

NOTAS (HIPERTEXTUALES) SOBRE LA PARODIA GENETTIANA: A PROPOSITO DE *PALIMPSESTOS*

Dulce M.^a González Doreste
Universidad de La Laguna

Abstract

One of the most salient contributions of Genette to modern criticism is the distinction he draws between the various forms of transtextuality, which broadens considerably the concept of intertextuality, which broadens considerably the concept of intertextuality proposed several years ago by, among others, Julia Kristeva and Michael Riffaterre. Hypertextuality is a kind of transtextual relation, and it is this subject which is addressed in *Palimpsestos*, in which Genette endeavours to formalise and classify all possible forms of second degree literature.

Cuando se inicia un estudio sobre la parodia en cualquiera de sus manifestaciones la primera dificultad con la que tropieza el investigador es la de encontrar una definición válida del término. Y cuando digo “una” me refiero a “única”, pues la diversidad de definiciones que se puede encontrar tanto en textos críticos especializados como en diccionarios de crítica y terminología literaria es enorme. Un estudio sobre el uso contemporáneo que se le da al término parodia es, pues, a todas luces necesario y a ello nos hemos dedicado en otro trabajo. Pero dentro de este contexto, creo que merece la pena prestarle una especial atención al estudio del concepto genettiano de parodia, que se extiende a todas las formas posibles de literatura en segundo grado.

En un principio Genette definió el “architexto” como el objeto de la Poética, entendiéndolo por architexto o por “architextualidad del texto” el “conjunto de categorías generales o transcendentales —tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.— del que depende cada texto singular” (*Introduction à l'architexte*, Seuil, 1979, p. 87). Más tarde, sin embargo, opina que el objeto de la

Poética debe ser la “transtextualidad o transcendencia textual del texto”, concepto evidentemente más amplio, que incluye la architextualidad así como otros tipos de relaciones transtextuales. Concretamente, Genette establece cinco tipos de relaciones transtextuales: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, architextualidad e hipertextualidad.

Esta ampliación enriquece considerablemente el concepto inicial de intertextualidad desarrollado por Julia Kristeva en su artículo “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman” (*Critique*, XXIII, n.º 239, págs. 438-465) y concreta y restringe la definición (vaga y genérica) de intertextualidad que enunciará más tarde Michael Riffaterre:

“l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire, à la lecture d'un passage donné. L'intertexte est donc un corpus indéfini” (“L'intertexte inconnu”, *Littérature* 41, 1981, p. 4),

y que ya había anunciado anteriormente en varios textos (Cf. *La production du texte*, Seuil, 1979, “La trace de l'intertexte”, *La Pensée*, 1980, “La syllepse intertextuelle”, *Poétique*, 1979).

Para Genette, la intertextualidad no es sino una forma de transtextualidad que define como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (*Palimpsestos*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989, p. 10; 1ª edición en Seuil, 1982), y en la que sus formas, de más a menos explícitas, son la cita, el plagio y la alusión.

La segunda forma de transtextualidad está constituida por las relaciones paratextuales que son aquellas que se establecen en el interior de un mismo texto entre éste y su “paratexto” (títulos, subtítulos, notas, advertencias al lector, prólogos, ilustraciones, etc.) y que han sido extensamente analizadas por Genette en su libro *Seuils* (Seuil, 1987).

El tercer tipo, la metatextualidad, es el “comentario” que hace un texto sobre otro.

La architextualidad, a la que ya hicimos alusión, es el tipo de transtextualidad que Genette considera “el más abstracto y el más implícito”, ya que se trata de una relación “completamente muda que como máximo articula una mención paratextual” que hace referencia a su estatuto genérico.

El quinto tipo, que Genette coloca en cuarto lugar y al que se va a referir exclusivamente en *Palimpsestos*, es el que define la relación hipertextual, que es aquella que se establece entre un texto literario (hipertexto) y otro (u otros) que le ha precedido (hipotexto) y del que deriva por transformación simple y directa o compleja e indirecta (imitación).

Esta distinción efectuada por Genette entre los estatutos transtextuales (que algunos críticos siguen llamando intertextuales, utilizando todavía el término en la acepción amplia de Kristeva o Riffaterre, entre otros) es una de las mayores aportaciones que se han hecho últimamente al panorama de la crítica o de la teoría literaria y en esta valoración positiva coincide la mayor parte de la crítica especializada. En este sentido, Fernando Galván opina que “aunque la clasificación genettiana pueda parecer imperfecta (...), a mí me parece que es de lo mejor que tenemos por ahora sobre la cuestión de la intertextualidad, y que es una lástima que no sea aprovechada como merece para el estudio de la novela contemporánea” (*Actas del XV Congreso de AEDEAN*, Logroño, 1991).

En *Palimpsestos*, con ese espíritu formalizador y clasificador que lo caracteriza, Genette abarca todo un universo de relaciones hipertextuales (entre las cuales se incluye la parodia), a cuya descripción irá dedicado el resto de nuestro trabajo.

La relación de un hipertexto con su hipotexto puede ser de orden descriptivo o intelectual: cuando en un texto se habla de otro. La derivación por transformación evoca un texto sin necesidad de hablar explícitamente de él ni de citarlo. La derivación exige, pues, una “operación transformadora”. La transposición que hace Joyce de la acción de *La Odisea* al Dublín del siglo XX en *Ulysses* es tomada como ejemplo de una transformación simple y directa. Más compleja es la operación que conduce de *La Odisea* a *La Eneida*, la cual consiste en contar una historia distinta aunque siguiendo, desde un punto de vista formal y temático, el modelo creado por Homero. Esta es la transformación que Genette denomina *imitación*.

Genette va a tratar únicamente la hipertextualidad en su aspecto más definido, es decir cuando la derivación es fácilmente reconocible porque es “masiva” (toda la obra B derivando de toda la obra A) y porque es declarada más o menos explícitamente, lo que más tarde va a llamar “contrato de pastiche”.

El significado del término *parodia* se remonta a la definición que de él hacía la *Poética* de Aristóteles, que la incluye dentro de los géneros poéticos, para referirse a aquel que representa una acción humana baja en modo narrativo (frente a la *tragedia*, acción alta en modo dramático; la *epopeya*, acción alta en modo narrativo y la *comedia*, acción baja en modo dramático).

Un minucioso estudio etimológico del término concluye con el reconocimiento de la ambigüedad y la confusión que éste entraña desde sus orígenes y que se verá aumentada por el paso de los siglos. Algunas opiniones sobre el tema recogidas en el Diccionario de Michelet, en el *Essai sur la parodie* (1870) de Delepierre que se inspira directamente en el anterior, o en el *Discours sur l'origine et sur le caractère de la parodie* del abate Sallier (1733), etc, no esclarecerán tampoco el origen del género. Así, Genette se ve obligado a reconocer que sólo se pueden hacer conjeturas al respecto pues “el nacimiento de la parodia, como el de tantos otros géneros, se pierde en la noche de los tiempos” (p. 25), aunque, añade más

tarde, el principio de la parodia —no su función— es intrínseco al mismo texto épico (repeticiones, fórmulas, etc.).

En la época clásica la parodia ha dejado de pertenecer al campo de la poética para ser tratada entre las figuras retóricas (Dumarsais, *Le Traité des Tropes*, 1729), pues se concibe la parodia en su sentido más estricto, ejerciéndose sobre textos breves, normalmente en el interior de una obra. De esta forma, se tiende a considerar la parodia como un ornamento del discurso y no como un género.

