



**UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO**

Alotropía literaria: una nueva relación transtextual

**Tesis para optar al grado de doctor en Filosofía, con mención en
Estética y Teoría del Arte**

Berenice López Romero

Profesor patrocinante: Dr. Miguel Ruiz Stull

Santiago de Chile, año 2022

Bajo la influencia de circunstancias desconocidas, diversas sustancias elementales poseen la extraña propiedad de asumir externamente formas o estados diferentes... Un ejemplo corriente lo tenemos en el carbón en estado de diamante, carbón vegetal y negro de humo... Aunque no puedo formarme una idea sobre la causa de esa diferencia en las propiedades de una sustancia elemental, daré el nombre de *alotropía* a este fenómeno y diré que la sustancia elemental carbón se halla en el carbón vegetal y en el diamante, en estados alotrópicos diferentes. El término deriva del griego y significa *otra forma*.

Berzelius, *Tratado de Química*

Estos resultados, que eran completamente insospechados y estaban mucho más allá del horizonte de las concepciones actuales, no fueron generalmente aceptados en ese momento. No era posible decir cómo Baker pudo haberse equivocado, pero uno simplemente no podía creer que las propiedades de una sustancia pudieran cambiar tanto.

Andreas Smits, *Alotropía*

Las más veces es más fácil hacer más que lo mismo.

Porque la semejanza tiene tan grande dificultad que ni la naturaleza misma ha podido en esta parte hacer que aun las cosas que más viva semejanza tienen entre sí no se distinguan con alguna diferencia.

Quintiliano, *Instituciones Oratorias*

De todas maneras, no tenemos por qué preocuparnos aquí de la rareza o de la frecuencia de los fenómenos que ponemos de manifiesto.

Grupo μ , *Retórica general*

Ciencia ficción también en otro sentido, en el que las debilidades resaltan. ¿Cómo hacer para escribir si no es sobre lo que no se sabe, o lo que se sabe mal? Es acerca de esto, necesariamente, que imaginamos tener algo que decir.

Deleuze, *Diferencia y repetición*

Índice

Resumen	7
Abstract	8
Agradecimientos	9
Introducción	10
Preámbulo	10
Antecedentes y convergencias.....	13
Hipótesis y plan general de la tesis.....	19
Plan general de la tesis	23
Capítulo I.....	23
Concepto operativo: hacia una definición de la alotropía literaria	23
Capítulo II.....	23
Desambiguación de la alotropía literaria	23
Capítulo III	24
Retórica y relaciones textuales	24
Capítulo IV	24
Fase de pruebas.....	24
Capítulo I.....	26
Concepto operativo: hacia una definición de la alotropía literaria	27
Planteamiento	27
Supresión	31
Adición	36
Reescritura y autonomía: hacia una definición de la alotropía literaria	41
La intención hace al alótrofo	49
Último apunte	50

Capítulo II	51
Desambiguación de la alotropía literaria	51
Confrontación de las cinco relaciones transtextuales con la alotropía literaria .	52
La paratextualidad frente a la alotropía literaria.....	52
La architextualidad frente a la alotropía literaria.....	53
La metatextualidad frente a la alotropía literaria.....	54
La intertextualidad frente a la alotropía literaria	54
La hipertextualidad frente a la alotropía literaria	56
Transformación lúdica y transformación satírica	58
Imitación lúdica e imitación satírica.....	59
Transformación seria o transposición.....	63
Transposiciones formales	65
Transposiciones temáticas	84
Imitación seria o <i>forgerie</i>	91
Balance de la confrontación de la hipertextualidad con la alotropía literaria	92
Enumeración.....	96
El concepto de intertextualidad en Genette y sus contemporáneos frente a la alotropía literaria	105
Balance de la confrontación de las cinco relaciones transtextuales con la alotropía literaria	121
Capítulo III	123
Retórica y relaciones textuales	123
Retórica y relaciones textuales	124
El lugar de las figuras en la Retórica.....	126
La constitución de las figuras retóricas	131

La clasificación de Jacques Durand	139
La forma retórica: nuestra justificación más allá de la letra.....	146
La matriz lógica de la intertextualidad.....	153
La matriz lógica de la hipertextualidad.....	161
La matriz lógica de la alotropía literaria.....	170
Balance.....	175
Capítulo IV.....	178
Fase de pruebas.....	178
“El Aleph” analizado a partir de cinco (más una) relaciones transtextuales....	179
Balance	208
Transformación alotrópica en el caso Kawabata	210
El caso Kawabata a prueba del idioma.....	227
Esto no es un alótrofo	232
Conclusión	235
Alotropía literaria. El concepto.....	236
Trama y literalidad.....	237
¿Cómo saber si se trata de un alótrofo?	239
Diferencias entre la alotropía literaria y las cinco relaciones transtextuales....	241
Comentarios finales	243
Bibliografía.....	247
Reseña curricular de la autora	253

Resumen

Esta tesis tiene como objetivo analizar un fenómeno literario que identificamos, inicialmente, en dos parejas de textos: *País de nieve* y “Apuntes sobre *País de nieve*”, de Yasunari Kawabata; y “El Aleph”, de Jorge Luis Borges, y “El Aleph engordado”, de Pablo Katchadjian, en los que observamos la particularidad de que ambos textos tienen la misma trama y conservan gran cantidad de pasajes de una manera literal, pero se presentan de forma distinta. En el caso de Kawabata se trata de una novela y de un relato corto, y en el de “El Aleph”, de un cuento que aumenta de extensión. Este comportamiento textual donde constatamos el cambio es lo que nos interesa –y a lo que hemos llamado “alotropía literaria”–, que una sola trama haya sido llevada a presentarse en dos formas distintas de manera tan literal y simétrica. En este sentido, nuestro interés se centra en el fenómeno como proceso de transformación textual en sí mismo.

Al darnos cuenta de que entre ambos textos se establecía una relación tan peculiar, nos cuestionamos si se trataría de un caso particular de intertextualidad, o, más específicamente, de hipertextualidad. Al analizar los textos de Kawabata, así como los de Borges y Katchadjian, a la luz de estas relaciones, vimos que no se identificaban completamente, o “a modo de característica dominante”, como diría Genette, con ninguna de ellas. Por lo tanto, pensamos que podría tratarse de otro tipo de relación textual, adicional a las cinco que analiza Gérard Genette en *Palimpsestos. La Literatura en segundo grado*; y, al verificar que era tan próxima a la hipertextualidad, que es la relación que Genette revisa con mayor profundidad y profusión en *Palimpsestos*, nos planteamos la posibilidad de que la alotropía literaria pudiera adscribirse al modelo teórico de las relaciones transtextuales. Entonces, la hipótesis de esta tesis es que la alotropía literaria podría constituir una relación textual en sí misma; y, de este modo, podría incluirse en el paradigma de las relaciones transtextuales que Genette estudia en *Palimpsestos*.

Palabras clave: relaciones transtextuales, reescritura, Gérard Genette, Yasunari Kawabata, Jorge Luis Borges.

Abstract

This thesis aims to analyze a literary phenomenon that I initially identified in two pairs of texts: *Snow Country* and “Gleanings of Snow Country,” by Yasunari Kawabata; and “The Aleph,” by Jorge Luis Borges; and “The fattened Aleph,” by Pablo Katchadjian, in which I observed the peculiarity that both texts have the same plot and keep a large number of passages in a literal way, however, they are presented differently. In the case of Kawabata it is a novel and a short story, and in the case of “The Aleph” it is a story that increases in length. This textual behavior where I saw the change is what interests me –and what I have called “literary allotropy”– that a single plot has been led to present itself in a literal and symmetrical way. In this sense, my interest focuses on the phenomenon as a process of textual transformation in itself.

When I realized that such a peculiar relationship was established between the two texts, I questioned whether it was a particular case of intertextuality or more specifically, hypertextuality. When analyzing the texts of Kawabata, as well as those of Borges and Katchadjian, I saw that any relationship did not identify completely, or “as a dominant characteristic,” as Genette would say, with any of them. Therefore, I thought that it could be another type of textual relationship, in addition to the five that Gérard Genette analyzes in *Palimpsests. Literature in the Second Degree*; and when verifying that it was so close to hypertextuality, which is the relationship that Genette reviews in greater depth and profusion in *Palimpsests*, I considered the possibility that literary allotropy could be ascribed to the theoretical model of transtextual relations. Lastly, the hypothesis of this thesis is that literary allotropy could constitute a textual relationship in itself; and in this way, it could be included in the paradigm of transtextual relations that Genette studies in *Palimpsests*.

Keywords: transtextual relationships, rewriting, Gérard Genette, Yasunari Kawabata, Jorge Luis Borges.

Agradecimientos

Esta tesis fue realizada con el apoyo de la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (ahora Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo), de la que fui becaria entre 2015 y 2019 para cursar el doctorado en Filosofía, con mención en Estética y Teoría del Arte, en la Universidad de Chile.

Introducción

(...) un gran texto puede, a espaldas de su autor, prever
y anticipar algunas de sus futuras metamorfosis.

GÉRARD GENETTE

Palimpsestos

Preámbulo

Nuestro primer acercamiento a *Historias en la palma de la mano*, y con él a “Apuntes sobre *País de nieve*”, se originó por la ilustración de la portada, que muestra unos *kanjis* sobre una mano. Lectura sobre lectura, pensamos. No sospechamos que ese primer pensamiento de la lectura sería más bien de la escritura sobre la escritura, como un palimpsesto. Pues eso resultó ser el relato de “Apuntes sobre *País de nieve*” respecto a la novela *País de nieve*; observamos que el relato concentraba la misma trama con un nuevo formato de manera casi idéntica. Nos preguntamos por qué haría eso Kawabata. ¿Por qué retomaría la trama de su primera novela para escribir el último texto que hizo? Este dato no nos pareció casual, antes bien, nos indicó que particularmente la trama de una de sus obras era un asunto pendiente en la mente del autor, que no apuntaba a la precariedad ni al agotamiento de recursos creativos o de temas; y, por el contrario, nos sugirió precisamente la capacidad de crear la novedad en lo recurrente, de activar de varias maneras la potencia del cambio que toda obra artística concentra.

Al observar que estos dos textos compartían la trama, pero se presentaban en subgéneros literarios diferentes, pensamos en el fenómeno químico de la alotropía, pues notamos que los textos literarios se comportaban de manera análoga a los elementos. La definición más generalizada del término de alotropía es la siguiente: “Fenómeno por el

cual una sustancia simple o compuesta puede presentarse bajo diversos estados físicos. Los estados alotrópicos son los de una misma sustancia que con propiedades químicas prácticamente idénticas, muestra propiedades físicas distintas. Esta diferencia puede ser debida al número de átomos por molécula (oxígeno y ozono) o a la forma cristalina (diamante y grafito)”¹ (Costa, 2005, pp. 16-17). Proponemos esta analogía desde el momento en el que, en la Literatura, una misma trama puede existir en dos textos con modificaciones, causadas por las operaciones de supresión o adición, que determinan el cambio de subgénero literario en el que los textos podrían llegar a presentarse.

¹ Usamos esta definición porque, al ser operativa, ha prevalecido y ha sido difundida en los diccionarios de Química, seguramente porque concentra la mayoría de las versiones que, a lo largo del tiempo, se han formulado del fenómeno desde que se originó el término. El término de alotropía se le atribuye al químico sueco Jöns Jacob Berzelius. Antes de que él acuñara el nombre en 1841, “Lavoisier, en 1773, por los productos de su combustión, descubre que el diamante y el grafito son variedades del carbono. Mackenzie sienta más tarde que el diamante, el grafito y el carbón vegetal poseen la misma naturaleza química. En 1785, Van Marum observa la transformación del oxígeno sometido a descargas eléctricas; observación que, en 1840, Schönbein puntualiza al descubrir el ozono. Mitscherlich, 1821 a 1823, estudia las variedades del azufre; y Berzelius, las del selenio, y fósforos ordinario y rojo (Bargalló, 1950, p. 257).” Una vez establecido el término, algunos químicos como Berzelius y Van’t Hoff consideraron que la noción abarcaba los fenómenos de isomería y polimorfismo; de modo contrario a como lo entendía Partington, al señalar a la alotropía como una forma de isomería, u Ostwald, quien consideró a la alotropía como un caso de polimorfismo. Años más tarde, ya en el siglo XX, se formularon múltiples concepciones del término, las cuales respondían a los experimentos que estaban llevando a cabo diferentes químicos en distintos laboratorios del mundo; por ejemplo, se difundieron definiciones que referían a la alotropía como una propiedad exclusiva de los elementos (Remsen); otras tantas extendían el dominio de la alotropía en los elementos hasta los compuestos (Holleman); algunas defendían la variación únicamente en las propiedades físicas (Holleman); otras defendían la variación en las propiedades físicas y químicas (Smits); algunas más restringían el fenómeno únicamente al estado sólido de los elementos (Meyer); y otras en el sólido y excepcionalmente en el gaseoso (como ocurre con el oxígeno) (Galmés); otras en el cristalino (Riesenfeld); otras en todas las fases de agregación (Smits); o en más de un estado de agregación (Ephraim); y otras acepciones repararon en la diversidad del contenido de energía de los alotropos (Brownlee) (Bargalló, 1950, pp. 257-269). Cualquiera que haya sido la postura de los químicos, la definición que sintetiza la mayoría de las acepciones es la que presentamos.

Con el propósito de precisar esta primera intuición, nos dedicamos a buscar casos que se comportaran de la misma manera. Al disponer de una serie de casos similares, acudimos a la Crítica genética en busca de un apoyo metodológico que nos diera alguna luz al respecto de este asunto; también pensamos en darle a este comportamiento textual una justificación melancólica, señalando como fundamento de la reescritura a la melancolía; e incluso pensamos en analizar el problema desde un punto de vista puramente filosófico, como un caso de diferencia y repetición. Pero ninguno de estos caminos nos satisfizo completamente, porque todas estas búsquedas nos colocaban en la posición de considerar a la alotropía como un fenómeno dependiente de otro. Nos daban la idea de que la alotropía no era capaz de sostenerse por sí sola, cuando no pensábamos que fuera de esa manera. Fue dentro del marco de las relaciones transtextuales que estudia Genette en *Palimpsestos. La Literatura en segundo grado*, donde encontramos un campo propicio para analizar este fenómeno, donde estimamos que la simple descripción de su comportamiento tendría sentido y el análisis de su funcionamiento sería pertinente.

Después de encontrar un lugar para la alotropía en el modelo teórico de Genette, nos dimos cuenta de que ésta, junto con la intertextualidad y la hipertextualidad, tenían un eje común: la Retórica. Fue en este campo teórico donde identificamos la función de la politropía, que, por su capacidad para adecuar el discurso a distintas circunstancias, consideramos que estaría relacionada con estas relaciones textuales. Este supuesto nos sirvió para vincular estas relaciones con fenómenos de existencia más antigua que, aunque fueran de naturaleza distinta, nos permitieron pensar en los posibles fundamentos de este fenómeno literario.

Antecedentes y convergencias

Desde los primeros esfuerzos aplicados en registrar por escrito la Literatura –o las primeras manifestaciones de lo que ahora conocemos como tal– observamos al cambio como la única constante. El cambio ha sido la condición indispensable en el desarrollo de la Literatura, desde el proceso de transformación que constituyó el paso de la tradición oral a la escrita, y, en lo sucesivo, hasta las últimas tendencias de la expresión literaria. Dicho de otro modo, el cambio es inherente a la Literatura. En la Época Arcaica, la mera intención de fijar por escrito los poemas que eran recitados da cuenta de él, al trasladarlos de un formato oral al escrito; y si a este proceso de escritura le sumamos la posibilidad de alguna intervención o alteración, deliberada o no, por parte de quien llevaba a cabo la tarea del registro, las manifestaciones del cambio se multiplican. Como explica Juan Signes Codoñer a propósito de la *Iliada* y la *Odisea*, en el sentido de que no sabemos si la versión que conocemos de estos textos “se limitaba a ser una mera transcripción de una versión oral o si bien estamos ante una reelaboración por escrito de una tradición oral” (2010, p. 297). No es posible saber si se trata de una mera transcripción o de una reelaboración, como tampoco es posible tener si quiera la certeza de que estos poemas hayan sido escritos por Homero: “es más, muchos estudiosos consideran que la persona de Homero no existió nunca y que su nombre es una especie de epónimo mítico del clan de los homéridas, que buscaría continuar la tradición del supuesto «primer inventor» del género épico” (Signes, 2010, pp. 224-225). Partiendo de este supuesto de que Homero no haya existido como el poeta que veneramos, es fácil entender la hipótesis de que se le haya atribuido la creación de semejantes poemas a un nombre sin hombre, a una figura mítica a la que se le ha asignado un nombre por su significado etimológico: “Homero significaría algo así como «el que ajusta en uno», un sentido que coincidiría con la visión de los rapsodos como

«cosedores de cantos», es decir, como personas que funden en una nueva composición creaciones previas.”² Ajustar en uno, coser cantos, fundir en una nueva composición creaciones previas, mera transcripción o reelaboración, la constante es el cambio, la transformación, la reescritura, la diversificación textual.

En el proceso del paso de la tradición oral a la escrita notamos, entonces, la acción del cambio de soporte de la sustancia textual, y con ello, de su posible ajuste y reformulación. En Grecia, el cambio tomó partido, sobre todo, en la Retórica; pues fueron los oradores quienes adaptaron el discurso atendiendo a su “consideración pragmática de las circunstancias” (Mortara, 2015, p. 59) –la cual incluye al *êthos* y al *páthos*–. Esta adaptación pragmática del discurso tuvo sus orígenes en una Retórica conocida como psicagógica, que:

no pretendía convencer de que un argumento dado era verosímil (*eikós*) mediante una demostración técnicamente impecable, sino mediante la atracción que la palabra, sabiamente manipulada, podía ejercer sobre los espectadores. El efecto que pretendía alcanzar era la reacción emotiva, no la adhesión racional; los aspectos más caracterizadores de esta especie de magia de la palabra son el razonamiento por **antítesis**³, relacionado con la teoría pitagórica de los contrarios, y la **politropía**, o capacidad de hallar tipos distintos de discurso para los diferentes tipos de auditorio (jóvenes, mujeres, magistrados, efebos...) (Mortara, 2015, pp. 18-19).

Esta capacidad politrópica, explica Mortara Garavelli, está muy relacionada con el concepto introducido por Aristóteles de lo “oportuno”; es decir, de la ocasión o el momento conveniente para llevar a cabo el discurso. Y, el momento implica a los lugares y a las circunstancias de los interlocutores, como la edad o la ocupación; en suma, el momento implica todo aquello que es adecuado para la expresión oportuna. En

² Gregory Nagy citado en Signes Codoñer, nota al pie 302, p. 225.

³ El resaltado es de origen.

este sentido, podemos entender lo que refiere Mortara Garavelli sobre el vínculo de la oportunidad del discurso y la politropía: “La idea de la oportunidad de un discurso según las circunstancias y los interlocutores había estado siempre relacionada con la noción de politropía y tenía implicaciones educativas y sociales con un largo futuro” (2015, p. 19). Esta adaptación pragmática del discurso, construida a partir de aquello que le es oportuno según las circunstancias del auditorio, no es sino una de las cinco virtudes de la expresión que Aristóteles analiza en la *Retórica*: “la ‘adecuación’ (*tò prépon*) entre lo que se dice y cómo se dice, virtud fundamental tanto para la retórica como para la poética y sin la que nada puede llegar a ser convincente” (Racionero, 1999, p. 83). Sin la expresión adecuada, o sin “las palabras acomodadas al fin que intentamos”, como diría Quintiliano (*Inst. Orat.* VIII, I, I), nada puede llegar a ser convincente, y éste es el fin mismo de la persuasión. Según Aristóteles, se hablará de expresión adecuada: “siempre que exprese las pasiones y los caracteres y guarde analogía con los hechos establecidos” (*Ret.* III,7, 1408a10-11); es decir, que se hablará de expresión adecuada cuando la palabra exprese el *prâgma*, el *êthos* y el *páthos*⁴, esto es, cuando se realice una adaptación pragmática del discurso.

Quintiliano, por su parte, aborda este concepto de la adecuación en los Libros IX, al tratar de las figuras de palabras. Escribe: “Mas sobre todo se debe tener presente para perorar qué es lo que requiere el lugar, el tiempo y la persona. Porque la mayor parte de estas figuras sirven para deleitar” (*Inst. Orat.* IX, III, CII). Y en el XII, capítulo diez, dedicado al estilo, aclara: “no soy de muy distinto modo de pensar de aquellos que juzgan deberse condescender en algún modo con los tiempos y oyentes que requieren mayor elegancia y estudio en el decir” (*Inst. Orat.* XII, X, XLV). Y, de manera más contundente, por supuesto, en el primer capítulo del Libro XI: “Del modo de decir como

⁴ Como explica en la nota al pie número 25 Quintín Racionero (1999, p. 242), en la traducción que hace de la *Retórica* de Aristóteles que consultamos aquí.

conviene”, en el que señala que ésta sería la virtud de la expresión más necesaria de todas, “porque todo el adorno no tanto depende de su misma naturaleza como la del asunto a que se aplica, ni hace más al caso lo que se dice que el lugar en que se dice” (*Inst. Orat.* XI, I, VII). Entonces, el modo del decir como conviene, o la expresión adecuada, beben de las mismas aguas de la politropía y de la Retórica psicagógica. Pero, antes de Quintiliano, que sigue a Cicerón, y antes del propio Aristóteles, la idea de la adecuación y la proporción se encuentra ya en el *Gorgias* de Platón. Cuando, en el diálogo, Sócrates le explica a Calicles que los artesanos no obran por el azar, sino por un fin que obedece a una forma “bien ordenada y proporcionada”: “si te fijas en los pintores, arquitectos, constructores de naves y en todos los demás artesanos, cualesquiera que sean, observarás cómo cada uno coloca todo lo que coloca en un orden determinado y obliga a cada parte a que se ajuste y adapte a las otras, hasta que la obra entera resulta bien ordenada y proporcionada” (*Gorg.* 503e-504a). Este ejemplo que pone Platón sintetiza la idea de la proporción adecuada –de la expresión adecuada–, y, en definitiva, del concepto que desarrolla Aristóteles del justo medio que, en la *Retórica*, utiliza para explicar que la expresión no debe ser vulgar, sino clara, que no peque de concisa pero que tampoco sea muy extensa; es decir, que no sea sino adecuada (*Ret.* III,12, 1414a24-26). Aristóteles ilustra este argumento con un ejemplo que es, precisamente, muy oportuno:

En verdad que es esto como lo del panadero que preguntaba cómo debía hacer la masa, dura o blanda; «¿Cómo? –replicó «uno»– ¿No es posible en su punto?» Aquí ocurre lo mismo, pues no conviene hacer largas narraciones por la misma razón por la que tampoco deben hacerse exordios ni enunciar pruebas de persuasión que sean de mucha longitud. Y para esto, el éxito no reside en la rapidez ni en la concisión, sino en la medida justa (*Ret.* III,16, 1416b30-35).

En síntesis, lo que nosotros subrayamos en estos procesos de transformación que tienen lugar en el ejercicio de la politropía y la adecuación del discurso —para que sea oportuno y expresado en su justa proporción—, es el ajuste. El ajuste del discurso para dar con la forma adecuada y “el ajuste en uno”; es decir, actuando como un Homero que cose cantos previos. En este sentido, decimos que el ajuste de un discurso, para ser pronunciado de diversas maneras, según las circunstancias que le imponga su auditorio, tiene que ser ajustado, tiene que cambiar, y esta transformación únicamente podrá generarse al tomar como base un primer discurso, del que podrán desprenderse las adecuaciones pertinentes.

Mortara Garavelli anotaba que los conceptos de la oportunidad y la politropía tendrían una larga vida, con una trascendencia educativa y social importante. En la Edad Media, por ejemplo, esta capacidad de adecuación tuvo su cumplimiento en lo que Paul Zumthor llamó la *mouvance*, o movilidad en los textos. Posteriormente, en el Siglo de Oro, lo vemos también con Lope de Vega, que supo sacar provecho económico de las enseñanzas retóricas. Lope adecuaba sus textos dependiendo de la audiencia que iba a atenderlos, con la intención de procurarles una mejor acogida entre sus distintos públicos. La adecuación respondía al profundo conocimiento que Lope tenía de su auditorio; por eso algunas veces se refería a él propiamente como “público”, y otras tantas como “el vulgo”. Esta actitud de Lope, además de dar cuenta de una aplicación social de la adecuación, nos habla también de una aplicación del concepto de gusto, al perfilar el discurso en función de a quién se dirigiría, como lo explica Enrique García Santo-Tomás: “—es curioso que en el caso de las novelas incluidas en *La Circe* (1624) hable de «público», y no de vulgo—, en espera de otro «lector implícito»” (2018, p. 59). En cambio, las comedias las escribía para el vulgo, como podemos corroborarlo en los versos 40 al 48 del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*:

y cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves,
saco a Terencio y a Plauto de mi estudio
para que no me den voces, que suele
dar gritos la verdad en libros mudos,
y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto (2018, p. 133).

Y en los versos 367 al 376 del mismo texto, cuando da cuenta de la gran cantidad de obras que escribió, teniendo siempre presente a quiénes se dirigía:

Pero ¿qué puedo hacer si tengo escritas,
con una que he acabado esta semana,
cuatrocientas y ochenta y tres comedias?
Porque fuera de seis, las demás todas
pecaron contra el arte gravemente.
Sustento en fin lo que escribí, y conozco
que aunque fueran mejor de otra manera,
no tuvieran el gusto que han tenido,
porque a veces lo que es contra lo justo
por la misma razón deleita el gusto (2018, p. 151).

Es precisamente en este contexto de politropía, adecuación, ajuste y variedad en las formas del discurso, que se enmarca esta tesis denominada: “Alotropía literaria: una nueva relación transtextual”, que tiene como objetivo analizar un fenómeno literario que identificamos, inicialmente, en dos parejas de textos: *País de nieve* y “Apuntes sobre *País de nieve*”, de Yasunari Kawabata; y “El Aleph”, de Jorge Luis Borges, y “El Aleph engordado”, de Pablo Katchadjian, en los que observamos la particularidad de que

ambos textos tienen la misma trama y conservan gran cantidad de pasajes de una manera literal, pero se presentan de forma distinta. Por ejemplo, vemos que en el caso de Kawabata se trata de una novela y de un relato corto, y en el de “El Aleph”, de un cuento que aumenta de extensión. Este comportamiento textual donde constatamos el cambio es lo que nos interesa –y a lo que hemos llamado “alotropía literaria”–, que una sola trama haya sido llevada a presentarse en dos formas distintas de manera tan literal y simétrica. El propósito de cuestionarnos por qué Kawabata y Katchadjian volvieron a escribir el texto en una forma distinta, es indagar sobre la trascendencia que tienen sus reescrituras como fenómeno de transformación textual en sí mismo. Éste es el asunto que aborda este trabajo: el particular fenómeno que tiene lugar en la transformación textual que identificamos en los textos literarios señalados. Como se muestra en la presente investigación, este fenómeno no ha sido estudiado desde el punto de vista que aquí consideramos; y, en este sentido, su abordaje constituye la aportación de esta tesis.

Hipótesis y plan general de la tesis

Entonces, al identificar este particular comportamiento textual, vimos cumplido el ejercicio de la adecuación del discurso en el que notamos también cierta influencia de la politropía; pero esta vez, aplicada a los textos literarios. En este sentido, nos parece pertinente recurrir a la vecindad etimológica de los conceptos de politropía y alotropía, porque, si bien este concepto lo extrajimos de la Química, ahora a nosotros nos parece, más bien, que los químicos fueron a recoger el término a la Retórica para asignarlo al fenómeno de los elementos; pues, si lo pensamos de manera inversa, podemos designar como un hecho retórico la posibilidad de encontrar al carbono como grafito o como diamante. El término politropía se forma por el prefijo *polýs*, que significa “mucho”, y *trópos*, que significa “dirección” o “giro”; y se diferencia del término de alotropía por el

prefijo *allos*, que significa “otro”. Esa diferencia nos revela la especificidad de cada una de estas capacidades. Pues, como explicábamos antes, la politropía es la capacidad de adecuar el discurso a distintos tipos de auditorios, tomando varios caminos; por lo cual decimos que es una adecuación pragmática de las circunstancias del discurso. En cambio, la alotropía representa únicamente la capacidad de tomar otro camino, de realizar un desvío estético en la obra literaria. Por lo tanto, sostenemos que la politropía obedece a razones pragmáticas y la alotropía literaria obedece a razones puramente estéticas. En otras palabras, la politropía toma varios caminos en función y en servicio de los diferentes tipos de público a los que llega; en contraste con la alotropía, en donde los textos literarios mudan de forma por una función estética o poética. Entonces, después de habernos remitido a la etimología de ambos términos, podemos colegir que la alotropía estaba destinada a reclamar su lugar en estudios de Literatura, por vía de la Retórica, para analizar asuntos relacionados con el cambio y la transformación textuales, y para analizar este cambio de dirección textual como un desvío. Con esto queremos señalar que, parece que haber convocado un término que se usa en la Química para tratar el asunto del comportamiento de dos textos literarios que se relacionan entre sí porque uno de ellos sigue “otra dirección” en la forma de presentarse, no resulta tan artificial.

La alotropía es el desvío de una obra literaria para presentarse de una manera alternativa, pero no en el sentido de enmienda o *pentimento*⁵; pues, haciendo la analogía con la Pintura, no se trata de corregir un trazo que el pintor decidió cambiar en algún momento porque le pareciera más adecuado –un trazo que, huelga decir, se ejecutaría

⁵ Consideramos oportuno señalar el *pentimento* porque, aunque tenga lugar en la Pintura, sobre todo, nos parece que ilustra muy bien el punto que queremos distinguir. Piénsese, por ejemplo, en los famosos *pentimenti* de Diego Velázquez en las pinturas “Felipe IV”, “Las Meninas”, “Felipe IV a caballo”, “La tentación de Santo Tomás” o “El bufón Calabacillas”.

sobre la misma obra—. El desvío en el alótrofo no se realiza en ese sentido, porque no es una obra corregida, no constituye el arrepentimiento y enmienda de un autor sobre ella, sino que es una obra nueva y autónoma que el autor decide crear únicamente con la intención de formar *otra* obra literaria. Por lo tanto, decimos que para que pueda hablarse de alotropía literaria tienen que existir dos textos: el texto base y el alótrofo. Entonces, le llamamos alotropía literaria a la relación que se establece entre dos textos que comparten una misma trama que ha sido trasladada de manera simétrica y lo más literalmente posible desde el texto base hasta el alótrofo. Además, en el proceso de transformación que se lleva a cabo en la creación del alótrofo, se realizan modificaciones de supresión o de adición del texto base.

Al darnos cuenta de que entre ambos textos se establecía una relación específica, donde observamos la derivación de un texto A en uno B, marcada por la literalidad y por los procedimientos cuantitativos de transformación de adición y de supresión, nos preguntamos sobre la naturaleza de esa relación. Nos cuestionamos si se trataría de un caso particular de intertextualidad, o, más específicamente, de hipertextualidad. Al analizar los textos de Kawabata, así como los de Borges y Katchadjian, a la luz de estas relaciones, vimos que no se identificaban completamente, o “a modo de característica dominante”, como diría Genette, con ninguna de ellas. Por lo tanto, pensamos que podría tratarse de otro tipo de relación textual, adicional a las cinco que analiza Gérard Genette en *Palimpsestos. La Literatura en segundo grado*; y, al verificar que era tan próxima a la hipertextualidad, que es la relación que Genette revisa con mayor profundidad y profusión en *Palimpsestos*, nos planteamos la posibilidad de que la alotropía literaria pudiera adscribirse al modelo teórico de las relaciones transtextuales. Entonces, la hipótesis de esta tesis es que la alotropía literaria podría constituir una

relación textual en sí misma; y, de este modo, podría incluirse en el paradigma de las relaciones transtextuales que Genette estudia en *Palimpsestos*.

Para poner a prueba esta hipótesis fue necesario, en primer lugar, proponer una definición del concepto de alotropía literaria. En segundo lugar, una vez que dispusimos de este concepto operativo, estuvimos en posición de confrontar a la alotropía con las relaciones transtextuales de Genette, para indagar qué era lo que la alotropía literaria aportaba como elemento nuevo y distinto a lo que éstas analizan, así como para reparar en aquello que tenían en común. Después, seguramente como nos recomendarían tanto los químicos como los retóricos, realizamos las pruebas con los textos de Kawabata, así como con los de Borges y Katchadjian, para analizar cómo se había llevado a cabo la transformación alotrópica en cada uno de ellos, y, en este sentido, hacer la demostración de haber puesto a prueba nuestro propio concepto de alotropía literaria. Adicionalmente, con la intención de desambiguar la práctica de la alotropía, ofrecimos un caso que podría llegar a confundirse con un alótopo, pero que, en realidad, no lo es; para lo cual nos servimos del cuento “Tema del traidor y del héroe”, de Borges. Finalmente, en la conclusión presentamos la segunda versión del concepto de alotropía literaria, a manera de ajuste completo de la primera versión del concepto que desarrollamos en el primer capítulo, y lo complementamos con algunas reflexiones derivadas de los balances de los otros capítulos. Para estos efectos, organizamos la tesis en cuatro capítulos, que reseñamos a continuación.

Plan general de la tesis

Capítulo I

Concepto operativo: hacia una definición de la alotropía literaria

En este capítulo describimos de manera general el comportamiento de los textos en los que observamos el fenómeno de lo que hemos llamado “alotropía literaria”. Al mismo tiempo que exponemos el motivo por el cual le hemos atribuido tal nombre. Posteriormente, con base en la presentación de los casos de alotropía literaria por supresión, que corresponde a los textos de *País de nieve* y “Apuntes sobre *País de nieve*”, así como los que corresponden a la adición: “El Aleph” y “El Aleph engordado”, formulamos un primer concepto de la alotropía literaria con la intención de establecer sus características principales y delimitar su dominio.

