

El sistema de reenvíos

Fragmento de *¿Adónde me llevan? Aproximaciones a la noción de intertextualidad*.
(Inédito)

Por Carmen Crouzeilles

El envío hacia la escritura

Estoy leyendo. La totalidad de mi concentración está depositada en la página del libro que sostengo. Como nada me perturba, he abandonado transitoriamente la realidad que me rodea para transportarme intelectualmente al mundo literario que el libro me propone. Si alguien me observara, vería el recorrido de mis pupilas por el texto, de izquierda a derecha, de arriba hacia abajo; el movimiento de los ojos es continuo, regular, disciplinado, metódico, cultural, sistemático; la parte mecánica del proceso de lectura. Pero mi observador vería más que eso: sin darme real cuenta de ello, mientras leo frunzo el ceño (como efecto de la concentración frente a un problema difícil, o tal vez porque algo que he leído me disgusta o no me convence), alzo las cejas (algo me ha sorprendido), sonrío (el texto ha convocado en mí simpatía, ternura, amabilidad, malicia, ironía o picardía) o francamente me río ante alguna comicidad efectiva. Tal vez los gestos de la concentración en la lectura sean otros, o sean más, es difícil saberlo; no puedo observarme mientras estoy leyendo, porque estoy leyendo. Toda lectura cautivante convoca la expresividad del lector, incluyendo expresiones del aburrimiento en momentos previos a que algún libro poco feliz se cae de las manos irremediablemente.

Pero hay algo más interesante y mucho menos frecuente que puede ocurrirme durante la lectura: algo que acabo de leer me interpela de modo tal que, sin darme cuenta, levanto los ojos del texto y me quedo pensando, elaborando comentarios, réplicas, objeciones, asociando una idea con otra, imaginando continuaciones posibles. En ese momento mi observador vería que he dejado caer el libro, sin prestar atención a ninguna cosa especial que me rodea en la realidad: mi atención está capturada por una enorme concentración. He dejado de leer y he comenzado a escribir: el texto que leía se ha convertido en el germen de otra escritura que comienza, como siempre, en el pensamiento. Descubro que ya estaba escribiendo al levantar los ojos del libro. He comenzado a escribir antes de escribir. Pero para que la escritura se haga efectiva debo pasar a la acción efectiva de tomar notas; necesito lápiz y papel o la computadora para registrar las ideas que he tenido – de lo contrario las perderé. Algunas veces lo hago, no todas.

No cualquier texto es capaz de hacerme levantar la vista y dejarme pensando. Cuando un texto logra el efecto de funcionar como germen de otro texto es, según Roland Barthes, un texto escribible, un texto cuya lectura promueve la escritura, opera como detonante del deseo de escribir, es decir, de continuar en otra dirección, de polemizar, de subvertir lo leído, de parodiarlo, de trasladar una escena a otro contexto, de cambiar de paradigma, de estilo, de registro o de género, de adaptar, explicar, comentar o criticar aquello que, hasta ese momento se dejaba leer mansamente. Un texto escribible induce al trabajo literario. "Lo que está en juego en el trabajo literario (en la literatura como trabajo) es hacer del lector no ya un consumidor sino un productor de textos". (Barthes; 1970, 15)

