

GERARD GENETTE

PALIMPSESTOS

La literatura en segundo grado

Traducción
de
CELIA FERNÁNDEZ PRIETO

taurus



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 transcendentales —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 cita⁴ (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*⁵,

³ *Sémiotikè*, Seuil, 1969.

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

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

⁶ 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; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más

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

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

⁸ Hay que entenderlo en el sentido ambiguo, e 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», «Nausicaa», «Penélope», etc. Cuando aparece en libro, Joyce elimina esos intertítulos que poseen, sin embargo, una significación «capitalísima». Estos subtítulos suprimidos, pero no olvidados por los críticos, ¿forman o no parte del texto de *Ulysse*? Esta pregunta embarazosa, que dedico a los defensores del cierre del texto, es típicamente de orden paratextual. En este sentido, el «avant-texte» de los borradores, esquemas y proyectos previos de la obra pueden también funcionar como un paratexto: el reencuentro final de Lucien y de Mme. de Chasteller, hablando propiamente, no está en el texto de *Leuwen*; el único testimonio de él se halla en un proyecto de final abandonado por Stendhal: ¿debemos tenerlo en cuenta en nuestra apreciación de la historia y del carácter de los personajes? (Más radicalmente: ¿es lícito leer un texto póstumo en el que nada nos dice si y cómo el autor lo habría publicado en caso de estar vivo?). Puede ocurrir también que una obra funcione como paratexto de otra: el lector de *Bonheur fou* (1957), al ver en la última página que el retorno de Angelo a Paulina es muy difícil, ¿debe o no acordarse de *Mort d'un personnage* (1949) donde encuentra a sus hijos y nietos, lo que anula por anticipado esta sabia incertidumbre? Como vemos, la paratextualidad es, sobre todo, una mina de cuestiones sin respuesta.

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

El tercer tipo de transcendencia 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 inserta de una manera que no es la del comentario. Como se ve en la metáfora *se inserta* 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 métadiégétique». Decididamente, no hay manera de arreglar este asunto de la terminología. Algunos dirán: «La solución está en hablar como todo el mundo.» Desafortunado consejo. Sería aún peor, pues el uso está empujado 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 Ogiro a Cartago y de Itaca 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 Iliada*), 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 construcción 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 paralingüístico) 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,

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

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

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 contracanto —en contrapunto—, o incluso cantar en otro tono: deformar, pues, o *transportar* una melodía. Aplicada al texto épico, esta significación podría conducir a varias hipótesis. La más literaria 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 oxímoron) y, por tanto, una especie de anti-epopeya: puede aceptarse, pero es un poco vago. Al propio Homero le atribuye un *Margites* que sería «a las comedias lo que *La 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 KÖHLER, «Die Parodie», *Glotta* 35, 1956, y Wido HEMPEL,

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