Capítulo II

Desambiguación de la alotropía literaria

Tomando como referencia el concepto de alotropía literaria elaborado en el capítulo anterior, llevamos a cabo su confrontación con las cinco relaciones transtextuales que Genette aborda en *Palimpsestos*. La confrontación no la realizamos en el orden de importancia creciente que Genette asigna a las relaciones en su obra, sino en el orden que dispusimos nosotros, que responde a la distancia que consideramos que la alotropía guarda con cada una de ellas. Siendo la paratextualidad, la architextualidad y la metatextualidad las más distantes; y la intertextualidad y la hipertextualidad las más próximas a la alotropía literaria. Adicionalmente, al margen de la confrontación de la alotropía literaria con la intertextualidad según el modo en el que la concibe Genette, ponemos a la alotropía frente a la intertextualidad, siguiendo las acepciones que tenían del término sus contemporáneos.

Capítulo III

Retórica y relaciones textuales

Después de confrontar a la alotropía literaria con las cinco relaciones transtextuales que estudia Genette, y con la intertextualidad, en el sentido en el que la entienden sus contemporáneos, identificamos que las prácticas literarias que podrían inscribirse dentro de la alotropía literaria, de la intertextualidad o de la hipertextualidad, tenían en la base de su funcionamiento una raíz común: la Retórica, o, mejor dicho, el aparato de las figuras retóricas. A partir de la cual nos sería posible clasificar la variedad de operaciones que se llevan a cabo entre los textos. Este paso representó para nuestra hipótesis un motivo para seguir sosteniéndola, puesto que, evaluar el funcionamiento de la alotropía literaria con el mismo instrumento que utilizamos para evaluar a la intertextualidad y a la hipertextualidad, significó para nosotros aumentar las probabilidades de adherirla al paradigma de las relaciones transtextuales.

Capítulo IV

Fase de pruebas

Con el objetivo de poner a prueba el ejercicio de la alotropía literaria, y verlo en funcionamiento al lado de las relaciones textuales, llevamos a cabo un análisis transtextual del cuento de “El Aleph”, de Borges; es decir, analizamos el cuento a partir de las cinco relaciones que Genette trata en *Palimpsestos*, y sumamos al análisis a la alotropía literaria –que identificamos entre el texto de Borges y el cuento “El Aleph engordado”, de Pablo Katchadjian– para ver en la práctica la diferencia entre el dominio de las cinco relaciones, y el alcance que la alotropía literaria tendría. De manera que el ejercicio se realiza a la luz de seis relaciones textuales, con la intención de mostrar que

“El Aleph engordado” reporta, a nuestro modo de ver, un comportamiento que no se identifica primordialmente (como característica dominante) con ninguna de las cinco relaciones. Así, al demostrar que únicamente la alotropía literaria daría cuenta de manera cabal de la transformación que se realiza en “El Aleph engordado”, buscamos justificar su existencia como una relación transtextual emergente.

En este capítulo también realizamos el análisis de la transformación alotrópica que tiene lugar entre *País de nieve* y “Apuntes sobre *País de nieve*”. Pero, a diferencia del tratamiento que le dimos al caso de “El Aleph”, que sometimos al análisis de todas las relaciones transtextuales, aquí el análisis del caso Kawabata se concentró únicamente en la transformación alotrópica. No hicimos el mismo ejercicio transtextual con Kawabata porque consideramos que con un ejemplo bastaría para dejar clara nuestra intención; por eso, en este apartado nos concentramos solamente en la exposición de la transformación alotrópica. Asimismo, con el objetivo de desambiguar en la práctica el ejercicio de la alotropía literaria, ofrecemos el ejemplo de un caso que podría llegar a confundirse con un alótopo, pero que, en realidad, no lo es. Se trata, nuevamente, de un cuento de Borges: “Tema del traidor y del héroe”.

Antes de entrar en materia, queremos reparar en el epígrafe de Genette con el que comenzó esta introducción, referido a la metamorfosis de los textos literarios, porque sentimos que nos habla directamente, en lo que toca a la relación que queremos adscribir a su modelo teórico. Pues, así como Genette explica que un gran texto puede anticipar sus futuras metamorfosis, en ese mismo sentido esperamos que *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, haya anticipado nuestra intención de solicitar un lugar para la alotropía literaria en su paradigma de las relaciones transtextuales.

Capítulo I

Concepto operativo: hacia una definición de la alotropía literaria

Concepto operativo: hacia una definición de la alotropía literaria

Hallar conexiones entre objetos que nacen intencionadamente lejanos no es ilegítimo.

OMAR CALABRESE, *La era neobarroca*

Planteamiento

Gérard Genette actualiza en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, su idea expuesta en 1979 en *Introducción al architexto*, sobre cuál es el objeto de la Poética. En aquel momento, explica en *Palimpsestos*, señalaba a la architextualidad del texto, comprendido como “el conjunto de categorías generales o trascendentes –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.– del que depende cada texto singular” (1989, p. 9). Y, dos años más tarde, lo modifica por la transtextualidad. Dice Genette: “Hoy yo diría, en un sentido más amplio, que este objeto es la *transtextualidad* o trascendencia textual del texto, que entonces definía, burdamente, como «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta con otros textos». La transtextualidad sobrepasa ahora e incluye la architextualidad y algunos tipos más de relaciones transtextuales” (1989, pp. 9-10). Esos otros tipos de relaciones a los que se refiere son la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad y la hipertextualidad. Es en este marco de la transtextualidad que identificamos lo que podría ser una “nueva” relación: la alotropía literaria. Entendiendo por este adjetivo de “nueva” el hecho de que consideramos que no está contemplada en el ejercicio de las relaciones descritas por Genette; y también en el sentido de que sería “nueva” su descripción y designación, no así su práctica. De este modo, lo que perseguimos en este apartado es describir el funcionamiento de la alotropía literaria para estudiar la posibilidad de considerarla una

nueva relación transtextual. Para lo cual nos parece necesario describir su ejercicio y formular un concepto que nos permita investigar lo que aportaría la alotropía literaria al conjunto de relaciones.

El fenómeno que identificamos como alotropía literaria lo observamos por primera vez en los textos *País de nieve*, de Yasunari Kawabata, y “El Aleph”, de Jorge Luis Borges –con esto queremos decir que fueron los primeros textos en los que notamos el mismo patrón de comportamiento, no que sean los únicos o los primeros autores en realizar textos de esta naturaleza–. El escritor japonés tomó la trama de la novela *País de nieve* para crear con ella el relato “Apuntes sobre *País de nieve*”, con la particularidad de conservar en el relato ciertos pasajes íntegros de la novela; es decir, Kawabata creó un texto nuevo a partir de otro, con una forma distinta, y sin alterar la trama. Por otro lado, siguiendo el mismo patrón de comportamiento de reescritura, aunque de manera inversa a la reducción, el autor argentino Pablo Katchadjian aumentó el cuento “El Aleph”, de Borges. Al observar este comportamiento en la transformación de los textos, nos preguntamos qué tipo de relación guardaban entre ellos, como dúo. Pensar en el vínculo que se establecía entre ambos por medio de la trama que tienen en común y por el proceso de reescritura que se lleva a cabo, nos remitió a las relaciones transtextuales; sin embargo, no nos satisfizo pensar que los casos señalados pudieran identificarse completamente con alguna de las relaciones que describe Genette, porque notamos que los textos a los que señalamos como alótopos manifestaban un comportamiento singular; no ajeno a los procesos caracterizados por la transtextualidad, pero con una especificidad que no es contemplada en *Palimpsestos*. Por lo cual consideramos que, si había más textos que siguieran el mismo patrón de comportamiento, podrían constituir una clase. Posteriormente, encontramos una serie de textos que se comportaban de la misma manera: cambiando de forma, mutando algunas veces de subgénero, y

manteniendo la trama; por ejemplo: “La larga historia” y “La cara de la desgracia”, de Juan Carlos Onetti; “El pájaro que da cuerda y las mujeres del martes” y *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, de Haruki Murakami; *Tulio Montalbán* y *Julio Macedo* y *Sombras de sueño*, de Miguel de Unamuno, entre otros. De modo que encontrar más textos nos motivó a asignarle a nuestro objeto de estudio un nombre propio, para aislarlo e identificarlo de manera independiente; y con ello poder describirlo, caracterizarlo y definirlo. Así que decidimos llamarle “alotropía literaria”.

La alotropía es la propiedad que tienen algunos elementos químicos de presentarse en dos o más formas diferentes, según las condiciones de presión y de temperatura en las que se hallen. Lo que determina la formación de un alótropo es la configuración molecular de su elemento base. Así, por ejemplo, el oxígeno puede presentarse en dos estados alotrópicos: el alótropo más conocido, y uno de los primeros en descubrirse, el ozono (O₃), constituido por tres átomos de oxígeno (O); y el dióxígeno (O₂), que sólo tiene dos átomos de oxígeno.⁶ Podemos observar que ambos alótropos tienen el mismo elemento base. Y esto es lo que nos interesa aquí, esta propiedad polimorfa ha sido el motivo por el cual partimos con esta definición para tratar asuntos de Literatura, pues procuramos asignar al concepto un nombre que pudiera dar cuenta del proceso literario de mutación que sufren algunos textos al mudar de forma y, en algunos casos, de un subgénero literario a otro, manteniendo la trama. Entonces, la idea de la alotropía surgió al observar el fenómeno de contracción de la novela de Kawabata, y posteriormente el de aumento en el cuento de Borges. En este sentido, le designamos alotropía literaria, porque identificamos características semejantes en el proceder de estos textos literarios con el de los alótropos o formas alotrópicas que toman ciertos elementos químicos bajo circunstancias específicas. En síntesis, el concepto de alotropía lo extrapolamos de la

⁶ Para profundizar en el tema de la alotropía y conocer más ejemplos de alótropos, el lector puede dirigirse al artículo “Allotropy”, del Dr. Andreas Smits (1926). *Nature* 118 (2982), 916-920.

Química a la Literatura porque consideramos que los textos que referimos aquí se comportan de manera parecida a los alótropos; sin embargo, vale decir que con ello no pretendemos apelar a la epistemología de la Química, sino que sencillamente extrapolamos el término para usarlo analógicamente en un proceso literario.

Proponemos el principio de la alotropía en la Literatura porque se trata de un solo elemento que puede presentarse bajo distintas formas. Vemos que sucede esto cuando Yasunari Kawabata toma la trama de la novela *País de nieve* para crear un relato breve, al que nombra casi con el mismo título: “Apuntes sobre *País de nieve*”; razón por la cual decimos que Kawabata crea un alótropo. Advertimos el mismo proceso, aunque de manera inversa, en el cuento “El Aleph”, de Jorge Luis Borges, que toma Pablo Katchadjian para aumentar y crear el alótropo “El Aleph engordado”. Entonces, diríamos que la novela *País de nieve*, de Yasunari Kawabata, y el cuento “El Aleph”, de Jorge Luis Borges, fungen como modelo para sus alótropos, que toman la forma de relato “Apuntes sobre *País de nieve*”, y de cuento aumentado “El Aleph engordado”. Podemos notar que el elemento básico son las tramas que toman las formas alotrópicas de novela a relato, y de cuento a cuento aumentado. El primero reduce y el segundo aumenta, pero se trata del mismo elemento que muda de forma. En suma, está el componente principal que es inalterable: el elemento en la Química, y la trama en la Literatura; y la propiedad que les confiere la alotropía, y que es, por lo tanto, la parte variable: para el elemento químico las diferentes estructuras moleculares que puede tomar, y para el texto literario los diferentes subgéneros o formas en los que puede presentarse.

Con el propósito de mostrar los movimientos de supresión y de adición de los textos, expondremos a continuación los casos de Kawabata y de Borges-Katchadjian.

Supresión

Yasunari Kawabata escribió alrededor de doce mil páginas a lo largo de su vida, entre las que se cuentan más de una docena de novelas que fueron redactadas a la par de relatos breves que él mismo nombró como “relatos que caben en la palma de una mano”.⁷ El escritor japonés hizo novelas y relatos, pero la particularidad es que a partir de la trama de la novela *País de nieve* creó el relato “Apuntes sobre *País de nieve*”, siguiendo un modo singular de supresión. Lo que nos interesa aquí es precisamente ese proceso. Nos llama la atención este procedimiento de reelaboración por su comportamiento de abreviación que insiste en conservar la trama; pues tenemos por comunes ediciones corregidas de diversos textos, pero sabemos que su propósito generalmente responde a parámetros económicos o de perfeccionamiento técnico; en cambio, lo que vemos aquí como principio de transformación es la intención estética del autor de querer crear un texto particularmente nuevo, en el sentido de querer crear una nueva obra literaria con una forma distinta.

Kawabata muda de forma el texto, lo reduce, pero no para eliminar el original, sino para que cada uno, por sí mismo, cobre existencia —a pesar de que el nombre del relato sugiere una ineludible dependencia de la novela, pues el nombre de “apuntes” sugeriría una reflexión sobre el texto en cuestión, o una glosa, pero no se trata de eso—. Y aquí radica nuestro interés, en el hecho de verlas como dos obras que versan sobre lo mismo, pero una extensa y otra breve. Veamos más de cerca ambos textos para exponer claramente el caso.

⁷ Se trata, como el nombre lo revela, de historias narradas a partir de un reducido número de ideogramas; de relatos breves cuya extensión total no rebasa los límites de una mano. Con ese nombre se intitula el libro que comprende la colección de relatos del autor. Es preciso señalar que revisamos la versión en castellano de los textos y no la versión en japonés.

Kawabata comenzó a escribir la novela *País de nieve* a finales de 1934, y fue dándola a conocer a sus lectores por fascículos a través de un periódico japonés. En 1937 Kawabata puso un primer punto final a la novela; sin embargo, diez años después, en 1947, el autor agregó un capítulo a la obra, modificando el final que ya había dispuesto anteriormente para la historia, y lo publicó como libro. Es importante mencionar que ésta fue la única obra que Kawabata modificó; parece que tenía cierta inquietud no sólo con la trama, que dio a conocer por partes, sino también con la forma, pues de otra manera no conoceríamos “Apuntes sobre *País de nieve*”, que realizó tres meses antes de suicidarse, en 1972.

La novela trata sobre la imposibilidad del amor entre un rico diletante de ballet, Shimamura, y una geisha, Komako. En esa relación amorosa imposible participa un tercer personaje llamado Yoko, una chica que aparece en la novela para perturbar de maneras distintas a los dos personajes principales: a Shimamura lo inquieta por su belleza; y a Komako le despierta compasión, pero también celos. Shimamura vive en Tokio con su esposa e hijos, y durante el invierno va al país de nieve, una zona campestre reservada para termas y posadas. Es ahí donde Shimamura se encuentra con Komako, la geisha de montaña, con quien mantiene una relación tensa. La tensión se da porque Komako está enamorada de Shimamura y él no puede corresponder a su amor con la misma entrega que ella lo hace; puesto que pese al amor que parece profesarle, no cruza la línea entre cliente y geisha. Aparentemente, Shimamura va hacia el país de nieve con la única intención de descansar durante la temporada invernal y poner una especie de paréntesis en su vida cotidiana. La novela, entonces, relata detalladamente los encuentros entre Shimamura y Komako; la aparición perturbadora de Yoko en momentos importantes de la historia, como al inicio de la novela, cuando Shimamura la observa y la escucha por primera vez en el tren, y al final, cuando su cuerpo es lanzado

por las llamas del incendio ocurrido en el depósito de seda, el incendio con el que termina la novela.

Por su parte, “Apuntes sobre *País de nieve*” expresa la trama de la novela en un relato breve. Si bien la trama está contenida en el relato, éste sigue paralelamente a la novela hasta llegar a la tercera parte de ella; es decir, la acompaña fielmente conservando ciertos pasajes idénticos hasta cubrir la tercera parte de la novela. A pesar de no abarcar las otras dos terceras partes, la relación imposible entre Shimamura y Komako queda expuesta en el relato a partir de la reescritura de ciertos pasajes de la novela. En estas partes restantes se narran, además de varios encuentros y despedidas intensas entre Shimamura y Komako, la visita de Shimamura a la habitación donde vivía Komako; la muerte del hombre que estaba bajo el cuidado de Yoko, que era una especie de prometido de Komako; el recuento de todas las actividades que involucraban el tejido y el cuidado de la seda Chijimi; un acercamiento entre Shimamura y Yoko; y, finalmente, el aparatoso incendio que acaba con la vida de Yoko y da fin a la novela. Podemos decir, entonces, que la relación imposible entre Shimamura y Komako está expresada en el relato, y que, estrictamente, se toma el primer tercio de la novela para hacer la supresión alotrópica.

En el relato aparecen los mismos personajes: Shimamura, Komako, y a quien nosotros conocemos como Yoko en la novela, aunque en el relato no aparece explícitamente su nombre; sin embargo, sabemos que es ella porque lleva a cabo las mismas acciones que realiza al inicio de la novela, y, además, en el relato también queda manifiesta esa fascinación que produce Yoko en Shimamura, que es un elemento importante en la novela, y queda perfectamente expresado en el relato. Otro elemento presente e imprescindible en ambos textos es la nieve, el paisaje que dibuja la nieve y aparece como escenario vivo y testigo silencioso de esa historia de amor.

Revisemos enseguida un ejemplo extraído de los textos para mostrar lo que proponemos como alotropía literaria entre la novela *País de nieve* y “Apuntes sobre *País de nieve*”.

<i>País de nieve</i> Novela	“Apuntes sobre <i>País de nieve</i> ” Relato
<p>El tren salió del túnel y se internó en la nieve. Todo era blanco bajo el cielo nocturno. Se detuvieron en un cruce. Una muchacha sentada del lado opuesto del vagón se acercó a la ventanilla del asiento delantero al de Shimamura y la abrió sin decir palabra.</p>	<p>Al final del largo túnel, en la frontera, estaba el país de la nieve. Las profundidades de la noche se volvían blancas. El tren se detuvo en la señal.</p>
<p>El frío invadió el vagón. La muchacha asomó medio cuerpo por la ventanilla y llamó al guarda como si éste se hallara a gran distancia. El hombre se acercó con lentitud sobre la nieve, sosteniendo un farol en la mano. Llevaba bien cerradas las orejeras de su gorra y una bufanda que apenas dejaba una rendija para los ojos.</p>	<p>Una muchacha que ocupaba un asiento del otro lado del pasillo se puso de pie y abrió la ventana que quedaba enfrente de Shimamura. Un frío níveo se coló. La muchacha sostuvo la ventana y llamó como a lo lejos: “Señor jefe de estación, señor jefe de estación”.</p>
<p>Ese frío, claro, pensó Shimamura. Barracas dispersas que quizás habían sido vagones-dormitorio ocupaban la ladera congelada de la montaña. El blanco de la nieve se fundía en la oscuridad antes de posarse</p>	<p>El hombre se acercó con pasos pesados que se hundían en la nieve y cargando una linterna. Una bufanda le tapaba la nariz, y las orejeras de su gorro lo protegían. Shimamura miró hacia afuera. ¿Hacía tanto frío? Unas barracas que debían de servir como vivienda para los empleados del ferrocarril estaban dispersas al pie de la montaña, pero el blanco de la nieve era</p>

<p>sobre los techos.</p> <p>–Soy Yoko. ¿Cómo está usted? –dijo la muchacha.</p> <p>–Yoko, claro. ¿De regreso? Ha comenzado el frío.</p> <p>–Sé que mi hermano ha venido a trabajar aquí. Gracias por todo lo que ha hecho por él.</p> <p>–La soledad se le hará dura. No es el mejor lugar para un muchacho como él.</p> <p>–Es una criatura aún. Pero usted le enseñará lo que haga falta.</p> <p>–Va bien por el momento. Estaremos más ocupados, con la nieve. El año pasado tuvimos tanta que las avalanchas detenían todos los trenes y el pueblo entero debió cocinar para los pasajeros demorados.</p> <p>–Veo que está bien abrigado. Mi hermano me decía en su carta que ni siquiera usaba manga larga aún (Kawabata, 2003, pp. 17-18).</p>	<p>devorado por la oscuridad antes de alcanzarlas (Kawabata, 2006, p. 276).</p> <p style="text-align: center;">*</p> <p style="text-align: center;">*</p> <p style="text-align: center;">*</p>
--	--

Tabla 1

Los fragmentos corresponden a los comienzos tanto de la novela como del relato –esto sólo es una muestra de los textos, pero puede comprobarse que siguen de la misma manera a lo largo de ambas obras–. En la tabla 1 podemos ver las partes que se omiten en el relato, y advertimos que, a pesar de prescindir de ciertos diálogos y párrafos completos, se conservan íntegramente otros. Esto es relevante para nosotros porque entendemos que quieren conservarse completos los pasajes más intensos de la novela; pues bien podría hacerse una reducción a modo de síntesis o resumen, extrayendo lo más importante de cada parte, dando cuenta de lo que se expresa, pero sin prestar demasiada atención a cómo se expresa. Es importante recordar que solamente tomamos las ediciones en español, y que confiamos en esas traducciones. El hecho de que las traducciones de la novela y del relato no hayan sido realizadas por la misma persona⁸, nos dio la confianza suficiente para realizar la comparación entre ambos textos. Y, efectivamente, sucedió que al leer un texto escuchamos el eco del otro, incluso siendo de distintos traductores. Este dato de la traducción nos informa sobre el parecido que deben tener la novela y el relato en japonés, pues leer las traducciones de dos personas en lugar de la de un solo traductor, le da ante nuestros ojos mayor fidelidad respecto al original; pues si se tratara del mismo traductor, quizá podría confundirse el estrecho parecido entre la novela y el relato al ser el trabajo de una misma persona, y pensar por eso que ambos textos tendrían el mismo estilo.

Adición

En sentido inverso al modo elíptico con el que opera Kawabata, encontramos el tratamiento que Pablo Katchadjian le hace al cuento “El Aleph”, de Jorge Luis Borges.

⁸ El traductor de la edición que utilizamos de la novela es Juan Forn, y de la edición que manejamos del relato es Amalia Sato.

En 2009, Katchadjian publicó “El Aleph engordado”, que fue el texto que obtuvo al aumentar 5569 palabras a las 4628 que tiene “El Aleph”,⁹ de Borges, publicado por primera vez en 1945 en la *Revista Sur*. Podemos observar que en este caso el procedimiento no es de supresión, sino de adición, el cuento aumenta en un 120 por ciento. Veamos, según el testimonio de Katchadjian, el método que siguió para realizar el texto:

El trabajo de engordamiento tuvo una sola regla: no quitar ni alterar nada del texto original, ni palabras, ni comas, ni puntos, ni el orden. Eso significa que el texto de Borges está intacto pero totalmente cruzado por el mío, de modo que, si alguien quisiera, podría volver al texto de Borges desde éste. Con respecto a mi escritura, si bien no intenté ocultarme en el estilo de Borges tampoco escribí con la idea de hacerme demasiado visible: los mejores momentos, me parece, son esos en los que no se puede saber con certeza qué es de quién (versión electrónica).

Al tratarse del conocido cuento de “El Aleph”, creemos que bastará con ofrecer una sinopsis que estimule la memoria de nuestros lectores. El cuento trata del descubrimiento de un punto que contenía, a su vez, todos los puntos del espacio, incluso a sí mismo. Este punto era el Aleph, y se encontraba físicamente en el sótano de la casa de los Viterbo, en la que vivían Beatriz Viterbo, de quien estaba enamorado un tal Borges, el padre de Beatriz y el poeta Carlos Argentino Daneri, primo hermano de Beatriz. El cuento comienza con la explicación del motivo que hace a Borges acudir a la casa de Daneri: Beatriz Viterbo había muerto y Borges acudía a su casa anualmente el día de su cumpleaños para honrar su memoria. Doce años después de su visita anual, Daneri llamó por primera vez a Borges para reunirse en un lugar que no fuera la casa: en el salón-bar de Zunino y Zungri. Seis meses después de ese encuentro, Daneri volvió

⁹ Este número de palabras es el que contiene la versión de Losada, la primera versión publicada en libro en 1949, cuatro años después de haber sido publicada en la *Revista Sur*.

a llamar a Borges, pero esta vez muy nervioso, contándole que Zunino y Zungri, propietarios de su casa, querían demolerla para ampliar el bar. Daneri reaccionó de una manera desesperada, y en medio de la alteración le confesó a Borges que en un ángulo del sótano había un Aleph, motivo por lo cual no podían destruir la casa, pues la necesitaba para terminar su *famoso* poema, aquel que, a juicio de Borges, “se proponía versificar toda la redondez del planeta” (2015a, p. 346). Ya que Daneri le había confesado su secreto a Borges, lo invitó a que él mismo viera el Aleph. Y lo vio. Tiempo después, la casa de la calle Garay fue demolida, Carlos Argentino Daneri recibió el Segundo Premio Nacional de Literatura, y Borges fue dejando en el olvido las imágenes que pudo ver en el Aleph.

A continuación, presentaremos un fragmento de “El Aleph”, de Borges, y otro de “El Aleph engordado”, de Katchadjian, con el objetivo de que se vea el comportamiento alotrópico de adición, contrario al de supresión que veíamos en Kawabata.

“El Aleph”	“El Aleph engordado”
<p>Cuento</p> <p>–Está en el sótano del comedor –explicó, aligerada su dicción por la angustia–. Es mío, es mío: yo lo descubrí en la niñez, antes de la edad escolar. La escalera del sótano es empinada, mis tíos me tenían prohibido el descenso, pero alguien dijo que había un mundo en el sótano. Se refería, lo supe después, a un baúl, pero yo entendí que había un mundo.</p>	<p>Cuento aumentado</p> <p>–Está en el sótano del comedor –explicó (↻) aligerada su dicción por la angustia– (↻) es mío, es mío, mío: yo lo descubrí en la niñez, antes de la edad escolar, y eso me cambió la vida. ¿Para mejor? No lo sé, pero ahora estoy fundido con el Aleph: sólo veo a través de él. La escalera del sótano es empinada, muy empinada; mis tíos, siempre sobreprotectores, me</p>

<p>Bajé secretamente, rodé por la escalera vedada, caí. Al abrir los ojos, vi el Aleph.</p> <p>—¿El Aleph? —repetí.</p>	<p>tenían prohibido el descenso, pero alguien, <u>quizá un mayordomo,</u> dijo <u>una vez</u> que había un mundo <u>de fantasía</u> en el sótano. Se refería, lo supe después, a un baúl <u>lleno de libros infantiles,</u> pero yo <u>en ese momento</u> entendí que había un mundo <u>de fantasía verdadero, por fuera del papel.</u> <u>¡Ay, literatura!</u> Bajé secretamente, <u>con miedo y torpeza,</u> rodé por la escalera vedada, caí. Al abrir los ojos, <u>en la oscuridad,</u> vi el Aleph, <u>y entendí por primera vez la secuencia Fibonacci.</u></p> <p>—¿El Aleph? <u>¿La secuencia Fibonacci?</u> —repetí.</p> <p><u>—Sí, la secuencia Fibonacci, de Leonardo Fibonacci, siglo doce.</u></p> <p><u>Me sentí avergonzado:</u></p> <p><u>—No, no la ubico... Aunque me suena...</u></p> <p><u>—Sí, seguro está en algún lugar de tu cabeza. Es 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144...</u></p> <p><u>—Ah, sí, sí, claro, ¡la de los pétalos! Se me había mezclado con otra.</u></p> <p><u>Visualicé el gráfico inmediatamente:</u></p>
---	---

*	* –Sí, el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos (Borges, 2015a, p. 350).
*	* –Es el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos (Katchadjian, versión electrónica, énfasis añadido: las partes resaltadas marcan las adiciones).

Tabla 2

Estos fragmentos son sólo una muestra del trabajo que realizó Katchadjian; al observarlos podemos entrever el método que siguió para intervenir el texto de Borges y crear el suyo. Inicialmente, lo que podemos notar es que las palabras que inserta Katchadjian no alteran el texto de manera substancial, los aportes no son estructurales sino accesorios –pero no ociosos–; es decir, no intervienen en la trama ni alteran el rumbo de los acontecimientos, tampoco se entreveran historias que aporten complejidad a la trama, que en ese caso sí podríamos sospechar de una intención de transformar el cuento en novela corta o en “cuento largo”¹⁰ (Baquero, 1949, p. 111). El aumento de extensión no le significa a “El Aleph engordado” un cambio de subgénero; a lo más podríamos decir que estamos ante un “cuento dilatado” (Baquero, 1949, p. 113), que es la designación que dio Mariano Baquero al referirse al proceso de “aumento arbitrario – con «cosas accesorias»–” (1949, p. 113) que se da en el cuento. Este nombre de “cuento dilatado” –aunque haya surgido específicamente del estudio y el análisis del cuento

¹⁰ Este término fue introducido y utilizado por Emilia Pardo Bazán para designar lo que ahora entendemos, según Mariano Baquero Goyanes, por novela corta.

español decimonónico— da cuenta exactamente, a nuestro parecer, del proceso de aumento y del estado de “engordado” del cuento de Katchadjian; pues lo que vemos a lo largo del texto es una adición de adjetivos, adverbios, enumeraciones y repeticiones, principalmente.

Estas adiciones podrían considerarse, en un primer momento, accesorias; pero contempladas con más calma, lo que podemos distinguir es que son fruto de una lectura crítica del texto, realizadas de una manera mimética, como el mismo Katchadjian lo explica en el epílogo de su cuento, recordemos: “los mejores momentos, me parece, son esos en los que no se puede saber con certeza qué es de quién”. Esa forma de proceder miméticamente es lo que hace que los aportes, en un primer plano, sean accesorios —en tanto que no afectan a la trama—; pero, en un segundo plano y sin repercutir en la estructura del cuento, podemos observar que estos agregados tienen cierta profundidad; dicho de otro modo, estos añadidos están cargados de sentido. Podríamos decir que es una lectura crítica que Katchadjian hace en lenguaje literario, no teórico, del cuento de Borges; o, como diría Proust, una “crítica en acción”.¹¹

Reescritura y autonomía: hacia una definición de la alotropía literaria

Esperamos que con la presentación de ambos casos se haya podido ver el comportamiento de los textos en los que observamos por primera vez el fenómeno de lo que identificamos como alotropía literaria; a lo que llamamos “comportamiento

¹¹ El desarrollo de este punto y el análisis del cuento se desarrolla más adelante, en “‘El Aleph’ analizado a partir de cinco (más una) relaciones transtextuales”, ahora sólo queremos mostrar el comportamiento de la alotropía literaria por adición.

alotrópico” o “transformación alotrópica”. Lo que haremos enseguida es formular un primer concepto de la alotropía literaria para ir dando consistencia a nuestra hipótesis.¹²

La alotropía literaria sería la relación que se establece entre dos (o más) textos literarios con presentaciones distintas que tienen una trama en común. Hay un texto base del que proviene la trama, y el texto alótrofo (o alótrofos), que es el que registra un proceso de reescritura en el que se trasladan las palabras más intensas del texto base, de la forma más literalmente posible. Este proceso, que identificamos como “transformación alotrópica”, se realiza por medio de operaciones de supresión o de adición, y puede ser “homoautorial”,¹³ es decir, hecha por el mismo autor del texto base, como en el caso de Kawabata; o “heteroautorial”, realizada por un autor distinto al que escribió el texto base, como en el caso de Borges-Katchadjian.

Ahora, al hablar de trama nos referimos a la acepción aristotélica, definida en los siguientes términos: “la trama o argumento es precisamente la reproducción imitativa de las acciones; llamo, pues, trama o argumento a la peculiar disposición de las acciones”

¹² Antes de avanzar más en el asunto, queremos hacer la advertencia de que en Internet circula el término de alotropía literaria usado en un contexto que no tiene nada que ver con nuestra propuesta; ese uso se debe a una errata, pues se copió de manera incorrecta la palabra “alotopía” del texto “Los mundos de la ciencia-ficción”, de Umberto Eco, que se incluye en el libro *De los espejos y otros ensayos*, y comenzó a repetirse erróneamente en la red; es decir, se cambió el término alotopía por el de alotropía. En “Los mundos de la ciencia-ficción”, Eco trata sobre los caminos de la Literatura fantástica, que son, a saber: alotopía, utopía, ucronía, metatopía y metacronía (1988, p. 205). Según Eco, la alotopía: “Puede imaginar que nuestro mundo es realmente diferente de lo que es, es decir, que en él suceden cosas que por lo general no suceden (que los animales hablen, que existan los magos y las hadas): construye, pues, otro mundo y da por sentado que es más real que el real, hasta tal punto que entre las aspiraciones del narrador está la de que el lector se convenza de que el mundo fantástico es el único real de verdad. Más aún: es típico de la alotopía que, una vez imaginado el otro mundo, ya no nos interesen sus relaciones con el mundo real, excepto en su significación alegórica” (1988, p. 205). Podemos comprobar entonces que se trata de conceptos diferentes.

¹³ Estos términos de homoautorial y heteroautorial los hemos tomado de Francisco Quintana Docio (1995, p. 233), en el mismo sentido en el que él los atribuye a la intertextualidad.

(*Poét.* 6, 1450a55-56).¹⁴ Empleamos esta definición porque consideramos que el alótrope sigue paralelamente la secuencia de las acciones tal como el autor del texto base lo dispone: “de manera peculiar”; es decir, el autor del alótrope sigue paralelamente la organización que el otro autor compone en sus propios términos de creador, en términos literarios, y no meramente cronológicos, pues esto se identificaría, más bien, con la fábula, como distingue Tomachevski: “la fábula es un conjunto de motivos en su lógica relación causal-temporal, mientras que la trama es el conjunto de los mismos motivos, en la sucesión y en la relación en que se presentan en la obra” (1982, p. 186).