Textos que engendran textos

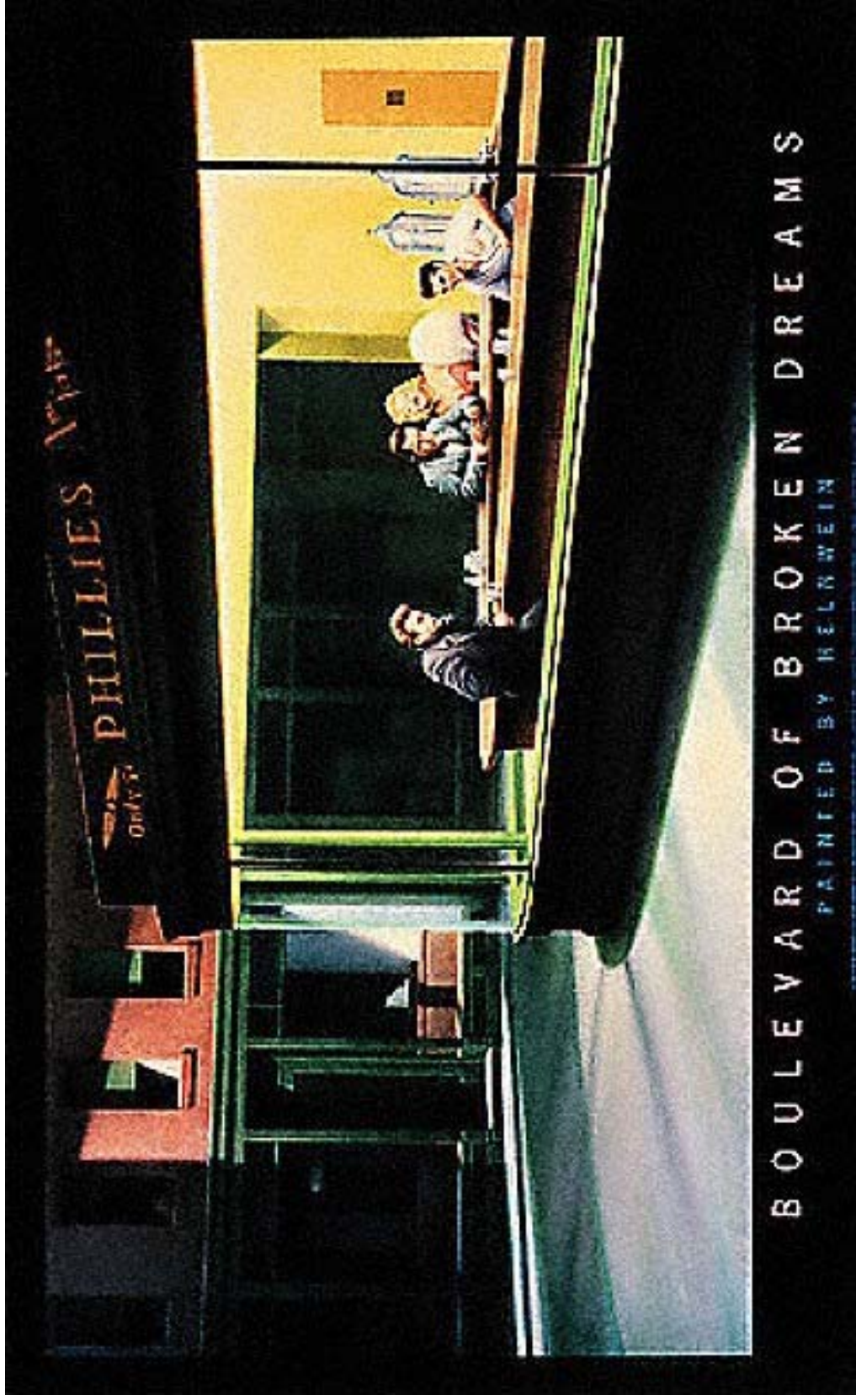
Un texto puede engendrar otros textos de diversas maneras. Un ensayo paródico de cinco páginas de un escritor sudamericano puede ser el germen de casi cuatrocientas páginas de reflexiones sobre el lenguaje, el pensamiento y la cultura escritas por un filósofo francés: tal es el caso de *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault, en cuyo prólogo se lee: "Este libro nació de un texto de Borges. De la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar del pensamiento -al nuestro: al que tiene nuestra edad y nuestra geografía-, trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro". El texto de Borges al que alude Foucault es "El idioma analítico de John Wilkins", del libro *Otras Inquisiciones*. Allí, se cita una categorización de los animales de cierta enciclopedia china. Lo caótico de esa enumeración se convierte para el filósofo en un problema relacionado con la imposibilidad de pensar, con los límites del pensamiento. Este texto de Borges cuya comicidad ha hecho reír a Foucault durante mucho tiempo, "no sin un malestar cierto y difícil de vencer" que proviene de esa imposibilidad de pensar las "categorías chinas" fue un detonante de escritura para el filósofo. Podemos decir que un chiste de Borges -un chiste muy culto, sin duda, pero un chiste al fin- inspiró un extenso y arduo texto filosófico. Esta influencia tiene todo el aspecto de un "hallazgo": el texto de Borges logró que Foucault levantara los ojos del texto y se pusiera a pensar, a escribir.