La definición de parodia que se transmitirá en los siglos XVIII y XIX está contenida en el *Discours sur le caractère...* de Sallier, quien distingue cinco tipos de parodia. Las cuatro primeras se ajustan a la definición de Dumarsais pero la quinta se acerca a lo que hoy se conoce por *pastiche satírico*, es decir, “una imitación estilística con función crítica o ridiculizadora” (p.31). La no inclusión del travestimiento se justifica porque en este tipo de obras se modifica el estilo sin modificar el tema siendo, condición necesaria de toda parodia la sustitución del tema que se parodia. Así pues, la parodia estricta y el pastiche heroico-cómico se oponen al travestimiento burlesco porque los dos primeros introducen un tema vulgar conservando un estilo elevado. El siglo XIX introduce algunas variaciones en este panorama teórico al ampliar el contenido semántico del término parodia que pierde su significado estricto. Así se llega a que en la definición de parodia del diccionario Larousse del siglo XX se incluya el travestimiento burlesco, como su sentido propio, y el pastiche satírico o cómico como su sentido amplio o figurado.

A esta confusión han contribuido, según Genette, algunos autores contemporáneos del prestigio de Bajtin, Riffaterre, Markiewikz, Bouché, Abastado o Hutcheon, quienes confunden casi constantemente la parodia con el pastiche satírico, ya que entre ambos géneros sólo ven un matiz diferenciador por una mayor o menor carga de efecto satírico o caricaturesco.

En resumen, el término parodia designa tradicionalmente: la deformación lúdica, la transposición burlesca de un texto o la imitación satírica de un estilo, que tienen como elemento común el efecto cómico. No obstante, detrás de esta convergencia funcional se esconde una diferencia estructural entre los estatutos transtextuales, pues los procedimientos son diferentes: la parodia estricta y el travestimiento proceden por transformación del texto (la parodia supone la desviación del texto por un mínimo de transformación y el travestimiento consiste en una transformación estilística con función degradante) y el pastiche satírico por imitación de estilo. Genette admite también la existencia de una *parodia seria*, sin función burlesca, y lo que él llama “el régimen lúdico del hipertexto”, práctica hipertextual concebida como un puro divertimento o ejercicio ameno.

La parodia tiene su campo de actuación preferido en textos breves o, dicho en palabras de Genette, “todo enunciado breve, notorio y característico está naturalmente abocado a la parodia” (p. 50). Así, títulos, refranes, proverbios se ven con frecuencia parodiados.

La práctica del OULIPO constituye el ejemplo más destacable de la parodia contemporánea con función lúdica. No obstante, el *oulipema* (texto producido por el OULIPO no procede en todos los casos de una transformación, como ocurre con el *lipograma* o *oulipema autónomo* (texto escrito evitando ciertas letras, como por ejemplo *La Disparition*, de Perec). Ese mismo lipograma puede generar un *lipograma transformacional*, es decir la reescritura de un lipograma con otro tipo de coerción gramatical.

Genette ve una clase especial de hipertextos en aquellos cuyo hipotexto existe en ellos mismos, “hipertextos con hipotextos incorporados”. El caso más típico (y único) lo constituye la obra dramática de Tardieu *Un mot pour autre*. Su procedimiento consiste en el empleo arbitrario de vocablos formando frases aparentemente incoherentes pero cuyo significado (evidente) el público advierte inmediatamente, dado el carácter banal y previsible de las conversaciones.

De esta forma se puede llegar a una clasificación de los diferentes hipertextos o a lo que nuestro autor llama “los grados de relación hipertextual”:

— los hipertextos alógrafos (con hipotextos alógrafos): son los más numerosos y los más canónicos. Es el caso de *Le Chapelain Decoiffé*, parodia de *Le Cid* de Corneille.

— los hipertextos autógrafos con hipotexto autónomo: una hipotética versión deslipogramatizada de *La Disparition* de Perec.

— hipertextos autógrafos con hipotexto *ad hoc*: como por ejemplo el palíndromo, el dístico holorrímo, etc. En estos casos el hipotexto ha sido compuesto calculadamente para ocasionar una segunda versión.

— hipertextos con hipotextos implícitos: *Un mot pour un autre*.

Siguiendo con los géneros que proceden por transformación, Genette analiza detenidamente algunos de los ejemplos más destacados que constituyen el travestimiento burlesco (*Virgile travesti*, de Scarron, etc.) que, en rasgos generales, se puede definir como “la reescritura de un texto noble, conservando su contenido fundamental y su movimiento pero imponiéndole otro estilo”. El travestimiento supone, en definitiva, una actualización del texto parodiado, ya que normalmente implica una trivialización burlesca de un texto consagrado.

La *imitación* está dentro de las figuras del discurso y, dentro de ellas pertenece a la categoría de “figuras de construcción por revolución”, según se recoge en el tratado *Les figures du discours* de Fontanier (1812-1827). Dentro de esta clase se recogen una serie de hechos de lengua y estilo cuyo único elemento común es una especie de morfema móvil e insistente (-ismo). Se trata de figuras producidas en un estado de lengua o de estilo a imitación de otro estado de lengua o estilo, aunque más que una figura, la imitación es una función mimética concedida a cualquier figura.

Desde el punto de vista de la retórica, la imitación es la figura intrínseca al pastiche y éste, a su vez, está constituido por un “tejido de imitaciones”; pero, en un

sentido general, el término también designa la imitación como práctica genérica. La evidente ambigüedad e imprecisión del término hace conveniente su sustitución por otro de significado más concreto y, en este sentido, *mimetismo* es apropiado, pues alude a “todo rasgo puntual de imitación”, mientras que su derivado *mimotexto* se refiere a “todo texto imitativo o combinación de mimetismos” (p. 99).

La imitación supone una operación más compleja que la transformación. Imitar no es reproducir un texto sino producir uno nuevo. Una parodia o un travestimiento se realiza a partir de uno o varios textos concretos, el pastiche imita un estilo (o un género) y a través de esa imitación crea un texto.

Desde un punto de vista teórico es fácil distinguir los distintos regímenes de imitación estilística. Así el pastiche es la imitación en régimen lúdico cuya función es el puro divertimento, la “charge” es una imitación satírica con función burlesca y la “forgerie” es la imitación en régimen serio, cuya función normalmente es la de continuar una obra preexistente. Mientras que en este último, el autor pretende que no se adviertan diferencias con el texto que le precede, —lo que le situaría en un estado mimético puro, neutro—, la imitación satírica y el pastiche pretenden justamente lo contrario, que la imitación sea perceptible como tal. Sin embargo, desde el punto de vista de las realizaciones textuales la distinción entre pastiche e imitación satírica resulta “muy aleatoria o subjetiva” (p. 108). Así, a partir de ahora Genette hablará indistintamente de pastiches o imitaciones satíricas. Distingue varios tipos de pastiche, designando con este término la imitación de un estilo, imitación que en la mayoría de los casos se acerca a la caricaturización, pues en esta práctica subyace la idea del “buen estilo”, que se identifica con un estilo sencillo. El pastiche en variación o transestilización designa un procedimiento de variación estilística consistente en una serie de pastiches compuesta por variaciones sobre un mismo tema (*Exercices de style* de Queneau). El autopastiche, género raro y prácticamente imposible, consiste en una autoimitación voluntaria y forzosamente tiende a la caricatura. Otro tipo de pastiche es aquel en el que no funciona el “contrato de pastiche” entre autor o lector, denominado pastiche ficticio. Aquí entran los casos del apócrifo donde lo que se da en realidad es un contrato fraudulento, el pastiche-enigma o pastiche declarado pero sin identificar, identificación que debe correr a cargo del lector, y el pastiche imaginario o heterónimo, es decir textos atribuidos a un autor ficticio, como el *Ossian* de Macpherson.