Nos parece necesario distinguir el uso de los términos trama y argumento –aunque Aristóteles los contemple como sinónimos–, para no entrar en ambigüedades al pensar en el concepto que estamos forjando de alotropía, pues una vez que hemos indicado la acepción de trama que usaremos por cuanto responde al orden literario que el autor da a las acciones, no queremos confundirlo con el término de argumento que actualmente utilizamos de manera corriente. Entonces, el argumento es, según la definición de Marchese y Forradellas: “el resumen más o menos extenso de una obra literaria, bien siguiendo la historia, bien siguiendo el orden de la trama” (2013, p. 35). Podríamos decir, *grosso modo*, que el argumento es el resumen de la trama. Y nosotros proponemos que la alotropía conserva la trama, pero no como resumen. La diferencia

¹⁴ Debemos señalar que si bien la definición que introducimos de trama es la que describe Aristóteles como parte constitutiva de la tragedia, la hacemos extensiva aquí para nuestros usos, puesto que entendemos que el término que nos llega como trama proviene de la traducción de mito, según nos lo hace notar García Bacca en la introducción que prepara para la *Poética* (1946, LXXVI-LXXVII), pues los mitos son la fuente de las tramas de las grandes tragedias; y así, los alcances de este sentido de “trama” serían muy amplios porque funcionarían como esa fuente de la cual se alimenta la Literatura; dicho de otro modo, consideramos que el concepto aristotélico de trama trasciende a la tragedia. Aristóteles lo enuncia del siguiente modo: “se tratan las tragedias con tan pocas familias, porque, no obstante la rebusca de los poetas, no ha sido el arte sino el azar quien les proporcionó en los mitos tales casos; vense, pues, forzados a volver una y otra vez a esas casas en que tales cosas pasaron” (*Poét.* 14, 1454a116).

estriba en que al ser resumen, no se reescribiría materialmente el texto, y, en ese caso, no habría texto alótrofo porque no se cumpliría la condición de que el texto siga paralelamente las acciones de la trama del texto base. Cuando decimos que un alótrofo sigue la trama de otro texto es porque reescribe, según sea el caso, con supresiones o adiciones, cada acción de la trama, dando así valor a la materialidad, y a lo que tiene de único el texto base; y gracias a este proceso obtiene una visión unitaria y completa de la obra. En cambio, un resumen abstrae lo esencial de cada acción sin reparar necesariamente en lo material del texto; sin embargo, también logra la visión unitaria de la obra. Respecto a este punto es importante resaltar que tanto la trama como el argumento, en los términos expuestos, logran captar una visión unitaria de la obra literaria, pero el camino que recorre el alótrofo es el de la trama y el de resumir el argumento es el que sigue la hipertextualidad, específicamente en la práctica transposicional de la condensación (como veremos en el siguiente capítulo).

Entonces, al decir que la alotropía conserva la trama y las palabras más intensas del texto base, nos referimos a la materialidad del texto, considerándolo como un objeto, un objeto-texto, con cierta corporalidad.¹⁵ La trama es, pues, palpable en el texto, es material, pero al mismo tiempo, trasciende esa materialidad para constituirse sentido, de manera que llega a ser, en palabras de Aristóteles: “el principio mismo y como el alma de la tragedia” (*Poét.* 6, 1450b61). El trabajo del autor que crea alótrofos es precisamente saber reconocer esa alma de los textos, aislarla y añadir o restar elementos de una manera que, aun con las modificaciones que él realice, el texto no pierda la unidad, que no se vea alterada la “unidad de acción”. Pues respecto a ésta nos dice

¹⁵ Atribuir materialidad a la trama se debe a que tiene características propias de los objetos o de los animales, como explica Aristóteles al señalar que, como ellos, tiene una magnitud, y que, precisamente de ésta depende el hecho de que uno pueda retener una trama completa, como unidad, en la mente, pues dice que «es, sin duda, necesaria una magnitud, más visible toda ella de vez» (*Poét.* 7, 1451a68).

Aristóteles que: “por ser imitación reproductiva de una acción debe ser la acción una e íntegra, y los actos parciales estar unidos de modo que cualquiera de ellos que se quite o se mude de lugar se cuartee y se descomponga el todo, porque lo que puede estar o no estar en el todo, sin que en nada se eche de ver, no es parte del todo” (*Poét.* 8, 1451a77). Por lo cual entendemos que la pericia del autor que crea alótopos consiste en trasladar la trama del texto base al alótopo, modificando algunas partes del texto sin que éste se cuartee o se descomponga, como indica Aristóteles. Y, como el autor de alótopos interviene ese todo, introduciendo o eliminando algunos elementos de la unidad, debemos reconocer el talento que pone en tomar la trama y hacerle ciertas modificaciones conservando su coherencia. Debemos señalar otro punto respecto de la habilidad del escritor al superar una dificultad más al trasladar la trama con transformaciones que buscan que el texto mude de subgénero literario; pues creemos que el autor tiene la capacidad de realizar ese cambio sin que la unidad del texto se vea afectada. Y en este aspecto de mantener la integridad de la trama del texto base en el alótopo es donde radica el *quid* de la alotropía literaria. Por lo tanto, señalamos como característica de los alótopos la potencialidad de cambiar de subgénero al cambiar de extensión, como ocurre en el caso de Kawabata al mudar de novela a relato. Lo expresamos en términos de potencia porque existen algunos casos que solamente aumentan o disminuyen de extensión, sin dejar de inscribirse en la misma categoría, como el caso de Borges y Katchadjian, en donde vemos el cambio de cuento a “cuento dilatado”, pero siempre conservando la trama y reescribiendo las palabras más intensas en el alótopo. Justamente en este punto del cambio de género se nos reprocharía el mal uso del término “trama” en la acepción aristotélica, pues se debe ser consciente de la amplitud que cada género demanda. Recordemos que el concepto de trama de Aristóteles proviene de la tragedia, dice Aristóteles:

Es menester además, como queda muchas veces dicho, recordar que no debe hacerse de trama de epopeya trama de tragedia –y llamo trama de epopeya a la trama múltiple–, por ejemplo: si se compusiera una tragedia con la trama entera de la *Ilíada*. Que en la epopeya, gracias a la extensión de la obra, las partes reciben su conveniente desarrollo, mientras que en los dramas caen muchas de tales partes fuera del propósito fundamental (*Poét.* 18, 1456a157-158).

Sin embargo, reiteramos la propuesta de que el texto alótropeo puede mudar de subgénero; aunque también reconocemos que, al menos en nuestros ejemplos paradigmáticos, la trama responde a la descripción aristotélica, tal como vimos en el relato “Apuntes sobre *País de nieve*”, que sigue paralelamente a la novela *País de nieve* hasta la tercera parte;¹⁶ es decir, que las acciones específicas de las otras dos terceras partes de la novela no son trasladadas al cuento –porque requieren un desarrollo y con ello una amplitud específicas, como explica Aristóteles–, pero, a pesar de ello, la trama expresa totalmente esa alma de la que habla el estagirita, de la trama completa, de una acción íntegra –con principio, medio y final– de la novela. Con base en esto, consideramos que Kawabata crea un alótropeo haciendo los cortes precisos para conformar un relato en el que la trama queda expuesta en la extensión que le demanda el género, y, sin descomponer la unidad. Podemos decir entonces que un escritor que tiene la intención estética de crear un alótropeo, puede trasladar la trama de un texto a otro modificando el subgénero literario, o simplemente puede reducir o aumentar el texto sin abandonar el género en el que se inscribe el texto base. Por supuesto que, respecto a este punto, se nos podría dirigir a la adaptación (que, como es bien sabido, entra en las prácticas de la hipertextualidad), pero la descartamos porque, según la definición de

¹⁶ Reescribiendo el texto, atendiendo la parte material del texto; sin embargo, esto no excluye el hecho de que la trama del relato sea coherente como relato y como alótropeo de la novela *País de nieve*, como lo explicamos arriba.

Marchese y Forradellas (2013, p. 18), la adaptación se realizaría por dos motivos: el primer motivo de la adaptación se realizaría para modificar la obra en función de su recepción, que involucraría en algunos casos, además del cambio de forma, el cambio de medio de presentación; y en los textos en los que vemos la alotropía, la modificación se realiza en función de sus capacidades expresivas, con el único fin de explorar formas de expresión, sin realizar el cambio para obtener un fin práctico, como sería el querer cambiar para tener mayor aceptación o ser mejor comprendido por determinado público, o únicamente para poder ser representado en el teatro. Lo que vemos en la alotropía literaria es que el interés está puesto únicamente en llevar a la acción la intención estética del autor, no en preparar el texto para un público específico. Y tampoco el segundo motivo de la adaptación regiría sobre la alotropía literaria, porque la intención estaría concentrada específicamente en cambiar de género una obra; y en los textos alotrópicos referidos no vemos esta característica como motor principal del cambio, pues si bien es cierto que los textos cambian de forma, y que algunos de ellos también cambian de género, no podemos decir que su objetivo principal sea migrar de género; dicho de otro modo, puede ser que algunos textos alótropos, al cambiar de forma, cambien también de género (como en el caso de Kawabata, donde vemos el cambio de novela a relato), pero no por ello podemos decir que los alótropos cambien de forma únicamente con la intención de cambiar de género, como si éste fuera su único objetivo, ejemplo de ello es el caso de Borges-Katchadjian, donde el cuento aumenta sin dejar de ser cuento.

Por otro lado, con las “palabras más intensas” designamos a aquellas que le dan fijeza a la estructura narrativa de los textos, las que constituyen su esqueleto, aquellas que por el peso que tienen en cada acción del texto base se mantienen en el alótrofo. El rasgo distintivo de la alotropía literaria sería que se reescribe un texto a partir de otro para

generar uno nuevo que hable por sí mismo, no para eliminar o sustituir al primero, sino para que sea autónomo y se consolide como una nueva obra literaria, como un texto que ofrezca en esa otra forma nuevos modos de expresión, propios del subgénero literario en el que se presenta –si fuera el caso–; pues, al mudar la forma, al constituirse un alótrofo, cambian las posibilidades de expresión y de recepción del texto. En otras palabras, el alótrofo no desplaza ni reemplaza al texto base, simplemente se ofrece como una nueva obra en el universo literario. El texto que se reescribe es el alótrofo, y la particularidad es que se habría creado a partir del texto base al aumentar o disminuir su extensión, y con ella, sus posibilidades expresivas. Entonces, el ejercicio de la alotropía consistiría en eliminar o aumentar ciertas palabras del texto base, cuidando siempre que el alótrofo se reescriba conservando las palabras más intensas, porque éstas tendrían la función de mantener la trama, al mismo tiempo que mantendrían el estilo del texto. Es relevante conservar estas palabras intensas porque gracias a ellas puede verse efectivamente en el texto alótrofo la impresión física de las palabras, y no sólo un rumor o alusión de otro texto, lo cual, más bien, daría cuenta de un vínculo intertextual. Destacamos entonces el requisito de la reescritura por el valor que cobra la materialidad que es trasladada del texto base al alótrofo; pues la alotropía no aumenta o reduce, según sea el caso, una idea, o un tema, sino un texto propiamente. Éste sería, entonces, otro rasgo que distinguiría a la alotropía literaria de las otras cinco relaciones transtextuales estudiadas por Genette en *Palimpsestos*, pues en ninguna de ellas encontramos la caracterización específica de esta manera de relacionarse entre los textos. Por esta razón insistimos en la importancia de la materialidad, porque al elaborar el alótrofo se traslada el texto como objeto, a través de lo cual podemos ver lo que estas palabras construyen materialmente dispuestas de un modo o de otro. Naturalmente, este rasgo material de la alotropía le otorga un carácter doble: el matérico, por un lado, y el

inmaterial, por el otro, en tanto que las palabras que son trasladadas desde el texto base hasta el alótropeo están cargadas de sentido.

La intención hace al alótropeo

Lo que hay de intencional en la motivación gobierna
oscuramente la manera como el inventor de un estilo
conforma la materia común y, a su modo, se libera de ella.

ÉMILE BENVENISTE

Problemas de lingüística general

Hay otro elemento básico de la alotropía literaria: la intención, o las intenciones que se ven implicadas en la creación del texto alótropeo. Eco, en *Los límites de la interpretación* (1992, pp. 29-32 y 124-128), señala tres tipos de intenciones comprometidas al tratar de interpretar un texto: la *intentio auctoris*, la *intentio operis* y la *intentio lectoris*. Nos interesa esta tipología por cuanto nos informa sobre lo que “la intención quiso hacer”, y no sobre lo que “la intención quiso decir”. Al analizar a la alotropía a partir de estas tres perspectivas, observamos que para la creación de un alótropeo es determinante, en primer lugar, la *intentio auctoris*; es decir, simplemente un autor con la intención de querer formar un alótropeo, de experimentar con la capacidad expresiva de un texto para transformarlo alotrópicamente. Nosotros llegamos a conocer esta intención por la insistencia de un autor en una obra específica realizada bajo los estándares de lo que llamamos “comportamiento alotrópico” o “transformación alotrópica” (que hemos descrito en este apartado); y la confirmamos, generalmente, por vía paratextual. En segundo lugar, es necesario que el alótropeo se cree con base en la *intentio operis*, pues el autor del alótropeo se concentra únicamente en la obra,

despejando las posibles interpretaciones que él, primero como lector del texto base, podría elaborar al respecto de la *intentio auctoris* –incluso en el caso de que el autor del texto base y del alótrofo fuera el mismo–. Y, desde el punto de vista de la *intentio lectoris*, no podemos comprometer la existencia del alótrofo al lector, pues el alótrofo, al ser una obra autónoma, no precisa que el lector conozca el texto base; obviamente la comprensión estética del lector se amplía al tener conocimiento de ambos textos, pero no determina la existencia del alótrofo. En suma, para que exista un alótrofo, lo principal es que un autor tenga la intención de crear un alótrofo y que lleve a la acción esa intención.

Último apunte

Con esta descripción de la alotropía literaria y una primera versión del concepto que hemos realizado, lo que debemos hacer a continuación es ponerla en diálogo con las cinco relaciones transtextuales de Genette, pues, con el fin de desambiguar el ejercicio de la alotropía literaria, es preciso delimitar los dominios de cada relación transtextual; especialmente con la hipertextualidad, por cuanto registra procedimientos muy cercanos a lo que entendemos aquí por alotropía literaria; y también con la intertextualidad, porque bajo ese nombre, contemporáneos de Genette, como Michael Riffaterre, Laurent Jenny, Charles Grivel, entre otros, estudian procesos aledaños.

Capítulo II

Desambiguación de la alotropía literaria

Confrontación de las cinco relaciones transtextuales con la alotropía literaria

En *Palimpsestos*, Genette dispone las cinco relaciones mencionadas según «un orden aproximadamente creciente de abstracción, implícitación y de globalidad» (1989, p. 10); siguiendo ese orden, las relaciones son la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad y la architextualidad. Nosotros no seguiremos este orden para confrontar a las relaciones transtextuales con la alotropía literaria, sino que las abordaremos en función de la distancia que consideramos que guardan con ella. Así, por ejemplo, entendemos como las más lejanas en su quehacer a la paratextualidad y a la architextualidad, es decir, aquellas que atienden «la dimensión pragmática» (Genette, 1989, p. 12); después a la metatextualidad y a la intertextualidad, por establecerse en un punto mucho más cercano a la alotropía literaria, puesto que ya observamos el cruce de un texto A con un texto B, C, D, o cualquier otro; y, por último, con la hipertextualidad, que es la relación con la cual encontramos mayor cercanía con la relación alotrópica, en tanto que un texto B deriva de un texto A.

La paratextualidad frente a la alotropía literaria

Comencemos entonces con la relación paratextual, el segundo tipo de las relaciones transtextuales:

está constituido por la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc., notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales

accesorias, autógrafas y alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto, y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende (Genette, 1989, pp. 11-12).

Como vemos, la relación paratextual atiende las señales y explicaciones que circundan a un texto para que pueda ser recibido por el lector de la manera más clara posible; de modo que el paratexto es un instrumento que utiliza un autor para presentar su texto ante un determinado público, y para guiar a ese público en la lectura.

La architextualidad frente a la alotropía literaria

Muy próximo a la relación paratextual está la architextual, que Genette designa como el quinto tipo:

Se trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual (títulos, como en *Poesías*, *Ensayos*, *Le Roman de la Rose*, etc., o, más generalmente, subtítulos: la indicación *Novela*, *Relato*, *Poemas*, etc., que acompaña al título en la cubierta del libro) de pura pertenencia taxonómica. Cuando no hay ninguna mención, puede deberse al rechazo de subrayar una evidencia o, al contrario, para recusar o eludir cualquier clasificación. En todos los casos, el texto en sí mismo no está obligado a conocer, y mucho menos a declarar, su cualidad genérica. La novela no se designa explícitamente como novela, ni el poema como poema. Todavía menos quizá (pues el género es sólo un aspecto del architexto), el verso como verso, la prosa como prosa, la narración como narración, etc. (Genette, 1989, p. 13).

En este sentido, Genette explica que el género es sólo uno de los tantos aspectos que considera el architexto, porque la relación comprende, además, «el conjunto de categorías generales o trascendentes –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.– del que depende cada texto singular» (1989, p. 9). La architextualidad

indica la clasificación de las categorías en las que se inscribe cada texto, por eso Genette señala que tiene una función «de pura pertenencia taxonómica». Este régimen referencial es precisamente lo que une a la architextualidad con la paratextualidad, porque, al ser una relación muda, lo único que llega a expresar es una mención paratextual que utiliza el autor, o el editor, para orientar e informar a sus lectores sobre el texto que les convoca. Ambas relaciones sirven de guía en la lectura al ofrecer información clasificatoria y explicativa sobre un texto particular, pero no se dedican a analizar el tipo de transformación que establece un texto derivado de uno anterior, como la relación alotrópica; por lo tanto, ésta es la diferencia principal entre estas dos relaciones correspondientes a la dimensión pragmática y la alotropía literaria.

La metatextualidad frente a la alotropía literaria

Ahora revisemos a la metatextualidad, que Genette define como “la relación – generalmente denominada ‘comentario’– que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo. [...] La metatextualidad es por excelencia la relación crítica” (1989, p. 13). Con esta relación la alotropía literaria ya tiene más proximidad, puesto que implica que dos textos estén vinculados por su contenido. La diferencia de la metatextualidad con la alotropía literaria es que el metatexto realiza una crítica o genera un comentario de otro texto de manera teórica, no literaria; lo cual excluye de su propósito el ejercicio literario de experimentar con la transformación y configuración de dos textos, como lo hace la alotropía literaria.

La intertextualidad frente a la alotropía literaria

Por lo que se refiere a la intertextualidad, Genette la incluye como la primera de las relaciones que conforman la transtextualidad; reconoce la introducción del término por

parte de Julia Kristeva, pero, ofrece su propia definición, que aborda, como él mismo advierte, en sentido restrictivo (en contraposición con algunos de sus contemporáneos, como Michael Riffaterre, que entiende por intertextualidad lo que Genette entiende por transtextualidad). A este respecto debemos aclarar que, en tanto que la intertextualidad es un concepto definido por varios autores, y, en este sentido, polémico, nosotros vamos a ceñirnos a la acepción que le da únicamente Genette, puesto que aquí estamos siguiendo su modelo teórico. Somos partidarios de su modelo porque, con base en él, Genette analiza rigurosamente la transformación textual, especificando múltiples casos de derivación que superan el hecho de decir que existe cierta reminiscencia de un texto en otro. Dicho de otro modo, el modelo teórico de Genette se compromete totalmente con la transformación textual. Entonces, dice Genette:

Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de *la cita* (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el *plagio* (en Lautréaumont, por ejemplo), que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, *la alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo (Genette, 1989, p. 10).

La intertextualidad es un poco más cercana a la alotropía literaria que la metatextualidad, debido a que ya se ve en su ejercicio la presencia efectiva de un texto en otro, ya sea de manera totalmente explícita o menos explícita, pero ya puede constatar materialmente el cruce entre los textos. En este sentido, decimos que la intertextualidad opera de modo contrario al modo en el que se practica la metatextualidad, pues en un metatexto puede evocarse otro texto “casi en silencio”, dice

Genette (1989, p. 13), y en la práctica intertextual hay un registro material que une a dos o más textos; hay, pues, una presencia efectiva de uno en otro. Ahora, hemos dicho que lo característico de la alotropía literaria es el traslado literal de la trama de un texto a otro con modificaciones de supresión o de adición; pero este procedimiento no significa que el alótrope se forme simplemente al tomar una cita de un texto anterior, pues no se trata de tomar prestado un fragmento de otro texto. La manera en la que un texto está presente en otro es lo que diferencia a la intertextualidad de la alotropía literaria, pues cuando una cita o una alusión están presentes en un texto, lo hacen de una manera mínima y fragmentaria; es decir, éstas son convocadas por un texto particular para insertarse en él con el objetivo de ilustrar, aclarar, reafirmar o abundar lo expuesto. En ambos casos se trata de insertar un fragmento de texto en otro que lo requiere por su pertinencia; por lo tanto, funcionan como un auxiliar textual. En cambio, un alótrope es un texto transfigurado autónomo, que experimenta con la trama de un texto anterior, pero no como un repertorio de citas o de palabras o frases que aluden a otro texto. Por otro lado, en el caso del plagio la diferencia reside en el principio poco ortodoxo en el que un texto finca su existencia; pues si el alótrope es realizado por un escritor diferente al del texto base, reconoce su autoría, dado que su interés se centra en la experimentación de las formas, y no en aparentar que determinado texto haya salido originalmente de su pluma. Por otra parte, si el autor del texto base y del alótrope fuera el mismo, ni siquiera habría sitio para el plagio.

La hipertextualidad frente a la alotropía literaria

Si observáramos de lejos a la alotropía literaria, podríamos llegar a confundirla con la hipertextualidad, pues, a la distancia podría verse únicamente la relación que une un hipotexto con un hipertexto, un texto A con un texto B; pero más de cerca y

observándola con calma, nos daríamos cuenta de que no se trata de la misma relación. El tipo de operación que se realiza entre el texto A y el texto B es lo que nos hace distinguir a la alotropía literaria de la hipertextualidad. La relación hipertextual está determinada por dos factores: por el tipo de función o régimen que vincula a ambos textos, y por el tipo de transformación que se lleva a cabo en el hipertexto. Los regímenes en los que se registran las prácticas hipertextuales son el lúdico, el satírico y el serio; mientras que las formas de transformación son la simple, a la que Genette llama sencillamente transformación, y la indirecta, que identifica con la imitación. De modo que el tipo de hipertexto depende del tipo de transformación que se realice sobre el régimen en el que se registre la práctica. El decir que la relación que se entabla entre el hipotexto y el hipertexto es la transformación, significa que la acción de esa transformación se aplica al tema, al estilo o a la trama del hipotexto para obtener un hipertexto transformado. Esta operación transformadora “desvía la letra” (Genette, 1989, p. 96) del hipotexto según el régimen al que atienda.

Para ilustrar esta clasificación, Genette elabora el “Cuadro general de las prácticas hipertextuales” (1989, p. 41), que reproduciremos enseguida porque nos parece muy útil como guía en el ejercicio de la hipertextualidad.

<i>régimen</i> <i>relación</i>	lúdico	satírico	serio
transformación	PARODIA <i>(Chapelain décoiffé)</i>	TRAVESTIMIENTO <i>(Virgile travesti)</i>	TRANSPOSICIÓN <i>(Doctor Fausto)</i>
imitación	PASTICHE <i>(L’Affaire Lemoine)</i>	IMITACIÓN SATÍRICA [<i>charge</i>] <i>(A la manière de...)</i>	IMITACIÓN SERIA [<i>forgerie</i>] <i>(La Continuación de Homero)</i>

CUADRO GENERAL DE LAS PRÁCTICAS HIPERTEXTUALES

Transformación lúdica y transformación satírica

Así, si se trata de una transformación lúdica, el hipertexto que leemos es una parodia, que “modifica el tema *sin modificar el estilo* [...] conservando el texto noble para aplicarlo, lo más literalmente posible a un tema vulgar (real y de actualidad)” (Genette, 1989, pp. 33-34); y, al ver que la parodia, como práctica principal hipertextual, funda su quehacer en modificar el tema de su hipotexto, la excluimos, de partida, de la práctica alotrópica porque el alótopo no se rige por ese principio de aplicar este tipo de transformación a un texto para combar el tema y lograr un efecto cómico en el alótopo; sino que, por el contrario, lo que persigue justamente es mantener el tema, el tono, el estilo y la trama de su texto base.

En el caso de que se tratara de una transformación de régimen satírico, lo que leeríamos sería un travestimiento, que “modifica el estilo *sin modificar el tema*” (1989, p. 33) – decimos esto sólo por destacar su nota característica, pues los cambios estilísticos

afectan el tema, en el sentido de que cambiar el estilo de un texto tiene una función degradante y desvalorizadora (1989, p. 37)–; adicionalmente, el travestimiento, como “transposición estilística” (1989, p. 79) conlleva el cumplimiento de una función práctica: realiza el “ejercicio de traducción (diríamos, en términos escolares pero más precisos, *versión*): se trata de transcribir un texto desde su lejana lengua original a una lengua más próxima, más familiar, en toda la extensión de esta palabra. El travestimiento es lo contrario de un distanciamiento: naturaliza y asimila, en el sentido (metafóricamente) jurídico de estos términos, el texto parodiado. Lo *actualiza*” (1989, p. 78). Esta modificación del estilo, para hacerlo más cercano, más familiar, se contrapone al objetivo de un alótrofo, que no tiene la intención de modificar el estilo del texto base, y tampoco busca actualizar un texto para abrir la comprensión del lector; por lo tanto, no cumple un fin práctico o socio-cultural (1989, p. 491), sino que, únicamente, cumple una función estética.

Imitación lúdica e imitación satírica

Por otro lado, respecto a la imitación, Genette comienza por exponer lo que significa imitar como proceso literario de transformación indirecta. La primera advertencia que hace respecto a este procedimiento es que “es imposible imitar un texto, o, lo que viene a ser lo mismo, que sólo se puede imitar un estilo, es decir, un género.” (1989, p. 101) Esta premisa tiene una explicación muy sencilla: al menos en la Literatura y en la Música, nos dice Genette, no es significativo imitar directamente, puesto que esa imitación consistiría básicamente en copiar de manera mecánica un modelo, en reproducirlo; y una imitación, según Genette, es un proceso indirecto, más complejo, que requiere descifrar el código o el idiolecto de un género para imitar su estilo en otros textos. Y por género Genette entiende un corpus seleccionado, que implica tanto la

singularidad de *texto* como la multiplicidad de *género* (1989, p. 101); en la medida en que este corpus puede constituirse de una sola obra de un autor, de su obra completa, así como del “género en el sentido habitual del término, como es el caso del género heroico-cómico” (1989, p. 102). Entonces, no se puede imitar un texto, porque para imitar se requiere asimilar y sintetizar ciertas fórmulas generales recurrentes de un estilo o género, que es el que va a imitarse. De modo que, bajo este principio, “la parodia y el travestimiento, que no pasan en ningún caso por este proceso, no pueden en ningún caso ser definidos como imitaciones, sino como transformaciones puntuales y sistemáticas, impuestas a textos. Una parodia o un travestimiento se hacen siempre sobre un (o varios) texto (s) singular (es), nunca sobre un género.” (1989, p. 103) En cambio, no podemos decir que el alótropeo imite el estilo de su texto base para practicarlo en otro texto con otro tema, llevándolo al límite, y con el objetivo de divertir, burlarse o continuar un texto, como se ve en las tres prácticas hipertextuales regidas por la imitación: “El pastiche es la imitación en régimen lúdico, cuya función dominante es el puro divertimento; la «charge» es la imitación en régimen satírico, cuya función dominante es la burla; la «forgerie» es la imitación en régimen serio, cuya función dominante es la continuación o la extensión de una realización literaria preexistente” (1989, p. 104). Entonces, no podemos decir que el alótropeo imite un estilo, sino que lo conserva; en tanto que en la trama que se traslada al alótropeo, se traslada, al mismo tiempo, el estilo (y en este ejercicio se manifiesta la literalidad). Dicho de otro modo, la transformación alotrópica no imita, ni siquiera copia –que es una operación simple que no requiere síntesis– porque el alótropeo no es un remedo del texto base ni una copia a escala.

Si se realizara una imitación en el régimen lúdico, el tipo de texto que leeríamos sería un pastiche. Y, se crea un pastiche cuando el autor “se apodera de un estilo, [...] y este

estilo le dicta su texto” (1989, p. 100). El autor de este tipo de práctica hipertextual se concentra en llevar a la práctica el idiolecto que imita, en escribir un texto siguiendo un estilo formulario; mientras que el autor de un alótropro tiene como prioridad asir la trama del texto base para poder trasladarla al alótropro, eso es lo que le “dictaría su texto”. Esta práctica se distingue de la alotropía, además, por el efecto cómico o de diversión, que sabemos que el alótropro no pretende lograr. El autopastiche es otro tipo de práctica derivada del pastiche que Genette trata con cierto rechazo e incredulidad respecto a su existencia como género, o simplemente como práctica, de hecho, únicamente cita como ejemplo *La prisionera*, de Proust. Dice Genette: “(*Autopastiche* o cualquier otra variante); en esto vemos que la imposibilidad del género va unida a su excesiva y, si se me permite decirlo, demasiado absoluta facilidad: para producir un autopastiche fiel, un autor no tiene más que coger cualquier página suya, redactada, para mayor seguridad, sin intención mimética alguna, y titularla *autopastiche*” (1989, p. 156). ¡Espera, Genette: puede ser alotropía literaria! No diríamos que se trate de un autopastiche; pero si un autor, por ejemplo, Kawabata, toma su novela *País de nieve* y crea un relato breve con el mismo estilo, el mismo tema y la misma trama, realizando una operación de supresión, no tan fácil como arrancar algunas páginas de su novela, y, como él mismo advierte: “sin intención mimética alguna”, no es que no signifique nada, o que sea un contrasentido, significa que probablemente tenga la intención de crear un alótropro.

Por otro lado, Genette señala la dificultad de distinguir la imitación de régimen satírico de la del lúdico; sin embargo, reconoce que la imitación satírica es más agresiva y más extrema que éste. Veamos: “quizá la imitación satírica se caracterizaría (a veces: en los casos más claros) por un grado más en la exageración, que sería una especie de paso hacia el absurdo” (1989, pp. 107-108). La diferencia, explica Genette, es ideológica y pragmática. Ideológica porque enreda innecesariamente lo que podría decirse de manera

directa y clara; pues expresa de manera muy complicada ideas que no sólo son sencillas, sino insustanciales: “trivialidades vestidas” (1989, p. 116), como las llama Genette. Y pragmática por llevar al extremo una forma de la expresión; en contraposición al travestimiento, que traduce y acerca una lengua, el mimotexto, en general, realizaría una traducción inversa, al transponer en una lengua extranjera aquello que era familiar y cercano (1989, p. 99). Se pregunta Genette: “¿por qué como una «lengua»? ¿Por qué decir *el Marivaux*, *el Saint-Beuve*, *el Roland Barthes*? Esta designación puede aparecer como una simple hipérbole: tal estilo es tan marcado, tan desviado, tan idiótico que está tan lejos de la lengua común como lo estaría una lengua extranjera” (1989, p. 116). Entonces, podemos ver que la imitación satírica trabaja directamente sobre el estilo de un autor, y de una manera muy exacerbada, para que el caricaturista destaque los rasgos estilísticos que imita. La diferencia entre esta práctica hipertextual y la alotropía literaria es que ésta no tiene ningún interés en alejar la lengua del alótrofo de la del texto base; por el contrario, como hemos insistido, la conserva. Por otro lado, tampoco pretende aislar o aprehender un estilo de algún autor para reproducirlo o practicarlo en uno o varios textos, porque la transformación alotrópica se realiza sobre la trama de un texto en particular, y no directamente sobre el estilo de un autor.

Hemos dicho que la hipertextualidad es la relación que une un texto A con un texto B a partir de operaciones de transformación e imitación; es decir, por medio de procedimientos que siguen un criterio estructural que se llevan a cabo sobre los “cuatro géneros hipertextuales canónicos” que hemos revisado hasta aquí: la parodia, el travestimiento, el pastiche y la imitación satírica. Estas cuatro prácticas son regidas por un criterio funcional que atiende las funciones lúdicas y satíricas; o sea, aquellas encaminadas, de una u otra manera, a divertir. Pero hay otro régimen que escapa a esta

función, que es el serio, en el que la transformación y la imitación realizan otras prácticas: la transposición y la continuación o *forgerie*.

Transformación seria o transposición

La transformación seria o transposición es muy variada en las maneras en las que se manifiesta. Genette la califica como “la más importante de todas las prácticas hipertextuales” (1989, p. 262), por la calidad de las obras que se inscriben en esta categoría, y por la multiplicidad de procedimientos transformacionales que pueden llevarse a cabo tanto en una sola obra como en varias de ellas. La clasificación de las transposiciones serias que hace Genette responde al modo en el que se transforma el sentido en el hipotexto, y puede ser de dos tipos: “las transposiciones en principio (y en su intención) puramente *formales*, y que sólo afectan al sentido accidentalmente o por una consecuencia perversa y no buscada [...] y las transformaciones abiertas y deliberadamente *temáticas*, en las que la transformación del sentido forma parte explícitamente, y oficialmente, del propósito” (1989, p. 263). Debido a la multiplicidad de maneras de presentarse de las transposiciones serias dentro de estas dos categorías, Genette crea una clasificación o “un aparato de categorización interna” (1989, p. 262) para este tipo de hipertextos. Consideramos que este aparato se rige por el principio procedimental de las cuatro operaciones modificativas de la antigua Retórica, o de alguna de sus derivaciones. Estas operaciones son, recordemos, la adición, la supresión u omisión, la sustitución y la permutación. Genette explica que hubiese resultado “inútil –además de inconcebible–” (1989, p. 262) aplicar un aparato tan detallado a las transformaciones e imitaciones lúdicas y satíricas, porque no emplean tantas operaciones transformacionales como los textos producidos a partir de la transposición. Es verdad, hubiese sido inútil porque esas prácticas lúdicas y satíricas no son tan diversas como las serias, pero tampoco podemos decir que hubiera sido inconcebible,

porque no podemos negar que recurran, aunque sea en términos amplios,¹⁷ a operaciones de permutación y sustitución; si no, ¿qué es la parodia? sino combar la letra de un texto a partir de permutaciones y sustituciones.

