

LA PRODUCCIÓN DEL TEXTO Y LA RECONSIDERACIÓN DEL EMISOR. DE CÓMO *PALIMPSESTOS* (1) PUEDE LEERSE COMO UN SUGERENTE LIBRO DE DIDÁCTICA DE LA LITERATURA

Araceli Herrero Figueroa
Universidad de Santiago

La intertextualidad: anarquía terminología y conceptual

La intertextualidad, a juicio de gran parte de sus teorizadores, elimina la seguridad del origen y decreta que el texto es un conglomerado de textos y códigos, en muchos casos desconocidos. Genette, el autor que vamos a seguir, declara:

No hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales (p. 19). (2)

Sentimos la afirmación como excesivamente rotunda, pues si es cierto que muchos textos pueden ser leídos como hipertextos, e incluso unos cuantos pueden presentar evidente “parasitismo conceptual”, exigiendo, pues, una lectura palimpsestuosa, dependiendo su recepción de la consideración del texto de partida o hipotexto, no por ello se puede generalizar porque desembocaríamos en la utopía borgiana de la literatura en transfusión perpetua, en ese único Libro “infinito” del que nos habla el mismo Genette al final de *Palimpsestos*.

Lo que sí admitimos es la intertextualidad como la proyección a nuevos sentidos, como “actualización” de un texto, o como nueva “recreación”. Pensemos, si no, en el mito, intertextual por excelencia, y en uno concreto como el mito Helena y sus diferentes transformaciones y modulaciones a través del tiempo y de los autores, incluyendo, por supuesto, su presencia en los sucesivos “Faustos”, ya desde el *Volksbuch* hasta Mann. Tomemos este proceso de transposición mítica como modélico y ejemplar, y trabajemos otros mitos (como, por ejemplo, el ya por nosotros trabajado mitema de la mujer-cierva, considerando su pervivencia en nuestros relatos tradicionales y su transmitificación en diferentes textos de autor), pero, insistimos, sin caer en trabajos detectivescos en procura de hipotextos, en muchos casos meras hipótesis, o fantaseadas investigaciones.

Matizada, así, esa rotundidad genettiana acerca de la intertextualidad, delimitemos ahora el término, excesivamente amplio y ambiguo. Ciertamente, el estudio de la “intertextualidad” goza de tal anarquía terminológica y conceptual que nos obliga a sujetarnos a una taxonomía concreta, y, pese a las múltiples objeciones que gustosamente haríamos a Genette, vamos a seguir su *Palimpsestos*-

tos, un sugerente manual para nuestras aulas de Didáctica de la Literatura.

De cómo nos vamos a sustraer a la “terminologitis” aceptando la taxonomía de la transtextualidad genettiana

Justificamos, así, la aceptación de la taxonomía de Genette, pese a su carácter provisional, que ya destaca el autor de *Palimpsestos* cuando escribe sobre la transtextualidad y la serie de relaciones entre las cinco prácticas que establece, una clasificación que [...] *corre el riesgo de no ser exhaustiva ni definitiva* (p. 10), como él dice y que, desde luego, no lo es.

Aun así seguimos su estudio, que se nos va a revelar como guía y estímulo para las actividades creativas, si bien a la clasificación de las prácticas transtextuales vamos a incorporar algunos términos que nos resultan precisos dentro de la generalidad de delimitación, como puede ser el término “autotextualidad” que nos remite a la ya clásica *Poétique 27*, concretamente al estudio de Lucien Dällenbach. (3)

De las cinco prácticas transtextuales de Genette, dejamos para próximos estudios la consideración de *architexto*, *paratexto* y *metatexto* (pp. 9 ss.), pese a que toda práctica hipertextual conlleva consideraciones “críticas”, metaliterarias, metatextuales. Porque, por ejemplo, ¿no presupone acaso la traducción, de la que luego hablaremos, una buena exégesis del texto? ¿No nos informan los borradores de las “interpretaciones”, en ocasiones abandonadas, de esa creación? (4). El *avant-texte* va a ser considerado hipotexto, pero, como se deduce por lo expuesto, a su vez tiene carácter metatextual. De todas formas, vamos a centrarnos, exclusivamente, en el hipertexto incorporando el intertexto citacional, implicado frecuentemente en aquel que, desde luego, no permite considerar como práctica estanca.