Un caso particular del pastiche o de la imitación satírica lo constituye el poema heroico-cómico (cuyo primer ejemplo lo constituye la *Batracomiomaquia*), resultado de la aplicación de las fórmulas de la dicción y la temática épica a un asunto bajo; operación contraria a la que realiza el travestimiento burlesco que trataba un tema noble en estilo vulgar.

La tradición clásica no ha tenido en cuenta ni a propósito del burlesco ni del poema heroico-cómico su relación hipertextual, es decir, “el hecho de que el travestimiento burlesco transpone un texto y de que el poema heroico-cómico hace el

pastiche de un género” (p. 174). Así, el burlesco y el heroico cómico tienen dos niveles de definición: A nivel de la práctica estilística, el burlesco resulta de la inconveniencia de tratar un tema noble en estilo vulgar y el heroico-cómico del procedimiento contrario, tratar un tema vulgar en estilo noble. A nivel de la práctica textual, el burlesco se define como un travestimiento que consiste en aplicar el principio de inconveniencia burlesco a un texto concreto y el heroico-cómico es un pastiche que resulta de la aplicación del principio de disconveniencia heroico-burlesco al estilo de un género o de una obra.

Cercana a la parodia y al poema heroico-cómico se encuentra la antinovela, género del que Genette sólo encuentra tres textos representativos: *El Quijote* (Cervantes, 1605-1625), *Le Berger extravagant* (Charles Sorel, 1627) y *Pharmason ou les nouvelles folies romanesques* (Marivaux, 1712). El género tiene como principal operador de la hipertextualidad el delirio, aunque hay otros como la mistificación exterior, la imitación consciente y casi lúcida y el pastiche o la imitación satírica del lenguaje de los ídolos. En la antinovela no existe una analogía real como en la parodia; en la primera la analogía existe sólo en el ánimo y en el discurso del héroe (identidad imaginaria), se trata, pues, de una analogía metadieética, mientras que en la parodia la analogía es diegética, es decir, real, inconsciente.

Genette distingue entre imitaciones satíricas, entre las que se encuentra el pastiche y todas sus variaciones, tal y como acabamos de comentar, y la imitación sería o *forgerie*, dentro de la cual considera como su manifestación o práctica más importante la continuación. En la frontera del pastiche y de la *forgerie* se encuentra el curiosísimo y polémico caso de *La chasse spirituelle*, un pretendido apócrifo de Rimbaud publicado el 19 de mayo de 1949 en el *Mercure de France*, que dos días más tarde, dos actores —Mlle. Akakia-Viala y Nicolas Bataille— revelaban haber escrito para demostrar su dominio del estilo rimbaudiano. Texto que, finalmente, la crítica especializada consideraría indigno del genio de Rimbaud y que sólo logra alcanzar el estatuto textual de un mal pastiche a causa del abuso que en él se hace de los rasgos estilísticos del autor imitado. Y es precisamente esa saturación estilística, la frontera que va a marcar la distancia entre el pastiche y la *forgerie*, que puede ser definida como la imitación perfecta, es decir, aquella que no es distinguible de su modelo.

La continuación fue una práctica habitual en la edad media, práctica que no debe confundirse con la prolongación que, a diferencia de la continuación, que implica o alude a un texto inacabado que requiere un final, no exige necesariamente un final y ni tan siquiera deja claro si el texto que se prolonga estaba inconcluso. Por tanto, más acertado, a juicio de Genette, parece el término *acabamiento* para sustituir el de *continuación*. Pero no debe considerarse la continuación (o prolongación —el mismo Genette continúa empleando el primer término—) como una simple imitación, ya que se trata de una práctica mucho más coercitiva que ésta o que el apócrifo autónomo, pues debe tener constantemente presente todas las

características del hipotexto, tanto desde el punto de vista de su marco temático-narrativo como del de la psicología de sus personajes. Se trata, en definitiva, de una “imitación de tema parcialmente impuesto” (p. 203). Un ejemplo notable de esta práctica lo constituyen dos —entre otros intentos de dotar de un final adecuado a esta obra— continuaciones de la *Vie de Marianne*, que tienen ambas la particularidad de haber sido escritas en vida de Marivaux (una de ellas por el mismo Marivaux). Pero la más interesante de las dos es precisamente la de usurpada paternidad (su autora es la célebre Mme. de Riccoboni), *La suite de Marianne*, ya que Marivaux se emplea en desarrollar una historia marginal que no arroja ninguna luz sobre la intriga principal. La “suite” de Mme. Riccoboni —conocida por Marivaux quien guardó largo tiempo el secreto de su autoría— es, sobre todo, un pastiche con forma de prolongación que no lleva tampoco la historia a su final, lo que ratifica la fidelidad del pastiche (a obra inconclusa, pastiche inconcluso). No obstante, esta continuación a veces se convierte en un complemento, pues Riccoboni corrige en ocasiones el texto de Marivaux aportando a la psicología de M. Valville unos rasgos de los que originalmente carecía y que explican su actitud hacia Marianne. Otra obra de Marivaux, *Le paysan parvenu*, también fue blanco de varias continuaciones apócrifas, fieles a los caracteres de los personajes pero carentes de toda la vigorosidad del estilo de Marivaux.

Otro caso bien distinto es aquel en el que el propio escritor deja indicaciones, que son aprovechadas por otro autor, sobre el rumbo que debe seguir su novela. En *La fin de Lamiel* su continuador, Jacques Laurent, altera considerablemente los planes dejados por Stendhal justificándolo por la usual frecuencia con la que dicho autor cambiaba sus previsiones. El resultado es un texto de espíritu bastante stendhaliano.

Pero no siempre la continuación tiene por objeto terminar una obra inacabada. En ocasiones es el propio autor quien voluntariamente deja su texto inconcluso, como es el caso de Diderot en *Le Neveu de Rameau*. La continuación que de esta obra hace Jules Janin, *La fin d'un monde et du neveu de Rameau*, es un buen pastiche de Diderot pero infiel en cuanto a su terminación porque, a diferencia de Diderot, Janin se siente obligado a terminar la obra haciéndola tres o cuatro veces más larga que su hipotexto. Y en esto radica, en opinión de Genette, la contradicción fundamental de toda continuación: “que no puede acabarse lo inacabado sin traicionar, cuando menos, lo que es esencial, el inacabamiento” (p. 218).

Cabe también, además de la continuación proléptica (la continuación hacia adelante), una continuación analéptica (anterior al principio de la obra, hacia atrás), una continuación elíptica (para rellenar alguna laguna que se encuentra en medio de la obra) o una continuación paraléptica (con el fin de rellenar elipsis laterales). La historia de la literatura está dotada de abundantes ejemplos de este tipo de continuaciones, desde los ciclos en torno a algún personaje épico hasta las versiones modernas que desarrollan historias laterales o marginales de textos clásicos.

Y aquí entramos en el terreno de lo que Genette denomina las continuaciones infieles, uno de cuyos más típicos y más antiguos representantes es la continuación que Jean de Meun realiza del *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris: continuación desproporcionada, fiel en cuanto al final previsto por su primer autor, pero desviada en cuanto al estilo y a la ideología del hipotexto. Y, todavía en el ámbito de la literatura medieval, encontramos otro ejemplo en los textos que desarrollan, después del éxito del “roman” de Chrétien de Troyes, el tema de Perceval donde asistimos a una progresiva cristianización del mito. No obstante, en estos ejemplos, el hipotexto sigue siendo el texto recordado, aun cuando, en el caso de Perceval, la obra de Chrétien haya quedado marcada por el sentido religioso de sus continuaciones.