En la medida en la que señalamos que las transposiciones recurren a procedimientos transformacionales basados en las operaciones modificativas de la Retórica, decimos que comparten estos procedimientos con la alotropía literaria, y hasta con la intertextualidad. No es que podamos afirmar que la alotropía literaria sea un tipo de hipertextualidad, o una clase de transposición formal, sólo porque emplee procedimientos elementales de transformación de textos. Estos procedimientos básicos de transposición formal y cuantitativa no son exclusivos de la hipertextualidad. La clasificación que hace Genette recurre a procedimientos elementales a partir de los cuales se transforma un texto, y estas operaciones se comparten tanto con la alotropía literaria como con la intertextualidad; es un principio que utilizan las relaciones transtextuales y que Genette clasifica como transposiciones formales y cuantitativas, comunes en la gran diversidad de los tipos de textos que clasifica como hipertextos. La diferencia que vemos, específicamente, entre las transposiciones formales y la alotropía literaria es que, mientras que la alotropía emplea estos procedimientos solamente como un recurso metodológico para crear el texto alótropeo, la transposición formal tiene como único objetivo, “en principio y en intención”, dice Genette, modificar la forma de su hipotexto, y, como hemos explicado en el concepto de la alotropía literaria, ésta rebasa esa intención. Es decir, la alotropía literaria emplea las operaciones elementales de la adición y la supresión como un medio para crear la obra nueva, como un medio y no como un fin; pues su intención no se limita a la forma, porque el alótropeo tiene ambiciones estéticas que superan este criterio. Y respecto a la transposición temática, la

¹⁷ Confiamos firmemente en esta hipótesis, que desarrollaremos en el siguiente capítulo: “Retórica y relaciones textuales”.

diferencia es evidente, pues sabemos que el alótopo no busca modificar el tema del texto base. Revisemos uno a uno los tipos de transposiciones serias, que, por lo demás, Genette especifica que “no se trata aquí de una clasificación de las prácticas transposicionales, en las que cada individuo, como en las taxonomías de las ciencias naturales, vendría necesariamente a inscribirse en un grupo y sólo uno, sino más bien de un inventario de sus principales procedimientos básicos, que cada obra combina a su manera” (1989, p. 263).

Transposiciones formales

Entre las transposiciones formales se encuentra la traducción, que es una transposición lingüística, y como tal, escapa del objeto de interés de la alotropía literaria, porque, pese a que en algunas ocasiones la obra traducida representa una obra maestra –y en ese entendido la transposición técnica se supera a sí misma–, la intención de traducirla es de competencia lingüística, y a la alotropía literaria no le interesa este tipo de transposición de una lengua a otra, sino la transformación de un texto a otro en el mismo idioma, por cuanto le interesan las operaciones transformacionales que se ven implicadas en la creación del alótopo, y que no son de traslación. El alótopo explora posibilidades expresivas aumentando algunos elementos, o suprimiéndolos; en cambio, si leyéramos una traducción con estos cambios, probablemente no sería una buena traducción. Además, en palabras de Eco: “una traducción (sobre todo en el caso de textos con finalidad estética) *debe producir el mismo efecto que pretendía el original* (2008, p. 101)”; en cambio, el alótopo no sólo no tiene ese deber, sino que busca otros efectos en sus nuevas formas de expresión. Por lo cual decimos que el interés literario de una traducción y de un alótopo es de distinta índole. Por esta razón, en los casos en los que encontramos alótopos en versiones traducidas, ya sea por falta de acceso al texto en su

idioma original o por nuestra incompetencia lingüística para leerlo en su idioma, como sucede con *País de nieve* y “Apuntes sobre *País de nieve*”, lo que nos interesa son los textos mismos, la novela y el relato en el mismo idioma, no la traducción en sí.

Otro tipo de transposición formal es la versificación, que consiste en transponer un texto de prosa a verso. Genette explica que esta transformación es poco frecuente, y de hecho únicamente presenta un caso: el de *Edipo, Tragedia*, de Antoine Houdar de La Motte, escrita en 1726. El motivo que lo llevó a versificar su tragedia fue que pudiera ser representada, pues el público estaba acostumbrado a escuchar tragedias únicamente en verso. Revisemos las razones del propio Houdar de La Motte:

Comme avec l'Oedipe en Vers, j'expose encore au public la même Tragédie que j'avois faite en Prose, avant que de la versifier; on me permettra de dire ici les raisons pourquoi je ne l'ai pas hazardée au Théâtre de la première façon; et d'exposer en même – tems le sentiment où je suis qu'il seroit raionnable de faire des Tragédies en Prose.

Deux raisons m'ont empêché d'en risquer la représentation.

La première: l'habitude des auditeurs qui n'entendent des Tragédies qu'en Vers.

*La seconde: l'habitude des Acteurs mêmes qui n'en representent pas d'autres (La Motte, 1754, pp. 390-391).**

Lo que notamos que subyace tras el propósito de escribir una tragedia en prosa, y posteriormente, de transponerla en verso es, en primer término, una intención de innovar en la representación; y, en segundo, una intención de transponer la obra para

* “Tal como con *El Edipo* en verso, nuevamente expongo al público la misma tragedia que hice en prosa, antes de versificarla; se me permitirá decir aquí las razones por las que no la arriesgué en el teatro de la primera manera; y de exponer al mismo tiempo el sentimiento que tengo de que sería razonable hacer tragedias en prosa.

“Dos razones me impidieron arriesgar su representación.

“La primera: el hábito del público que sólo escucha tragedias en verso.

“La segunda: el hábito de los propios actores que no representan otras.” La traducción es nuestra.

poder llevarla al escenario. Como vemos, hay una “*intentio auctoris*” para cada texto, lo cual quiere decir que no hay una intención de experimentar con las formas de los textos para crear un alótrope; e incluso si el autor hubiera manifestado que su intención era simplemente escribir la tragedia en prosa para transponerla en verso, por la mera experimentación formal, tampoco veríamos la intención de crear un alótrope, pues, así como en la traducción lingüística se transpone un texto a otro idioma, en las versificaciones se hace un traslado a otro lenguaje genérico, línea a línea, que no incluye la transformación por supresión o por adición para hacer deliberadamente un alótrope desde el texto base. Entonces, en la versificación no existe la intención de crear un alótrope, simplemente de poner en verso un texto escrito originalmente en prosa.

Además, en este caso particular, Houdar de La Motte deja bien clara su intención de promover la escritura de tragedias en prosa. Así lo señala en “La comparación de la primera escena de Mitrídates, con la misma escena reducida a prosa, de donde nacen algunas reflexiones sobre los versos”, título por demás descriptivo de lo que trata el capítulo:

Que le Lecteur à présent se reride témoignage à lui-même de l'effet que produit en lui cette Scene, telle qu'il vient de la lire, en comparaison de la Scene en Vers ; et je lui demande si toutes les Tragédies de Racine, mises en Prose avec la même exactitude à conserver ses pensées, ses tours et les expressions, en ne leur retranchant précisément que l'agrément de la rime et de la mesure, si, dis-je, ces Tragédies seroient la même impression de beauté, et produiroient le même degré d'estime pour l'Auteur.

Quelques-uns me répondront peut-être qu'ils ne rabattroient rien, ni de l'idée de l'Ouvrage, ni de leur estime pour l'Ecrivain.

Je n'ai rien à dire à ceux là; je n'ai qu'à les féliciter de la force et de la droiture de leur jugement qui les rend incapables de séduction.

*Mais je m'adresse au plus grand nombre sans comparaison ; à ceux qui sentiroient un déchet considérable dans ces Tragédies, pour qui, par le seul changement de stile, elles deviendroient un Ouvrage ordinaire, et qui n'auroient plus de l'Auteur l'idée de grand génie que le mérite de la versification leur a laissée. Je leur dis donc ce que je me suis dit à moi-même, en me surprenant dans une pareille méprise, que nous n'estimons pas allez ce qui est réellement estimable; et que nous estimons excessivement ce qui ne l'est gueres, pour ne pas dire ce qui ne l'est point du tout (La Motte, 1754, p. 406-407).**

En esta arenga podemos notar que el interés de Houdar de La Motte se centra en defender la propuesta de escribir tragedias en prosa, por eso escribe su *Edipo*; además, es, a nuestro modo de ver, una invitación a romper con las formas preestablecidas en pro de la experimentación literaria, pues “es una de las primeras tragedias en prosa francesa” (Genette, 1989, p. 270). En la crítica que hace Houdar de La Motte de la comparación de la primera escena de Mitrídates en verso y en prosa, es muy enfático sobre lo valioso de una obra por su idea, independientemente de si está escrita en verso

* “Prefiera el lector ser testigo del efecto que le produce esta escena, tal como la acaba de leer, en comparación con la escena en verso; y le pregunto si todas las tragedias de Racine, puestas en prosa con la misma exactitud para preservar sus pensamientos, sus giros y expresiones, quitándoles precisamente sólo el placer de la rima y la medida, digo yo si estas tragedias tendrían la misma impresión de belleza y producirían el mismo grado de estima por el autor.

“Algunos me responderán quizás que no pondrán en duda nada, ni la idea de la obra, ni su estima por el escritor.

“No tengo nada que decirles a los que piensan eso; sólo tengo que felicitarlos por la fuerza y la rectitud de su juicio que los hace incapaces de seducción.

“Pero me dirijo al mayor número sin comparación; a los que sintieron un considerable desperdicio en estas tragedias, para quienes, sólo por el cambio de estilo, se convertirían en una obra ordinaria, y quienes no tendrán la idea del gran genio del autor más que por el mérito que la versificación les ha dejado. Les digo, entonces, lo que me dije a mí mismo, sorprendiéndome en tal error, que no consideramos lo realmente estimable; y que estimamos en exceso lo de poco valor, por no decir lo que no vale nada en absoluto.” La traducción es nuestra.

o en prosa, y, además, de que la obra no pierde valor al cambiarla de registro, al transponerla. Más allá de esto, Houdar de La Motte señala, con base en su comparación rigurosa de la escena de Mitrídates, que “el verso de Racine sólo es una prosa ritmada y rimada” (Genette, 1989, p. 280). Vemos entonces que los argumentos de Houdar de La Motte están encaminados a defender la escritura de tragedias en prosa, más que promover la experimentación de una misma obra en dos registros como un alótopo. Tanto la versificación como la prosificación –que es el ejercicio contrario que veremos enseguida– atienden específicamente la forma, trabajan frase a frase, línea a línea. En este caso específico de *Edipo*, de La Motte hace la versificación para ser representado; en una palabra, *adaptó* su tragedia para que fuera representada ante su público. Con este ejemplo podemos comprobar que transponer formalmente no es transformar alotrópicamente.

Ahora veremos el caso contrario de la versificación: la prosificación, que consiste en transformar un texto de verso a prosa. Esta práctica, conocida como *mise on prose*, es más común que la versificación, y se realiza sobre todo con fines de consumo. Puesto que la poesía crea imágenes, el resultado de transponerlas a prosa puede volverse comentario o bien un “poema en prosa” (Genette, 1989, p. 280). Genette señala una práctica intermedia de la prosificación, que designa como “desrimación”, la cual “consiste en suprimir las rimas sin destruir el ritmo métrico” (1989, p. 276), tal como vimos anteriormente con Houdar de La Motte sobre Racine. No muy lejos de la desrimación está la transmetrización, que transpone el metro de un verso a otro. El siguiente tipo de transposición es la transestilización, “cuya única función es un cambio de estilo” (1989, p. 285); esta transformación se hace para corregir y mejorar un hipotexto, o, en su defecto, para desfigurar (desestilizarlo) (1989, p. 288).

Tanto la versificación, la prosificación, la desrimación, la transmetrización, así como la transestilización, transponen línea a línea un texto. Podríamos decir que la transformación de estas prácticas es muy técnica; obviamente no del todo, pues el dominio de una técnica implica la comprensión de su arte. Lo que vemos en estas transposiciones es que reluce la técnica con la que están hechas, precisamente porque lo que se transpone es la forma. Estas transformaciones van directamente a la forma, y privilegian este ámbito; en cambio, la alotropía literaria trasciende el plano formal, y, como hemos dicho, únicamente utiliza las transformaciones formales como un medio para lograr la transformación alotrópica, que más que hacer un ejercicio literario crea una nueva obra literaria. La transformación alotrópica no consiste en trasladar íntegramente el texto base a otro formato, porque, en tanto que trabaja con la trama decimos que realiza una operación que requiere un esfuerzo de comprensión técnica, formal, temática y de estilo, para poder hacer la transformación.

Ahora vienen las translongaciones o transformaciones cuantitativas. En este tipo de transposiciones es donde vemos claramente la intervención de las operaciones modificativas de la Retórica, y donde notamos el concurso de la alotropía literaria y de la intertextualidad, por las maneras en las que se transforma un texto formalmente.

Genette explica al respecto:

Un texto, literario o no, puede sufrir dos tipos antitéticos de transformación que calificaré, provisionalmente, de *puramente cuantitativa*, y, por tanto, a priori, puramente formal y sin incidencia temática. Estas dos operaciones consisten: una, en abreviarlo –nosotros la llamaremos *reducción*–; la otra, en extenderlo; la llamaremos *aumento*. Pero hay, por supuesto, varias maneras de reducir o de aumentar un texto (Genette, 1989, p. 290).

La reducción y el aumento son las operaciones elementales más comunes en la transformación de textos, pero si esta transformación “no se deja reducir a uno de estos

dos procedimientos resulta generalmente de su matrimonio según la fórmula *supresión+adición=sustitución*” (1989, p. 346). Revisemos la clasificación detallada que realiza Genette de los tipos de transformaciones cuantitativas.

Dentro de los procesos de reducción se encuentran la escisión, que consiste simplemente en suprimir una parte de un texto; la amputación, que es una “escisión masiva y única” (1989, p. 293), para la cual Genette pone el ejemplo de las ediciones infantiles de *Robinson Crusoe* que presentan únicamente el naufragio y la vida de Robinson en la isla; la poda o escamonda, que se limita a reproducir la trama narrativa de una obra, por lo cual estas prácticas “componen habitualmente (aunque no siempre abiertamente) las colecciones de literatura «para la juventud»” (1989, p. 294); la auto-escisión, en donde la supresión la hace el mismo autor utilizando técnicas reductivas de la amputación y de la poda, y generalmente para preparar textos para el teatro, o “versiones para la escena” (1989, p. 295); la expurgación, es una versión censurada por medio de la amputación y la poda, “es una reducción con función moralizante” (1989, p. 299); y la auto-expurgación, “en la que el mismo autor produce una versión censurada de su propia obra (1989, p. 300).” Como podemos observar, todas estas prácticas de reducción, ya sea hacer resúmenes (por aligerar o simplificar un tema o una obra literaria a un público joven), hacer “versiones para la escena” o adaptar, o recortar un texto por censura, preparan un texto reducido con un fin que no es meramente estético, pues la intención está puesta en el mercado editorial, en acercar la Literatura a los jóvenes o en hacer adaptaciones teatrales; incluso en el caso de que se hagan auto-escisiones o auto-expurgaciones, donde el mismo autor trabaja el hipotexto y el hipertexto, el acento de la escisión está en el fin comercial o moralizante que, como sabemos, la alotropía literaria no busca.

Una práctica que reduce, pero de una manera distinta a la escisión es la concisión, “que tiene por regla abreviar un texto sin suprimir ninguna parte temáticamente significativa, pero reescribiéndolo en un estilo más conciso y, por tanto, produciendo con nuevos costes un nuevo texto que, en el límite, puede no conservar ni una sola palabra del texto original” (1989, p. 300). Si la concisión la ejerce el mismo autor del hipotexto, se trata de la auto-concisión, que se lleva a cabo con fines de corrección. Esta práctica de concisión elimina los ornamentos y repeticiones de un texto, y no le interesa si las palabras cambian, incluso sin conservar ninguna del hipotexto. En cambio, sabemos que la alotropía literaria, cuando emprende la tarea de reducir, no persigue hacer la versión corregida de un texto, sino crear otra obra; además, procura conservar el mayor número de palabras posibles en el alótrofo.

La tercera forma de reducir un texto es por condensación. Esta práctica abstrae lo principal de un texto sin someterse a la literalidad del hipotexto. Esta condensación “es lo que el lenguaje corriente denomina justamente *compendio*, *abreviación*, *resumen*, *sumario* o, más recientemente, y en el uso escolar, *contracción de texto*” (1989, p. 309). Es lo que nosotros entendemos por resumir el argumento de un texto sin necesariamente mantener la trama en términos alotrópicos. Por eso insistimos en que un alótrofo creado por reducción no es un resumen. Basta decir esto para distinguir a la condensación de la alotropía, pero agregaremos otro punto importante para demarcarlas: los textos que se producen por condensación tienen un propósito didáctico, práctico y utilitario, que repercute en un interés editorial y comercial; en cambio, la alotropía literaria tiene únicamente un fin estético. Utilizan este procedimiento de resumen, por ejemplo, desde las síntesis administrativas, las adaptaciones que se llevan al teatro o al cine, las tesis doctorales, las reseñas periodísticas, los resúmenes descriptivos, hasta el *digest*, que es un caso muy particular de hipertextualidad, pues es hipertextual sólo en su génesis, en

tanto “se presenta como un relato perfectamente autónomo, sin referencia a su hipotexto, cuya acción toma directamente a su cargo. (...) En pocas palabras, el *digest* cuenta a su manera, necesariamente más breve (es la única coerción), la misma historia que el relato o el drama que resume, pero que no menciona y del que no se ocupa más” (1989, p. 313). Se encuentra también la auto-condensación, que realiza el mismo autor, entre las que se cuentan varios ejemplos de embriones de novelas en la correspondencia entre escritores (1989, p. 316). Por otro lado, volviendo al plano literario, está el pseudo-resumen o resumen ficticio, que es “el resumen simulado de un texto imaginario” (1989, p. 324) que ha practicado (si no inventado), por supuesto, Borges, y que, dice Genette, ha marcado su estilo (1989, p. 327).

La operación contraria a la reducción es la extensión. El empleo de este procedimiento se utilizó, sobre todo, para adaptar tragedias griegas al teatro clásico francés: “cuando autores del XVII y del XVIII quisieron adaptar a la escena «moderna» tragedias griegas cuyo asunto les parecía ciertamente admirable, pero insuficientemente «cargado de materia» para ocupar la escena durante los cinco actos de rigor” (1989, p. 329). Por lo que se tuvieron que agregar personajes y episodios; o anexar, pues técnicamente a este tipo de aumento Genette le llama anexión. Se modificaba, además de la extensión, algún giro en el punto de vista del adaptador. Como ejemplo citaremos un texto ya conocido aquí: la tragedia de Edipo, escrita por Houdar de La Motte. Como vemos, nuevamente la operación de aumento se hace con un fin particular: adaptar, llevar a la escena una tragedia más breve. Está, por otro lado, el procedimiento de contaminación, que consiste en hacer el aumento a partir de mezclar dos o más hipotextos, por ejemplo: “*Antígona* de Rotrou mezcla la de Sófocles a las *Fenicias* de Eurípides” (1989, p. 334). Huelga decir que ya sea este procedimiento de extensión en el que hay un giro en el punto de

vista del adaptador, o el de contaminación, se oponen a la alotropía literaria, como diría Genette, en “principio y en intención” por la simetría y literalidad que ésta persigue.

El segundo tipo de aumento es el de expansión, que funciona, según Genette, como una “dilatación estilística. Digamos, caricaturizando, que se trata aquí de duplicar o de triplicar la longitud de cada frase del hipotexto” (1989, p. 335). Es lo que la Retórica clásica conocía con el nombre de amplificación.¹⁸ Para nosotros es relevante que Genette defina en términos muy amplios, en trazos caricaturescos, a la expansión estilística, porque podríamos decir que la definición, puesta así, en rasgos generales, podría acercarse a la definición de un alótrofo por adición, pero veremos que no es así. La diferencia entre este procedimiento hipertextual y un alótrofo por adición radica, de partida, en la intención de hacer uno u otro tipo de textos, puesto que de ello depende el tipo de transformación que va a operar para crear el texto B. Genette cita como ejemplo de expansión a las fábulas de Esopo: “Este grado cero estilístico, víctima idónea para la expansión escolar u otras, se hallaba tradicionalmente encarnado en las fábulas de Esopo” (1989, p. 336). De hecho, a esta operación Genette le pone el adjetivo “estilística”, es decir, este trabajo de expansión únicamente cambiaría el estilo de su hipotexto; pero señala que existen otras formas de expandir un texto. La expansión

¹⁸ Parece que la acepción de amplificación coincide con la de Longino, que atiende directamente la extensión cuantitativa del texto, no la de añadir grandeza al tema, como la entienden Aristóteles o Quintiliano. Pues Longino identifica esa grandeza de tema más bien con lo sublime. Dice Longino: “A mí no me agrada la definición dada por los profesores de retórica. «La amplificación es», dicen ellos, «un lenguaje que añade grandeza al tema tratado». Pero esta definición puede convenir, sin duda, por igual a lo sublime, a la emoción y a los tropos, ya que éstos otorgan al lenguaje una cierta cualidad de grandeza. A mí, sin embargo, me parece que se diferencian entre sí en lo siguiente: Lo sublime reside en la elevación, la amplificación en la abundancia. Por ello, lo uno se encuentra frecuentemente en un solo pensamiento, mientras que la otra siempre va acompañada de cantidad y de cierta superabundancia. La amplificación es, para definirla de un modo general, la acumulación de todos los detalles y tópicos inherentes a la situación, alargando el argumento por la insistencia; diferenciándose por esto de la prueba, que tiende a demostrar lo que ha sido preguntado” (*Sobre lo sublime*. XII,1-2).

estilística no es la única manera de expandir un texto, existen otras formas de hacerlo. Para ejemplificar estas variantes recurre a aquellas que, en *Los ejercicios de estilo de Queneau*, toman como hipotexto *Relato*, y que son, a saber: expansión:

por *vacilación* («No sé muy bien dónde ocurría aquello..., ¿en una iglesia, en un cubo de la basura, en un osario? ¿Quizá en un autobús?»); por exceso de *precisión*: («A las 12 h. 17 m. en un autobús de la línea S, de 10 m. de largo, 2,10 de ancho...»); por transformación *definicional* («En un gran vehículo automóvil público destinado al transporte urbano, designado por la vigesimosegunda letra del alfabeto español...»); por *engolamiento* pseudohomérico (...) o *amaneramiento* («Eran los aledaños de un julio meridiano. El sol reinaba con todo su esplendor sobre el horizonte de múltiples ubres. El asfalto palpitaba dulcemente...»), e incluso, con el título de *Inesperado*, por una *sermonización*, ya lo he dicho, típicamente queneliana: «Los amigos estaban sentados alrededor de una mesa de café cuando Alberto se reunió con ellos. Estaban Renato, Roberto, Adolfo, Jorge y Teodoro...» (Genette, 1989, pp. 337-338).

Genette explica que tanto la extensión como la expansión difícilmente se encuentran en estado puro, por eso le parece mejor proponer a la extensión temática y a la expansión estilística como dos formas de aumento generalizado o amplificación de un texto. Esta técnica de amplificación ha sido utilizada sobre todo en la tragedia desde el teatro clásico y hasta el siglo XVIII; así, por ejemplo, desde “Sófocles y Eurípides (y sin duda algunos más), a su vez, amplifican a menudo los mismos episodios, o, si se prefiere, transcriben en variación los temas de su predecesor” (1989, p. 339); hasta Racine y Corneille, que escriben sus tragedias *Berenice* y *Tito y Berenice*, respectivamente, haciendo una expansión que:

Consiste en hinchar, hasta cubrir dos horas de espectáculo, ese mínimo de dudas, de deliberaciones, de presiones contradictorias y de enfrentamientos diversos [...]. Pero ninguno de los dos poetas se atrevió a reducir el debate a una simple elección entre el amor y el poder o el respeto a la ley: siempre la necesidad de «llenar la escena»,

incluso en aquel que se enorgullecía a este propósito de «hacer algo a partir de nada». Necesidad, pues, de *extender* añadiendo uno o dos personajes suplementarios encargados de complicar el juego, pero divergencia en la elección de estas adiciones (Genette, 1989, p. 339).

En estos ejemplos expuestos por Genette podemos observar que tanto Eurípides y Sófocles como Racine y Corneille, lo que hacen es tomar un tema para hacer su propia versión –amplificando episodios enteros, o sencillamente una idea, como sucede con la de Suetonio¹⁹–, no un alótrofo; dicho de otro modo, escriben sobre el mismo tema, no reescriben el mismo texto como un alótrofo. Hemos dicho en el primer apartado de esta tesis que la alotropía literaria se practica sobre un texto, no sobre una idea o un tema; pues esta práctica común a partir de la cual un autor crea su propia versión literaria con base en un mismo tema es uno de los principios elementales de la Literatura, que no constituye alotropía, pero sí establece una cadena interminable de comunicación entre los textos, que puede entenderse, según la especificidad del vínculo, como una relación intertextual o hipertextual. Ya explicaba Aristóteles esta recurrencia a los mismos temas refiriéndose a la tragedia: “se tratan las tragedias con tan pocas familias, porque, no

¹⁹ Suetonio, en *Vidas de los doce césares*, al exponer la de Tito Livio, relata la situación que iba a inspirar siglos más tarde, en 1670, a Racine y a Corneille para escribir sus propias tragedias sobre Tito y Berenice. Dice Suetonio: “VII. Además de cruel, se le acusaba de intemperante porque prolongaba hasta medianoche sus desórdenes en la mesa con sus familiares más disolutos. Temíase no menos su libertinaje a causa de la caterva de eunucos y depravados que lo rodeaba y de su conocida pasión por la reina Berenice, a la que, decían, había prometido hacer su esposa. En fin, acusábasele de rapacidad, porque se sabía que en las causas llevadas ante el tribunal de su padre vendía por dinero la justicia. En una palabra, pensábase, y se decía públicamente, que sería otro Nerón. Pero esta fama tornó al fin en su favor, siendo ocasión de grandes elogios, cuando se lo vió (*sic.*) renunciar a todos sus vicios y practicar todas las virtudes. Hizo famosos sus festines, más agradables que dispendiosos; eligió por amigos los hombres de quienes se rodearon sus sucesores, juzgándolos como los mejores sostenes de su poder y del Estado; despidió de Roma en el acto a Berenice, a pesar suyo y a pesar de ella (Suetonio, 1978, pp. 360-361)”. Este breve texto iba a inspirar no sólo a Racine y a Corneille, sino a varios escritores y compositores más para escribir, además de tragedias, óperas, novelas y hasta películas.

obstante la rebusca de los poetas, no ha sido el arte sino el azar quien les proporcionó en los mitos tales casos; vense, pues, forzados a volver una y otra vez a esas casas en que tales cosas pasaron” (*Poét.* 14, 1454a116).

Por lo demás, no nos parece casual que Genette, al tratar sobre la expansión y la extensión, ponga como ejemplos tragedias y fábulas, pues consideramos que en ambos géneros existe un modelo que no sólo es susceptible de reproducibilidad, sino que esa reproducibilidad es necesaria; es decir, es una especie de marca genérica que concentra un factor de cambio. Con seguridad esto está dado por la estructura lógica que tienen estos textos; por ejemplo, en el caso de la fábula, se trata de una construcción que procede de manera inductiva y conduce siempre a una conclusión general. Este modelo generado por la estructura lógica está hecho para reproducirse; o, dicho de otro modo, para llevar a cabo una actualización de los asuntos de estas tragedias y fábulas dentro de una misma estructura genérica. La actualización de tópicos en las mismas estructuras lógicas que ofrecen los géneros de la tragedia y de la fábula, conducen siempre a la misma conclusión: no se puede escapar del destino funesto ni de la moraleja, pues hay una lógica que conduce forzosamente a esas conclusiones. Entonces, se generan variantes, extensiones o expansiones, en una palabra: hipertextos. Por supuesto que esta estructura no descarta la posibilidad de crear un alótrope dentro de estos géneros, pero el procedimiento de creación de un alótrope es distinto al de un hipertexto, pues el alótrope lleva la marca de la literalidad, con la cual se distingue de la variante hipertextual.

Estas prácticas hipertextuales son lo que la Retórica clásica conocía bajo el nombre de amplificación, menciona Genette. De hecho, uno de los ejercicios que acostumbraban poner los padres jesuitas a sus estudiantes era precisamente la transformación estilística a partir de la amplificación, para lo cual la fábula ofrecía el modelo ideal por su

estructura definida y su brevedad; en ese contexto, el padre Francisco Pomey, “enseñó el modo de componer fábulas y proporcionó modelos en diversos estilos” (Calvo, 2008, p. 71). Lo que vemos operando en esos ejercicios es el modelo ideal para hacer variantes de un mismo tema y dentro de un mismo género. Con esto podemos darnos cuenta de que la estructura lógica y la brevedad son elementos que han considerado tanto maestros de Retórica como grandes fabulistas que han hecho sus propias versiones de fábulas. Así, específicamente en las fábulas de Esopo:

La *brevedad* característica de estos relatos fabulísticos está llevada al máximo en los ejemplos de la colección esópica, con su estilo austero y su ascética sencillez. Esta manera escueta de contar, que prescinde de los adjetivos y de todo lo accesorio, permite captar mejor la estructura lógica del relato, con su esquemática exposición. Frente a esa simplicidad esópica, todos los posteriores traductores y adaptadores colorean a su manera el relato. [...] Otros fabulistas, con pretensiones poéticas, han decorado el texto original, tomado a modo de cañamazo para su narración (García, 1985, pp. 16-17).

Precisamente el estilo austero y esquemático de las fábulas, libre de adjetivos y de detalles, crea el cañamazo perfecto, el “grado cero estilístico” –diría Genette–, para las prácticas de amplificación. Es decir, esta plantilla o cañamazo, conforma un eje hipertextual ideal para los autores de distintas épocas y lugares, para hacer una adaptación cultural; de esta manera:

Pueden advertirse diferencias en las caracterizaciones de animales entre Esopo y otros autores griegos. (Por ejemplo, el asno en el *Yambo de las mujeres*, de SEMÓNIDES DE CEOS, se define por su carácter resignado y lúbrico, muy diferente del asno de las fábulas.) En otras culturas, el papel desempeñado en las fábulas de Esopo por cierto animal lo representa otro; por ejemplo, en el *folktale* del África occidental, la liebre o la araña ocupan un puesto semejante al del zorro griego o el chacal indio, o el coyote

en el *folktale* americano, como paladín de la astucia (el personaje denominado «trickster» por los antropólogos) en ese mundo bestial (García, 1985, pp. 14-15).

Podemos darnos cuenta de que la alotropía literaria no realiza este tipo de adaptación cultural, porque el alótrofo no tiene ese interés. La alotropía no busca adaptar culturalmente, por eso sigue el camino de la literalidad, ésta es el rasgo distintivo de la alotropía, que funciona como una marca; de otro modo tendríamos un hipertexto, una variante adaptada a una determinada época y región.

Ahora, respecto a la intención del autor, señalamos que es importante porque para hacer un hipertexto existe la intención de actualizar un tópico en un género determinado; en cambio, para crear un alótrofo, hay una intención de experimentar sobre el texto independientemente del tópico que reproduzca y del género en el que se presente. En suma, vemos que la amplificación es el procedimiento que opera en estas prácticas transformacionales. Esta operación, que Genette reserva para incluir bajo su nombre a la extensión temática y a la expansión estilística, es básicamente la categoría que comprende tanto a estas transposiciones como a la alotropía literaria por adición; con la limitación de que, según los ejemplos que presenta Genette, se utilizaría bajo los cánones hipertextuales, y, cuando encontramos un alótrofo por adición, se procedería según los métodos de la transformación alotrópica. En otras palabras, vemos actuar a la misma operación de la amplificación como la raíz común de las transformaciones hipertextuales y de las alotrópicas; vemos que el principio es el mismo, pero el tipo de transformación es distinto.

Existen otras maneras de amplificar un texto, por ejemplo, por vía narrativa. Como ejemplo de amplificación narrativa Genette expone el *Moyse sauvé* de Saint-Amant, escrito en 1653. Del mínimo recuento que se hace en el *Génesis* sobre la infancia de Moisés, el autor amplifica la historia en seis mil versos. Particularmente:

Esta amplificación procede esencialmente por *desenvolvimiento diegético* (es la *expansión*: dilatación de detalles, descripciones, multiplicación de episodios y de personajes comparsas, dramatización máxima de una aventura en sí misma poco dramática), por *inserciones metadieéticas* (es lo esencial de la *extensión*: episodios ajenos al tema inicial pero cuya anexión permite extenderlo y darle toda su importancia histórica y religiosa: vida de Jacob contada por un anciano; vida de José representada por una serie de cuadros; vida futura de Moisés vista en sueños por su madre, etc.), y por *intervenciones extradiegéticas* del narrador: este último procedimiento no es muy productivo en Saint-Amant, pero podría serlo mucho más y servirse también, a voluntad, de la expansión y de la extensión (Genette, 1989, p. 341).