La navegación intertextual

Estoy observando una pintura de Gottfried Helnwein, un artista plástico contemporáneo nacido en Viena en 1948. En el cuadro de Helnwein, que se llama *Nighthawks* (noctámbulos), aparece un bar americano visto desde la calle a través de una gran vidriera. La calle está desierta y aparece iluminada por la luz del bar. Es de noche o, mejor aún, de madrugada. En el bar la luz es intensa, desde la calle se lo ve como una gran pecera. En el interior del bar-pecera, cuatro personajes perfectamente reconocibles, como si hubieran sido recortados de alguna revista y pegados en el interior del cuadro, componen la escena: sentados en la barra, Marilyn Monroe junto a Humphrey Bogart. También sentado a la barra pero algo más alejado de Marilyn y Humphrey está James Dean. Y el barman es Elvis Presley. Cada uno de ellos, en su actitud más característica: Marilyn, exuberante y escotada, los párpados entornados, riendo como para seducir "a cámara" se recuesta sobre el brazo de Humphrey que permanece inmutable en su gesto característico, como si pensara: "estoy perplejo, confundido". James Dean, acodado en la barra, una mano en el bolsillo de su abrigo, contempla el infinito no sin ofrecer su mejor perfil, y Elvis, como si hubiera sido sorprendido en el gesto de buscar algo debajo del mostrador o, tal vez, de recostar el pie del micrófono para cantar un rock'n'roll.

Todo esto no tendría nada de sorprendente si no fuera que el cuadro de Helnwein recrea una pintura del norteamericano Edward Hopper: *Noctámbulos*, de 1942¹. Al mirar la pintura de Gottfried Helnwein es posible ver la pintura de Edward Hopper. La única diferencia entre ambas pinturas es que en la última los personajes originales han sido sustituidos por estrellas de Hollywood. Helnwein no pretende "disimular" que ha reproducido la pintura más famosa de Hopper, la alusión es suficientemente clara como para que se entienda como un gesto deliberado.

¹ Hopper (1882-1967) fue un cultor del realismo. Sus pinturas, se ha dicho, muestran la vida en una ciudad norteamericana en la década del cincuenta mejor que cualquier estudio sobre los movimientos sociales o los titulares de la prensa de aquella época.



BOULEVARD OF BROKEN DREAMS

PAINTED BY HELMWEIN



La pintura de Helnwein remite de manera inequívoca a la de Hopper. Este gesto característico del arte Pop pone de manifiesto que la cultura se construye como un sistema de reenvíos: toda obra de arte remite a otra u otras. Esta situación no es necesariamente obvia por sí misma y, por otro lado, sugiere la posibilidad de infinitas remisiones que configurarían –como una intrincada maraña, temible, tal vez- el campo cultural. En el cuadro de Helnwein, las estrellas de Hollywood que sustituyen a los personajes anónimos del original de Hopper remiten, por otro lado, a un campo semántico completamente ajeno a la pintura realista norteamericana: el de los estereotipos del cine de Hollywood devenidos en ídolos de culto de la sociedad de consumo. Reconocer la doble remisión a Hopper y al cine de Hollywood es fundamental para entender en la pintura el gesto Pop de Helnwein. Ese reconocimiento de la cultura como sistema de reenvíos implica que gran parte de lo que una obra de arte significa está fuertemente relacionado con otras obras de arte que la preceden y, potencialmente, con otras tantas posibles en el futuro. Pero no solamente: Toda obra de arte remite inevitablemente a otras obras, pero también a otros discursos o campos semánticos. La irrupción de Marilyn, Bogart, James Dean y Elvis en la pintura de Hopper es un reenvío de Helnwein al cine de Hollywood como campo semántico.

Edward Hopper es un pintor realista, sus pinturas representan paisajes urbanos, estaciones de servicio, calles desiertas, hoteles, trenes, teatros, oficinas. Sin embargo, la crítica ha sugerido que *Noctámbulos* de Hopper está inspirada en un cuento de Ernest Hemingway, "Los asesinos"²; este cuento que le gustó tanto a Hopper que escribió una carta al autor expresándole su admiración. El ejemplo es especialmente interesante porque contradice la presuposición de que en todo arte realista lo real es la referencia. Esa presuposición (¿una ilusión o un prejuicio?) supondría que lo real es un límite para cualquier reenvío intertextual. Sin embargo, vemos que cualquier referencia del arte o de la literatura al mundo real puede ser reinterpretada como alusión a otra obra de arte, a otro texto, o a otro campo semántico. En el caso que estamos analizando, la remisión parte del dominio de las artes plásticas hacia la literatura.

