

GERARD GENETTE

PALIMPSESTOS

La literatura en segundo grado

Traducción
de
CELIA FERNÁNDEZ PRIETO

taurus



I

El objeto de este trabajo es lo que yo denominaba en otro lugar¹, 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 trascendentes —tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.— del que depende cada texto singular². 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 (15 de octubre de 1981) me parece percibir cinco tipos de relaciones transtextuales que voy a enumerar en un orden aproximadamente creciente de abstracción, de implicación y de globalidad. El primero ha sido explorado desde hace algunos años por Julia Kristeva³ 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: «Este 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'entreprendre,
Je crois voir les rochers accourir pour m'entendre*^{5a}.

³ *Séméiotikè*, Seuil, 1969.

⁴ Sobre la historia de esta práctica, ver el estudio inaugural de A. COM-PAGNON, *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.

^a 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 influencia⁷, 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; epígrafos; 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 Poésie*, 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 antiguo, o incluso hipócrita, que funciona en adjetivos como *parafiscal* o *parapolicial*.

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*) genérico⁹—. 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 jou* (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 textual¹⁰, 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 futuro¹¹.

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 immanencia.

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 (a lo 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 *Ulyse* 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 métadiégetique». 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 «propriadamente 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 *Ulyse* 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 *Ulyse* 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 Ogiqis 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 Homero¹³ 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, *Ulyse* 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 Mistigris¹⁴: *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 metafóricidad; 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 proverbio¹⁵: *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 trasciende 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 —decido 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 dramático¹⁶. 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 contrapunto —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 sostenido¹⁷ que

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 trans-textual 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 *Deiliada* que sería (de *deilos*, «cobarde») una *Iliada* de la cobardía (por el sentido ya fijado tradicionalmente al sufijo *iade*, la *Deiliada* es en sí un oximoron) 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 Iliada* y *La Odisea* son a las tragedias». De esta fórmula proporcional ha partido

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

¹⁷ Herman KOEHLER, «Die Parodie», *Glotta* 35, 1956, y Wido HEMPEL,

«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 Naucratis¹⁸, o del texto, aparentemente 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 *paródia* 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 ietra —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 Iliada*), 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 *paródia* 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 Delepierre¹⁹, encontramos esta nota que nos incita a soñar: «Cuando los rapsodas cantaban los versos de *La Iliada* 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 Sallier²⁰: 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'Académie 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 Escalígero²¹: «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 subrepticamente 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 paròdous 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 *paròdia*, 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 rotundamente²² 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 metekththè 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 Motte²³ se aburría mucho con lo que él llamaba los «refranes» de *La Iliada*: «la tierra tembló horriblemente con el ruido de sus armas»,

²² *Lexique*, s. v. *paròdia*.

²³ *Discours sur Homère*, Prólogo a su «traducción» de *La Iliada*, 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.

En las poéticas de la época clásica, e incluso en la querrela (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 burlescamente:

*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 paródica²⁵, y aunque Borges haya demostrado en el ejemplo imaginario de Pierre Ménard²⁶ 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, c. 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 rescribe 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.

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

** En fin, parodiando a Piramo con un sollozo: / Hele 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, Pa:.. 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 venga escribiendo un poema contra La Serre. El texto paródico sigue tan de cerca como 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 mancharse 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*². 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 ninguna 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

² 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 Dodizze (como Rodrigo en Roro, Jimena en Chipette, etc.) se lee allí así: *Qué rabia! Qué malheur! Pour-quoi 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 malgré 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 «ren-trée», 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 *Batracomio-maquia* 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 Delepieyre (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 Batracomiomachia* 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 *Hernani* 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 unánime²⁹ 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 Delepieyre, 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 Delepieyre 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 troiano, 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 traveste, 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 avisado; 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 Lutrín*). 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 Iliada* fórmulas guerreras que aplica a sus animalitos combatientes; y cuando la relojera de *Le Lutrín* 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 estudios³¹ 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 literary Parody», *To Honor R. Jakobson*, Mouton, 1967; G. IOT, «La parodie: rhétorique ou lecture?», *Le Discours et le Sujet*, Nanterre, 1972-1973; C. BOSCHÉ, *Leurréisme, du lieu commun à la parodie*, Larousse, 1974; C. ABASTADO, «Situation de la parodie», *Cahiers du XX siècle*, 1976; L. DUISST, *Satire, Parodie, Calembour*, Stanford U. P., 1978; L. HUTCHESON, «Modes et formes du narcissisme littéraire», «Ironie et parodie», «Ironie, parodie, satire», *Poétique* 29 (1977), 56 (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, «Sciaccia pastiche Voltaire»; se trata evidentemente de *Candido*, que es un travestimiento moderno de *Candido*.

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 comprensiva, 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 no³³, 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 imperfectamente³⁴ 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

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:

| | | | | |
|------------------|----------------|---------------------|-----------------------|----------|
| <i>relación:</i> | transformación | | imitación | |
| <i>géneros</i> | 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:

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

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, *Ulyse* 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:

| | | |
|----------------------------------|-------------|-----------------------------|
| <i>función</i> / <i>relación</i> | 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 extensivo²⁶ de

²⁶ 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

| | | | |
|----------------------------------|---------------------------------|---|---|
| <i>régimen</i> / <i>relación</i> | lúdico | satírico | serio |
| transformación | PARODIA (Chapelain décollé) | TRAVESTIMIENTO (Virgile travesti) | TRANSPOSICIÓN (Doctor Fausto) |
| imitación | PASTICHE (L'Affaire Lemoine) | IMITACIÓN SATÍRICA [charge] (A la manière de...) | IMITACIÓN SERIA [Jorgerie] (La Continuation de Homero) |

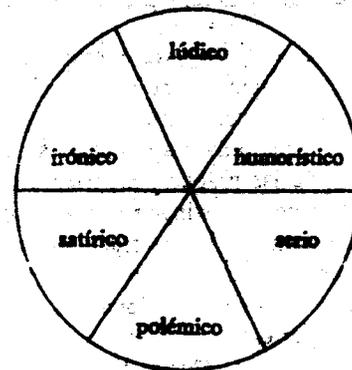
transposición: para las imitaciones serias, podemos tomar prestado a la antigua lengua un término casi sinónimo de *pastiche* o de *apócrifo*, pero también más neutro que ellos: *forgerie*. De aquí sale este nuevo cuadro más completo, y provisionalmente definitivo que, al menos, nos servirá de mapa para la exploración del territorio de las prácticas³⁷ 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 incluimos³⁸.

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 socio-psicológico 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 transgénica 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 Iliada*. 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 espacio: 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 *El péñor*; 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 estática, 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 sutiles³⁹, 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.