Por otro lado, en tanto que los textos no presentan siempre de manera aislada alguna de las prácticas transformacionales, como la de reducción o la de aumento, como su operación característica, podemos encontrar textos que recurren a ambas operaciones; y, en ese sentido, decimos que aumentan, reescriben o “describen” un hipotexto. Esto puede verificarse en paratextos como esquemas, esbozos, borradores, manuscritos que muestran el plan de la obra, correspondencia entre autores, o los mismos prólogos que acompañan a las obras, en donde los autores dan cuenta de sus fuentes y de sus mecanismos redaccionales. En síntesis, en estos textos, a los que Genette identifica como prácticas ambiguas, encontramos, según el estilo del autor en cuestión “sumarios incoativos” (1989, p. 351) o “resúmenes críticos” (1989, p. 354) de las obras que, a pesar de ser, en rigor, paratextos, entran también en el régimen de la hipertextualidad desde el punto de vista de que “todo estado redaccional funciona como un hipertexto en relación al precedente, y como un hipotexto en relación al siguiente. Desde el primer esbozo a la última corrección, la génesis de un texto es un asunto de auto-hipertextualidad” (1989, p. 491). Estos hipertextos en potencia anuncian un trabajo de amplificación (1989, p. 354), en el sentido de amplificación de un plan de obra, no en

rigor del texto en sí; por eso en la definición de la alotropía literaria insistimos en la importancia de la materialidad del texto, que el autor toma de base para escribir el alótrofo, pues ahí sí se amplifica directamente el texto. Entonces, como vemos, desarrollar un proyecto, o desarrollar las acciones que anuncian esos sumarios no constituye alotropía, no es formar alótrofos.

El último tipo de transposición formal es la transmodalización, que consiste en transformar “el modo de representación característico del hipotexto” (1989, p. 356). Puede ser de dos tipos: la intermodal y la intramodal. En la transmodalización intermodal tienen lugar la dramatización, que consiste en el paso del modo narrativo al dramático; y la narrativización, que pasa del modo dramático al narrativo. En la transmodalización intramodal la transformación “afecta al funcionamiento interno del modo” (1989, p. 356), por lo tanto, se dan variaciones del modo narrativo y del modo dramático. Como ejemplo de la dramatización se encuentran nuevamente las tragedias de *Berenice*, que provienen del modo narrativo y van a la escena por medio, como vimos, de una generosa amplificación; o incluso en nuestros días, por medio de adaptaciones teatrales y cinematográficas de relatos cortos o novelas. La práctica de la narrativización es menos frecuente que la dramatización (y también es menos lucrativa). Genette pone como ejemplo de esta práctica el *Hamlet*, de Jules Laforgue. Escribe Genette:

Laforgue no pretende en absoluto reescribir a su manera la tragedia de Shakespeare, y mucho menos instituir una nueva versión de la historia del infortunado príncipe de Dinamarca [...]. Su objetivo es, al margen de esta historia o de esta pieza, una especie de paseo-divagación filosófico-poética del héroe, o del autor —es todo uno—, libremente insertada entre la muerte del padre y la del hijo, y caprichosamente enlazada, aquí y allá, a la acción del drama (Genette, 1989, p. 363).

Por otro lado, respecto a la transmodalización intramodal, el modo dramático tiene pocos elementos que puedan ser modificados, lo único susceptible de cambio es lo que hay de narrativo en él: “un resto de narratividad, huella, quizá, de los orígenes narrativos del modo dramático y de su emancipación progresiva: es la desaparición del papel de recitante y de comentador que era, en el teatro griego, el del coro” (1989, p. 364). Esta huella narrativa se encuentra también en el discurso de los personajes, que puede ser, de algún modo, ajustado. Y, de manera extratextual, aquello que actualiza la representación en escena, y que es conocida como “reposición”, la cual consiste en adecuar los medios representacionales de cada época, como decorado, música, vestuario, entre otros elementos. En cambio, dentro del modo narrativo existen varias transformaciones que se realizan atendiendo las categorías de tiempo, del modo y de la voz. Respecto al orden temporal, el hipertexto puede ser transformado a partir de introducir o de eliminar anacronías en un relato cronológico. En cuanto a la duración y la frecuencia, puede cambiarse la velocidad del relato por medio de adiciones o reducciones en el hipertexto. El modo puede alterarse según la distancia o la perspectiva: el modo-distancia intercambia el discurso directo por el indirecto; y el modo-perspectiva modifica el punto de vista desde el que se cuenta la historia; es decir, se hace una transfocalización. Por último, la transvocalización cambia a la primera persona por otra, y, específicamente en el caso en el que se cambie la primera persona por la tercera, se trata de una desvocalización; mientras que, si es al revés, de la tercera persona a la primera, se trata de una vocalización. Este tipo de transformación es uno de los métodos para transfocalizar un texto, porque al realizar el cambio de voz, la perspectiva desde la que se narra cambia. Podemos ver que al realizar una reescritura transfocalizante, se hace, al mismo tiempo, una intervención temática (1989, p. 368), pues al contar las cosas desde otro punto de vista, se incluyen en la historia pasajes que

no habían sido tomados en consideración en el hipotexto, o podría reescribirse en su totalidad un texto, como “por ejemplo, reescribir *Madame Bovary* abandonando el punto de vista de Emma y extendiendo a toda la novela la focalización de los primeros capítulos sobre Carlos; o adoptando el punto de vista de León o de Rodolfo; o de la hija (*What Berthe Knew*); o de algún observador bien situado cuya «visión del mundo» podría aquí hacer maravillas: Homais, desde luego, o Bournisien (1989, p. 367).” Todas estas transformaciones distan cada vez más del quehacer de la alotropía literaria, porque al narrarse desde un nuevo punto de vista, modifican la historia, o, porque su intención es modificar un texto a partir de aspectos muy específicos, como el tiempo, el modo o la voz, y, al transponer esos elementos se obtiene un hipertexto con una intención y un contenido totalmente distintos al de su hipotexto, como vemos claramente en el ejemplo que pone Genette del *Hamlet*, de Laforgue, donde señala que Laforgue no busca reescribir la tragedia de Shakespeare, sino hacer un texto “paseo-divagación filosófico-poética” de Hamlet, el hombre; por ese motivo, dice Genette, la historia de Laforgue está “caprichosamente enlazada, aquí y allá, a la acción del drama”, es decir, constituida propiamente como un hipertexto del *Hamlet* de Shakespeare, y de forma distinta a como sería un alótrofo, que no sigue de manera caprichosa la acción del drama de su texto base, sino de manera fiel, como se sigue un modelo con un pantógrafo. De este modo, nos damos cuenta de que este tipo de transposiciones de transmodalización intermodal e intramodal difieren de la alotropía literaria en sus procesos de transformación, en tanto que el vínculo hipertextual se mantiene por un único hilo entre dos textos, y el vínculo alotrópico crea un tejido entre ambos.

Con estos ejemplos que pone Genette, los procedimientos de reducción y de aumento, tal como son empleados en la alotropía literaria parecen elementales; es decir, parece que se limitan a suprimir ciertas partes del texto base, o a ampliarlo en detalles, en

oposición a los sendos ejemplos sofisticados que describe Genette como hipertextuales, donde las operaciones se realizan, por ejemplo, ampliando el texto a partir de una expansión que podría repercutir en el cambio del carácter de los personajes o en una transfocalización del texto, con lo cual se cuenta una historia a partir de un punto de vista no incluido en el hipotexto, o, en otros casos, incluso anexando un personaje; de cualquier modo, siempre se aumenta o se suprime mucho más que un elemento lingüístico. En este sentido, la alotropía literaria podría parecer mucho más sencilla, más elemental; pero no es así, pues la supresión o la adición de una simple palabra inaugura una nueva obra, sólo que podríamos decir que es más discreta, en el sentido en el que usa estas operaciones de manera menos compleja que la hipertextualidad, lo cual se debe a que trata de mantener lo más posible la literalidad del texto base, así como la simetría entre la trama, el estilo y el tono en el alótrofo. Todas estas prácticas transposicionales, consideradas aisladamente, no constituyen alotropía; pero esto no implica que no puedan utilizarse para crear un alótrofo.

Transposiciones temáticas

Ya en la transposición transfocalizante se pone en práctica la transposición temática, porque es imposible que cambie el punto de vista sin modificar, como dice Genette, “por lo menos, la resonancia psicológica” (1989, p. 375); del mismo modo en el que se pone en práctica en las formas de aumento referidas por él. De hecho, precisamente de estas prácticas derivan las transposiciones puramente temáticas, es decir, aquellas que tienen ese objetivo como el principal, como una práctica deliberada y no sólo como un efecto colateral. Que una transposición sea temática quiere decir que “afecta a la significación misma del hipotexto” (1989, p. 376), por eso Genette la llama también

“transformación semántica”. Entre estas transposiciones temáticas se encuentran las transformaciones diegética, pragmática, de motivación y de valorización.

Genette entiende la *diégèse* como el marco histórico-temporal de una acción; de este modo, la transposición diegética o transdiegetización consiste en que “una acción pueda ser transportada de una *diégèse* a otra, por ejemplo de una época a otra o de un lugar a otro, o ambas cosas a la vez” (1989, pp. 377-378). Y, al cambiar el tiempo y el lugar, la acción misma se ve necesariamente alterada, por ello es que esta transposición es también pragmática. Si la transformación de un texto se realiza cambiando la acción de tiempo y de lugar, se tiene entonces una transdiegetización heterodiegética; y si la acción cambia, pero conserva este marco espacio-temporal, se trata de una homodiegética. Así, por ejemplo: “Son homodiegéticas todas las tragedias clásicas que retoman un asunto mitológico o histórico, incluso si lo transforman ampliamente en ciertos aspectos; las piezas dramáticas modernas del mismo género, y a menudo sobre los mismos asuntos, [...] y por definición todas las transformaciones cuantitativas” (1989, p. 379). No podemos decir que la alotropía literaria sea homodiegética, aunque en el alótrofo se conserven los parámetros espacio-temporales del texto base, porque no cambia la acción; el alótrofo aumenta o disminuye su extensión, pero sin afectar la acción. La diferencia entre el factor diegético de la alotropía literaria y los hipertextos homodiegéticos, responde a los procesos de transformación que tienen lugar en ambos tipos de textos; pues el hipertexto tiene un par de directrices en común con su hipotexto para establecer el vínculo de hipertextualidad, que le sirven para inscribirse en un determinado universo diegético, pero el alótrofo sigue al texto base fielmente, por eso, como hemos insistido, no es que el alótrofo únicamente conserve el tema o el asunto de su texto base, como en el caso de las tragedias clásicas, sino que al conservar la trama, guarda automáticamente una “fidelidad diegética” (1989, p. 379) y, al mismo tiempo,

una pragmática. El hecho de que éstas vayan juntas, hace incompatible la transdiegetización, es decir, no se puede hablar de tal transformación aisladamente en un alótopo porque esa transposición modifica también la acción. El alótopo conserva la diégesis de su texto base de una manera fiel, como decíamos arriba, como un pantógrafo; no conserva únicamente algunos elementos a partir de los cuales se establece el vínculo hipertextual, aquellos que funcionan como un “signo de *identidad*, es decir, de su inscripción en un universo diegético: nacionalidad, sexo, pertenencia familiar, etc.” (1989, p. 379). Por otro lado, entre los textos heterodiegéticos, “la acción cambia de marco, y los personajes que la sostienen cambian de identidad” (1989, p. 379); o de sexo, factor por el cual un hipertexto puede transformar totalmente la temática del hipotexto. Por ejemplo:

Suzanne et le Pacifique (1921) no se presenta de entrada como una reescritura de *Robinson Crusoe*, sino solamente como una novela cuyo tema se emparenta con el de la novela de Defoe: una joven de Bellac emprende una vuelta al mundo, un naufragio la arroja sobre una isla desierta del Pacífico, donde sobrevive esperando el improbable paso de un barco y sin el inútil socorro de un cargamento encallado a muchas brazas de distancia. Ninguna necesidad, en efecto, de trabajar y de producir, de sembrar, de cosechar y de cocer, de hacerse vestidos, vivienda, cestos, objetos de cerámica y otros quitasoles en una isla con un clima de ensueño, donde todos los alimentos deliciosos están al alcance de la mano. Ninguna necesidad de piragua para llegar a la isla vecina tan deshabitada como la suya. La lección de *Suzanne*, evidentemente inversa a la de *Robinson*, es la vanidad de todo intento por transplantar las necesidades y las técnicas de Occidente a una Polinesia que las ignora para su mayor bien (Genette, 1989, pp. 381-382).

Como vemos, este tipo de transposición es aún más distante de la alotropía literaria, pues el vínculo hipertextual es menos directo que el que mantiene la transformación

homodiegética entre el hipotexto y el hipertexto, y por lo tanto el hipotexto se mantiene, en algunos casos, más opaco; y en algunos otros más, el vínculo se mantiene únicamente porque el tema del hipotexto se relaciona con el del hipertexto, como el caso de *Suzanne et le Pacifique* y *Robinson Crusoe*, en el que “*Suzanne* es un *Anti-Robinson*” (1989, p. 386); en cambio, como sabemos, el vínculo alotrópico es claro y directo, no antitético.

La transposición pragmática es la “modificación de los acontecimientos y de las conductas constitutivas de la acción” (1989, p. 376). Como advertíamos arriba, es casi imposible que la transformación pragmática no se realice a la par de la transdiegetización, pues, al modificar el marco histórico-geográfico de una acción, ésta, se quiera o no, sufre alteraciones; dicho de otro modo, la transformación pragmática es “una consecuencia inevitable de la transposición diegética” (1989, p. 396). Entonces, una transformación pragmática se lleva a cabo por dos motivos: como consecuencia de la transdiegetización, o porque el autor quiere transformar el mensaje del hipotexto, adecuándolo a la época respecto a ciertos detalles o corrigiéndolo según su parecer, es decir, cambiando aquello que no le parece adecuado según su propia moral o su gusto (1989, p. 398). Esta intención de transformar el mensaje implica, a todas luces, una transformación semántica. Huelga decir que esta transformación es, como consecuencia de la anterior, distinta de la alotropía literaria simplemente porque cambia los acontecimientos y la acción del hipotexto.

Existe otra forma de transformar el hipotexto, modificando los motivos de ciertas acciones; a este tipo transformación Genette le llama transmotivación, que “es uno de los procedimientos mayores de la transformación semántica” (1989, p. 409), y a la que refiere también como transposición psicológica, porque lo que crea, elimina o sustituye un motivo en la transformación es pura “ficción psicológica” (1989, p. 410). Puede

hacerse una motivación simple y positiva, cuando se agrega un motivo al hipertexto; una desmotivación, cuando se elimina alguno de los motivos del hipotexto; y una transmotivación, que “procede por sustitución completa, es decir por un doble movimiento de desmotivación y de (re)motivación (por una motivación nueva): *desmotivación + remotivación*” (1989, p. 410). Un alótropeo no podría ser resultado de una transmotivación, porque ésta representa una intervención en las acciones del hipotexto, a partir del manejo de las causas que, inevitablemente, alterarían la simetría de la trama entre el texto base y el alótropeo. Es decir, la diferencia estriba en que cualquier tipo de motivación, ya sea positiva, negativa, o sustitutiva, lo que introduce, suprime o sustituye es un motivo, no sólo una parte del texto que no afecta estructuralmente la trama, y que tampoco la altera semánticamente.

En ocasiones, la desmotivación, al eliminar un motivo, lo que hace es dejar al descubierto los móviles de la historia. En este caso:

La desmotivación es, pues, aquí el instrumento de una motivación más «profunda», que la supresión de una motivación «superficial» o, como se dice en el ajedrez cuando la salida de una pieza abre el juego a otra pieza hasta ese momento oculta, *descubre*: motivación «al descubierto», considerablemente económica puesto que sólo cuesta el precio de una operación negativa. La transmotivación propiamente dicha exige en principio un poco más: la invención de una nueva motivación positiva que sustituye a la motivación original (Genette, 1989, p. 416).

Y lo que obtendríamos con esta transmotivación es un hipertexto con una nueva versión de la historia, es decir, un hipertexto con nueva motivación, distinta a la de su hipotexto.

Hay otro tipo de transposición que Genette señala como la más importante de las transformaciones serias, porque en ella convergen las demás: la transvalorización (1989, p. 422). Por transvalorización se entiende “toda operación de orden axiológico que afecte al valor explícita o implícitamente atribuido a una acción o a un conjunto de

acciones: sea, en general, la serie de acciones, de actitudes y de sentimientos que caracteriza a un «personaje» (1989, p. 432). Al igual que la transformación de motivos, la de valores puede presentarse de manera positiva, negativa y compleja, es decir, como valorización, desvalorización y transvalorización. En sentido positivo, “La valorización de un personaje consiste en atribuirle, por vía de transformación pragmática o psicológica, un papel más importante y/o más «simpático», en el sistema de valores del hipertexto, del que se le concedía en el hipotexto” (1989, p. 432). Esta transformación puede aplicarse al personaje principal o héroe, en cuyo caso se trata de una valorización primaria; o, a un personaje secundario, por lo cual se llama valorización secundaria. En ambos casos, a partir de un cambio en las acciones del personaje, se eleva su valor simbólico. En sentido negativo se encuentra la desvalorización, la cual, si se hace sobre un hipotexto que valoriza positivamente a sus personajes, realiza entonces una desmitificación; y si ejerce una desvalorización sobre un hipotexto ya desvalorizante, lo que hace es agravar ese valor negativo (1989, p. 445). En ambos casos, el hipertexto refuta al hipotexto, porque concibe al hipotexto como “mentiroso, y el hipertexto se presenta como restablecedor de la «verdadera historia»” (1989, p. 456); en este sentido, como esta “restitución” de la verdad se asume como una valorización, la transformación es ambivalente, porque hay un equilibrio entre los procedimientos de desvalorización y valorización que se entiende propiamente como una transvalorización. En otras palabras, la transvalorización consiste en “tomar en el hipertexto un partido inverso al que ilustraba el hipotexto, valorizar lo que se había desvalorizado y a la inversa” (1989, p. 459).

Dentro de la multiplicidad de prácticas hipertextuales, es en las transformaciones de motivación y de valorización que observamos de manera muy clara una refutación al hipotexto; en el resto de las prácticas distinguimos también esa confrontación, pero en

estas dos transformaciones es muy evidente. Estos dos tipos de hipertextos son entendidos como un espacio dispuesto a recibir nuevas propuestas de textos que se presentan como correcciones de cómo sería mejor expresar determinada situación que plantea el hipotexto, a partir de responder a una pregunta generada por la inconformidad del autor del hipertexto. En el caso de la transformación de motivo, la pregunta que formula el autor es “¿por qué?” (1989, p. 410), ¿por qué determinada situación sucede de ese modo? Entonces, el hipertexto se escribe en función de esa pregunta, es decir, al responderla ofreciendo los motivos que el autor considera pertinentes. De la misma manera ocurre con la transformación de valores; pero, en este caso, las preguntas serían:

¿quién? y ¿por qué?, en tanto que tratan de aumentar el valor o desmitificar a un personaje del hipotexto. En cualquiera de estos dos tipos de transformación temática, vemos una refutación o respuesta al hipotexto, un cuestionamiento manifiesto que el alótrofo no realiza, pues no confronta ni refuta al texto base. Por ejemplo, el hipertexto desvalorizador presenta al hipotexto como “mentiroso, y el hipertexto se presenta como restablecedor de la «verdadera historia» (Genette, 1989, p. 456).

El alótrofo no pretende restablecer nada ni imponer su versión, simplemente ofrece otra forma de expresar la obra literaria. En este sentido, el alótrofo no restablece nada, sino que establece otra obra. Dicho de otro modo, la hipertextualidad coloca un texto frente a otro, mientras que la alotropía literaria coloca un texto al lado de otro; esta yuxtaposición libera a la alotropía de ese sesgo que la hipertextualidad sí comprende. La alotropía literaria ofrece únicamente otra obra con una nueva presentación y, con ello, nuevas posibilidades expresivas.

No tenemos que insistir mucho más en la diferencia entre las transposiciones temáticas y la alotropía literaria, pues sabemos que, “en principio y en intención”, son distintas

desde que se modifica el tema y la trama de su hipotexto, desde cualquier punto de vista, ya sea desde el diegético, el pragmático, el valorizante o cambiando algún motivo. El elemento que se cambia podría ser cualquiera, la diferencia radica en que un alótopo se esfuerza en conservar la trama y en trasladarla simétricamente desde su texto base, sin combar el tema.

Imitación seria o *forgerie*

De la clasificación general de las prácticas hipertextuales de Genette, hemos revisado hasta aquí las transformaciones y las imitaciones lúdicas y satíricas, así como la transformación seria, así que únicamente nos falta abordar la imitación seria o *forgerie*. Genette identifica a la *forgerie* como la práctica de la continuación, y por continuación se entiende que la obra no está terminada, y que, por lo tanto, se retoma para ponerle un punto final. La continuación implica, entonces, un “*acabamiento*” (1989, p. 202) de la obra de otro, es pues, alógrafa. En contraposición a la *suite* o prolongación, que sólo prolonga y prolonga una obra sin necesariamente ponerle fin, o “para conducirla más allá de lo que inicialmente se consideraba como su término. El móvil es, en general, el deseo de explotar un primer o un segundo éxito” (1989, pp. 253-254), y es realizada por el propio autor, es decir, autógrafa. Esta práctica pertenece al régimen de la imitación porque el continuador debe imitar el estilo y la estructura del texto que retoma, pues debe existir una correspondencia, “una fidelidad y una seriedad absolutas” (1989, p. 202) entre el hipotexto y el hipertexto, para que pueda entenderse que esa última parte se adherirá de manera natural a aquella inacabada. Si una obra quedó sin terminar, muy probablemente es porque su autor la abandonó, lo cual podría dar lugar a una continuación apócrifa; o porque murió sin acabarla, en este caso, podrían existir esquemas o planes de la obra para guiar al continuador en el camino a seguir, y, de ese

modo, llegar al desenlace indicado por el propio autor. De ser así, el continuador sería un acabador que sigue ciertas instrucciones para terminar la obra. Esta práctica, nombrada en la Edad Media como continuación, se ejerció hasta el siglo XIX, cuando “el respeto a las obras inacabadas prohíbe generalmente toda tentativa de continuación” (1989, p. 203). En cambio, la prolongación, guiada por un incentivo comercial, no ha visto su fin. La diferencia principal entre esta práctica seria y la alotropía literaria es el objetivo que cada una tiene, pues un alótrofo no busca continuar ni prolongar un texto; es decir, su finalidad no es rematar otro texto, sino crear uno nuevo y autónomo, que no signifique, como la continuación y la prolongación, ser el apéndice de uno preexistente.

Balance de la confrontación de la hipertextualidad con la alotropía literaria

Después de examinar el ejercicio de las prácticas hipertextuales, nos percatamos de que la constante en todos los hipertextos revisados ha sido su análisis a la luz de sus hipotextos, o, dicho de otro modo, la descripción de cada una de las prácticas hipertextuales hecha siempre en función de un hipotexto a la vista; pero, dice Genette, existen obras de las cuales desconocemos su hipotexto. Por ejemplo: “es poco probable que *La Ilíada*, *La Chanson de Roland* o *Le chevalier à la charrette* no tengan algún modelo o antecedente. Estamos, muy verosíblemente, en presencia de hipertextos de hipotexto desconocido, cuya hipertextualidad nos parece casi segura, pero nos queda indescriptible y por tanto indefinible” (1989, p. 475).

Genette, para finalizar su estudio de las relaciones transtextuales, y, particularmente, su exhaustivo y profundo análisis de las prácticas hipertextuales, cierra con lo siguiente: “no tengo apenas que insistir, si no es para reafirmar una última vez la pertinencia de la distinción entre los dos tipos fundamentales de derivación hipertextual que son la

transformación y la imitación: al término (para mí) de este trabajo, nada me invita a confundirlas más que al principio, y nada me convence de la existencia de uno o varios tipos distintos que quedarían fuera de esta sencilla oposición” (1989, p. 490). Estamos de acuerdo con Genette respecto a esta afirmación, en lo que corresponde a la hipertextualidad; pero, fuera del esquema de la hipertextualidad, aunque siempre en el marco de las relaciones transtextuales –en el que puede observarse la relación y el comportamiento entre, al menos, dos textos–, nosotros, no sin el pudor y la cautela que supone proponer un *nuevo* tipo de transformación textual –sobre todo, después de leer esa sentencia con la que Genette cierra *Palimpsestos*, y con la cual clausura cualquier otro tipo de transformación de un texto que no esté ya contenido, descrito y caracterizado dentro de las prácticas hipertextuales– planteamos la existencia de una nueva relación transtextual que no se reconoce en las prácticas hipertextuales y que escapa de las intertextuales: la alotropía literaria. En consecuencia, proponemos lo siguiente: existe otro tipo de derivación textual fuera de esa oposición entre la transformación simple y la indirecta o imitación, que es la transformación alotrópica; y, por lo tanto, este tipo de transformación alotrópica conforma y establece otro tipo de relación transtextual, que es la alotropía literaria, la cual, por principio de operación es esencialmente distinta a la intertextualidad y a la hipertextualidad.

Genette, seguro de que ningún caso quedaría fuera de esa oposición, confirma su tesis, no sin justificar el caso de los *avant-textes*, que muy probablemente le habrían generado de manera constante cierto malestar e inconformidad al adscribirlos a las prácticas hipertextuales, considerando incluso que podrían haber constituido otra relación transtextual:

Me he preguntado a veces si la relación del texto «definitivo» de una obra con lo que hoy llamamos acertadamente sus «avant-textes» no dependería de otro tipo de hipertextualidad, o más generalmente de transtextualidad. Decididamente creo que no;

como hemos tenido varias ocasiones de entreverla solamente, la relación genética se reduce constantemente a una práctica de autotransformación, por amplificación, por reducción o por sustitución. Por inagotable que sea su campo de estudio y por complejas que sean sus operaciones, ella es un caso particular (todavía un océano en nuestro charco) de la hipertextualidad (Genette, 1989, pp. 490-491).

Así, vemos que Genette plantea esta duda, pero expone enseguida la justificación de que los *avant-textes* son, esencialmente, un caso particular de hipertextualidad, negando con ello la posibilidad de que conformen *otro* tipo de relación. Y por “otro” entendemos uno que no estaría contenido en su paradigma de cinco relaciones transtextuales, y que, por lo tanto, constituiría una relación por sí, que no estaría contemplada en alguna de las cinco relaciones transtextuales, porque Genette mismo explica (1989, p. 491) que los *avant-textes* tienen también una función paratextual y metatextual. De esta manera, Genette utiliza como recurso un caso específico de hipertextualidad para confirmar la sentencia de que ningún otro tipo de textos quedaría fuera de la relación hipertextual. Concretamente este caso de relación genética es una práctica que reúne dos condiciones: la primera es que recurre a la autotransformación²⁰, y la segunda es que lo hace a partir de alguna de las cuatro operaciones modificativas de la Retórica. Recordemos aquella premisa de Genette sobre los procedimientos de transformación: “toda transformación de texto que no se deja reducir a uno de estos dos procedimientos [reducción o amplificación] resulta generalmente de su matrimonio según la fórmula *supresión + adición = sustitución*” (1989, p. 346). Desde esta perspectiva, todos los casos en los que se relaciona un texto A con un texto B, donde éste deriva de aquél por transformación o imitación, sin ser su comentario (1989, p. 14) son casos de hipertextualidad, y la

²⁰ Generalmente se trata de autotransformación; a menos de que el manuscrito sea robado, como en el sospechoso caso de *Un oficial enamorado*, de Stendhal, o de que el autor muera y deje instrucciones precisas de cómo continuar su obra.

sentencia de Genette se confirma. Pero si encontráramos al menos un caso de una pareja de textos que siendo reducidos por esos mismos procedimientos cuantitativos, no hayan sido transformados por medio de una transformación simple o por medio de una imitación, sino por otro tipo de transformación, se abre el espacio para otra relación transtextual. Por ello, proponemos la existencia de la alotropía literaria como una nueva relación transtextual, porque la alotropía, que también opera a partir de esa fórmula cuantitativa, y principalmente por medio de la adición y la supresión, procede bajo otro tipo de transformación que se distingue de la simple y la indirecta por la literalidad y la simetría traslacional.²¹ Dicho de otro modo, no porque la alotropía literaria tenga una de las condiciones de operación textual de la hipertextualidad quedaría subsumida en ella, pues el hecho de que compartan procedimientos sólo confirma que pertenecen a un mismo conjunto más extenso que es la transtextualidad. Entonces, los procedimientos de adición, supresión o sustitución, no son exclusivos de la hipertextualidad ni de la alotropía literaria, sólo son operaciones elementales que se utilizan para transformar un texto. Lo relevante es el tipo de transformación que se lleva a cabo entre los textos; vale decir, si es simple, indirecta o alotrópica, pues eso sí determina el tipo de relación que opera entre ellos. Por lo tanto, convenimos con Genette respecto a la premisa: “Todos

²¹ Nos servimos del concepto de la simetría, específicamente de la “traslacional”, para hacernos una idea gráfica de cómo se transfiere la trama desde el texto base al alótropeo; es decir, del movimiento que realiza el autor para trasladar la trama desde el texto base siguiendo este tipo de simetría. Hablamos concretamente de una simetría traslacional, en contraposición a una simetría axial que es especular, o a una simetría central que es opuesta, porque nos parece que estas últimas podrían identificarse más con el comportamiento de la hipertextualidad por sus tipos de transformación; piénsese por ejemplo en el procedimiento de la imitación, que podría responder a cualquiera de esos dos tipos de simetrías –según fuera el caso–, y, en la transformación simple, en donde vemos de manera muy clara, sobre todo en el ejercicio de los regímenes lúdico y satírico, y, un poco menos claro o directo, en el serio, que confrontan el hipotexto con su hipertexto de manera especular u opuesta. Visto así, podemos entender aquella ley de equilibrio de la hipertextualidad que propone Genette: “a texto serio, hipertexto irónico, a texto irónico, hipertexto serio” (1989, p. 409). [Ver tabla 4](#) (p. 104).

los textos que recurren a la transformación y a la imitación son casos de hipertextualidad”. Pero, por otro lado, decimos que no todos los textos recurren a la transformación y a la imitación; algunos, como *País de nieve* y “Apuntes sobre *País de nieve*”, así como “El Aleph” y “El Aleph engordado”, recurren a la transformación alotrópica; por lo tanto, son alótipos. Por último, debemos agregar que, después del recorrido que hemos realizado en *Palimpsestos*, hemos comprobado que ninguno de los casos descritos por Genette tiene las características señaladas en los textos que identificamos como alótipos, y que, por lo tanto, la relación que nosotros denominamos “alotropía literaria” tampoco está presente en el estudio, es decir, lo que entendemos por ella, su funcionamiento. Esperamos que después de este recorrido por la hipertextualidad, aquella visión borrosa que teníamos al principio de este apartado, en donde la alotropía literaria y la hipertextualidad podrían llegar a confundirse y verse a la distancia como la misma relación, aparezca nítida ahora y pueda verse la diferencia entre transformar directamente, transformar indirectamente y transformar alotrópicamente un texto.

Enumeración

Después de confrontar a las principales prácticas hipertextuales con la alotropía literaria, queremos puntualizar sus diferencias a modo de enumeración. Al final de ésta, presentaremos un ejemplo que ilustra la mayoría de los argumentos que se exponen en los siguientes puntos.

Primero: la relación que establece el texto base con su alótipo no es de transformación simple ni de transformación indirecta o imitación, sino de transformación alotrópica. Este tipo de transformación se caracteriza porque el alótipo, al trasladar la trama de su texto base, mantiene con él una simetría respecto al tema, al estilo y al tono. La simetría

puede mantenerse por la literalidad, y porque el alótrofo se registra en el mismo régimen serio –siguiendo la terminología de Genette– que el del texto base; pues no implica sátira, ironía, comicidad, burla o ridiculización de él. Esta característica distingue, de partida, a las cuatro prácticas hipertextuales registradas en los regímenes lúdico y satírico (la parodia, el travestimiento, el pastiche y la imitación satírica o *charge*) de la alotropía literaria, porque éstas no se mantienen en el mismo régimen; por lo tanto, ahí veríamos cumplida la ley de equilibrio hipertextual que propone Genette. En la práctica hipertextual, el hipertexto está conectado al hipotexto por el tema, la trama o el estilo, y es requisito que sea dependiente en cuanto a uno de esos puntos, pero no necesariamente simétrico; en cambio, la alotropía, para poder formar un alótrofo, requiere de simetría y literalidad.

Segundo: no podemos decir que la alotropía literaria siga el procedimiento de la transformación simple porque no tiene la intención de desviar el tema o el estilo del texto base; es decir, no busca transformar su régimen. Es verdad que puede presentarse un cambio de subgénero en el alótrofo, pero éste siempre procura trasladar el tema, el estilo y la trama de su texto base.

Tercero: la transformación alotrópica no imita el estilo de su texto base para practicarlo en otro texto con otro tema, como se ve en las tres prácticas hipertextuales regidas por la imitación, sino que lo conserva trasladando la trama al alótrofo, y con ella, conserva automáticamente el estilo.

Cuarto: mientras que la transformación simple se realiza sobre textos singulares, la imitación se realiza sobre un género –o, como advertíamos arriba, sobre un corpus–. Del mismo modo que la transformación simple, la transformación alotrópica se realiza sobre textos singulares.

Quinto: tanto las prácticas hipertextuales –especialmente la transposición formal– como las alotrópicas emplean procedimientos transformacionales regidos por las cuatro operaciones modificativas de la antigua Retórica. La transposición formal recurre a estas operaciones para transformar un texto, y, la alotropía literaria para crear un alótrope; pero esto no significa que transponer formalmente un texto equivalga a transformarlo alotrópicamente. Las prácticas transposicionales, consideradas aisladamente, no constituyen alotropía; pero eso no quiere decir que no puedan utilizarse para crear un alótrope. Los procedimientos de adición, supresión o sustitución, no son exclusivos de la hipertextualidad ni de la alotropía literaria, sólo son operaciones elementales que se utilizan para transformar un texto. Vemos actuar a las mismas operaciones como la raíz común de las transformaciones hipertextuales y de las alotrópicas, pero sometidas a distintos tipos de transformación textual; vale decir, si es simple, indirecta o alotrópica, pues eso sí determina el tipo de relación que opera entre los textos.

Sexto: el objetivo de crear un alótrope no es hacer una adaptación cultural del texto base; este ejercicio lo lleva a cabo, por ejemplo, la amplificación hipertextual.