Nuestro trabajo supone, pues, abordar toda la dinámica hipertextual (e intertextual cuanto a la citación/alusión) en un autor concreto, Luis Pimentel, para, desde ese proceso creativo que vamos a seguir a través de sus textos poéticos, reproducir la creatividad literaria en nuestras aulas. (5)

Existen, es cierto, toda una serie de prácticas “hiperestéticas” que nos revelan los mecanismos de productividad poética en este autor lucense, pero preferimos situarnos estrictamente en la literatura, en la relación hipotexto-hipertexto que, por supuesto, nos exige un trabajo previo de estudio y comentario textual, un trabajo que entra en la consideración de la ecdótica.

Es cierto que la música, danza, cine, pintura, arquitectura... son estímulos creativos que se nos revelan en determinados poemas como: “Música de Falla” o “Bajo los chopos. Letra para un *fox* lento”, “Pantomimas, II. Muiñeira” o “El vals de la niña pobre”, “Dibujos animados”, “Estampa para una caja de mazapán”, “Nouturno. Plaza do Campo” ... Pero hoy preferimos movernos en la consideración de los *avant-textes* (autógrafos, idiógrafos, apógrafos...) que se con-

servan en el archivo familiar, ya estudiados y publicados por nosotros, o de las traducciones como co-textos. Unos y otros, ante-textos y co-textos, nos van a sugerir alternativas de trabajo. Destaquemos, así, el carácter de emisor que comparten texto y autor. Frente a ellos, un lector activo, un alumno escritor: nuestro alumnado de Didáctica de la Literatura.

El variado panorama que se divisa desde el hipertexto

Genette define hipertexto y delimita la hipertextualidad en su aspecto más definido como *aquel en 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 (p.19)*.

Ejemplos los tenemos en todas las artes: las Meninas: frente a Velázquez, las variaciones de Picasso; o la orquestación de Ravel con los *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky... El caso de Pimentel nos sugiere no la *Olimpia* de Manet, sino la serie, las diferentes versiones de la fachada de la catedral de Rouen: en su variedad auto-textual Monet es el artista parangonable a este poeta lucense cuyos ante-textos, en muchos casos, exceden la consideración de meros bocetos, son textos definitivos, y son variaciones sobre un tema, como vamos a ver.

Es cierto que alguna vez hablamos de la necesaria formación de nuestro alumnado en la lectura crítica, y en el comentario de textos, comentario preciso para un alumnado universitario. No hemos cambiado de opinión, pero hoy nos movemos en el placer del texto en cuanto estímulo creativo y formación de cara a la formación literaria. No admitimos “poses” iconoclastas, pero tampoco fetichismos. Y “desacralizar” la literatura en la práctica creativa no supone caer en la burda parodia. La creatividad exige un estímulo más lúdico que intelectual, es evidente, pero, insistimos, formamos universitarios y no animadores culturales. Nuestra meta es esa tan discutida “competencia literaria”.

Pero volvamos al hipertexto. Es cierto que la creación se ve potenciada si lo que trabajamos es la ficcionalidad. Ahora bien, no por ello debemos limitarnos al discurso narrativo o dramático obviando el lírico, como hace Gerard Genette. Retomemos al poeta objeto hoy de atención y veamos:

1.- En Pimentel son varios los casos de hipotextos poéticos, propiamente auto-textos, que el autor desarrolla, transforma: el poema “El vals de la niña pobre” y su co-texto “O vals da nena probe” (*OINR*, P. 238/T, pp. 21-22) aparecen transmodalizados en “Pequeño ballet infantil” (*OINR*, pp. 274-275). Un texto del que sabemos, incluso, se preparó su escenificación, su *mise en scène*, con un grupo de ballet que dirigía en Lugo, por los años cincuenta, Pilar Tabernero.