La carta de Hopper a Hemingway puede ser una prueba de que "Los asesinos" de Hemingway haya sugerido a Hopper la idea de *Noctámbulos*. Sin embargo, lo que importa para establecer una relación significativa entre el cuadro y el cuento es saber si hay entre ellos alguna naturaleza en común. Si la atribución es verdadera o no, poco importa; ya lo dijo Borges: "cada escritor crea a sus precursores"³. El realismo despojado de Hopper y el estilo objetivista de Hemingway, tan cercano a la crónica periodística, tienen mucho que ver con la estética de los años cincuenta. La pintura de Hopper y la literatura de Hemingway coinciden en una manera de describir la cultura que es característica de esa década. No es demasiado relevante, entonces, preguntarse si la relación entre Hopper y Hemingway es comprobable. Sabemos que lo que el autor manifieste acerca de su obra es, apenas, un dato más; la opinión del autor no sirve para determinar una lectura. En este sentido, es interesante descubrir que la pintura de Hopper no *ilustra* el cuento de Hemingway; en todo caso, ambos remiten a algunos aspectos comunes-que podrían profundizarse en un estudio dedicado específicamente a este tema- de la cultura norteamericana de los años 50.

En el doble vínculo que establece con el original de Hopper, por un lado, y con el mundo de las estrellas de Hollywood, por otro, la pintura de Helnwein muestra un universo (una sociedad de consumo) en el que las estrellas son, a la vez, santos y estereotipos, mitos de un mundo trivial. La mirada de Helnwein es irónica. Al superponer las *stars* a la pintura realista de Hopper, exhibe una paradoja de los años 80: ¿qué es más real, lo que Hopper veía como real o el cine de Hollywood? El

² En *Antología del cuento tradicional y moderno*. Biblioteca Básica Universal, CEAL, Buenos Aires, 1978. Estudio preliminar y selección: Jaime Rest.

³ "Kafka y sus precursores", en Borges; 1960, 137 (reproducido aquí, pág. 17) .

reenvío simultáneo al arte y a los estereotipos de la sociedad de consumo pone de manifiesto el profundo efecto que la cultura Pop ha tenido en las últimas décadas de este siglo.

¿Hasta dónde se puede llegar con este modo de leer? Evidentemente, todo lo lejos que se pueda, teniendo en cuenta que cualquier lectura debe fundamentarse. La lectura es un modo de "navegar" en tanto cada obra contiene –a veces secretamente, a veces de formas que pueden ser muy evidentes– huellas de otras obras. Toda "deriva" posible debe poder fundamentarse. Toda lectura es pertinente si explica o muestra algo que no era evidente en una lectura superficial. Leer, desde una perspectiva intertextual, es poder reconocer en un texto las huellas de otros textos.

La intertextualidad como diálogo

El sistema literario es un diálogo de textos: toda secuencia existe en relación a otras que provienen de otros corpus, está orientada tanto hacia un acto de reminiscencia o evocación de otra escritura anterior como hacia el impulso de escribir, de transformar ese texto en otro que todavía no existe pero está a punto de ser creado no bien un lector decida pasar a la acción.

La idea de diálogo organiza un modo de entender la historia de la literatura – entre otros enunciados sociales. Esta es la perspectiva de Mijail Bajtín: cada cultura puede entenderse como una serie infinita de discursos que "conversan" a lo largo del tiempo. En esta "conversación", ningún enunciado puede ser separado de los otros enunciados que lo determinan por dentro y por fuera, y que generan en él reacciones de respuesta y ecos dialógicos.

Para Bajtín, todo enunciado tiene un carácter contestatario en tanto responde a un enunciado anterior y, en tanto contestación, conserva además un valor de réplica. La concepción dialógica de la cultura se basa en una explicación "universalista": nadie, al hablar, interrumpe por primera vez el eterno silencio del universo. Siempre que alguien habla –o escribe–, hubo otros que hablaron o escribieron antes, inclusive sobre lo mismo. Desde esta perspectiva, todo texto literario es un eslabón en la cadena, muy complejamente organizada, de otros textos literarios.

Dado que todo texto se relaciona con otros anteriores a los cuales evoca y transforma para elaborar su propio sentido, en el enunciado poético o literario siempre resultan legibles otros discursos. Las huellas de textos "anteriores", legibles en un texto literario determinado pueden manifestarse con diferentes grados de evidencia: hay huellas intertextuales más obvias que otras, aunque la capacidad de leerlas depende de las competencias del lector; para un lector superficial la intertextualidad es imperceptible.