Séptimo: desarrollar sumarios incoativos, o desarrollar un proyecto a partir de las instrucciones que se indican en un plan de obra no constituye alotropía. El desarrollo de un proyecto no significa formar un alótrope.

Octavo: las transposiciones de transmodalización intermodal e intramodal difieren de la alotropía literaria en sus procesos de transformación, en tanto que el vínculo hipertextual se mantiene por un único hilo entre dos textos; y, en cambio, el vínculo alotrópico crea un tejido entre ambos. El alótrope no sigue de manera caprichosa la acción del drama de su texto base, sino de manera fiel, como se sigue un modelo con un pantógrafo.

Noveno: las transposiciones temáticas son distintas de la alotropía literaria por el principio que las rige, pues tienen la intención explícita de modificar el tema de su hipotexto; en cambio, la transformación alotrópica parte de la conservación de la trama, y con ella, del tema de su texto base.

Décimo: en la transposición diegética el vínculo entre el hipotexto y el hipertexto se mantiene por la *diégèse*, aunque esta relación puede obedecer a una contraposición de elementos, como una simetría opuesta –como ocurre entre *Susana y el Pacífico* y *Robinson Crusoe*–; en cambio, vemos que el vínculo alotrópico no es antitético, sino que es directo.

Undécimo: la alotropía literaria es distinta de la transposición pragmática simplemente porque ésta cambia los acontecimientos y la acción del hipotexto.

Duodécimo: un alótrofo no podría ser resultado de una transmoción, porque ésta representa una intervención en las acciones del hipotexto a partir del manejo de las causas que, inevitablemente, alterarían la simetría de la trama entre el texto A y el texto B.

Decimotercero: tanto en la transformación de motivos como en la transformación de valores vemos una refutación o respuesta al hipotexto, un cuestionamiento manifiesto que el alótrofo no realiza, porque no confronta ni refuta al texto base. La hipertextualidad coloca un texto frente a otro, mientras que la alotropía literaria coloca un texto al lado de otro; esta yuxtaposición libera a la alotropía de ese sesgo que la hipertextualidad sí comprende.

Decimocuarto: la diferencia entre la alotropía literaria y las transposiciones temáticas radica en el principio que modifica el tema y la trama de su hipotexto, desde cualquier punto de vista, ya sea desde el diegético, el pragmático, el valorizante o cambiando algún motivo. El elemento que se cambia podría ser cualquiera, la diferencia consiste en

que un alótrofo se esfuerza en conservar la trama y en trasladarla simétricamente desde su texto base, sin combar el tema.

Decimoquinto: lo que distingue a la imitación seria o *forgerie* de la alotropía literaria es el objetivo que cada una tiene, pues un alótrofo no busca continuar ni prolongar un texto; es decir, su finalidad no es rematar otro texto, sino crear uno nuevo y autónomo, que no signifique, como la continuación y la prolongación, ser el apéndice de uno preexistente.

Decimosexto: la alotropía literaria se practica sobre un texto, no sobre una idea o un tema; pues esta práctica común a partir de la cual un autor crea su propia versión literaria con base en un mismo tema es uno de los principios elementales de la Literatura, que no constituye alotropía, pero sí establece una cadena interminable de comunicación entre los textos, que puede entenderse, según la especificidad del vínculo, como una relación intertextual o hipertextual.

Decimoséptimo: el traspaso literal y simétrico (traslacional) de la trama desde el texto A hasta el texto B es el rasgo distintivo de la alotropía literaria, funciona como una marca alotrópica.

Decimoctavo: la diferencia principal que observamos entre la hipertextualidad y la alotropía literaria es que el vínculo hipertextual se establece precisamente en el punto de inflexión en el que se separa el texto A del texto B; mientras que el vínculo alotrópico se establece en la simetría del texto A con el texto B. Simetría que se obtiene a partir del traslado literal de la trama de un texto a otro con modificaciones de supresión o adición.

Tabla 3

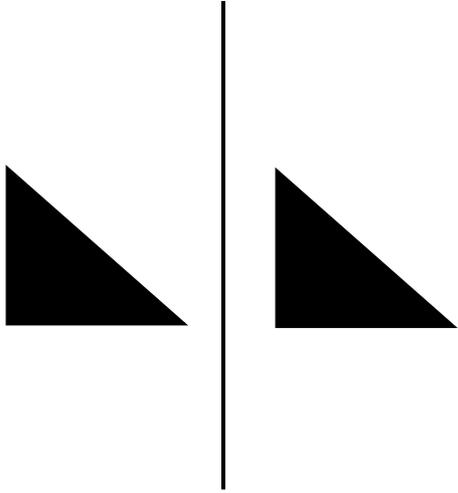
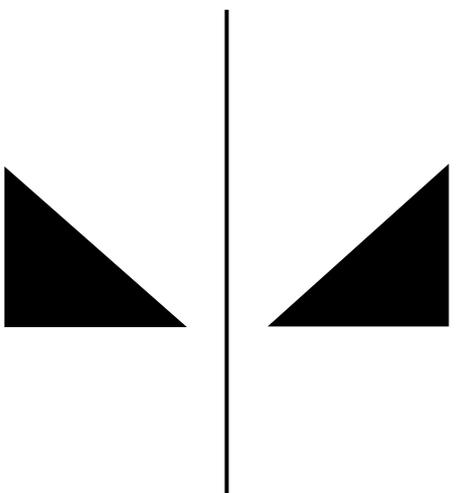
Texto base (Texto A)		Alótopo (Texto B)
“El Aleph”	<p>*Título: indicio contractual</p> <p>*Adición en el título</p>	“El Aleph engordado ”
Autor: Jorge Luis Borges	*Heteroautorial	Autor: Pablo Katchadjian
<p>Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al oriente y al occidente, al norte y al sur. (No en vano</p>	<p>*Simetría traslacional²²</p> <p>*Literalidad</p> <p>*Identidad del régimen serio</p> <p>*Identidad en la trama</p>	<p>Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor, mi temor de no poder estar a la altura de las circunstancias. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten con otros interlocutores que a su vez comparten un pasado con otros, etc.; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? Memoria e infinito, los dos polos de la historia, se refutan el uno al otro. Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas sagrados: para significar la divinidad, que es el rostro de todos los dioses, un persa habla de un pájaro que de algún modo</p>

²² Enseñada se muestra un esquema que ilustra la simetría traslacional y la simetría opuesta o inversa, para dar cuenta de cómo opera la transformación textual en la alotropía literaria y en la hipertextualidad.

<p>rememoro esas inconcebibles analogías; alguna relación tienen con el Aleph.) Quizá los dioses no me negarían un hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad. Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré (352-353).</p>	<p>*Identidad en el tema</p> <p>*Conserva el estilo</p> <p>*Transformación sobre un texto singular</p>	<p>es todos los pájaros, de su pico, sus alas, sus incontables plumas; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna; mi madre, de las brasas encendidas ocultas por otras brasas encendidas, de las cenizas dispersas y de la fuerza centrífuga del agua hirviendo; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur: es el ángel de la expansión, del estiramiento, incluso del engordamiento. (No en vano rememoro esas inconcebibles analogías; alguna relación tienen con el Aleph, aunque no discutiría mucho si alguien afirmara que no.) Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminando de literatura, de falsedad. ¿Qué son las metáforas? Metáforas. Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. Y a la vez, no es irresoluble: esa enumeración sería precisamente la</p>
---	---	--

	<p>*Transformación textual del alótropo por medio de la operación modificativa de la adición</p> <p>*Vínculo alotrópico directo por la intervención de los mismos personajes, que siguen las mismas acciones.</p>	<p>enumeración parcial de un conjunto infinito. El problema es querer que esa enumeración sea otra cosa. Por otra parte, ¿qué decir de la posibilidad del narcótico? ¿Debería acaso, para esta descripción, caer en el onirismo? Porque en ese instante gigantesco, tumbado en el sótano, he visto millones de actos deleitables y/o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto de escalera, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré: no quiero ser acusado de egoísta. Y aunque lo más sincero e inteligente sería optar por el silencio, accedo porque, aun así, sigue siendo mejor escribir (versión electrónica).</p>
--	---	---

Tabla 4

Alotropía literaria	Hipertextualidad
	
Simetría traslacional	Simetría opuesta
<p>Katchadjian crea un alótropeo con base en el texto de Borges, trasladando las acciones en el orden en el que se disponen en “El Aleph”, simétricamente y lo más literalmente posible. En tanto que en la transformación alotrópica se conserva la trama del cuento, se mantienen los personajes y el estilo del texto; de esta manera decimos que la literalidad que conserva el alótropeo es la prueba de que la alotropía literaria se ejerce materialmente sobre un texto, y no sólo sobre alguno de los temas o ideas que concentra el texto base. Además, el cuento aumentado se presenta en el mismo régimen serio en el que se presenta el cuento de Borges; es decir, no se hace un cambio de régimen a lúdico o satírico.</p>	<p>Joyce extrae un esquema de acción y de relación entre personajes, que trata en un estilo muy diferente; Virgilio extrae un cierto estilo, que aplica a una acción diferente. O más radicalmente: Joyce cuenta la historia de Ulises de manera distinta a Homero, Virgilio cuenta la historia de Eneas a la manera de Homero; transformaciones simétricas e inversas (Genette, 16).</p>

El concepto de intertextualidad en Genette y sus contemporáneos frente a la alotropía literaria

Aquellos que no sean partidarios del modelo teórico de Genette, y que, por lo tanto, no vean en la hipertextualidad sino la presencia de la intertextualidad, podrían alegarnos que el caso de reducción en Kawabata y el de aumento en Borges y Katchadjian son simplemente casos de intertextualidad, desde el momento en que existe un vínculo directo y una repetición evidente entre los dos pares de textos; sin embargo, consideramos que no es así, y que, por el contrario, ambos casos, la relación que identificamos es la alotropía literaria. Por este motivo, nuestra intención es ofrecer los argumentos suficientes para sostener la hipótesis que nos lleva a pensar que no se trata de intertextualidad. En este entendido, a continuación, vamos a hacer una revisión del concepto de intertextualidad, fuera de la definición restringida que le da Genette, pues, aunque dijimos que seguiríamos su clasificación de las relaciones transtextuales, nos parece necesario revisar el concepto de la intertextualidad para poder deslindarlo de la alotropía literaria.

Naturalmente, comenzaremos con la definición que Julia Kristeva le dio en el artículo “La palabra, el diálogo y la novela”²³, publicado por primera vez en 1967 en la revista *Critique*, e incluido dos años más tarde en *Semiótica I*, escrito a partir del texto *Problemas de la poética de Dostoievski*, de Mijaíl Bajtín. El concepto que ahora conocemos como intertextualidad proviene del de dialogismo de Bajtín; Kristeva reparó en la falta de definición de los conceptos de diálogo y ambivalencia en la teoría de Bajtín que, dicho sea de paso, estaban perfilados específicamente al estudio de la

²³ Que, por lo demás, es en el que se basa Genette para hacer su propio estudio del concepto.

novela, y con un toque más bien social; y desarrolló el de intertextualidad, que propuso extender a la lírica. Escribe Kristeva:

En Bajtín, además, esos dos ejes, que denomina respectivamente *diálogo* y *ambivalencia*, no aparecen claramente diferenciados. Pero esta falta de rigor es más bien un descubrimiento que es Bajtín el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como *doble* (Kristeva, 2001, p. 190).

El lenguaje poético se lee como doble, es decir, ambivalente y en diálogo. Bajtín clasifica a las palabras dentro del relato de tres maneras, a saber: la palabra directa, la objetal y la ambivalente. Bajtín advierte que la ambivalencia está presente únicamente en la novela; sin embargo, nosotros, siguiendo a Kristeva, pensamos que no se restringe a ella, por eso secundamos las palabras finales con las que cierra el capítulo de “La palabra, el diálogo y la novela”, que refieren que: “El trayecto que se constituye entre los dos polos que supone el diálogo, suprime radicalmente de nuestro campo filosófico los problemas de causalidad, de finalidad, etc., y sugiere el interés del principio dialógico para un espacio de pensamiento mucho más vasto que el novelesco” (2001, p. 225). Anota Kristeva:

(...) el autor puede utilizar la palabra de otro para poner en ella un sentido nuevo, al mismo tiempo que conserva el sentido que tenía ya la palabra. De ello resulta que la palabra adquiere dos significaciones, que se vuelve *ambivalente*. Esa palabra ambivalente es pues el resultado de la junción de dos sistemas de signos. [...] La junción de dos sistemas de signos relativiza el texto. Es el efecto de la estilización el que establece una distancia con respecto a la palabra de otro, contrariamente a la *imitación* (Bajtín piensa más bien en la *repetición*) que toma lo imitado (lo repetido) en serio, lo hace suyo, se lo apropia sin relativizarlo (Kristeva, 2001, p. 201).

Si bien la primera en designar el proceso de la intertextualidad con ese término fue Kristeva, otros autores comenzaron a utilizarlo con el mismo nombre; y así, fueron proponiendo y perfilando sus propias acepciones del término. El concepto tuvo una gran aceptación, por el acierto y el aporte que representó no sólo para la Literatura sino para otras disciplinas artísticas; de modo que varios teóricos y críticos literarios ensayaron propuestas de abordaje del concepto. En este camino de formación no ha faltado la iniciativa de darle nuevos nombres, como el de intercontextualidad, interdiscursividad, hipertextualidad, genotextualidad, por ejemplo, pero referidos al mismo proceso. Nosotros no queremos aportar un posible nuevo nombre para este mismo proceso, sino que, más bien, debido a la cercanía que creemos que la alotropía guarda con él, buscamos distinguirlo y así estar en condiciones de explicar hasta dónde llega la labor de la intertextualidad y por qué consideramos que no se trata de la misma relación textual. De manera que, expondremos algunas de las definiciones que le dieron teóricos y críticos literarios para poder ir confrontando a la intertextualidad con la alotropía literaria.

Presentaremos a los autores en forma cronológica para que se vea el desarrollo del concepto; sin embargo, antes de mencionar a cualquier otro autor, repetiremos la definición de intertextualidad de Genette, para ubicar la definición junto a la de sus contemporáneos. El 13 de octubre de 1981 dice Genette:

Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de *la cita* (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el *plagio* (en Lautréaumont, por ejemplo), que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la *alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su

relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo: así, cuando Mme. des Loges, jugando a los proverbios con Voiture, le dice: «Éste no vale nada, ábranos otro», el verbo *abrir* (en lugar de «proponer») sólo se justifica y se comprende si sabemos que Voiture era hijo de un comerciante de vinos (Genette, 1989, p. 10).

Podemos darnos cuenta de que la práctica intertextual según Genette tiene un dominio muy restringido, seguramente porque reserva un amplio espectro de transformación textual para la hipertextualidad. En 1972, Severo Sarduy propone la manifestación de la intertextualidad también en la cita y como reminiscencia. Respecto a la cita refiere que es: “(...) la incorporación de un texto extranjero al texto, su *collage* o superposición a la superficie del mismo, forma elemental del diálogo, sin que por ello ninguno de sus elementos se modifique, sin que su *voz* se altere” (2000, p. 177). Y, sobre la reminiscencia explica lo siguiente: “la forma mediata de incorporación en que el texto extranjero se funde al primero, indistinguible, sin implantar sus marcas, su autoridad de cuerpo extraño en la superficie, pero constituyendo los estratos más profundos del texto receptor, tiñendo sus redes, modificando con sus texturas su geología” (2000, p. 177).

En 1973, Michel Arrivé escribió el artículo “Para una teoría de los textos poli-isotópicos”, para la revista *Langages*. En ese artículo Arrivé indaga sobre los tipos de relaciones intertextuales, y plantea, además, un punto similar al que trabajará Jenny respecto al eje de la Retórica; en este caso, Arrivé le llama “transformación por inserción”. Revisemos la explicación que da Arrivé:

Podríamos, por ejemplo, hablar de transformación de inserción en todos los casos en que elementos de un texto cualquiera aparezcan en otro texto. Las modalidades de realización de esta transformación son, evidentemente, muy diversas. Ante todo, por la variedad misma de los textos susceptibles de ser insertados: textos de un solo autor, textos de varios autores, textos literarios, textos no literarios, textos escriturales, textos

orales, manifestaciones semióticas no lingüísticas, etc. Por otra parte, también las formas mismas de la inserción son diversas: la inserción puede estar señalada o no de manera explícita, puede tener por objeto elementos tomados literalmente (textualmente, en todos los sentidos de la palabra) de otro texto –se habla entonces, según el caso, de cita, de toma en préstamo, de plagio, etc.

[...] Sin duda, es posible hacer intervenir otras transformaciones: transformación negativa, transformación pasiva, transformación de desaparición, etc. (Arrivé, 1997, p. 84).

Arrivé señala que: “Los casos más fáciles de estudiar son, evidentemente, aquellos en que las relaciones de intertextualidad funcionan esencialmente entre textos de un mismo autor” (1997, p. 84). A lo cual llama isotopía connotada. Podemos observar que Arrivé introduce el término químico de isotopía para hablar de procesos textuales, pero siempre referidos a la cita. Lo que resaltamos de Arrivé es que identifica a la intertextualidad con la transformación, y a los casos particulares de intertextualidad con tipos específicos de transformación; pero siempre de transformación del contenido, como la transformación de inserción o de desaparición, que siguen el principio de adición o sustracción de elementos como una cita. Como vemos, siguen siendo las mismas operaciones elementales de la antigua Retórica las que se refieren para transformar un texto, y en esto coinciden con la alotropía literaria y con la hipertextualidad, al aumentar o reducir elementos a un texto; pero lo que cambia es el modo de operarlas, la ejecución en los textos, pues estas relaciones, según Arrivé “encierran siempre una modificación del contenido” (1997, p. 84), y, al menos la alotropía no busca eso, pues, como hemos explicado, un alótrofo no es una cita de un texto anterior.

En 1976, Laurent Jenny publicó “La estrategia de la forma”, en el número 27 de la revista *Poétique*. En este artículo aborda el problema de la intertextualidad respecto al grado de explicitación en un texto; es decir, dando por sentado que el funcionamiento de

la Literatura es intertextual, el asunto es analizar qué tan implícita o explícitamente se manifiesta en determinadas obras. En general, Jenny ofrece la siguiente definición de intertextualidad: “(...) proponemos hablar de intertextualidad solamente cuando estemos en condiciones de hallar en un texto elementos estructurados anteriormente a él, más allá del lexema, es obvio, pero cualquiera que sea el nivel de estructuración de los mismos” (1997, p. 110). Y agrega: “Lo distintivo de la intertextualidad es introducir a un nuevo modo de lectura que hace estallar la linealidad del texto” (1997, p. 115). Jenny precisa al respecto que: “El problema de la intertextualidad es hacer que varios textos estén contenidos en uno sin que se destruyan mutuamente, ni que el intertexto (tomamos este término en el sentido de ‘texto que absorbe una multiplicidad de textos al mismo tiempo que permanece centrado por un sentido’ [...]) estalle como totalidad estructurada” (1997, p. 116). Notamos en esta declaración la advertencia de la confluencia de varios textos en uno; lo cual discrepa de la alotropía porque ésta se fija particularmente en un solo texto, y, a partir de él, se crea el alótrofo. Además, la alotropía difiere de la intertextualidad, según la acepción de Jenny, porque en el texto en el que ésta se ejercita pueden confluír no sólo varios textos materialmente, es decir, incorporando citas directas, por ejemplo, sino incorporando también en él varias ideas y temas de otros textos; en cambio, la alotropía es específica puesto que toma como base un solo texto, reescribiéndolo materialmente y sin alterar la idea o el tema de donde se informa.

En este artículo, Jenny formula, además, una pregunta que nos parece reveladora no sólo para la intertextualidad, sino también para la alotropía y para la hipertextualidad: “¿no es un tipo de formas determinado el que suscita la intertextualidad? Y podríamos, por ejemplo, emitir la hipótesis de que son los textos más estricta o excesivamente codificados los que le dan material a la ‘repetición’. Y,

para reforzar esta tesis, tomaríamos, no sin éxito, de la intertextualidad paródica, en épocas diversas” (1997, p. 108).

Jenny, considerando la alteración que sufren los textos en el proceso intertextual, propone una clasificación sirviéndose del modelo de las figuras retóricas, a las que, una vez traídas al contexto intertextual llama “figuras de la intertextualidad”. Dice Jenny: “el aparato de las figuras retóricas le ofrece al analista una matriz lógica bastante diversificada para clasificar con precisión los tipos de alteración sufridos por textos en el curso del proceso intertextual” (1997, p. 126). Entre las figuras que operan en la intertextualidad se encuentran la paronomasia, la elipse, la amplificación, la hipérbole, así como permutaciones de distinta índole (de la situación enunciativa, de la calificación, de la situación dramática y de los valores simbólicos) y cambio de nivel de sentido (1997, pp. 126-130). Esta clasificación es relevante porque ofrece la posibilidad, más allá de clasificar a un texto, de identificar los patrones de transformación de un texto y, a partir de ello, indagar acerca de las relaciones transtextuales.

Además, explica Jenny, el recurso de “las figuras de la intertextualidad” permite que nos demos cuenta del cambio y las alteraciones de los textos cuando son trasladados de un contexto a otro, aun cuando éstos no quisieran alterarse, podemos constatarlo, por ejemplo, en el uso de una cita:

Porque es muy raro que un texto literario sea tomado en préstamo y citado tal cual. El nuevo contexto trata en general de procurarse una apropiación triunfante del texto presupuesto. O bien esa finalidad permanece escondida y el trabajo intertextual equivale a un “maquillaje” que será tanto más eficaz cuanto más hábilmente transformado haya sido el texto tomado en préstamo. O bien el nuevo contexto confiesa que está operando una rescritura (*sic*) crítica y ofrece como espectáculo el proceso en que se vuelve a hacer un texto de un modo completamente distinto. En los dos casos, la deformación se explica por el afán de escapar a un proceder puramente

tautológico, en el curso del cual, por añadidura, el texto presupuesto amenazaría con volver a tomar cuerpo, cerrarse y suplantar con su presencia al contexto mismo (Jenny, 1997, p. 130).

La alotropía escapa de este riesgo tautológico, pues, aunque traslada fragmentos idénticos del texto base, al modificar al alótrofo con sus procesos de supresión o adición, le otorga autonomía y lo distingue de su fuente, sin caer en el riesgo de intentar ser una copia o una cita que adquiera una nueva significación. Coincidimos con Jenny (y con Arrivé) en que el modelo de las figuras retóricas ofrece una matriz lógica para clasificar la transformación en los textos. Esta matriz lógica es, a nuestro parecer, la raíz común entre la intertextualidad, la hipertextualidad y la alotropía literaria.²⁴

Para 1979, Michael Riffaterre, hace su aporte a la *Revista de Estética* con el artículo “Semiótica intertextual: el interpretante”. En él aborda el tema separando el concepto de intertexto del de intertextualidad; propone que: “Para que haya intertexto, basta con que el lector haga necesariamente la asociación entre dos o más textos” (1997c, p. 149). En cambio, esto contrasta con la alotropía porque la simple relación no basta, es indispensable la coincidencia de la trama y de las palabras de ambos textos, aunque éste cambie de subgénero. Riffaterre especifica que:

toda asociación intertextual será regida, impuesta, no por coincidencias lexicales, sino por una identidad estructural, *al ser el texto y su intertexto variantes de la misma estructura.*

Para que un intertexto sea percibido, es, pues, necesario y suficiente que los textos que él involucra actualicen una invariante, y que esa actualización se imponga al lector gracias a las constantes formales y semánticas que se manifiestan a pesar de las

²⁴ Este punto lo explicaremos con más detalle en el capítulo de [“Retórica y relaciones textuales”](#) (126 y ss.)

variaciones estilísticas, las diferencias de géneros, etc., entre los textos (Riffaterre, 1997c, p. 150).

Y en esta aclaración sí coincide con la alotropía, pues en el alótrofo se actualiza una constante; es decir, se crea una variante que conserva la trama y el material léxico del texto base, pero es mucho más específica que el intertexto.

Ese mismo año, Riffaterre escribe para la revista *Poétique* “La silepsis intertextual”, en este artículo aborda un tipo específico de intertextualidad, en el que el intertexto entra en un caso de silepsis, “que obliga al lector a interpretar el texto en función de un intertexto incompatible con éste” (1997b, p. 163). En este artículo, Riffaterre plantea el concepto general de intertextualidad, que es, a saber:

un modo de percepción del texto, es el mecanismo propio de la lectura literaria. Solamente ella produce, en efecto, la significancia, mientras que la lectura lineal, común a los textos literario y no literario, sólo produce el sentido. El sentido es únicamente referencial: resulta de las relaciones, reales o imaginarias, de las palabras con los elementos no verbales correspondientes a ellas. La significancia, por el contrario, resulta de las relaciones entre esas mismas palabras y sistemas verbales situados fuera del texto (pero a veces parcialmente citados en ese texto) y que se hallan ora en estado potencial en la lengua, ora ya actualizados en la literatura. El texto literario no es, pues, simplemente un conjunto de lexemas organizados en sintagmas, sino un conjunto de presuposiciones de otros textos (1997b, p. 163).

En 1981, Riffaterre escribe el breve y contundente artículo “El intertexto desconocido” para la revista *Littérature*, en él se propone distinguir entre el intertexto y la intertextualidad, pues considera que confundir ambos conceptos es un problema común en ese momento. Riffaterre entiende por intertexto: “el conjunto de los textos que podemos asociar a aquel que tenemos ante los ojos, el conjunto de los textos que hallamos en nuestra memoria al leer un pasaje dado. El intertexto es, pues, un corpus

indefinido” (1997a, p. 170). Riffaterre busca diferenciar este concepto del de intertextualidad desde el momento en el que especifica que varios autores utilizan el término de intertextualidad únicamente en el sentido de conocer el intertexto; de manera que entiende a la intertextualidad como un proceso más complejo que eso y aclara la definición como “un fenómeno que orienta la lectura del texto, que rige eventualmente la interpretación del mismo, y que es lo contrario de la lectura lineal. Es el modo de percepción del texto que rige la producción de la significancia, mientras que la lectura lineal sólo rige la producción del sentido” (1997a, p. 171). Esta última consideración es el complemento de la definición que él mismo había expuesto en el artículo de “La silepsis intertextual”, en donde redefine el concepto. Por otro lado, esta misma idea de orientar la lectura de un texto y hacer estallar su linealidad está presente en Jenny; dicho de otro modo, tanto Riffaterre como Jenny concuerdan en este punto al definir a la intertextualidad. Nosotros, por nuestra parte, consideramos central la competencia literaria del lector al encontrarse no sólo con un alótopo, sino con cualquier texto, porque se enriquece la comprensión estética de la obra; pero el referente del texto base no es indispensable para que un alótopo pueda leerse y comprenderse de manera independiente, porque es autónomo.

En 1980, Charles Grivel, presentó el texto “Tesis preparatorias sobre los intertextos” en el simposio “La dialogicidad en el proceso de la comunicación literaria”, que se llevó a cabo en la Universidad de Constanza, Alemania. Ahí, Grivel pronuncia las treinta tesis sobre los intertextos y la intertextualidad. Transcribimos algunas de las tesis que nos parecieron más representativas y que son significativas para la alotropía literaria:

1. No hay texto que no sea intertexto.
5. Un texto exige una respuesta. La lectura es la respuesta del texto, siempre reactiva, diferencial, intertextualizante.

8. Un texto es analógico: se deduce de sus semejantes y de sus prójimos; es en la comparación donde se lo evalúa; es en la relación, la complementariedad, la similitud aproximada donde él halla su identidad; todo indica que su comprensión pasa por el hallazgo de sus semejanzas (se ha visto un mismo del cual él es, poco más o menos, la réplica). De ahí las vivas satisfacciones que él ocasiona.

10. Los textos actuales rehacen los que los precedieron; constituyen la retoma [*reprise*] parcial, divergente, de los mismos.

11. La intertextualidad, concepto en bloque, cubre, en completo desorden, toda una gran variedad de relaciones texto-texto. Convendría distinguir, al menos, entre las clases intencionales y las clases no intencionales de retomas. Entre las primeras, diferenciaríamos la cita, la parodia, la toma de una fuente, la influencia, las ironizaciones. En cuanto a las segundas, aunque son las más comunes y las más extendidas, debemos constatar que no han recibido nombres, salvo bajo las formas peyorativas –y degradadas– del cliché, del estereotipo. Lo cual es sintomático.

13. No hay texto que no sea repetición; no hay texto que no sea diferencia. Un texto expresa la repetición (la diferencia): es un intertexto.

16. La intertextualidad significa que lo propio del autor no aparece (ni bien, ni exclusivamente) en su texto. De la misma manera, todo enunciado diverge de sí mismo (es mentira, sinceridad, es ficción). No existe ni sujeto propio de un libro, ni palabra propia de un sujeto: la identidad no es más que un deseo. En la misma línea, propondremos concebir un “autor” como el denominador común de los hablantes, eventualmente contradictorios, que él pone en escena.

19. La intertextualidad designa también el proceso de competencia al que los productos textuales de una sociedad se ven arrastrados. Comprobamos que ningún sistema de expresión es capaz de engendrar ningún objeto perfectamente satisfaciente: los libros toman prestado unos de los otros, se escriben los unos contra los otros, van más lejos que los precedentes, porque la sed de leer no se apaga. La última aparición de las expresiones es considerada, por esta razón, como la más fuerte (la mejor).

21. Los textos se llaman, los sentidos se convocan: a fin de valorizarse.

23. Un texto proviene de un montaje de aserciones o de fórmulas –aproximativas– entresacadas en lo que se puede llamar la Biblioteca general. Con respecto a las realizaciones a las que esas aserciones (o fórmulas) dan lugar, ese texto, ese “ejemplar”, es una variante (Grivel, 1997, pp. 66-72).

En 1981, el medievalista suizo Paul Zumthor escribe el artículo “Intertextualidad y movilidad” para la revista *Littérature*. En este artículo habla de dos factores que, a su entender, determinarían el modo de operación de la intertextualidad en la elaboración de textos durante la Edad Media. Estos factores son el de “modelos” y el de “variaciones”, que conforman el fenómeno que él llama “la movilidad [*mouvance*] de los textos”. Zumthor precisa que “las relaciones intertextuales en la Edad Media se parecen a las que instauran, en nuestra práctica moderna, el comentario (relación de interpretación) y hasta la traducción (relación de transposición)” (1997, p. 174). Estos dos elementos que destaca Zumthor son relevantes para nosotros por los principios que representan, porque de alguna manera son los que prevalecen en toda transformación textual. Veamos las definiciones del autor: “*Modelo* se refiere, para mí, al eje vertical de la jerarquía de los textos. Si se establece en principio (...) que todo texto actualiza virtualidades preexistentes, el término de *modelo* designa esas virtualidades como tales. Hace concebible la relación que mantiene el texto con su pre-texto... la cual no es enteramente descriptible ni como un esquema estructural riguroso, ni como fragmentos de discursos explícitos” (1997, p. 175). En cuanto a lo que entiende por variaciones, dice: “El término de *variaciones* se refiere, en mi idiolecto, al eje horizontal de la jerarquía de los textos. Manifiesta que la variabilidad es una característica esencial de todo texto medieval. Excluye en principio toda apelación a la noción de autenticidad tal como la elaborará, a partir del siglo XVIII, la filología moderna” (1997, p. 177). La movilidad de los textos en la Edad Media no puede pensarse como un proceso cargado

de intencionalidad; pues esta variación se debe, más bien, al descuido de algún copista o a la falta de fijeza de los textos en un medio impreso; e incluso, una vez llegada la imprenta, y con ella los libros, a la falta de “hábito del libro”²⁵. Así mismo, en la alotropía literaria, también encontramos el factor de la variación, pero no ejercida de la misma manera que en los textos medievales, pues en un alótrofo la variación es específica e intencional; es decir, el autor crea una variante con la plena intencionalidad de reescribir un texto de forma distinta y siempre tomando como base un solo texto, no se sirve de una multiplicidad de ellos. Sin embargo, es precisamente esa multiplicidad de voces y ecos, esa movilidad de los textos medievales lo que establece sus lazos intertextuales, como explica Zumthor:

La “literatura” medieval, en esta perspectiva, aparece como hecha de un embrollo de textos, cada uno de los cuales reivindica apenas su autonomía. Contornos vagos lo cercan de manera imperfecta; fronteras más punteadas, a menudo incompletas, más bien lo unen a otros textos, que lo separan de ellos. Y, de un sector al otro de esa red, las comunicaciones nunca están cortadas; la corriente inter-textual pasa por todas partes. En cada texto repercute el eco de todos los otros textos del mismo género... si no, por figura contrastadora o paródica (y a veces sin designio determinable), el eco de textos de géneros diferentes (Zumthor, 1997, p. 181).

Por su parte, en 1983, Hans-George Ruprecht propuso una definición tanto para el intertexto como para la intertextualidad. Al intertexto lo identifica como un:

(...) término que refiere a un concepto preteórico, designa, sumariamente, un objeto cultural cuya formación y modos específicos de significación se refieren estructuralmente, siguiendo prácticas de interconexión diferenciadas e históricamente determinadas (procedimiento de creación/mediación literaria, teatral, musical, cinematográfica, etc.), a una realidad formal preconstruida tal como es percibida,

²⁵ Como explica Zumthor citando a Bozzolo (Zumthor, 2006. p. 59).

asumida y transformada en el momento de la percepción/recepción de semejante objeto (Ruprecht, 1997, p. 26).

Y, de manera independiente, se refiere a la intertextualidad:

La noción de *intertextualidad* –todavía inasible en ciertos aspectos– recubre, en los co-dominios de filología y letras, fenómenos estructurables a partir de los conocimientos adquiridos por la *Textlinguistik* y por trabajos semióticos recientes. Pertenecientes a diversos niveles de análisis y dependientes de la interpretación de las virtualidades semántico-referenciales de un texto dado, esos fenómenos son indisociables de las relaciones de referencia múltiples, no simétricas y subjetivas (en el sentido “conjuntista” [“ensembliste”] que mantiene ese texto con un corpus textual pre- y/o coexistente (Ruprecht, 1997, p. 26).