Pero peor que una continuación infiel es una continuación que “asesina” a su hipotexto, aquella que acaba con él porque lo supera. Así, pocos lectores de *Orlando furioso* saben que existe un *Orlando enamorado*, de Boiardo, del cual el primero es una continuación. Igualmente pasa con el *Pantagruel* de Rabelais, cuyo hipotexto, *Grandes e inestimables chroniques du grand et énorme géant Gargantua*, apareció en Lyon en 1532. Rabelais escribió al poco tiempo y, aprovechándose del éxito de las crónicas, la historia del hijo, pero dos años más tarde decidió darle un nuevo padre reescribiendo la historia de Gargantua y anulando —asesinando— definitivamente las *Grandes e inestimables*..... Se trata, pues, de obras de estatuto variable, pues actualmente no funcionan como hipertextos.

Otras obras tienen un estatuto hipertextual difícil de catalogar oscilando entre el complemento, la continuación y el sustitutivo de la transformación: pueden ser consideradas complementarias o continuadoras por su forma ya que se presentan como simples interpolaciones y sustitutivas por el contenido, porque, a cuenta de esta interpolación realizan sobre el hipotexto una verdadera transmutación de su sentido y de su valor. Son las obras cuyos propios autores las titulan “suplemento”, como el *Supplément au voyage de Bouganville* de Diderot o el *Supplément au voyage de Cook*, escrito por Giraudoux en 1935, que aunque parece referirse al *Voyage autour du monde* del capitán Cook, en realidad su verdadero hipotexto es el texto de Diderot que acabo de citar.

En ocasiones son los mismos autores los que se resisten a abandonar definitivamente sus textos y los retoman años después para relatarnos qué ha sido de sus personajes durante este tiempo. No se trata en estos casos de continuaciones sino de prolongaciones que llevan el relato más lejos de lo que en un principio se consideró su final. En general, el autor pretende explotar un éxito anterior y existen numerosos ejemplos de ello en la literatura universal siendo uno de los más conocidos la segunda parte de *Robinson Crusoe*, escrita por Defoe. Cercana a esta práctica está la del epílogo y un caso notable de éste lo constituye *Carlota en Weimar* que es un irónico epílogo de *Werther*.

La hipertextualidad también puede ser motivada por una situación de conta-

gio, de imitación de una corriente de moda y este tipo de hipertextualidad, que Genette denomina mimética, ha contribuido en gran medida a la constitución de las tradiciones genéricas. Pero su eficacia ha sido aún mayor cuando esta práctica mimética retoma un género que hace tiempo que ha dejado de estar de moda. Es lo que Genette llama la “reactivación genérica”, fenómeno que afecta, por ejemplo, en el siglo XVI a las novelas de caballería con los *Amadís* o con el *Orlando enamorado* de Boiardo, donde además se da también una contaminación genérica, pues se conjugan en él las características de dos géneros diferentes: la épica de tradición carolingia y el “roman courtois”. La tendencia a considerar la ficción postmoderna como una literatura que, sin ser exclusivamente hipertextual, tiene sus modelos en los autores (y usos) premodernos de los siglos XVI al XVIII, caracterizándose toda ella por un rechazo a la escritura romántico-realista del XIX, hace que Genette augure un futuro halagüeño a la práctica de la reactivación genérica.

Desde el punto de vista de su aportación a la historia de la literatura y de la calidad estética de las obras que ha generado, Genette considera que la transposición es la más importante de las prácticas hipertextuales, caracterizándose por la variedad de procedimientos que se emplean en su producción. Estos procedimientos, atendiendo a su mayor o menor fidelidad y grado de compromiso con el hipotexto, pueden ser de tipo formal, como por ejemplo la traducción, que puede ser considerada como una transposición lingüística, y de tipo temático, que afectan al sentido del hipotexto.

Genette no es insensible a los numerosos problemas que son inherentes a la práctica de la traducción, aunque desde nuestro punto de vista, si bien la traducción puede ser considerada una práctica hipertextual tomada ésta en su más estricto sentido, debe recibir un tratamiento aparte y pormenorizado. En la discusión de si es válida o no la traducción de textos poéticos, Genette se muestra partidario de la tesis de A. Nida y C. Taber (“The Theory and Poetics of Translation”, Leyden, 1969) quienes no distinguen entre prosa y poesía, sino que consideran que todo lo que puede ser dicho en una lengua puede ser dicho en otra, salvo si la forma es un elemento esencial del mensaje. En todo caso Genette cree que es mejor para el traductor admitir que haga lo que haga lo va a hacer mal y que, incluso esforzándose por hacerlo lo mejor posible el resultado va a ser “otra cosa”. Otro problema es el de las traducciones de textos antiguos que implican la supresión de la distancia de la historicidad lingüística.

Dentro de las transposiciones formales, una práctica poco usual es la de la versificación o *mise en vers*, que consiste en adaptar al verso un hipotexto prosaico. Mucho más corriente es la operación inversa, la prosificación o *mise en prose*, que no sólo es una simple práctica hipertextual sino una etapa histórica dentro de la historia de la literatura: la del paso a la prosa de textos que anteriormente, y debido a que la oralidad exigía una expresión formularia y versificada, estaban en verso. La transmetrización o transposición de un metro a otro, es el procedimiento

normalmente usado en el travestimiento burlesco, que pasa del hexámetro latino al octosílabo francés. Finalmente, la “transestilización” es una reescritura estilística cuya única función es un cambio de estilo.

Pero existen otras prácticas hipertextuales que afectan directamente a la longitud del texto, son las que Genette llama transposiciones cuantitativas (o “translengajaciones”), que pueden abreviar o aumentar el hipotexto sin, en principio, existir intención de modificar su contenido. Pero, aunque esta posibilidad puede darse en otras artes, en la literatura, la reducción o la ampliación de un texto implica otras modificaciones, aunque no haya una voluntad deliberada previa.

Entre los procedimientos de reducción (cada uno de los cuales va a tener su contrapartida en otro procedimiento de efecto contrario) el primero es el de la “escisión” o “amputación”, que consiste en suprimir alguna parte del texto y que, desgraciadamente, es una práctica editorial muy extendida. Es la práctica que ha dado lugar a las numerosas ediciones de textos clásicos adaptados a un público juvenil o infantil pero que se ha apoyado (y posteriormente ha condicionado) en una opción de lectura: el lector escoge determinados capítulos, normalmente los de más acción, saltándose aquellos que considera tediosos. “Leer, dice Genette, es para bien (o para mal) *elegir* y elegir es dejar. Toda obra es más o menos amputada desde su verdadero nacimiento, es decir, desde su primera lectura” (p. 294).

La reescritura de un texto conservando su contenido en un estilo más conciso es la operación denominada “concisión”. Esta práctica produce, inevitablemente, un nuevo texto, lo que no pasa con el producto de una escisión.

Escisión y concisión tienen en común el dejar intacto el contenido y la estructura narrativa del hipotexto. La condensación, por el contrario, es un proceso de reducción que se hace el margen del hipotexto (es una operación que se hace “de memoria”) y que conserva de éste tan solo su significado y su movimiento de conjunto. Corrientemente se conoce esta práctica con los términos (aparentemente equivalentes o sinónimos) de compendio, abreviación, sumario, contracción de texto —en argot escolar— o resumen, que es el término más extendido. Sus funciones pueden ser de orden didáctico, extraliterario o metaliterario. Los resúmenes metaliterarios son los resúmenes de “obras literarias cuyo discurso sobre la literatura es objeto a la vez de gran consumo y de gran producción” (p. 311). Estos resúmenes ilustran habitualmente, con el nombre de “análisis”, las enciclopedias de la literatura o los textos didácticos.