Aparte tenemos también, ya mero boceto sin desarrollo espectacular, “Dibujos animados, I” (*OINR*, pp. 270-271), como pueden ver en el original que les

hemos entregado: un magnífico poema que resulta hipotexto de una no realizada escenificación. Como diremos, podemos trabajar estos versos a la luz de autores como Jules Laforgue, del que, reconozcámoslo, es “deudor”, discípulo tardío, Luis Pimentel, o podemos asumir la escritura de un hipertexto dramático desde esa composición, o desde el *Dramatis personae*.

Pasemos a otra cuestión: aquellos casos de evidente reconocimiento de hipertextos poéticos, con notable presencia de intertextos citacionales. Son varios, uno muy singular y “curioso” es sin duda ese “collage” o centón: “Cunetas” de Ruedo Ibérico (6) que pasó por texto auténtico y representativo de Pimentel sin ser éste su “autor”. Un poema del que luego hablaremos y que, en otras ocasiones, comentamos. (7)

Otro ejemplo de hipertexto, con insistente presencia de intertexto citacional (y autotextualidad), lo tenemos en el poema “Un muerto en casa” (*OINR*, p. 317), del que se conservan diferentes versiones e incluso un manuscrito autógrafa en el archivo familiar (Vid. asimismo, *OINR*, pp. 160). Este poema ya nos introduce en la cuestión de los ante-textos que debemos más detenidamente abordar, trascendiendo desde la ecdótica, precisa y previa a todo estudio verdaderamente filológico o crítico, para la creación en el aula y el destaque del proceso productivo y la consideración de la poeticidad.

Auto-hipertextualidad: el ante-texto o avant-texte

Genette escribe: *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.*

Casos de auto-transformación, auto-hipertextualidad que merezcan destacarse son varios, alguno de rentabilidad en cuanto nos permiten una correcta interpretación, como “Interior” y “¿Qué amplía música?” (*OINR*, pp. 155-158) con respecto al poema “Interior” de *Sombra do aire na herba* (p. 50).

Si tomamos como ejemplo los conocidos *Notebooks* de James, podemos establecer con estos poemas y otros un “diario” del autor, un diario que revelaría el proceso creador de esa magna elegía que el poeta escribe a raíz de la muerte de su madre; un estudio, un cuaderno de creación que, por ejemplo, aclararía lo para muchos ignorado. (8)

Estaríamos ante un diario poético, sucesión de bocetos u organización de diferentes poemarios, y ante una sugerencia: estructurar ese volumen de “Cunetas”, inexistente como tal (pese a que durante mucho tiempo se habló de su existencia como poemario), pero perfectamente posible de articular hoy, con todo el material ya publicado e “identificado”. (9)

Otra actividad que nos viene sugerida por esos *avant-textes* sería la ampliación, reducción o sustitución que ya alguno de los borradores y bocetos

incompletos parece solicitar. Y, en concreto, con vistas a ese poemario sobre las muertes del 36, proponemos la prolongación o continuación, bien analéptica o proléptica, del poema titulado “El cementerio civil” (*OINR*, p.126), que, si bien podría integrarse en otro posible volumen que titularíamos “Poemas de Provincia” (así se titulan o subtitulan otras composiciones), cabe perfectamente en ese poemario de *Cunetas*, dado que, como muchos lucenses saben, fue aquel un escenario no menos trágico que las cunetas de las carreteras, aquellas “tumbas paralelas e infinitas” de que nos habla Luis Pimentel desde sus autógrafos.