En 1984, en el Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Alberto Álvarez Sanagustín presentó el artículo “Literatura e intertextualidad”, en él advierte tres dimensiones en la intertextualidad: la genérica, la específica y la pragmática. La genérica se da cuando: “una obra, un poema, incluso un fragmento textual mínimo, se pone en relación con otras obras, poemas y fragmentos que presentan similares condiciones estructurales y que aparecen como realizaciones de un código común” (1986, p. 45). Para la dimensión específica nos dice que: “El lector ha de tener una competencia «de detalle». El conocimiento de los contenidos de las obras –argumento, personajes, ambiente–, la memorización de fragmentos específicos, de versos escogidos, refranes, etc., le permiten encontrar en un texto cualquiera textos precedentes, directamente citados, aludidos, transformados” (1986, p. 46). Y, finalmente, la pragmática, en donde: “el lector no relaciona el texto con el modelo estructural al que remite, ni atiende las relaciones de contenido y los efectos que produce, sino aquellos elementos que rodean al texto e imponen una dirección de lectura, una especie de contrato de recepción” (1986, pp. 46-47). Es decir, esta dimensión pragmática atiende el

aspecto del lugar y las circunstancias en las que se presenta el texto y condicionan al lector de un modo particular, sigue Álvarez Sanagustín: “Muchos textos aparecen rodeados de otros textos que imponen una dirección de lectura: prólogos y epílogos, notas previas y a pie de página, incluso títulos, etc.; asimismo condiciona la recepción la inclusión de la obra en un contexto u otro: en un periódico serio o sensacionalista, en hojas sueltas o en una colección literaria prestigiosa” (1986, p. 47).

En la exhaustiva y detallada revisión que hace el filólogo español José Enrique Martínez Fernández en el libro *La intertextualidad literaria*, recoge varias definiciones recientes del concepto de teóricos y críticos literarios que nos parece apropiado citar aquí. Así, por ejemplo, contrasta el concepto de intertextualidad de Cesare Segre²⁶ que “designa las relaciones entre texto y texto” (Martínez, 2001, p. 74), con el de interdiscursividad, que toma del diccionario de Marchese y Forradellas,²⁷ que define como “las relaciones que cualquier texto mantiene con todos los discursos registrados en la correspondiente cultura y ordenados ideológicamente” (Martínez, 2001, p. 74). Nuevamente Martínez Fernández, apoyándose en Marchese y Forradellas, distingue la *intertextualidad* que “ nombra las relaciones entre distintos textos que se producen dentro de un texto, por medio de la alusión, la inclusión, la cita, etc., la *intratextualidad* se refiere a los distintos elementos del texto, que forman entre sí un sistema de estructuras, y a su funcionamiento interno, mientras que la *extratextualidad* tiene que ver con lo que es exterior a la obra: referencias histórico-culturales, detalles biográficos, propuestas e intenciones de poética, etc.” (Martínez, 2001, p. 79). Sin embargo, como es de esperarse, surgieron autores que aportaron nuevos matices a estas especificidades; como Francisco Quintana Docio, que reconoce la intertextualidad heteroautorial, ejercida

²⁶ Tomado del texto *Intertextualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia*, de 1984.

²⁷ Tomado del *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, de la edición de 1986.

entre textos de varios autores, y la homoautorial, cuando se trata de textos del mismo autor.²⁸ Así como el mismo Martínez Fernández, quien, siguiendo a Quintana Docio, considera distintas a la intertextualidad externa o simplemente intertextualidad, y a la intertextualidad interna o intratextualidad. Se trataría de externa cuando “el mecanismo intertextual afecta a textos de diferentes autores” (Martínez, 2001, p. 81), e interna cuando “afecta a textos del propio autor” (2001, p. 81). Martínez Fernández ofrece su propia definición de intratextualidad: “Hablo de intratextualidad cuando el proceso intertextual opera sobre textos del mismo autor. El autor es libre de aludir en un texto a textos suyos pasados y aun a los previsibles, de autocitarse, de reescribir este o aquel texto” (2001, pp. 151-152). Esta misma clasificación, como recordaremos, la vimos en Arrivé con el nombre de isotopía connotada.

Como vemos, el tema de la intertextualidad animó a varios teóricos y críticos literarios a elaborar propuestas al respecto, de modo que surgieron los acercamientos que propusieron aspectos específicos o modos particulares de intertextualidad. Al estudiar las múltiples definiciones que presentan estos autores, y las formas especiales que proponen para abordar el tema, nos percatamos de que todos los tratamientos revisados aquí incluyen el procedimiento de la cita literal o alusión del intertexto, subtexto o pretexto; o bien de la reescritura realizada bajo un efecto transformador que no coincide con el procedimiento que sigue la alotropía literaria.

²⁸ De quien tomamos nosotros los términos para adaptarlos al concepto de alotropía literaria.

Balance de la confrontación de las cinco relaciones transtextuales con la alotropía literaria

Después de haber confrontado a la alotropía literaria con las cinco relaciones transtextuales, podemos ver que no existe confusión alguna con la paratextualidad ni con la architextualidad, porque éstas corresponden a una dimensión pragmática; tampoco con la metatextualidad, porque su ejercicio es crítico y teórico, más que puramente poético –en el sentido de su función–; y, por otro lado, con las relaciones que sí observamos que los límites de la alotropía literaria podrían estar poco claros son la intertextualidad y la hipertextualidad, por las características que tienen en común. El rasgo que comparten la intertextualidad, la hipertextualidad y la alotropía literaria es el cruce de una presencia efectiva entre dos o más textos; y, en lo que difieren es tanto en la manera en la que esta presencia se manifiesta como en el procedimiento que se lleva a cabo para crear esa presencia (que puede ser por medio de un préstamo, de un robo, de un traslado o de una transformación textual). De este modo, el tipo de procedimiento que se utilice es lo que determina que se trate de una cita, de una parodia o de un alótrofo, por ejemplo.

A pesar de que la intertextualidad y la alotropía literaria se encuentran en el mismo registro de entrecruce de textos, se diferencian porque en la relación intertextual hay un texto que se incluye en otro con un fin auxiliar; en cambio, el alótrofo funda su existencia en el traslado de la trama del texto base, tomando el texto en posesión (legítima), y no en préstamo, para transformarlo con supresiones o adiciones.

Observamos que, pese a que la relación hipertextual sería la más cercana a la alotropía literaria, no se trata de la misma operación textual, o de un tipo específico de hipertextualidad, porque no se transforma directamente un texto ni se imita, sino que se

transforma alotrópicamente trasladando la trama. La literalidad que procura conservar la alotropía literaria es el rasgo distintivo de esta relación; en contraposición con la hipertextualidad, que transforma un texto de múltiples y muy sofisticadas maneras, pero no de un modo simétrico y literal. En consecuencia, después de haber confrontado a la alotropía literaria con las cinco relaciones transtextuales, nos hemos dado cuenta de que su ejercicio, con las características que hemos descrito aquí, no está contemplado en el modelo teórico de Genette, por lo cual, consideramos que la alotropía literaria podría ser otra relación transtextual.

Capítulo III

Retórica y relaciones textuales

Retórica y relaciones textuales

Porque alguna vez sucede que está clavada esta oculta saeta, y por lo mismo que no se manifiesta, no se puede sacar.

Quintiliano, *Instituciones Oratorias*

Este capítulo tiene el propósito de exponer la hipótesis de que la intertextualidad, la hipertextualidad y la alotropía literaria, tienen como raíz común en sus operaciones como relaciones textuales a la Retórica. Nuestra propuesta es que la Retórica, o, concretamente, el aparato de las figuras retóricas, constituye la matriz lógica a partir de la cual podría articularse una clasificación de las operaciones que se llevan a cabo en los textos en los que identificamos intertextualidad, hipertextualidad y alotropía literaria. De manera específica, estas dos relaciones propiamente transtextuales, y la alotropía literaria, que proponemos aquí como una relación emergente que se sumaría a las cinco señaladas por Genette; porque, como hemos mencionado en el capítulo anterior, sólo en estas tres relaciones se verifica un cruce efectivo entre los textos de una manera puramente literaria. Con esto queremos decir que estas tres relaciones reparan únicamente en la función estética de los textos; de modo que excluimos de este análisis retórico a la paratextualidad y a la architextualidad, por responder a una función pragmática, y a la metatextualidad, por la función crítica que representa. Entonces, vamos a concentrarnos específicamente en la premisa de que la Retórica es la matriz lógica de las operaciones de la intertextualidad, la hipertextualidad y la alotropía literaria. Sin embargo, antes de seguir, debemos hacer la precisión de que, en este capítulo, tomaremos a la intertextualidad de una manera extensa, fuera del modo

restrictivo al que la somete Genette en *Palimpsestos*, limitándola únicamente a la cita, al plagio y a la alusión. No es que conculquemos el principio antes impuesto por nosotros mismos de ceñirnos al modelo teórico de Genette en este trabajo, y, en ese sentido, renunciar a tomar a la intertextualidad en sentido restrictivo; en este punto abrimos el espectro, porque, aunque es verdad que nos adscribimos al paradigma terminológico de Genette, precisamente la idea de considerar a la Retórica como la matriz lógica de la intertextualidad surgió de la propuesta de Laurent Jenny, contenida en el artículo citado en el capítulo anterior: “La estrategia de la forma”, en el que explica que “los fragmentos intertextuales están igualmente sujetos a modificaciones inmanentes” (Jenny, 1997, p. 126), y, ante la cantidad y diversidad de maneras en las que ese “fragmento intertextual” puede ser modificado, Jenny propone un modelo para clasificar precisamente esas alteraciones: el modelo de las figuras retóricas. Es pertinente traer nuevamente a cuenta el texto de Jenny en el que manifiesta tal consideración: “el aparato de las figuras retóricas le ofrece al analista una matriz lógica bastante diversificada para clasificar con precisión los tipos de alteración sufridos por textos en el curso del proceso intertextual” (Jenny, 1997, p. 126). Y, en tanto que Jenny trata a la intertextualidad de una manera que no tiene que ver con el modo restrictivo en el que la aborda Genette, debemos salirnos en este punto del paradigma de Genette para poder explicar la propuesta de Jenny —que fue el punto de partida de la hipótesis de este capítulo—. Dicho de otro modo, nos apartamos un momento del paradigma genettiano, únicamente para incluir en el análisis la propuesta de Laurent Jenny. Sin embargo, esta licencia de ampliar el ejercicio de la intertextualidad no excluye los casos de las prácticas intertextuales que Genette refiere.

Considerar al aparato de las figuras retóricas como la matriz lógica²⁹ para clasificar las transformaciones textuales que tienen lugar en el proceso de la intertextualidad, fue el punto de partida para señalar a la Retórica como la raíz común a partir de la cual podríamos clasificar las transformaciones intertextuales, hipertextuales y alotrópicas, sencillamente porque sus operaciones se identifican con los procesos que tienen lugar en la comisión de una figura retórica. Revisemos, entonces, el lugar que tienen las figuras en la Retórica, para justificar el hecho de señalarla como la matriz lógica y el tronco común de las relaciones textuales.

El lugar de las figuras en la Retórica

Ya en la *Retórica a Herenio* se citaban las cinco habilidades que el orador debía tener: la capacidad de invención, de disposición, de elocución, de memoria y de pronunciación. Cicerón y Quintiliano le llaman partes de la Retórica. De ellas, la que más nos interesa aquí es la elocución, por cuanto nos dice Quintiliano: “es la virtud de declarar al que nos oye todos nuestros pensamientos, y sin ella todo lo demás es ocioso y muy semejante a una espada encerrada en su vaina” (*Inst. Orat.* VIII, Proemio, XV). Enseguida, en el libro primero, Quintiliano define la elocución de manera menos figurada: “Llamamos elocución a la que llaman los griegos *phrasis*. La podemos considerar en las palabras tomadas de por sí o unidas en la oración. En las palabras de por sí hemos de cuidar que sean castizas, claras, adornadas y acomodadas al fin que intentamos. Si consideramos las palabras unidas entre sí, deben ser correctas, bien colocadas y figuradas” (*Inst. Orat.* VIII, I, I). Por su parte, Aristóteles dice sobre la

²⁹ Con matriz lógica nos referimos tanto al utillaje de las figuras retóricas como a sus mecanismos de operación; es decir, a la puesta en obra de ese utillaje.

expresión que: “no basta con saber lo que hay que decir, sino que también es necesario decirlo como se debe” (*Ret.* III,1, 1403b15-17).

Entonces, nos interesa la elocución por ser la parte de la Retórica que se comunica directamente con la Poética, y, por lo tanto, con las prácticas literarias que nos ocupan. Es verdad que cuando Aristóteles expone en la *Retórica* lo referente a la elocución, es muy enfático sobre el modo particular de la expresión que debe usarse en la poesía y en los discursos, y subraya que en ese lugar únicamente trataría lo concerniente al discurso, pues lo referente a la poesía ya lo habría dispuesto en la *Poética*. Escribe Aristóteles: “está claro que nosotros no tenemos que examinar en rigor todo lo que cabe decir acerca de la expresión, sino sólo lo que <cabe decir> acerca de la clase de expresión que corresponde a los discursos. Por lo demás, de la otra clase de expresión hemos hablado ya en la *Poética*” (*Ret.* III,1, 1404a38-42). Y, precisamente en la exposición del “discurso” en la *Poética*, Aristóteles justifica el vínculo entre ésta y la Retórica: “Lo concerniente al discurso o ideas quédese para los libros sobre *Retórica*, que al método de ésta pertenece aquél con mayor propiedad. Sin embargo, entra en el discurso todo aquello que debe llevarse a vías de hecho por la *palabra*” (*Poét.* 19, 1456a160). Y con esta validación para abordar desde la elocución “todo aquello que debe llevarse a vías de hecho por la palabra”, seguimos adelante con el análisis de las prácticas literarias en donde identificamos las tres relaciones textuales señaladas, puesto que nuestro principal interés aquí es, justamente, el movimiento, la transformación, el desvío y el giro de la palabra. Nos interesa, pues, la repercusión que tiene el cambio en la trascendencia textual de una obra. Por ello nos pareció muy acertada la idea de Jenny de proponer al aparato de las figuras retóricas para clasificar los tipos de cambio en el proceso intertextual. Es decir, emplear el utillaje de las figuras retóricas para identificar el

artificio en el proceso textual, que, según nuestra consideración, valdría igualmente para los procesos de la hipertextualidad y de la alotropía literaria.

Muy probablemente Jenny habría identificado la misma función de las figuras retóricas en el proceso de la intertextualidad por el principio del movimiento y del cambio –en suma, del desvío– que produce una figura en la oración, o, mejor dicho, en un texto. Si partimos de la consideración que él mismo dio a la intertextualidad, podremos observar que la idea central de su propuesta es analógica a la del concepto que ha tenido tradicionalmente la figura, e incluso el tropo. Jenny propone que: “Lo distintivo de la intertextualidad es introducir a un nuevo modo de lectura que hace estallar la linealidad del texto” (Jenny, 1997, p. 115). Ahora veamos la definición de figura de Quintiliano, para ver la semejanza entre la función de la intertextualidad, según Jenny, y la de la figura retórica: “Pero si se ha de dar el nombre de figura a una cierta forma exterior, o, por decirlo así, a una aptitud de la oración, será preciso entender en este lugar por esquema o figura aquello que en verso o prosa se aparta del modo sencillo y obvio de decir” (*Inst. Orat.* IX, I, XIII). Y respecto al tropo dice lo siguiente: “Es, pues, el tropo un modo de hablar trasladado de la natural y primera significación a otra para el adorno de la oración, o como los más de los gramáticos le definen, es una dicción trasladada de aquel lugar en que es propia a aquel en que no es propia” (*Inst. Orat.* IX, I, IV). Por lo tanto, siguiendo estas definiciones, nos preguntamos si “hacer estallar la linealidad de un texto”, ¿no es lo mismo que generar su movimiento para actualizar la fuerza que tiene de mudar la oración? Quintiliano nos enseña que lo que comparten el tropo y la figura es precisamente esa capacidad de movimiento, y la fuerza que tienen para actualizar el cambio: “que mudan la oración [los tropos], de donde también se llaman movimientos: será necesario confesar que lo uno y lo otro de ellos se verifica también en las figuras” (*Inst. Orat.* IX, I, I). Entonces, este principio de movimiento que produce

el cambio y el desvío, es la constante que observamos en los procesos de intertextualidad, hipertextualidad y alotropía literaria. Desde luego que esta consideración parte del supuesto de que este principio de movimiento pudiera ser llevado al nivel de la obra literaria, comprendida como una “unidad de sentido” de un “nivel” superior, de mayor extensión que el de una palabra o el de una frase, como lo explicaría Benveniste (1997); pues, sin pensar en ese nivel superior no podría identificarse la relación textual.

Entonces, aquí es necesario preguntarse: ¿cuál sería el indicador, o el punto en el que se determinaría si una relación de intertextualidad, de hipertextualidad o de alotropía literaria, podría tener un valor figurado? Es decir: ¿qué definiría si en un texto que se vinculara con otro estaría operando una figura? Diremos que es una referencia que nos indica su grado cero estilístico (Genette, 1989, p. 336), su cañamazo textual, o, en otras palabras, cuando se reconoce el hipotexto, o el texto base. Diremos que desde el momento en el que se reconoce el desvío de la letra (Genette, 1989, p. 96), como diría Genette, en cuanto se reconoce “la desviación del modo de hablar sencillo y claro”, o “del modo de hablar recto”, como explicaría Quintiliano (*Inst. Orat.* IX, III, III y X, V, VIII), o el giro extraño o “la extrañeza”, como diría Aristóteles (*Ret.* III,2, 1405a9). Diremos que sabremos que está operando una figura retórica como matriz lógica de cualquiera de estas tres relaciones textuales cuando se reconoce el artificio que emerge en la relación que mantienen ambos textos (donde el texto que se ofrece como grado cero representa el modo de hablar sencillo y claro). Esta premisa se entiende a la luz de la que establece Quintiliano sobre la figura: “Dése, pues, por cosa sentada que figura no es otra cosa que un nuevo modo de decir con algún artificio” (*Inst. Orat.* IX, I, XIV). Y aquí volvemos a preguntarnos: ¿No es ya la Literatura un modo de decir con algún artificio? ¿No es el texto en el que identificamos intertextualidad, hipertextualidad y

alotropía, un nuevo modo de decir que trasluce el artificio por medio del cual fue hecho? En este sentido, para determinar que la relación que se establece entre los textos podría identificarse con las operaciones de una figura retórica, debe considerarse la participación de, por lo menos, un par de textos; pues se necesitan dos obras para poder decir que aquella que fue transformada está desviándose del decir sencillo y recto que estableció aquella de la cual deriva o que es su base. Entonces, debe entenderse que, advertir la presencia de una figura retórica en la relación, equivale a advertir el desvío en los textos literarios. Con seguridad, aquí se estará escuchando muy fuertemente el eco del Grupo μ respecto a su concepción del desvío: “Desde el punto de vista retórico, entenderemos el desvío como alteración notada del grado cero” (RG, 1987, p. 86). Recordemos que para ellos el grado cero es todo lo que constituye una norma: “Todo lo que forma parte del código lingüístico [...]: ortografía, gramática, sentido de las palabras” (RG, 1987, p. 82). Nosotros hablamos del desvío en el mismo sentido en el que lo toma el Grupo μ , simplemente por cuanto responde al proceso de advertir el grado cero; pero diferimos en cuanto a la especificidad de éste, pues nosotros entendemos por grado cero un texto A (del cual derivaría un texto B). En otras palabras, para nosotros la norma la establece un texto A,³⁰ que se dispone como base para la transformación. Entonces, nosotros advertimos el desvío en la relación textual; es decir, nosotros entendemos por desvío la transformación intencionada de un texto.³¹ Y al identificar que hay un desvío, podremos clasificar los procesos de la transformación que

³⁰ Al imponerse como norma, establece su unidad de medida, en el sentido en el que es a partir de ella tal y como aparece en el texto A que puede decirse que el texto B aumenta o disminuye; y establece también esta norma el régimen en el que se presenta, si es lúdico, satírico o serio.

³¹ Podremos darnos cuenta de que, ni la definición del desvío del Grupo μ ni la nuestra son distintas a la de la figura que citamos de Quintiliano, en donde el grado cero radicaría en el modo de decir sencillo y natural. En suma, la particularidad es que para el grupo de Lieja el grado cero está en la norma lingüística, y para nosotros en el texto A. En todo caso, el desvío es la transformación cargada de una intención específica, es una transgresión permitida, una licencia; es decir, una virtud y no un error.

se llevan a cabo entre los textos, utilizando el modelo de las figuras retóricas. En síntesis, ¿cómo vamos a identificar la operación de una figura retórica en una relación que vincula dos textos? Lo primero será distinguir la relación textual que los comunica: es decir, reconocer si el texto A está vinculado con el texto B por medio de una relación intertextual, hipertextual o alotrópica; y, enseguida, será necesario identificar las operaciones características de las figuras retóricas para determinar el tipo de figura que está presente en la relación. Por lo tanto, debemos saber cuáles son los elementos constitutivos de una figura retórica.

La constitución de las figuras retóricas

Hemos reproducido ya las definiciones de tropo y de figura que da Quintiliano (que elegimos por su claridad, y porque son las que, en esencia, han conservado los maestros de Retórica) en las que encontramos como constante el desvío del decir sencillo y claro, apartado de la primera y natural significación, como lo hace, en general, la Literatura. Ahora debemos preguntarnos sobre la clase de operaciones que se llevan a cabo al interior de una figura, para indagar qué tipo de operaciones determinan su naturaleza.

Grandes estudiosos de la Retórica han realizado sus propias clasificaciones de las figuras retóricas. Expondremos la clasificación de tres autores que consideramos fundamentales en su estudio: Quintiliano, Fontanier y Lausberg, y, finalmente, presentaremos la clasificación del publicista Jacques Durand, que crea un sistema de clasificación muy sintético (motivo por el cual lo elegimos como instrumento para nuestro análisis de las relaciones textuales).

Por supuesto exponemos la clasificación de Quintiliano porque en sus *Instituciones Oratorias* “compendia de forma didáctica y envidiablemente clara todas las tesis principales que han determinado el desarrollo de la retórica antigua” (Mortara, 2015, p.

42). Entonces, partiendo de la premisa de que el trabajo de Quintiliano es la “última sistematización antigua” (Mortara, 2015, p. 63) de la Retórica, consideramos que debe ser la primera clasificación que dé cuenta de los tropos y figuras. Enseguida presentaremos su organización a modo de tabla.

Quintiliano estudia los tropos separándolos en dos tipos de especies (*Inst. Orat.* VIII, VI):

Tropos que sirven para la significación	Tropos que sirven para el adorno
Metáfora	Építeto
Sinécdoque	Alegoría
Metonimia	Enigma
Antonomasia	Ironía
Onomatopeya	Perífrasis
Catacresis	Hipérbaton
	Hipérbole

En cuanto a las figuras, las clasifica como figuras de sentencias y de palabras:

Figuras de sentencias (*Inst. Orat.* IX, II)

Figuras que sirven para probar	Figuras que sirven para excitar los afectos	Controversias que se llaman figuradas y se usan por tres razones
Interrogación	Exclamación	Primera: Cuando es arriesgado el decir abiertamente lo que queremos.
Prolepsis	Licencia	Segunda: Cuando no conviene

Duda	Prosopopeya	Tercera: Por solo adorno
Comunicación	Apóstrofe	
Suspensión	Hipotiposis	
Concesión	Ironía	
	Aposiopesis	
	Etopeya	
	Disimulo del artificio	
	Énfasis	

Las figuras de palabras pueden ser de dos especies (*Inst. Orat. IX, III*)

Figuras gramaticales	Figuras retóricas
Por lo respectivo al género	1.-Las figuras que se cometen por adición:
Por lo respectivo al número	Aumento
Por mutación de partes	Duplicación
Que se cometen por:	Anáfora
Aumento	Epístrofe
Disminución	Simplece
Mutación	Repetición (que se hace de muchas maneras)
Orden	Epanalepsis
	Epanodos
	Poliptoton
	Anadiplosis
	Sinonimia
	Expolición

	Polisíndeton
	Gradación
	2.-Las figuras que se cometen por disminución:
	Sinécdoto o elipsis
	Asíndeton
	Sinezeugmenon o adyunción
	3.-Las que se comenten por semejanza:
	Paronomasia
	Antanaclasis
	3.1.-Las que se cometen por igualdad:
	Parison
	Omoyoteuton
	Omoyoptoton
	Isocolon
	3.2.-Las que se cometen por los contrarios
	Antíteton

Después de Quintiliano, nos desplazamos unos cuantos siglos para presentar la clasificación de las figuras de Pierre Fontanier que, entre 1827 y 1830, realiza un esfuerzo de orden y clasificación de las figuras del discurso que nos parece apropiado reproducir para, a partir de ello, observar su evolución. Convocamos a Fontanier porque, como explica Mortara Garavelli:

En la tradición francesa anterior a los intentos innovadores de Fontanier, el número de tropos estaba en torno a la decena. Lamy, por poner un ejemplo, recoge

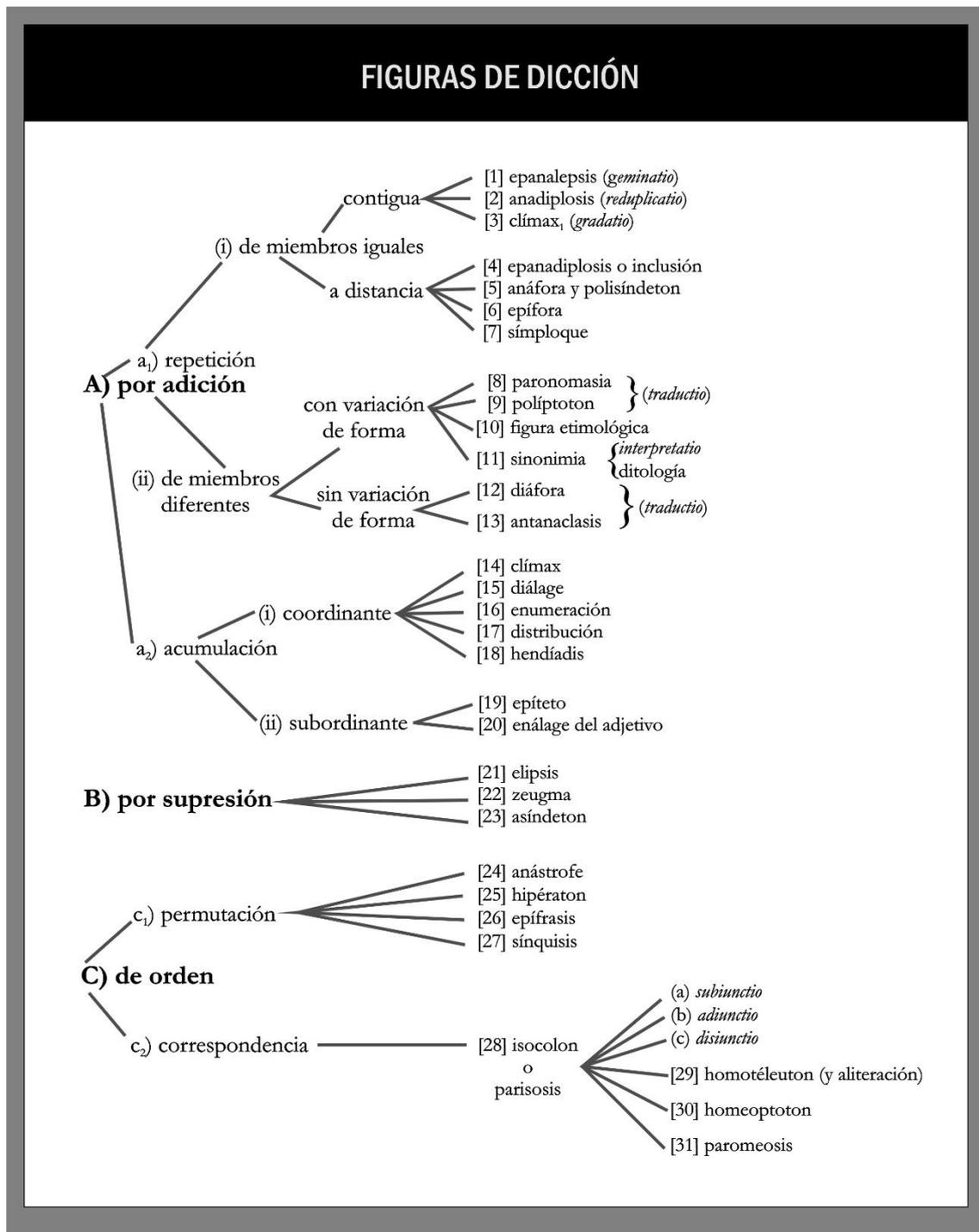
fundamentalmente las figuras de la *Rhetorica ad Herennium*, quitando la onomatopeya, la perífrasis, el hipérbaton, y añadiendo la litotes, la ironía y la antífrasis. En el tratado de Fontanier, (...) el esfuerzo taxonómico es sobresaliente. Las siete clases de «figuras del discurso», que pretenden comprender todas las manifestaciones del *ornatus*, se reúnen en dos grupos: los tropos y los «no tropos» (Mortara, 2015, p. 164).

Las siete clases de las figuras del discurso según Fontanier

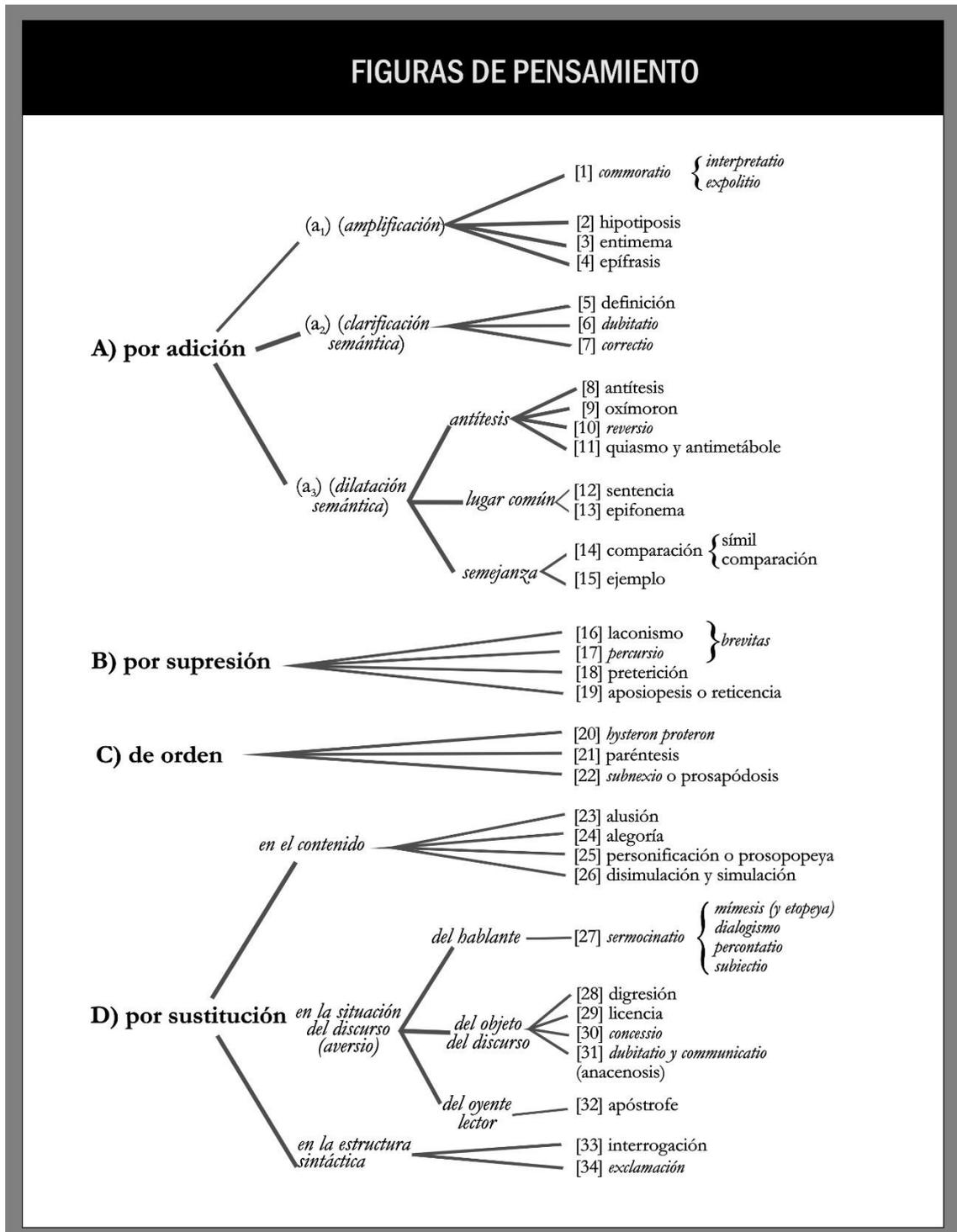
(Mortara, 2015, p. 164)

	FIGURAS DEL DISCURSO		Clases
TROPOS	Propiamente dichos impropios	FIGURAS DEL SIGNIFICADO FIGURAS DE LA EXPRESIÓN	I II
NO TROPOS	FIGURAS	De DICCIÓN (metaplasmos) De CONSTRUCCIÓN De ELOCUCIÓN De ESTILO De PENSAMIENTO	III IV V VI VII

Posteriormente, ya en el siglo XX, el filólogo alemán Heinrich Lausberg, hace una clasificación de las figuras separándolas en dos clases: las de dicción y las de pensamiento. Enseguida presentaremos la clasificación de ambas figuras siguiendo una adaptación de Mortara Garavelli, que nos permite ver claramente los ejes a partir de los cuales Lausberg dispone esta organización.