Cuando el resumen se hace sobre un texto dramático —en ese caso se le suele llamar “argumento”— se practican sobre el mismo dos transformaciones: una reducción y una adaptación o “cambio de modo” pues se pasa del modo dramático al modo narrativo.

Otra forma de resumen metaliterario es el discurso crítico en general y bajo todas sus formas y entre ellas la más conocida es la reseña periodística.

Todas estas variedades del resumen metaliterario tienen dos características

comunes: 1) la utilización del presente como tiempo verbal y 2) la narración en tercera persona (heterodiegética) aunque el texto resumido sea una redacción autodiegética, es decir, utilice la primera persona. Estos dos rasgos son consecuencia, en opinión de Harald Weinrich, de la oposición entre “el mundo del relato (que admite la primera persona) y el del comentario, que impone el empleo del presente” (citado por Genette, p. 312). No obstante, Genette propone sustituir de esta definición el término “comentario” por el de descripción, pues considera que se ajusta mejor al ejercicio del resumen didáctico, donde casi no se da una situación narrativa, por oposición a lo que Weinrich llama “reader’s digest”, plenamente narrativo.

El *digest* (Genette adopta este término por no encontrar uno equivalente en francés) es un relato autónomo, que, sin hacer referencia directa a su hipotexto, toma de él su acción. El *digest* cuenta “a su manera” y prescindiendo de él, la misma historia del texto que resume. Se trata pues de un “resumen descriptivo”. Muchos escritores de la talla de un Flaubert, de un Balzac o de un Stendhal han realizado este tipo de resúmenes de algunas de sus obras; algunos lo integran en otra obra, como en el caso de Zola que hace una versión condensada de la historia de *Les Rougon-Macquart* en *Le Docteur Pascal*. Es, pues, normal que algunas de estas versiones resumidas alcancen una gran calidad literaria. En este sentido merecen una especial mención los *Tales from Shakespeare* (narrativización de textos dramáticos, 1807) y las *Adventures of Ulysses* (1807) de Charles y Mary Lamb, probables inauguradores del género.

El escritor argentino Jorge Luis Borges hace un uso muy particular del resumen (especialmente en su obra *Discusión*), que Genette denomina “pseudo-resumen” y que destaca dedicándole un capítulo aparte. Esta denominación se justifica por el hecho de que Borges hace resúmenes de textos imaginarios, actividad que Genette considera que pertenece en su espíritu al género de la *forgerie*, ya que intenta dar un estatuto literario a un texto que no existe. No se trata de un apócrifo puesto que el hipotexto no existe, aunque haya sido descrito, por lo tanto no puede haber ninguna intención de imitación estilística. El mismo Borges define esta actitud narrativa de “relato por preterición” —que de alguna forma va a dejar huella en toda su obra y que Genette prefiere llamar “el efecto resumen”— como la “postulación clásica de la realidad” que puede adoptar tres formas, perteneciendo dos de ellas al ámbito del resumen: la primera, la del clásico relato sumario, tal como lo practica el historiador o el novelista clásico para llenar lagunas temporales y la segunda “consiste en imaginar una realidad más compleja que la que se expone al lector y en contar sus resultados y sus efectos” (p. 328).

La práctica contraria a la reducción es la extensión, o aumento por adición masiva, que encuentra su ámbito preferido en el teatro. Un caso ejemplar lo constituye el tratamiento del tema clásico de la tragedia de Sófocles *Edipo Rey* realizado por Voltaire, Corneille, y Houdar de la Motte —gran asiduo de la hipertextualidad—, cada uno de los cuales amplió el texto de forma diferente y con distorsiones

significativas respecto al hipotexto. Otras reconstrucciones modernas sobre el mismo tema se han hecho sobre más de un hipotexto; son ejemplos de casos de contaminación, práctica que ha supuesto una importante aportación a la historia de la literatura: “Muchas obras nacen así de un feliz encuentro, fuente de la chispa decisiva, entre dos o más elementos, tomados de la literatura o de la vida” (p. 335).

La expansión, fenómeno contrario a la concisión, procede por un alargamiento de la frase del hipotexto, una “especie de dilatación estilística”, o sea que corresponde aproximadamente a la figura que la retórica clásica denomina “amplificación”. La Fontaine hizo de ella un arte en la creación de sus *Fábulas* que tienen como hipotexto las fábulas de Esopo, cuya expansión fue hecha por medio de figuras circunstanciales (descripciones, retratos, dialogismos, etc.) buscando todas un efecto común que Genette denomina “animación realista”. Los *Exercices de style* de Queneau pueden ser considerados también una expansión (tomando siempre como hipotexto la versión titulada *Relato*) pero con una función lúdica.

Las prácticas de extensión y de expansión no van normalmente solas, en “estado puro”, sino que deben ser consideradas como complementarias. La síntesis de ambas y su cooperación producen un aumento generalizado denominado “amplificación”, cuyo hipotexto puede ser considerado su resumen. Se trata, pues, del fenómeno contrario a la condensación. La amplificación es la fuente más importante del teatro clásico, especialmente de la tragedia —desde Esquilo hasta finales del siglo XVIII— que lleva a escena, ampliándolos, episodios tomados de la mitología o de la épica. También la Biblia ha sido fuente de inspiración en este sentido como muestran los seis mil versos del *Moyse sauvé* de Saint-Amant, que amplían considerablemente el sucinto episodio bíblico. Esta amplificación se lleva a cabo por medio de tres procedimientos: 1) desenvolvimiento diegético (se recurre aquí a la expansión mediante detalles, descripciones, etc.), 2) inserciones metadieéticas (la historia se extiende por la añadidura de episodios ajenos al tema central pero que ayudan a entender mejor este último) y 3) intervenciones metadieéticas del narrador. Es también el caso de *José y sus hermanos* de Thomas Mann, donde, aparte del texto primitivo (el episodio bíblico), se acude a otros textos árabes designados alusivamente como “la tradición”, obra en la que su autor se sirve magistralmente de los tres procedimientos anteriormente citados para ponerlos en función del tono humorístico que quiere imponer a su texto.

Otras prácticas hipertextuales “ambiguas” parecen estar más relacionadas con el proceso de la creación literaria. Así los hipertextos que no proceden por reducción o por amplificación resultan de una combinación de ambas prácticas, según la fórmula *supresión + adición = sustitución*. Aunque a veces puede darse el procedimiento contrario: *adición + supresión (de la adición misma)*. La obra *Herodías* de Flaubert constituye un claro ejemplo de la última fórmula, cuyo hipotexto, el texto bíblico, proporciona suficientes motivaciones para que la historia resulte coherente sin tener que añadirle más explicaciones. No obstante, Flaubert se entrega a la tarea

de dar a la historia una serie de motivaciones suplementarias, enmarcando la acción en su contexto histórico con todo lujo de detalles al respecto, aunque esta parte no pasa de ser un borrador. Borrador que será sucesivamente revisado y al que se le irán suprimiendo gran parte de los añadidos y de las motivaciones originales (“desmotivación”), resultando una historia de significación más oscura o más enigmática que el propio texto bíblico. Otros autores como Mallarmé, Laforgue y el mismo Oscar Wilde probarán fortuna con esta obra y cada uno de ellos dará a su obra una nueva motivación al sustituir la motivación original de la historia por otra (“transmotivación”). En el caso de este último, se da además un cambio de modo al pasar del primitivo texto bíblico (aunque algunos críticos opinan que el hipotexto de la *Salomé* de Wilde es el *Herodías* de Flaubert) al modo dramático.