Sin embargo, en la mayoría de los casos, no es indispensable conocer el intertexto para poder leer un texto –es perfectamente posible leer *El Quijote* sin saber nada de las novelas de caballerías. Todo texto tiene un sentido propio que puede ser leído y comprendido independientemente. Naturalmente, ese sentido es el resultado de una lectura lineal, superficial; el desconocimiento del intertexto amputa al texto la profundidad de la lectura, su dimensión real; desconocer el intertexto es un desperdicio de sentido o de valor estético. Todo texto gana cuando el lector está en condiciones de percibir cuáles son los textos a los que alude, cuando puede reconocer su naturaleza intertextual. Raramente se está ante un solo texto: siempre hay, por lo menos, dos. Desde esta perspectiva, la lectura es siempre, necesariamente, una actividad relacionante, comparativa.

Procedimientos de reescritura

En literatura, un texto puede derivar de otro por **imitación** o por **transformación**. Un ejemplo de imitación es la relación que une al cuento "El tonel de amontillado"⁴ de Edgar Allan Poe con "El crimen del otro"⁵ de Horacio Quiroga. El escritor rioplatense era un admirador del cuentista norteamericano y considera a "El crimen del otro", uno de sus primeros cuentos (1904), un homenaje al maestro. Los procedimientos de imitación más prestigiosos en literatura son la parodia y el pastiche; entre los de transformación, señalaremos los de amplificación y reducción.

La **transformación** y la **imitación** son formas de intertextualidad siempre que el original transformado o imitado permanezca reconocible para algún lector. Todo texto en el cual se reconocen las huellas de otros textos parece tener más "derecho" a ser considerado obra literaria. La intertextualidad parece ser un aspecto universal de "lo literario" porque no hay obras literarias que no evoquen otras. En este sentido, toda obra reescribe o elabora algún texto que la precede.

Parodia

La parodia es un procedimiento de **imitación** burlesca de una obra literaria o artística de cualquier clase. Desde la etimología: *ôda* es el canto; *para* significa "al lado de"; de ahí *parôdia* sería el hecho de cantar de lado, cantar en falsete, deformar o transportar una melodía a otro registro. Existen referencias que indican que las primeras parodias (entre los siglos VIII y IV AC) no modificaban el texto propiamente dicho, sólo la dicción o su acompañamiento musical. La intención de toda parodia es desviar al texto y darle un sentido diferente; en muchos casos el procedimiento consiste en rebajar el registro de la obra original a otro coloquial o vulgar. Como ejemplo de estas parodias de la antigüedad clásica, Gérard Genette (1962) menciona una obra –perdida– llamada *Deilíada* (el nombre viene de *deilos*, cobarde): una especie de anti-epopeya, una "Ilíada de la cobardía" escrita como una burla al contenido heroico de la *Ilíada* de Homero que distorsiona el texto y el estilo produciendo un desvío cómico del texto épico. Toda imitación burlesca o irónica implica siempre la connotación de sátira e ironía a través de una transformación lúdica de una obra original o de un género literario o cinematográfico.

La parodia es un juego en tanto trata a su objeto de una manera imprevista, no programada y, por lo tanto, "indebida". El mecanismo de la parodia es utilizar un texto con fines ajenos a los suyos. Todo texto que reescribe a otro es una mezcla indefinible e imprevisible de seriedad y de juego, de producción intelectual y de divertimento. La intención no es abiertamente lúdica en todos los casos: hay opciones "serias" de construcción de una obra a partir de otra. De todos modos, la intención lúdica no es garantía de los textos más cautivadores, ni siquiera de los más divertidos.

Un ejemplo ya clásico de parodia en la literatura argentina es el comienzo de la novela *La mayor* de Juan José Saer en el que se parodia la escena de la magdalena de *En busca del tiempo perdido* del escritor francés Marcel Proust, Transcribimos un fragmento de la escena parodiada de la novela de Proust:

Y muy pronto, abrumado por el triste día que había pasado y por la perspectiva de otro triste día tan melancólico por venir, me llevé a los labios una cucharada de té en la que había echado un trozo de magdalena. Pero en el mismo instante en que aquel trago, con las migas del bollo, tocó mi paladar, me estremecí, fija mi atención en algo extraordinario que ocurría en

⁴ *Cuentos/1* de Edgar Allan Poe. Prólogo y traducción de Julio Cortázar. Editorial Alianza, Madrid, 1989, p. 158.