La intertextualidad citacional

Comencemos por casos de intertextualidad interna y restringida. Son varios los casos en que los propios versos de Pimentel le sirven de lema; por ejemplo, “A ella” (*OINR*: p. 190); y, sobre todo, en “Poemas provincianos. Aquella era mi Plaza Mayor” (p. 368), donde todo el texto parece glosa de los versos de “Estampa para una caja de mazapán” (*OINR*, p. 130):

*Desplumados Ángeles llueven
sobre el pueblo dormido.*

Sin embargo, más interesante, en cuanto a que se nos presenta la evidencia de dos hipertextos, co-hipertextos, es el caso del drama “Angustia” (*OINR*, pp. 288 ss.). Se trata de un caso de engaste del poema “Canzón para que un neno non durma” (*Triscos*, p.18) y a la vez transposición “intermodal” del poema homónimo (*OINR*, p. 184-185). Una práctica perfectamente trasladable al aula, y que va a exigir al alumno un pormenorizado estudio previo sobre la obra poética de un autor.

Los casos de incorporación o engaste nos conducen al poema ya citado como centón o “collage” de “Cunetas” de Ruedo Ibérico, que sospechamos “compuesto” por Luis Seoane desde un núcleo poético, una “célula temática” en torno a la cual creció merced al añadido de versos de diferentes poemas de *Sombra do aire na herba*, libro precisamente no preparado ni organizado por Pimentel sino por “Galaxia”, y libro convertido, así, en hipotexto. Un caso singular de hipotexto “heterogéneo”, y máxime cuando el libro no obedece a ningún proyecto definido y su temática es enormemente variada.

Así pues, casos de hipotexto doble, como el drama “Angustia”, y este caso de hipotexto múltiple requieren atención y sugieren toda una línea de actividades centradas en un único autor. Un autor y no autores, pues el trabajar lo que corrientemente se conoce por *quimera* tiene demasiado de aleatorio y no requiere del alumno ese trabajo de conocimiento y estudio de un autor y obra concretos.

Aparte de estos casos de engaste y *collage*, de intertextos citacionales, tenemos otros casos de intertextualidad general o externa, como la utilización de

“El poema” de Juan Ramón Jiménez como lema a “Toda tu luz” (*OINR*, p. 188) u otras citas y alusiones como las que nos remiten a Jules Laforgue (*OINR*, p. 94), autor que, como hemos indicado, podemos considerar al asumir la trasmoldalización para practicar, incluso, eintertexto citacional desde su obra.

La lectura de Laforgue no tiene, pues, como fin identificar o “localizar” influencias, sino aportar materiales en función de hipotexto al trabajar, por ejemplo, ese poema de “Dibujos animados” o al trabajar la creación de un texto primario desde el ballet “La muerte de Pierrot” (*OINR*, p. 272). En este caso concreto, sin duda alguna, *Les Complaintes* va a resultar de mayor rendimiento que, incluso, el que consideremos los *canovacci* de cualquier escenificación de *Commedia dell’Arte*.

Traducción y “Co-texto”

Creemos que el término co-texto responde perfectamente a aquellas versiones definitivas en diferentes lenguas de las que exista completa seguridad de ser creaciones del propio autor, un “bilingüe equilibrado”, en la línea de autores como Nabokov.

El hecho no es extraño en nuestra literatura, en autores como Alvaro Cunqueiro, por ejemplo; pero ya no es tan natural y creíble en Pimentel, que sabemos tenía como lengua primera, y lengua de creación, el castellano. A sus amigos y allegados se deben bien la translación, bien la corrección de las pocas versiones al gallego que tal vez realizó el autor.

Aun así existen originales, manuscritos autógrafos, en gallego de textos de los que también se conserva el original castellano. Y en concreto los autógrafos del poema “(En aquella reunión de poetas)”, de *Barco sin luces* (p. 50), como dos co-textos, han sido trabajados en el aula por nuestro alumnado, trabajo que, sintetizado se publicó en el diario lucense *El Progreso* [10], como homenaje al autor en el año en que la Real Academia le dedicó el Día de las Letras Gallegas. Las autoras fueron: R. Febrero, P. Fraga, M. Lago, O. del Río y M. Raposo, alumnas de nuestra materia de Didáctica de la Lengua y la Literatura, a quien agradecemos su trabajo y su colaboración.