Algunos de los textos que han sufrido un proceso de reducción o de adición presentan un doble estatuto textual, según se miren desde el punto de vista del lector o del autor, al existir una versión ampliada de la obra que el lector desconoce, pues al él sólo llega en una versión reducida. O al contrario, se puede dar el efecto inverso: el lector, después de leer la obra conoce otras versiones (guiones, planes, esbozos, borradores, etc.) de ella.

Es normal que las obras de cierta envergadura pasen durante su génesis por estas etapas esquemáticas durante las cuales, mediante borradores, esbozos, planes, redacciones parciales, etc., la obra se va conformando, pero no siempre nos llegan vestigios de ella. Cada escritor adopta su propio proceso de elaboración. Generalmente no pasan de ser un plan esquemático conformado por frases cortas y yuxtapuestas que no ofrecen ningún interés textual. Pero algunos escritores hacen de esta etapa embrionaria un verdadero trabajo elaborado que puede llegar a competir con la obra definitiva. Emile Zola, por ejemplo, prepara sus novelas en un diálogo íntimo consigo mismo, del cual va dejando constancia en una especie de diario, lo que Henri Mitterrand (*Essais de critique génétique*, Flammarion, 1979, p. 195) llama su “monólogo creador”. El proceso creador de Henry James es muy distinto al de Zola, pero igualmente interesante. En sus *Notebooks* (1878-1911, publicados por F.O. Matthisen y K.B. Murdoch) James parte de una pequeña historia o de una idea casual —que funciona como hipotexto— que poco a poco se irá ampliando y complicando con la introducción de móviles y encadenamientos psicológicos.

Por “transmodalización” se entiende “una transformación que afecta a lo que se llama, desde Platón y Aristóteles, el modo de representación de una obra de ficción: narrativo o dramático” (p. 356) e introduce esta transformación, cambio de/en el modo (pero no de género), dentro del tipo de transposiciones formales.

Las transformaciones intermodales (de un modo a otro) pueden ser de dos tipos: a) paso del modo narrativo al dramático, “dramatización”, y b) paso del modo dramático al narrativo, “narrativización”.

La dramatización de un texto narrativo —práctica que originó las primeras manifestaciones dramáticas que toman su tema de narraciones mítico-épicas y dio

lugar también a los Misterios y los Milagros medievales, y que, en la actualidad, puede ser asimilada a las adaptaciones dramáticas o cinematográficas de novelas de éxito—, exige una serie de modificaciones. Estas modificaciones son: a) de orden temporal, como la necesidad de abreviar la duración de la acción para adaptarla a la representación. La escena exige además un funcionamiento en tiempo real debiendo recurrir con frecuencia a procedimientos narrativos para suplir las recapitulaciones, las analepsis, etc. Las pausas descriptivas son sustituidas por el decorado o por las descripciones de los propios actores; b) En el orden modal se impone en primer lugar la necesidad del estilo directo, excepto para el personaje que eventualmente actúa de narrador. Esto implica la imposibilidad de una focalización, el único punto de vista es el del espectador. Desaparece también la categoría de la voz, inherente a un discurso narrativo, salvo el recitador si lo hubiere. No obstante, la inferioridad textual aparente del teatro se ve compensada por elementos extratextuales, por lo que Barthes llama *teatralidad*: espectáculo y representación. A pesar de las dificultades de comparación que ofrecen un hipotexto narrativo y un hipertexto dramático, Genette ha encontrado un ejemplo característico de dramatización, se trata del *Dr. Fausto* de Marlowe al que dedica un breve análisis. En lo que se refiere al proceso inverso, es decir, a la narrativización, éste emplea otros procedimientos transformacionales (habitualmente el de la reducción ya estudiada). Valga como ejemplo el *Hamlet* de Laforgue, que lejos de pretender una reescritura con distintas motivaciones de la tragedia de Shakespeare, toma la historia, adaptada con mucha libertad, para hacer una reflexión sobre el héroe con el cual el autor se siente identificado.

Las transformaciones intramodales pueden ser variaciones del modo dramático o del modo narrativo. Entre las variaciones del modo dramático la más importante cuantitativa e históricamente ha sido la desaparición del papel del recitante y/o comentador, antiguamente representado por el coro que es un rasgo notable de las transposiciones racinianas o cornelianas de las tragedias clásicas. Actualmente, el teatro de Anouilh es una prueba de ello, hay una tendencia manifiesta de volver a retomar esta convención, lo que se puede considerar como un retorno parcial a las fuentes narrativas del teatro, “resurgimiento de la «diégesis» frente a la «mímesis»” (p. 364). También se ha visto modificada la distribución del discurso de los personajes, pero el elemento sobre el cual recae con más frecuencia la acción de la transposición es la teatralidad, es decir, lo que el teatro tiene de espectáculo, que queda al margen de la textualidad (son las llamadas “reposiciones” que suponen una nueva puesta en escena, con nuevos decorados, con nueva música, etc.).

El modo narrativo puede sufrir numerosas y variadas alteraciones en las categorías del tiempo, del modo y de la voz. En el orden temporal es frecuente la introducción o supresión de anacronías (analepsis o prolepsis). También es posible modificar el régimen de velocidad de un relato, rellenar las elipsis o paralipsis, suprimir segmentos del texto, suprimir o introducir descripciones, convertir seg-

mentos singulativos en iterativos, etc. Desde la perspectiva modo-distancia se puede dar una inversión de la relación entre el discurso directo e indirecto o un cambio de estilo. La modificación más importante es aquella que afecta la perspectiva modal, es decir, todas aquellas transformaciones que alteran el punto de vista narrativo o focalización, pues implica una reorganización del contenido narrativo. La “transvocalización”, o cambio de instancia narrativa, adopta dos formas fundamentales y antitéticas: la “vocalización” o paso de la tercera persona a la primera persona y la “desvocalización” o paso de la primera persona a la tercera persona, y una forma sintética, la “transvocalización”, sustitución de una primera persona por otra. Un caso excepcional lo constituye la obra teatral *Rosenkrantz et Guildenstern sont morts* considerada a menudo como una contaminación de *Hamlet* y *En attendant Godot* que Genette prefiere considerar, más que una simple contaminación, una transfocalización de *Hamlet* escrita a la manera de Beckett.

Toda transposición modifica involuntariamente su hipotexto y a veces estas modificaciones son más del orden de un “efecto perverso” que de un fin intencionado. El caso de la transvocalización modifica, por lo menos, la “resonancia psicológica”. Pero hay transposiciones que afectan deliberadamente el contenido y el sentido del hipotexto. Son las llamadas transposiciones semánticas que utilizan como medio dos procedimientos transformacionales como el cambio de diégesis o las modificaciones de la acción. Una transposición diegética (o “transdiegetización”) implica ciertas transposiciones pragmáticas, es decir, algunas modificaciones de la acción en sí misma. La parodia mixta es otra forma distinta de transdiegetización que se limita a trasladar la acción a un medio más popular, a un cambio social.