⁵ *Cuentos Completos* vol. 1 de Horacio Quiroga. Ediciones de la Plaza, Montevideo, 1979, p. 54.

mi interior. Un placer delicioso me invadió, me aisló, sin noción de lo que lo causaba. Y él me convirtió las vicisitudes de la vida en indiferentes, sus desastres en inofensivos y su brevedad en ilusoria, todo del mismo modo que opera el amor, llenándose de una esencia preciosa; pero, mejor dicho, esa esencia no es que estuviera en mí, es que era yo mismo. Dejé de sentirme mediocre, contingente y mortal. ¿De dónde podría venirme esa alegría tan fuerte? Me daba cuenta de que iba unida al sabor del té y del bollo, pero le excedía en mucho, y no debía de ser de la misma naturaleza. ¿De dónde venía y qué significaba? ¿Cómo llegar a aprehenderlo? Bebo un segundo trago, que no me dice más que el primero; luego un tercero, que ya me dice un poco menos. (...) Vuelvo con el pensamiento al instante en que tomé la primera cucharada de té, Y me encuentro con el mismo estado, sin ninguna claridad nueva. (...) Pido a mi alma un esfuerzo más que me traiga otra vez esa sensación fugitiva. (...) Y luego, por segunda vez, hago el vacío frente a ella, vuelvo a ponerla cara a cara con el sabor aún reciente del primer trago de té y siento estremecerse en mí algo que se agita, que quiere elevarse, algo que acaba de perder ancla a una gran profundidad, no sé el qué, pero que va ascendiendo lentamente; percibo la resistencia y oigo el rumor de las distancias que va atravesando. (...)

Y de pronto el recuerdo surge. Ese sabor es el que tenía el pedazo de magdalena que mi tía Leoncia me ofrecía, después de mojado en su infusión de té o de tila, los domingos por la mañana en Combray. (...)

Y como ese entretenimiento de los japoneses que meten en un cacharro de porcelana pedacitos de papel, al parecer, informes, que en cuanto se mojan comienzan a estirarse, a tomar forma, a colorearse y a distinguirse convirtiéndose en flores, en casas, en personajes consistentes y cognoscibles, así ahora todas las flores de nuestro jardín y las del parque del señor Swann y las ninfeas del Vivonne y las buenas gentes del pueblo y sus viviendas chiquitas y la iglesia y Combray entero y sus alrededores, todo eso, pueblo y jardines, que va tomando forma y consistencia, sale de mi taza de té. (Proust; 1919, 60)

Esta escena de la memoria involuntaria proustiana es parodiada por Saer en el comienzo de su novela *La mayor* del modo siguiente:

Otros, ellos, antes, podían. Mojaban, despacio, en la cocina, en el atardecer, en invierno, la galletita, sopando, y subían, después, la mano, de un solo movimiento, a la boca, mordían y dejaban, durante un momento, la pasta azucarada sobre la punta de la lengua, para que subiese, desde ella, de su disolución, como un relente, el recuerdo, masticaban despacio t estaban, de golpe ahora, fuera de sí, en otro lugar, la lengua, la galletita, el té que humea, los años: mojaban, en la cocina, en invierno, la galletita en la taza de té, y sabían, inmediatamente, al probar, que estaban llenos, dentro de algo y trayendo, dentro, algo, que habían, en otros años, porque había años, dejado, fuera, en el mundo, algo, que se podía, de una u otra manera, por decir así, recuperar, y que había, por lo tanto, en alguna parte, lo que llamaban o lo que creían que debía ser, ¿no es cierto?, un mundo. Y yo, ahora, me llevo a la boca, por segunda vez, la galletita empapada en el té y no saco, al probarla, nada, lo que se dice nada. (Saer, 1976, 11)

Pastiche

El pastiche es otro procedimiento de **imitación** que reescribe a otro texto sin intención de burla. La relación intertextual entre un pastiche y su texto primero es, como dijimos, de imitación. Pero no de imitación del texto mismo, ya que es imposible imitar un texto; es imitación del estilo, del género. “Es imposible imitar directamente un texto, sólo puedo imitarlo indirectamente, practicando su estilo en otro texto” (Genette; 1962, 102).