Es indudable que la traducción es un sugestivo campo de trabajo literario. Ya hemos indicado que una buena traducción presupone una buena exégesis, y exige el poner en práctica la competencia interlingüística, necesaria para un profesorado que, como el gallego, debe desarrollar su trabajo en un país con dos lenguas oficiales.

Realmente, hay mucho de creación en la translación. Como dice Wandruska en *Interlingüística. Esbozo para una ciencia del lenguaje: El análisis interlingüístico de traducciones abre a nuestras lenguas a su auténtica creación*. (11)

Pero en el caso de Pimentel, aun hay una “singular” actividad posible: ya hace tiempo que hemos publicado dos poemas autógrafos de Ramón Piñeiro

que recogían dos versiones al gallego de originales de Pimentel, hoy perdidos (12). La sugerencia de trabajar estos textos, la reconstrucción de esos originales castellanos como trabajo aular, nos va a exigir un estudio de la obra, y no sólo un pormenorizado estudio de su léxico; nos va a exigir el trabajo de estilística que conlleva toda translación, la consideración de la estilística hoy tan necesaria en la formación del universitario.

Una nueva sugerencia ésta que plantea a la vez como línea de trabajo la crítica de las diferentes traducciones, distintas versiones a una lengua, la castellana, cooficial en Galicia, así como trabajar en el aula la traducción como práctica hipertextual, confrontando diferentes alternativas (incluso versiones a otras lenguas), de la misma forma que podemos confrontar diversos hipertextos del mito Hamlet (Laforgue, Cunqueiro, Tom Stoppard..., por ejemplo).

Como dijo en su tiempo Walter Benjamin: ... *en algún grado, todos los grandes escritos... contienen entre líneas su traducción virtual* (*Die aufgabe des Übersetzers*, Heidelberg, 1923).

Otras muchas podían ser las posibilidades de trabajo. Queda pendiente una cuestión de interés: *De la práctica del metatexto e hipotexto ficticios, de cara a la dialéctica del dialogismo crítico frente al poético*, práctica ya desarrollada en el aula, y que sugiere nuevas alternativas en creación. El tiempo nos impide asumir este parágrafo, que esperamos desarrollar como tema monográfico en un futuro estudio, o como comunicación para el que esperamos III Congreso de esta Sociedad de Didáctica de la Lengua y la Literatura.

Gracias.

NOTAS:

- (1) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989.
- (2) Hipertexto es para Genette *todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante transformación sin más) o por transformación indirecta, diremos imitación*.
- (3) "intertexte et autotexte", pp. 282 ss.
- (4) Vid. G. Genette, *Ibidem*, p. 491.
- (5) Obras de este autor que vamos a citar: *Triscos* (desde ahora: *T.*), *Sombra do aire na herba* (*SdA*), *Barco sin luces* (*BsL*) y la edición *Luis Pimentel. Obras inédita o no recopilada* (*OINR*).
- (6) El poema apareció publicado en *Galicia, hoy*, Ruedo Ibérico. Buenos Aires, 1966.
- (7) In "Luis Pimentel, poeta hispánico", *Rev. Turia*, nº 16, 1991. Asimismo, "Questons textuais. Traduçons e "retraduçóns", *Rev. Agalia*, nº 24, 1990.
- (8) Por ejemplo en *Luis Pimentel. Poesía galega*, edición de R. Fonte. Xeraix, Vigo 1989, p. 71, que considera que el poema remite a las experiencias de Pimentel con sus pacientes, como médico de guardia.
- (9) *Cunetas* como poemario u otro titulado *Poemas de provincia* que incorporase todos aquellos textos así titulados a los que se podría añadir los que nos reflejan la vida del poeta en su pequeña ciudad, Lugo.
- (10) "Pimentel na escola, a través dun estudo elaborado por estudantes de Maxisterio", in *El Progreso*, 26, VI, 1990.
- (11) Gredos, Madrid, 1980, p. 138.
- (12) Vid. *Turia*, nº 16, Febrero 1991.