Pero al margen de su régimen funcional, una transformación puede ser aplicada a un texto sin afectar a su cuadro diegético (transposiciones homodiegéticas) o alterándolo (transposiciones heterodiegéticas o diegéticas propiamente dichas), entendiendo como diégesis el marco histórico-geográfico en que se desarrolla la historia. Pueden ser consideradas transposiciones homodiegéticas las tragedias clásicas que retoman un mito o las obras dramáticas que recrean la misma tragedia clásica, donde el mantenimiento de los nombres es un signo de fidelidad diegética. *Ulysses* o el *Dr. Fausto* son casos claros de transposiciones heterodiegéticas. El cambio de sexo es un recurso a menudo empleado para facilitar una transformación diegética. Puede tener la simple función de captar para la obra un nuevo público pero, desde un punto de vista textual es algo más importante que eso, ya que explota todas las variedades de acción del hipotexto alterando su punto de vista temático. La historia de la literatura ha recreado varias feminizaciones del tema picaresco o del Robinson como *Suzanne et le Pacifique*, de Giraudoux, verdadera crítica a la naturaleza masculina, representada en el personaje de Defoe, lo que hace de esta obra un anti-Robinson.

La translación diegética resulta de un proceso de naturalización. El éxito del

Robinson inglés dio lugar a la aparición de un Robinson alemán, en 1779, debido a Campe, y a un Robinson suizo (1813) de Wyss. Y ello porque la transposición diegética supone un movimiento de traslación natural (temporal, geográfico, social) de la diégesis del hipotexto para acercarlo y actualizarlo a los ojos de un nuevo público. De esta forma, O'Neill da vida a una moderna Electra en *Le Deuil sied à Electre* y el *Dr. Fausto*, de Mann, cuyo contrato de transposición está en el título, coloca al héroe, ahora llamado Leverkühn, en la Alemania moderna, entre 1880 y 1940. Parecido a este último es el estatuto hipertextual de *Las nuevas cuitas del joven Werther*, de Ulrich Plenzdorf, cuyo protagonista emula las aventuras sentimentales del héroe de Goethe. Más emancipada aún de su modelo es la obra de Robbe-Grillet *Les Gommès*, cuya relación es parcial y selectiva con respecto a su hipotexto, *Edipo rey*, de donde toma sólo el tema del parricidio por error y un epígrafe tomado de Sófocles. *Ulysses* constituye un caso límite de transposición diegética y de hipertextualidad en general. Su contrato de hipertextualidad es oficioso y funciona únicamente en el título (sólo él da la clave de una posible lectura hipertextual) y en los títulos parciales de cada capítulo, ya que este texto fue concebido originariamente como una novela por entregas.

De estatuto mixto puede ser considerada la obra *Un yankee de Connecticut en la corte del rey Arturo*, de Mark Twain, representativa de aquellas obras que son a su vez monodiegéticas y heterodiegéticas, lo que demuestra la posibilidad de conjugar ambas prácticas.

La transformación pragmática es la que produce una modificación de la acción y surge como consecuencia de la transposición diegética o con la finalidad de transformar el mensaje del hipotexto. Una transpragmatización en estado puro es prácticamente imposible y solo se concibe con la finalidad de corregir el hipotexto. Un caso que puede ilustrar muy bien esta práctica es la traducción, que Genette prefiere llamar "corrección", de *La Iliada* realizada por Houdar de la Motte. Frente a la traducción en verso de *La Iliada* que realiza Mme. Dacier, y que es calificada despreciativamente, de "literal" por de la Motte, el escritor defiende una traducción más abierta y más atrevida (la que él mismo hace, *L'Iliade en vers français*) que busca, además de la transmisión del sentido de la obra, comunicar su atractivo. Pero Houdar de la Motte va más lejos aún al criticar su hipotexto desde el punto de vista de la moralidad y del gusto y rectificar sus principales defectos por medio de tres procedimientos: suprimiendo pasajes inútiles (de 24 cantos originales se queda en 12), motivando determinados pasajes que, en su opinión, pueden parecer chocantes o faltos de sentido al lector moderno y modificando algunos episodios. En definitiva, se trata de una adecuación de la obra al gusto y a la estética del lector moderno, que, a pesar de las buenas y únicas intenciones del lector de mejorar la obra, no deja de ser una transformación semántica, que es, además, infiel a su hipotexto.

El caso contrario, la transformación puramente semántica que no implique

alguna transformación pragmática o formal, es también prácticamente imposible; no obstante, Genette encuentra un texto que se acerca bastante a esta semantización en estado puro. Se trata de *La vida de don Quijote y de Sancho Panza según Miguel de Cervantes Saavedra* de Miguel de Unamuno que, sigue el orden y la distribución del hipotexto y respeta su trama, aunque reduciendo las partes propiamente narrativas de cada capítulo a un sumario, a una mención alusiva, o a una cita literal o la combinación de los tres procedimientos a la vez. La intención de transformación no está pues en la modificación de los hechos sino en la significación de éstos, lo que se consigue mediante los comentarios que Unamuno va añadiendo o con los que va sustituyendo las interpretaciones cervantinas. En opinión de Genette, “la interpretación de Unamuno no es sólo anticervantina, sino hiperquijotesca” (p. 405). Su traductor francés, Jean Babelon, dice incluso que Unamuno “lee sin humor este libro lleno de humor”, afirmación que da pie a Genette para enunciar una especie de ley de equilibrio de la hipertextualidad:

los grandes relatos serios, como *La Iliada* y *La Eneida*, han suscitado parodias y travestimientos, es decir, paráfrasis irónicas. El gran relato irónico que es *El Quijote* suscita naturalmente —pero algunos siglos después— su antitexto, que es una paráfrasis seria, y que lo vuelve a poner en el haber de la caballería «tomada de nuevo en serio», como decía Hegel a propósito del romanticismo, o de esa gesta de caballería espiritual que es la Pasión de Cristo. La ley sería esta: *a texto serio, hipertexto irónico, a texto irónico, hipertexto serio*. Pero no forcemos esta simetría” (p. 409).

La transmotivación, sustitución del motivo, es uno de los procedimientos más utilizados por la transformación semántica. Genette concibe tres formas de transmotivación o transposición psicológica: 1) motivación simple o positiva que introduce un motivo donde no lo había (por ejemplo la lectura que hace Freud del mito de Edipo que presenta “como una transformación de la verdad inconsciente” (p. 412) o como se ha visto en muchos casos de ampliación), 2) desmotivación o motivación negativa que consiste en suprimir o eludir una motivación del hipotexto y 3) transmotivación que es la sustitución de un motivo por otro, según la fórmula *desmotivación + remotivación = transmotivación*.

La desmotivación implica la supresión de intenciones psicológicas, movimiento que no es del gusto moderno por lo que no es fácil encontrar ejemplos de este tipo de hipertextualidad. El motivo, en todo caso, no se suprime totalmente sino que queda ambiguo o sugerido para la interpretación del lector. Por ello, la desmotivación es en el fondo una transmotivación, como se puede apreciar en *Le deuil sied à Electre* donde O’Neill utiliza la desmotivación como un instrumento para poner de relieve una motivación más profunda que la que ofrece su hipotexto.

Las diversas hipertextualidades que han sido inspiradas por la historia bíblica

de Judith (Hebbel, 1839; Bernstein, 1922; Giraudoux, 1931) o las distintas versiones del Cid, que van cambiando la motivación de los hechos expuestos en el hipotexto, ilustran perfectamente esta práctica. En el caso del Cid, su hipotexto original no es otra cosa que una crónica de principios del siglo XIV donde se exponen los hechos objetivamente, sin ningún tipo de motivación. La historia de Helena de Troya también ha sido contada en distintas obras (así como la de otros personajes de las epopeyas clásicas), que tienen en común la complejización del carácter del personaje que en la epopeya se presenta carente de matices y de complejidad psicológica, así por ejemplo la Helena de Jules Lemaitre en *En marge des vieux livres* (1905), la Helena de la *Ménéleide*, de John Barth, etc.