Un texto funciona como pastiche cuando es posible establecer entre el autor y el lector un “contrato de pastiche”, es decir, cuando se descubre una fórmula: “aquí X imita a Y”. A partir de esa fórmula, el lector está en condiciones de reconocer Y a través de la lectura de X y ese reconocimiento resulta significativo. De lo contrario, la situación viraría hacia el apócrifo o la imitación no declarada. Aunque tanto el pastiche como la parodia tienen que ver con la imitación, el pastiche es una práctica neutral que carece de los motivos de la parodia como el impulso satírico, la risa y la convicción de que junto a la lengua anormal que momentáneamente está utilizando, existe todavía una lengua normal, “saludable”. De todos modos, el pastiche no es incompatible con cierto humor. La ironía que se le asocia a menudo tiene que ver con la proliferación de pseudoacontecimientos, de espectáculos o simulacros, es decir, copias de un original inexistente: ése es el chiste más frecuente en este tipo de literatura.

En el siguiente fragmento de la novela *El sueño del señor juez* del escritor argentino Carlos Gamerro encontramos pastiche del género gauchesco y operaciones de transposición ideológica (evidenciada sobre todo por la modificación del final), cultural y geográfica del relato bíblico de la expulsión de Adán y Eva del Paraíso.

–Las tierras del sueño son tan ilimitadas que si un hombre al trote se largara por ellas no le alcanzarían todas las noches de una vida para cruzarlas. Y recorrería lugares que no son de este mundo, tampoco. ¿Usted oyó hablar del Paraíso?

–No.

–¿Y del Infierno?

–Algo más.

–Mi mamá que era santa me contaba el cuento de una estancia muy al Norte, más que el Paraguay todavía; se llamaba El Paraíso y la cuidaba una pareja de puesteros, que se bastaban solos porque allí se daba todo tan fácil que bastaba llenarse la boca de semillas y escupir para tener al otro día un huerto, y las vacas venían trotando al cuchillo cuando usted las silbaba. Una vuelta el patrón viajó a la capital y les dijo que podían comer de todo menos de las dos higueras que daban sombra a la casa, sin darles un porqué. Una yarará que por ahí andaba le dijo a la señora que si comían de los higos serían sabios como el patrón, y ahí nomás mordió uno y le dio de probar al marido. Como avisao el patrón volvió y por las caras vio que habían comido, y los echó al desierto donde padecieron hambre y sed. Esa primera noche se acostaron bajo las estrellas y cuando se durmieron se encontraron de nuevo en la estancia, donde el patrón sonriendo, sin asomo de enojo, los invitaba a sentarse a una mesa con manteles de hilo blanco, perdices asadas, tortas fritas y vino en jarra. Les explicó que así era porque habían comido de los higos del sol, cuyo néctar dorado da la sabiduría de las cosas del día, y por eso de día estaban condenados a errar a pie por el desierto; pero gracias a que no habían probado la miel plateada de los higos de la luna, a la noche se les permitía volver, y todo lo que hicieran en sueños era inocente. Pero al despertar se olvidarían de todo, o casi todo, y nunca podrían entender lo que soñaban, porque de esa fruta no habían comido.” (Gamerro; 2000, 39)

Amplificación y reducción

Amplificación y reducción son procedimientos de **transformación** de un texto, claves para la actividad del escritor. A veces, el resultado del resumen es la banalización, como en el caso de las novelas abreviadas del ya vetusto *Selecciones del Reader's Digest*. Pero a veces, la literalidad perdida no es nada comparado con lo que se gana. Ejemplos de esto último se encuentran a cada rato en la literatura de Borges. El que sigue, ha sido tomado de "La postulación de la realidad". Se trata de un resumen incluido como nota a pie de página en el ensayo, de la novela de H.G.Wells, *El hombre invisible*.

