87, 88, 89, 94, 146, 150, 166, 174, 180, 193, 245, 253, 262-475, 482, 484, 493, 497; transposiciones formales, 263-375 (véanse *aumento, prosificación, reducción, traducción, translongación, transmetrización, transmodalización, transestilización, versificación*); transposiciones temáticas, 263, 357, 375-475, 492 (véanse *corrección, transdiegetización, transmotivación, transpragmatización, transvalorización*)
transpragmatización, 245, 376, 378, 387, 396-475 (véanse *transposición* y *corrección*)
transtextualidad, 9-14, 17, 18, 51-52, 159, 256, 491, 494
transvalorización (transformación axiológica), 422, 432-475; valorización, 169, 432-444, 445, 459, 473; desvalorización, 169, 404, 432, 438, 444-459
transvocalización, 369, 370-373, 461; vocalización, 370; desvocalización, 370, 466; autotransvocalización, 370
travestimiento, 17, 18, 19, 30, 37, 38, 39, 40-44, 75, 99, 100, 103, 146, 147, 148, 168, 182, 188, 190, 196, 248, 262, 301, 335, 348, 378, 379, 389, 409, 419, 479, 480, 484, 493, 497; travestimiento burlesco, 18, 21, 494

velocidad narrativa, 358
versificación, 270-271, 277, 375, 494
voz (narrativa), 320, 359. 365, 369, 478

Gérard Genette, uno de los "nuevos críticos" franceses cuya influencia en el devenir de la ciencia literaria desde los años sesenta ha sido decisiva y constante, singularmente destacado por su formulación de una eficaz *narratología* con su *Discours du récit* propuesto en 1972 y revisado en 1983, inició en 1979 con la *Introduction à l'architexte* un vasto proyecto de investigación sobre las diversas formas de transtextualidad que caracterizan la escritura más consciente de nuestra civilización postmoderna, abrumada por todo lo que se ha escrito ya, pero necesitada a la vez de autoexpresarse, de lo que un autor hispánico bien conocido por Genette, Jorge Luis Borges, es ejemplo arquetípico. • La primera entrega de este proyecto es a la vez la primera obra de su autor traducida en España, un perspicaz estudio sobre lo que Genette llama "la literatura en segundo grado", entendiendo por tal los resultados de la *hipertextualidad* o relación de un discurso literario con los que le han precedido y de los que deriva por transformación simple o compleja. Es aquí donde la escritura moderna merece en justicia el nombre de *palimpsesto*, porque trasluce a los ojos penetrantes del receptor avisado otras escrituras previas, en una gratificante simbiosis de actividad lúcida y lúdica a la vez que puede resumir cabalmente el estatuto de la lectura contemporánea más competente.

9 788430 621958