Si la transmotivación es la operación que sustituye en el hipertexto un motivo del hipotexto por otro, la transvalorización es toda operación de orden axiológico mediante la cual se altera la serie de acciones, de actitudes y de sentimientos que caracterizan a un personaje, o dicho en otras palabras, que alteran el valor de un personaje. De igual forma que la transmotivación, la transvalorización puede ser positiva, “valorización”; negativa, “desvalorización” o compleja, “transvalorización”. La valorización mejora el estatuto del personaje por transferencia pragmática o psicológica asignándole un papel más simpático o más importante que el que tenía en el hipotexto (Unamuno valorizó el Quijote y las correcciones de Houdar de la Motte sobre Aquiles y Héctor cumplían también una función de valorización). La valorización puede recaer también sobre figuras secundarias: en la *Electre* de Giraudoux se valoriza el papel de Egisto quien pasa a jugar un papel determinante en la acción, al final de la cual muere. Esta muerte es anunciada por la narración retrospectiva del Mendicante que, conociendo de antemano lo que va a suceder se adelanta a la muerte de Egistos, que está muriendo entre bastidores. Para Genette este “saber que determina el cumplimiento de su objeto” constituye el principio básico de la tragedia y su verdadera definición. Es evidente que esta valorización de un personaje secundario repercute en el resto de los personaje como se puede apreciar en *Les Mouches* (Sartre, 1943), donde el personaje de Electra desaparece y Orestes, valorizado a expensas del resto de los personajes, vuelve a ser el héroe y su adversario el mismo Júpiter.

La valorización primaria afecta al personaje principal sin cambiar, pues, su estatuto axiológico, pero realzando su calidad o su valor. Volvemos de nuevo al Quijote de Unamuno o las distintas versiones de Fausto, personaje que en distintas ocasiones se ha intentado rehabilitar alejándolo del personaje depravado que era en el hipotexto inicial; algo parecido se ha intentado con el personaje de Don Juan cuyos desmanes se han intentado justificar por su carácter rebelde o por la vía romántica, siendo en este caso redimido por una mujer. Vano intento, pues las figuras clásicas de Fausto y Don Juan, que alguna vez se han fundido, siguen manteniéndose intactas.

La desmitificación de un personaje, su desvalorización, es también frecuente

en la práctica hipertextual. Un caso ejemplar es el de Fielding que en su *Shamela* desprecia y rechaza frontalmente (incluso en su etimología: *sham* significa «impostora») a la *Pamela* de Richardson. Shakespeare en *Troilus and Cressida* degrada sistemáticamente a todos los grandes héroes de *La Iliada*, excepto a Eneas y a Héctor. A su vez, el *Macbett* de Ionesco es una desvalorización del *Macbeth* de Shakespeare (o “transposición ionescuizante”, como la llama Genette); su intención paródica se puede adivinar en la deformación del título, pero ni la diégesis ni el nivel social del hipotexto se ve alterada: la acción transcurre en Escocia como en el original y la cierta vulgarización que se puede apreciar en algunos discursos obedece sobre todo a una intención de actualizarlos. La *Naissance de l’Odysée* de Giono se inscribe dentro de una moda de época, en ella el autor pretende contar “la historia verdadera”. Estamos, pues, ante otro caso de hipotexto mentiroso como hubiera podido decir Fielding. Pero aquí lo que hace Giono es escudarse en el carácter tramposo de Ulises para concluir que toda la historia contada no es sino una mentira más. La historia de Giono es la del regreso de Ulises a partir de los doce últimos cantos de la Odisea. Se produce en ella una desvalorización del personaje de Ulises que lo humaniza, lo que nos acerca a la transvalorización.

La transvalorización es una sustitución de valores que afecta a los personajes y que cobra todo su valor en la oposición entre el *Robinson Crusoe* de Defoe y el *Vendredi* de Tournier, a la que Genette dedica un amplio análisis (p. 460-466), así como a otras hipertextualidades de tema robinsoniano como la versión que el mismo Tournier escribe para niños, *Vendredi ou la vie sauvage*, decepcionante para el lector de la primera y con un fuerte carácter moralizante que le aproxima más a su “hipo-hipotexto”. Esto lleva a Genette a imaginar que, de corrección en corrección y de moralización en moralización, Tournier podría llegar a reescribir otro *Robinson Crusoe*. Y así, reflexiona Genette, “la historia de la hipertextualidad, que se confunde a menudo con la historia de la literatura, podría rizar su propio rizo” (p. 467).

Dos obras merecen una atención especial por parte de Genette por tratarse de textos de estatuto textual complejo pero que finalmente admitirá como nuevos suplementos: *Lust, la demoiselle de cristal*, que el propio Valéry designa como el tercer Fausto —transposición, pues, de la temática faustiana— y *La guerre de Troie n’aura pas lieu*, donde al final, cuando parece que la paz se ha logrado, un incidente casual provoca la guerra, con lo que Giraudoux demuestra que el destino está escrito en el hipotexto.

Después de este exhaustivo repaso de prácticamente todas las formas que puede revestir la práctica literaria, que se apoya para su desarrollo en la existencia de un texto anterior, nuestro autor realiza unas consideraciones finales.

La práctica hipertextual, concluye Genette, puede darse en todas las artes, así todas las prácticas paródicas literarias tienen su contrapunto pictórico y la música constituye un ámbito idóneo para las posibilidades de transformación. Así pues,

dice, queda claro que las prácticas de derivación no son en absoluto privilegio de la literatura.

Se llega también, a través de estudio, a la constatación de la existencia de una práctica hipertextual que no tiene fines satíricos ni lúdicos, lo que Genette denomina la hipertextualidad en régimen serio, la cual tiene dos tipos de funciones: de orden práctico o socio cultural (el resumen, la traducción, la prosificación, las adaptaciones teatrales o cinematográficas, etc.) y de orden estético con una función creativa (los aumentos, ciertas continuaciones, las transposiciones temáticas, etc.). Esto le otorga un estatuto clásico a la vez que moderno. Pues, como dice Genette apoyándose en John Barth:

La hipertextualidad es uno de los rasgos por los cuales una cierta modernidad, o posmodernidad, enlaza con una tradición “premoderna” (...). Pero nadie pretenderá por ello que toda nuestra modernidad es hipertextual: el Nouveau Roman francés, por ejemplo, lo es a veces, pero de una manera que le es contingente; su modernidad pasa por otras vías, pero que también se definen, como se sabe, por oposición al “padre” realista (“Balzac” tiene anchas las espaldas) e invocación a algunos tíos o antepasados privilegiados —a menudo los mismos que proporcionan a otros sus hipotextos de referencia—. (p. 493)

Al contrario que Riffaterre, Genette opina que la lectura hipertextual puede ser autónoma aunque admite que el desconocimiento del hipotexto suprime la dimensión real del hipertexto y, además, priva al lector del placer de una lectura *palimpsestosa*.

El gran mérito de Genette reside, desde nuestro punto de vista, en la sistematización rigurosa de todas las formas de hipertextualidad, dando a cada una de ellas su estatuto preciso y distinguiendo sus convergencias funcionales de las diferencias estructurales de sus estatutos transtextuales. No cabe duda que la aportación de Genette contribuye en gran medida a esclarecer el panorama terminológico de la crítica moderna aunque sería deseable una reducción de su prolija nomenclatura.