Así el *hombre invisible*. Este personaje –un estudiante solitario de química en el desesperado invierno de Londres- acaba por reconocer que los privilegios del estado invisible no cubren los inconvenientes. Tiene que ir descalzo y desnudo, para que un sobretodo apresurado y unas botas autónomas no afiebrén la ciudad. Un revólver, en su transparente mano, es de ocultación imposible. Antes de asimilados, también lo son los alimentos deglutidos por él. Desde el amanecer sus párpados nominales no detienen la luz y debe acostumbrarse a dormir como con los ojos abiertos. Inútil asimismo echar el brazo afantasmado sobre los ojos. En la calle los accidentes de tránsito lo prefieren y siempre está con el temor de morir aplastado. Tiene que huir de Londres. Tiene que refugiarse en pelucas, en quevedos ahumados, en narices de carnaval, en sospechosas barbas, en guantes, *para que no vean que es invisible*. Descubierto, inicia en un villorio de tierra adentro un miserable Reino del Terror. Hiere, para que lo respeten, a un hombre. Entonces el comisario lo hace rastrear por perros, lo acorralan cerca de la estación y lo matan. (Borges; 1957, 73)

Por supuesto, Borges es un maestro del resumen. Lo que se percibe en el mismo, además de la historia de *El hombre invisible* de Wells, es el estilo de Borges, con lo cual este texto pasa a formar parte de la literatura de Borges.

La **amplificación**, cuyas dos vías fundamentales son la extensión temática y la expansión estilística es, para definirlo rápidamente, la operación contraria de una condensación o resumen. Genette la considera una de las fuentes fundamentales del teatro clásico y, particularmente, de la tragedia, desde Esquilo hasta, al menos, fines del siglo XVIII.

La amplificación y la reducción de un texto son operaciones de reescritura que forman parte del proceso habitual de la tarea del escritor, es decir, del proceso de producción de un texto que lleva de los manuscritos a la obra terminada. No es frecuente que queden huellas de estas operaciones al final del proceso aunque, a menudo, versiones anteriores de una obra literaria se han convertido en objeto de interés para la crítica literaria. Otros procedimientos de reescritura por transformación de otro texto son la **transposición temática, ideológica, espacial, histórica o temporal**. Estos procedimientos son fácilmente comprensibles a través del ejemplo citado de la reescritura del mito de Adán y Eva en la novela de Carlos Gamerro. El **cambio de narrador** también se cuenta entre los procedimientos de escritura por transformación: por ejemplo, la misma historia puede ser narrada por otro personaje; la transformación se opera, entonces, al cambiar de un narrador en primera persona a un narrador en tercera o viceversa, o de un narrador en primera persona a otro, con lo cual se modifica inevitablemente el punto de vista que organiza el relato. La **traducción** (de un idioma a otro), la **prosificación** de un poema y la **versificación** de un texto en prosa también son considerados procedimientos de reescritura por transformación.

La intertextualidad, comenzamos diciendo, encadena un texto con otros. Puede llevarnos hacia atrás –hacia el pasado o, a lo sumo, hacia los “costados” de la contemporaneidad–, a textos literarios, pinturas, discursos sociales, en fin, a una cantidad variable de enunciados de géneros diversos. Ese es un viaje. El otro viaje posible a partir de la lectura lleva hacia adelante, hacia el futuro, hacia la acción: es el que nos convierte en escritores. El viaje hacia la escritura comienza con el deseo de sumar un texto propio a la cadena dialógica de la que habla Bajtín y, naturalmente, con el trabajo que convierte una idea, nacida tal vez de la lectura, en un texto escrito.

Bibliografía

- BARTHES, Roland (1970) *S/Z*. México, Siglo XXI, 1986.
- BAJTÍN, Mijail (1979) *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 1985.
- BORGES, Jorge Luis (1952): *Otras inquisiciones*. Buenos Aires, Emecé, 1960.
- BORGES, Jorge Luis (1957). *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1991.
- FOUCAULT, Michel (1966): *Las palabras y las cosas*. Madrid, Siglo XXI, 1993.
- GAMERRO, Carlos (2000): *El sueño del señor juez*. Buenos Aires, Sudamericana, 2000.
- GENETTE, Gérard (1962): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.
- HEMINGWAY, Ernest: “Los Asesinos”. En *Antología del cuento tradicional y moderno*. Biblioteca Básica Universal, CEAL, Buenos Aires, 1978. Estudio preliminar y selección de Jaime Rest.
- KRISTEVA, Julia. (1969) *Semiotica I y II*. Madrid, Fundamentos, 1981.
- RICHTER, Hans (1964): *Dada, art and anti-art*. London, Thames and Hudson, 1997.
- SAER, Juan José (1976): *La mayor*. Buenos Aires, CEAL, 1982.
- ZAVALA, Iris (1996) *Escuchar a Bajtín*. Madrid, Editorial Montesinos, 1º edición.