Cuadro general de las figuras de dicción. Adaptación de la clasificación de Lausberg (Mortara, 2015, p. 213).



Figuras de pensamiento. Adaptación de la clasificación de Lausberg (Mortara, 2015, p. 273).

Nos interesa mucho esta clasificación –y agradecemos sobremanera la adaptación que prepara Mortara por la cantidad de figuras que Lausberg estudia en *Elementos de*

retórica literaria (1983)– porque, además de separar las figuras de pensamiento y de dicción, divide las figuras partiendo de dos grandes ejes: uno que responde a las operaciones modificativas de adición, supresión, orden y sustitución; y otro que nos informa sobre la cualidad de la relación a partir de la cual se agrupan los elementos que componen una figura, que pueden ser, en el caso de las de dicción: por adición, por supresión, y de orden; y dentro de las de adición, por repetición o acumulación; en el de orden, por permutación o correspondencia; y, en el caso de las de pensamiento, cuando son por adición, pueden cometerse por amplificación, clarificación semántica o por dilatación semántica; en el caso de la sustitución, por el contenido, por la situación del discurso o por la estructura sintáctica. De un modo distinto a como las clasifica Fontanier, por ejemplo, las figuras de pensamiento, siguen las categorías guiadas por la imaginación, por el razonamiento o la combinación, por desarrollo o por ser presuntas figuras de pensamiento; categorías que, desde nuestro punto de vista, son menos objetivas que las que establece Lausberg. Por eso nos interesa su clasificación, porque en ella vemos muy claramente los dos ejes que consideramos que constituyen una figura retórica: el de las operaciones modificativas y el de la cualidad relacional. Identificamos también dos grandes ejes en la clasificación de las metáboles que establece el Grupo μ , que son el de las operaciones retóricas (sustanciales y relacionales) y el de los dominios (de los metaplasmos, de las metataxis, de los metasemas y de los metalogismos); pero esta clasificación, al ser tan específica, no es tan útil para nuestros fines como la de Lausberg, o alguna del estilo de Lausberg, porque entre más amplia sea la clasificación que resulta de la combinación de esos dos ejes, más fácil será identificar la figura retórica que caracteriza a una relación textual. Pues, en tanto que una obra literaria es más extensa que una palabra o una frase, requerimos también de un aparato clasificatorio más amplio. En este sentido, siguiendo el patrón taxonómico de Lausberg,

encontramos la clasificación del publicista Jacques Durand, que, a partir de muy pocos elementos, expone de manera muy clara el régimen de una figura. Durand sigue la clasificación de los dos ejes a partir de los cuales consideramos que podemos identificar más claramente una relación textual con una figura retórica: el de las operaciones modificativas y el de la cualidad relacional. El valor que encontramos en la clasificación de Durand es que sintetiza en un solo esquema las figuras de dicción y de pensamiento, abstrayendo de ambas figuras las categorías que las determinan. De este modo, Durand organiza las figuras en función de la combinación de los dos ejes mencionados. Por ello, la clasificación que propone tiene apenas treinta y una figuras, lo cual nos habla de lo general de sus categorías (y es el motivo por el que nos resulta operativa).

La clasificación de Jacques Durand

La clasificación de Durand es sintética pero no es insustancial; todo lo contrario, el mérito que encontramos en ella, y el motivo por el cual decidimos emplearla aquí, es porque nos parece integradora, en el sentido en el que no hace la separación de las figuras de dicción y de pensamiento que los maestros de Retórica organizaban a veces en una categoría y otras tantas en otra. Pues, sabemos que, lo que para algunos podía ser una figura de dicción, para otros podía ser de pensamiento; y para otros, como Fontanier, de construcción o de estilo. E, incluso, como explica Lausberg, una misma figura puede clasificarse como gramatical, de dicción o de pensamiento:

un mismo procedimiento puede ser figura gramatical en lo que concierne a las modificaciones morfológicas, figura de dicción en el plano de la función sintáctica y de los efectos estilísticos, y figura de pensamiento en lo que concierne a las relaciones lógico-semánticas, al marco temático, a los fines comunicativos, etc. (por ej., describe el hipérbaton como una figura de dicción que, en el plano de los metaplasmos,

equivale a la tmesis, y, en el plano de las figuras de pensamiento, al paréntesis) (Mortara, 2015, p. 270).

Sin contar, por supuesto, a las neorretóricas, que han hecho lo propio en sus clasificaciones, como la del Grupo μ : “En efecto, los Lamy, los Fontanier, los Du Marsais, haciendo de Linneos, han consagrado lo mejor de sus esfuerzos a hacer un recuento indefinido de las «especies» retóricas, sin poder poner nunca de acuerdo sus taxinomias respectivas, dado que es siempre posible descubrir o inventar nuevas «especies». La mejor prueba de ello es que, por lo que nos respecta, proponemos algunos neologismos para el análisis retórico” (RG, 1987, p. 207). Durand no pretende introducir neologismos ni proponer un nuevo esquema de clasificación como el del Grupo μ , porque no es ni filólogo ni especialista en Retórica, pero sí implementa una clasificación muy sencilla para realizar un ejercicio retórico aplicado a la publicidad, que nos parece muy afortunado porque concentra de manera condensada las características esenciales de las figuras retóricas, y porque enuncia, en términos muy amplios, su funcionamiento. Por estas razones, su clasificación nos parece muy adecuada para identificar los procesos que se llevan a cabo en los textos en los que observamos a las tres relaciones textuales señaladas, en dos pasos o dos momentos, que se corresponderían con el reconocimiento de los dos ejes constitutivos de las figuras retóricas.

En “Retórica e imagen publicitaria” (1972), Jacques Durand propone una tabla clasificatoria de las figuras para llevar a cabo un ejercicio retórico aplicado a anuncios publicitarios. Durand parte del análisis que Roland Barthes había realizado previamente en “Retórica de la imagen” (2002), sobre un anuncio de publicidad de los productos Panzani, a partir del cual Barthes aborda el asunto de que la imagen, y otras sustancias, podrían leerse a partir de lo que él llama *connotadores*, que podrían conformar su propio inventario de figuras retóricas. Así, para Barthes, la retórica de la imagen

consistiría en crear una clasificación de sus connotadores (2002, p. 45). Básicamente, Durand toma la idea central del texto de Barthes y crea su propio sistema para aplicarlo a los avisos. Durand explica: “Se intentó realizar este inventario [el de las figuras retóricas] a partir de miles de avisos diferentes. Y este inventario permitió volver a encontrar en la imagen publicitaria, no algunas, sino todas las figuras clásicas de la retórica” (1972, p. 81). Podrá advertirse que este ejercicio es esencialmente el que haremos nosotros, pero tomando como elemento de análisis a los procesos que se llevan a cabo entre los textos en donde identificamos las relaciones textuales que se establecen entre las obras literarias.

Durand, nuevamente siguiendo a Barthes (1993), deriva su propia definición de figura: “es una operación que permite pasar de un nivel de lenguaje a otro: consiste en suponer que lo que se dice de modo “figurado”³² podría haberse dicho de modo más directo, más simple, más neutro” (Durand, 1972, p. 82). La clasificación de las figuras retóricas de Durand está estructurada en dos dimensiones, como él las llama, y parte de la división que recoge de Barthes de sintagma y paradigma. Adicionalmente, para explicar el sitio en el que estas dos dimensiones se conjugarían, introduce el elemento de “proposición simple”. Escribe Durand:

La figura retórica se define como una operación que, partiendo de una proposición simple, modifica ciertos elementos de esta proposición; las figuras se clasificarán entonces según dos dimensiones:

–por una parte, la naturaleza de esta *operación*

–por otra parte, la naturaleza de la *relación* que une los elementos variantes (Durand, 1972, p. 84).

Estas dimensiones se corresponderían con el sintagma y el paradigma, respectivamente.

³² En donde “lo figurado es una combinación artificial de elementos naturales”, explica Barthes (1993, p. 157).

Las operaciones son las modificativas (las cuales enunciaremos en los términos en los que las maneja Durand para que se vea la correspondencia con su tabla clasificatoria): la adjunción, que añade elementos a la proposición; la supresión, que quita elementos de la proposición; la sustitución, que deriva de la combinación de las anteriores: se quita un elemento para después adicionar otro; y el intercambio, en el que se altera el orden de los elementos en la proposición (Durand, 1972, p. 85). Y, en cuanto a las relaciones que se establecen entre dos proposiciones, que es en donde observamos que se concentra el mayor logro sintético de Durand, la división (inicialmente) responde a la dicotomía de “lo mismo y lo otro, de la similitud y la diferencia” (Durand, 1972, p. 85). Nos parece un acierto que Durand aplique esta dicotomía, que toma de Gilles-Gaston Granger, para conformar su aparato de clasificación de las figuras retóricas, porque el filósofo encuentra en esa dicotomía: “la etapa última de la reducción de la cualidad en el pensamiento estructural” (Durand, 1972, p. 85). Posteriormente, Durand abre estas categorías y define cuatro relaciones:

- identidad: únicamente relaciones “mismos”;
- similitud: por lo menos una relación “mismo” y relaciones “otros”;
- oposición: por lo menos una relación “opuesto”;
- diferencia: únicamente relaciones “otras” (Durand, 1972, p. 86).

Aquí participan tres elementos: el de lo mismo, el de lo otro y el de lo opuesto. Debemos entender que “dos elementos son ‘opuestos’ si pertenecen a un paradigma que se limita a esos términos (ejemplo: masculino/femenino); “otros”, si pertenecen a un paradigma que comprende otros términos; “mismos”, si pertenecen a un paradigma constituido por un solo término” (Durand, 1972, p. 86). Una vez que Durand establece estas relaciones, las asigna a los elementos constituyentes de una proposición –que son la forma y el contenido– y las combina para obtener los tipos en los que pueden unirse

los elementos variantes de una proposición. Las relaciones resultantes son las siguientes:

CUADRO I (Durand, 1972, p. 87)

	Relación entre las formas		
Relación entre los contenidos	Mismos	Otros	Opuestos
Mismos	Identidad	Similitud del contenido	Paradoja
Otros	Similitud de forma	Diferencia	Oposición de forma
Opuestos	Doble sentido	Oposición de contenido	Oposición homológica

Podremos apreciar que las categorías para dividir a las figuras retóricas que usa Durand son las de Lausberg, pero simplificadas. Por ejemplo, Lausberg introduce la de miembros iguales y miembros diferentes, que sería la de lo mismo y lo otro; con variación de forma y sin variación de forma, que sería también la de lo mismo y lo otro, pero en función del aspecto de la forma, que, como acabamos de ver, Durand integra en su sistema.

Entonces, al disponer de los tipos en los que puede presentarse la relación de los elementos variantes, lo que hace enseguida Durand es cruzarlos con las cuatro operaciones retóricas para crear su propia clasificación de las figuras:

CLASIFICACIÓN GENERAL DE LAS FIGURAS

(Durand, 1972, p. 88)

Relación entre elementos variantes	Operación retórica			
	A Adjunción	B Supresión	C Sustitución	D Intercambio
1— Identidad	Repetición	Elipsis	Hipérbole	Inversión
2—Similitud —de forma	Rima	Circunloquio	Alusión	Endiadis
—de contenido	Comparación		Metáfora	Homología
3—Diferencia	Acumulación	Suspensión	Metonimia	Asíndeton
4—Oposición —de forma	Enganche	Dubitación	Perífrasis	Anacoluto
—de contenido	Antítesis	Reticencia	Eufemismo	Quiasmo
5—Falsas homologías —Doble sentido	Antanaclase	Tautología	Retruécano	Antimetábola
—Paradoja	Paradoja	Preterición	Antífrasis	Antilogía

Durand, después de presentar la clasificación de las figuras, hace el ejercicio de aplicación a los anuncios publicitarios que, explica, no son entidades aisladas, sino que éstos forman parte de una campaña publicitaria, que igualmente podría analizarse bajo este sistema clasificatorio como un nivel más amplio. Durand complementa este trabajo con la propuesta de que “lo que la retórica puede aportar a la publicidad es ante todo un método de creación” (1972, p. 110), y como tal, podría ser formalizado y automatizado (de hecho, Durand anexa al artículo dos esbozos de formalización de la Retórica). Ésa es la propuesta de Durand para la publicidad; en cambio, lo que nosotros planteamos no es un método de creación, sino de análisis.³³ Nosotros buscamos un sistema de análisis

³³ Por supuesto que este análisis también nos informaría sobre las operaciones elementales a partir de las cuales procede la creación artística en sus diferentes expresiones y disciplinas, pero nosotros pensamos en

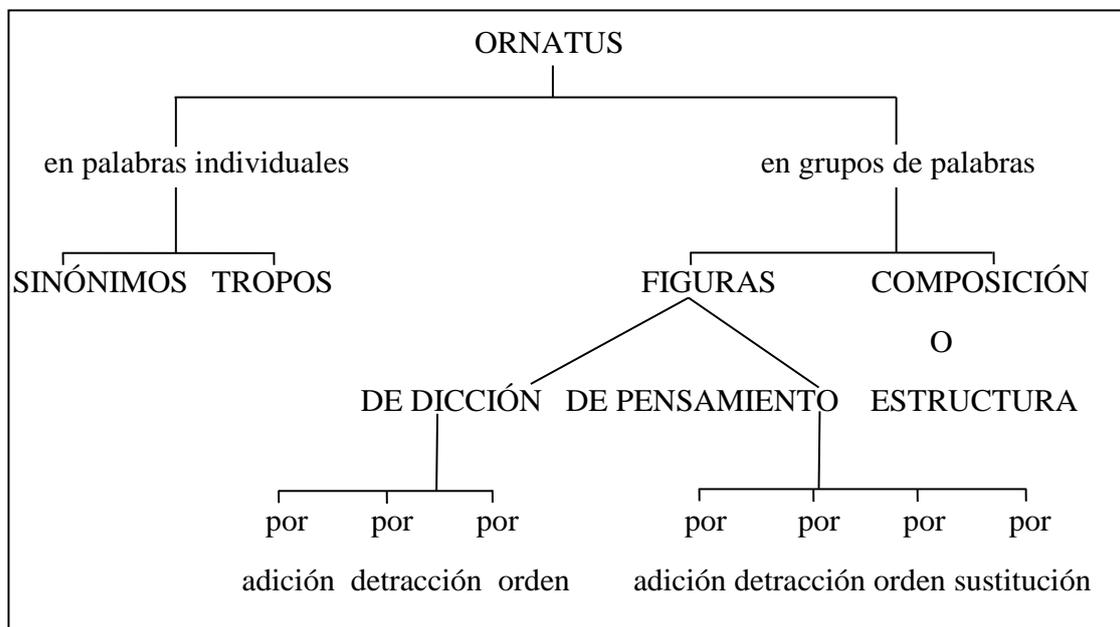
para poder clasificar las alteraciones que tienen lugar en los textos en los que identificamos intertextualidad, hipertextualidad y alotropía literaria. En este sentido, el aparato de las figuras retóricas nos interesa como un sistema que podría darnos luces sobre la naturaleza de la relación textual que emerge en la transformación de una obra literaria, y no como un método que pueda utilizarse para crear una obra automáticamente al seguir ciertas reglas. Este sistema consistirá en detectar en los textos que se encuentren vinculados por alguna de estas tres relaciones textuales, las categorías de los dos ejes fundamentales que constituyen una figura retórica: el de las operaciones retóricas o modificativas, que son la adición o adjunción, la supresión, la sustitución y la permutación; y el de la cualidad relacional o relación entre elementos variantes, que son las de identidad, similitud de forma o contenido, diferencia, oposición de forma o contenido, o de falsa homología. De este modo, a partir del sistema de Durand, buscamos clasificar las operaciones que se llevan a cabo entre las prácticas textuales que identificamos dentro de las tres relaciones señaladas. Con este ejercicio queremos poner a prueba la hipótesis de que el aparato de las figuras retóricas podría constituir una matriz lógica de clasificación de las alteraciones, cambios y transformaciones que se dan en los textos literarios en los que operan estas tres relaciones.

la Retórica como la matriz lógica a partir de la cual podemos clasificar las alteraciones de los textos, no para crearlos, no como una “maquina retórica” (Barthes, 1993, p. 120).

La forma retórica: nuestra justificación más allá de la letra

Las figuras pueden ser de dicción o de pensamiento, o, en términos de Quintiliano, de palabra o de sentencia (*Inst. Orat.* IX, I). Las figuras de dicción actúan sobre la expresión lingüística y las figuras de pensamiento sobre las ideas, nosotros agregaríamos que ambas sobre las obras literarias. Es decir, lo que en general conforma el *ornatus* actuaría sobre las obras literarias; entendiendo que este “lujo del discurso”, como lo define Lausberg (1983, p. 89), “se refiere tanto a los pensamientos como a la formación lingüística” (Lausberg, 1983, p. 89). Revisemos la clasificación del *ornatus* de Henry Lausberg, que expone de manera muy esquemática y clara la división que Quintiliano hacía entre las “palabras unidas o separadas” (*Inst. Orat.* VIII, III), organizadas según las categorías modificativas:

Ornatus (Mortara, 2015, p. 158)



Entonces, nuestra propuesta consiste en extender este *ornatus* a las obras literarias³⁴ comprendidas como una “unidad de sentido” de un “nivel” superior, como mencionamos arriba. Y como lo entenderían también los investigadores del Grupo μ :

se puede sostener no sin razón que existen estos niveles además del de la palabra y de la frase. Es así como se encuentran figuras de fonemas (alteraciones, asonancias), figuras de sílabas (verlen), o figuras referidas a entidades ampliamente superiores a la frase (la novela *Ulises*). [...] Se puede considerar por otra parte que nuestro cuadro está «abierto» hacia abajo (véase cuadro III): en efecto, no hay ningún inconveniente en que un sistema de figuras desborde el dominio lingüístico tradicional (RG, 1987, p. 74).

CUADRO III

Cuadro de conjunto de metáboles

	EXPRESIÓN (forma)	CONTENIDO (sentido)
PALABRAS (y <)	Metaplasmos	Metasememas
FRASES (y >)	Metataxis	Metalogismos

Nosotros agregaríamos enseguida a este conjunto a las obras literarias, y siempre desde el encuadre de las tres relaciones textuales señaladas; es decir, a las obras literarias en donde identificamos alguna de estas tres relaciones, por lo cual, como referíamos arriba, se tratará de una obra en función de otra en donde observamos alguna relación, y, por lo tanto, también una figura. Por este motivo, debemos hacer una precisión al respecto del ejemplo que pone el Grupo μ de la novela *Ulises*, por cuanto corresponde a las

³⁴ Que, en este sentido, al formar parte del *ornatus*, tal como los sinónimos y los tropos, por un lado, y las figuras de dicción y de pensamiento, por otro, son licencias de las virtudes de la elocución, la licencia se extendería también a las obras literarias que desvían el uso recto de otra obra literaria a partir de su transformación (en donde el desvío sería, entonces, una licencia y no un error). Y, como hemos visto, es precisamente en la transformación de la obra donde emerge la relación textual.

entidades con mayor extensión que el de una sola frase. La diferencia es que cuando el Grupo μ introduce como un nuevo nivel a la obra literaria, es porque identifica en su interior los dominios en donde pueden formarse las figuras, como las relaciones de duración, la cronología de los hechos, su determinismo causal, la representación del espacio en el discurso literario o el punto de vista, por ejemplo. En cambio, nosotros vemos el mecanismo de la figura retórica en la relación que establece una obra respecto a otra, como en el caso de la novela *País de nieve* y el relato “Apuntes sobre *País de nieve*”, en donde vemos actuar a la elipsis y también a la repetición; es decir, reparando sobre todo en la estructura general de los textos como unidades de sentido que se confrontan entre sí, y tienen algo que decirse en cuanto a su forma y contenido. Entonces, nosotros agregaríamos al cuadro el siguiente dominio: las relaciones textuales que vemos operar en las obras literarias. En suma, lo que queremos destacar es la diferencia entre el abordaje del Grupo μ y el nuestro respecto a las obras literarias, puesto que ellos identifican las figuras al interior de una obra literaria; en cambio, nosotros las identificamos entre dos –al menos– obras literarias, porque lo que nos interesa es la relación que se establece entre ellas. En otras palabras, nosotros vemos la figura en la relación textual establecida entre las obras. Analicemos la diferencia a partir de un ejemplo que da el Grupo μ respecto a las relaciones de duración en el que introduce dos casos: uno referido a la supresión y otro a la adjunción:

Supresión.- El desvío por supresión interviene cuando el novelista elimina el diálogo, concentra el contenido de las palabras, o recoge los acontecimientos, como en este célebre pasaje de la *Education sentimentale*: [...]

[Viajó.

Conoció la melancolía de los buques, el frío despertar en una tienda de campaña, los vértigos de los paisajes y las ruinas, la amargura de las simpatías interrumpidas.

Volvió

Frecuentó la sociedad y tuvo aún algunos amores.] (RG, 1987, p. 280).

Respecto de la adjunción se ejercería del siguiente modo: “Aparece una primera figura al alargarse el análisis en monólogo interior, en donde la instancia narrante dilata en duración ínfimas parcelas de tiempo (el final del *Ulises* de Joyce). [...] En *To the lighthouse* (*Al faro*) de Virginia Woolf, entre dos réplicas que se deberían suceder bastante rápidamente, se inserta la meditación de Madame Ramsay (RG, 1987, p. 280).”

Podemos darnos cuenta de que el análisis corresponde a una inspección al interior de las obras; y, por lo demás, vemos que una vez que se sitúa el punto del análisis, en este caso, como hemos dicho, en el aspecto de la duración, se toma en consideración únicamente el eje de las operaciones modificativas de una figura. Sintetizando: nuestra propuesta, siguiendo el ejemplo de *País de nieve* y “Apuntes sobre *País de nieve*”, sería: “esta obra hace una elipsis de aquella”; en contraposición a la del Grupo μ : “en este aspecto de la obra hay una operación de supresión”.

De hecho, al ver el ejemplo de *Ulises* que pone el Grupo μ , no pudimos sino entenderlo a la luz de nuestra propuesta de las relaciones textuales, pues recordaremos que justamente *Ulises* es el ejemplo que, por antonomasia, usa Genette en *Palimpsestos* para hablar de la hipertextualidad: “*La Eneida* y el *Ulysse* son, en grados distintos, dos (entre otros) hipertextos de un mismo hipotexto: *La Odisea*” (Genette, 1989, pp. 14-15). Sin embargo, sabemos que el Grupo μ no lo propone en el sentido que nosotros lo consideramos. Aunque, para ser sinceros, no sabemos qué tan lejos nos encontremos de ese dominio de las obras literarias tal como lo plantea el Grupo de Lieja, pues atendiendo al sentido amplio en el que Jenny entiende a la intertextualidad, estaríamos hablando prácticamente de cualquier obra literaria; en tanto que, en sentido amplio, la intertextualidad es el principio de creación de la Literatura, concebida como una cadena interminable de conexiones y relaciones explícitas e implícitas. Y si lo primero que

señalamos como un síntoma retórico es el desvío y la transformación del lenguaje sencillo y claro, entonces diríamos que el aparato de las figuras se encuentra operando tanto en la Literatura toda como en otros tipos de discurso, por cuanto constituyen “un uso particular del lenguaje”, según explica el Grupo μ (RG, 1987, p. 47). De hecho, como sabemos, en ello radica una de las propuestas principales de este grupo: “Postularemos, pues, que la literatura es en primer lugar un uso singular del lenguaje (así como publicidad, el argot, etc.). Es precisamente la teoría de este uso lo que constituye el primer objeto de una retórica general, y quizá generalizable” (RG, 1987, p. 47). Otros discursos –además del literario, el que puede verse en el humor y en el argot–, que analiza el Grupo μ , por ser susceptibles de transformación del lenguaje por medio de un desvío, son el teatral, el cinematográfico, y el de la prensa. Desde el punto de vista que nos ofrece el Grupo μ , podríamos agregar también al de las Artes visuales, al de la Danza y la Música, y, por supuesto, incluimos al de la publicidad y al de la imagen en general, como nos diría Durand siguiendo a Barthes.

Volviendo al cuadro del conjunto de las figuras o metáboles, después de agregar a las obras literarias, y a las relaciones textuales en las obras literarias, colocaríamos al inconsciente freudiano, que también podría ser analizado a partir del aparato de las figuras retóricas, como nos dice Benveniste:

Pues es en el estilo, antes que en la lengua, donde veríamos un término de comparación con las propiedades que Freud descubrió como señaladoras del “lenguaje” onírico. Llamen la atención las analogías que se esbozan aquí. El inconsciente emplea una verdadera “retórica” que, como el estilo, tiene sus “figuras”, y el viejo catálogo de los tropos brindaría un inventario apropiado para los dos registros de la expresión. Por una y otra parte aparecen todos los procedimientos de sustitución engendrados por el tabú: el eufemismo, la alusión, la antífrasis, la preterición, la lítote. La naturaleza del contenido hará aparecer todas las variedades de

la metáfora, pues es de una conversión metafórica de la que los símbolos del inconsciente extraen su sentido y su dificultad a la vez (Benveniste, 1997, p. 86).

Entonces, podemos observar que, efectivamente, el sistema lingüístico tradicional se ve desbordado. Y si en estas adiciones ya hay un desplazamiento, o una extensión a otras unidades de sentido, revisemos la reflexión que hace Quintiliano sobre la vida de Sócrates, llevando esta idea de identificar una figura retórica más allá del plano lingüístico y literario, en suma, más allá de la letra. Dice Quintiliano al tratar sobre la ironía:

en la figura es diverso el sentido de lo que las palabras suenan, como en las burlas, y a veces no sólo toda la confirmación o prueba de un asunto, sino también toda la vida de un hombre parece ser una continuada ironía, cual es la vida de Sócrates. Pues por eso se le dio el nombre de Eirón; esto es, el que se hace el ignorante y que se admira de otros, como si fuesen hombres sabios; de manera que así como una metáfora continuada constituye la alegoría, así aquel tejido de tropos forma esta figura (*Inst. Orat.* IX, II, XLVI).

Una sola figura ilustraría la vida de un hombre, explica Quintiliano. Y, por su parte, Jakobson atribuye al “principio de la semejanza el fundamento de la poesía” (Mortara, 2015, p. 178), en el sentido en el que “fundamenta todos los procedimientos poéticos: la proyección de la equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación de los elementos lingüísticos en la cadena del discurso: equivalencias (de sonidos, de formas, de significados), de las que el paralelismo de las unidades de cada plano (fónico, rítmico, sintáctico, etc.), realizado mediante repeticiones (...), es la manifestación típica” (Mortara, 2015, pp. 330-331). Y, hablando de la repetición, no podemos dejar de mencionar a Kierkegaard, quien concibe la vida misma como una repetición, como una filosofía del futuro; a Nietzsche y su teoría del eterno retorno; y el sentido del rito de Eliade. Por otro lado, en un sentido psicológico se pronuncian “Lamy

y los clásicos: las figuras son el lenguaje de la pasión. La pasión deforma el punto de vista sobre las cosas y obliga a emplear palabras particulares” (Barthes, 1993, p. 157). Lo que vemos en Sócrates, en Jakobson, en Kierkegaard, en Nietzsche, en Eliade y en Lamy, son estructuras generales y comunes guiadas por mecanismos retóricos. En suma, al decir que identificamos en estos otros niveles de sentido el funcionamiento del aparato de las figuras retóricas, queremos dar a entender que observamos en su estructura el mecanismo de operación de las figuras. Al observar la manifestación de la Retórica en distintos tipos de discurso, es decir, al verificar el empleo de su utillaje en discursos de naturaleza –o de “sustancia y soporte”, como diría el Grupo μ – diferente, suscribimos la idea de Barthes en la que plantea que: “es probable que sólo exista una *forma* retórica y que ésta sea común, por ejemplo, al sueño, a la literatura y a la imagen” (Barthes, 2002, p. 45). No quisiéramos sonar muy hiperbólicos, pero nuestro mundo es una construcción retórica.

Ahora, como nos sugerirían los maestros de Retórica, debemos ir a los ejercicios y a las pruebas.

La matriz lógica de la intertextualidad

En el entendido en el que este capítulo se originó a partir de la premisa de Jenny de que el aparato de las figuras retóricas ofrece una matriz lógica para clasificar los tipos de alteraciones que se llevan a cabo en los procesos intertextuales, que revisamos en el capítulo anterior, no vamos a repetir aquí lo antes expuesto, sino que únicamente mencionaremos las “figuras de la intertextualidad”, como las denomina Jenny. Además, en tanto que Jenny clasifica los textos con la figura retórica que los caracteriza, y, en ese sentido, asocia la práctica intertextual con una figura retórica, anticipa la tarea que nos habría correspondido realizar a nosotros; entonces, lo que haremos será ubicar directamente la figura de la intertextualidad en el sistema clasificatorio de Durand, y la asociaremos con los ejemplos literarios que Jenny expone en su artículo, para cruzar ambas propuestas.

Jenny identifica las figuras a partir de fragmentos intertextuales; por lo tanto, en una sola obra pueden encontrarse varios tipos de ellas. Esto nos informa sobre la intervención del comportamiento de cierta figura retórica al interior de un pasaje específico del texto, pero, lo relevante para nosotros es que esa figura puede caracterizar a toda la obra si ésta se usa de una manera generalizada en el texto. De modo que, explica Jenny a propósito de la paronomasia: “Para que la paronomasia devenga figura intertextual, basta, pues, que se generalice.” (Jenny, 1997, p. 126) Entonces, si para que una figura retórica se considere figura intertextual debe generalizarse, la figura debería ser usada constantemente al interior del texto. De donde se sigue que, suponiendo que la figura se generalice, como dice Jenny, esto significaría que la figura más frecuente en los fragmentos intertextuales sería la que caracterizaría la relación que un texto

establece con otro, por tener mayor presencia como procedimiento en la obra, en los fragmentos textuales.

Dejemos hablar a Jenny. El primer ejemplo de figura que cita es la paronomasia. Comienza recordándonos su definición para exponer enseguida el fragmento intertextual:

alteración del texto original que consiste en conservar las sonoridades al mismo tiempo que se modifica la grafía, lo cual carga al texto de un sentido nuevo. Ése es el mal tratamiento que sufre un pasaje de *En busca del tiempo perdido* en *La batalla de Farsalia*.

...tout laids souvenir voluptueu kil emporté de chézelle lui permetté de sefer unidé dé zatitudezardante zoupâmé kel pouvé tavoir avek d’ot desortekil enarivé taregreté chak plésir kil gougoutait oh près d’aile, etc.

Simon revuelve el texto, transcribiéndolo con arreglo a una fonética fantasiosa, una acentuación grotesca de las *liaisons* de la lengua hablada, de los juegos de palabras que no vienen al caso, y un afeamiento voluntariamente excesivo de la prosa del ilustre precursor (Jenny, 1997, p. 126).

Después propone a la elipsis, para lo cual cita nuevamente un ejemplo de *La batalla de Farsalia*, en el que explica que Claude Simon repite una frase al interior del texto, pero mutilada:

Utiliza dos veces una frase sacada del capítulo sobre los artistas alemanes del Renacimiento, “Para el artista alemán, todo está en el mismo plano en la naturaleza”, pero la primera vez Simon hace que esa frase sea seguida por un pasaje que sólo aparece treinta y cinco líneas más adelante en el texto de Elie Faure: “...el detalle siempre oculta a la vista el conjunto; su universo no es continuo, sino que está hecho de fragmentos yuxtapuestos, etc.” La habilidad del empalme facilita la plausibilidad de un texto cuyo origen, de todos modos, no es revelado (Jenny, 1997, pp. 126-127).

El tercer ejemplo de figura de la intertextualidad que introduce Jenny es la amplificación, que define como:

transformación de un texto original por un desarrollo de sus virtualidades semánticas. Ésa es la relación que une la estrofa sobre el Océano de los *Cantos* (I, 9) al poema de Baudelaire “El hombre y el mar”. En los dos textos, no hay simple reminiscencia, como sugiere J. Kristeva, sino verdaderamente relación intertextual. Lautréamont retoma el paralelo entre el hombre y el océano que sirve de marco al texto de Baudelaire. Además, reutiliza allí numerosos temas del poema, tratándolos como *topoi* que se han de amplificar: el mar espejo del hombre, la amargura del oleaje semejante a la del espíritu humano, las riquezas ocultas de las aguas, su profundidad tenebrosa, etc. (Jenny, 1997, p. 127).

Diremos, pues, que el primero de *Los Cantos de Maldoror* se comete, como diría Quintiliano, por amplificación. Posteriormente, Jenny presenta a la hipérbole, que, por la presencia generalizada que mantiene a lo largo de todos *Los Cantos*, la identifica –o “casi” la identifica– como su figura de la intertextualidad. Escribe sobre la hipérbole: “transformación de un texto por superlativización de su calificación. Esta figura tiene un valor tan general en los Cantos que adquiere casi el valor de una característica del código representativo” (Jenny, 1997, p. 128). La quinta figura que presenta es la permutación, que puede ser de la situación enunciativa: “Al tiempo que el tenor del discurso permanece estable, cambia el alocutario. Allí donde Baudelaire se dirige al hombre (‘¡Hombre libre, siempre querrás al mar!’), Lautréamont sólo toma por interlocutor al Océano (‘¡Yo te saludo, viejo Océano!’)” (Jenny, 1997, p. 128). La permutación también puede ser por calificación, en la que “se retoman actantes o circunstancias del relato original, pero se los califica antitéticamente” (Jenny, 1997, p. 128). Por ejemplo, “en el *Apocalipsis*, Juan, apóstol de Dios, es guiado por un ángel (ser alado y divino) que le señala como la gran Ramera a una mujer ‘sentada sobre una

bestia escarlata’, ‘vestida de púrpura y de escarlata, y adornada de oro, de piedras preciosas y de perlas’. En los *Cantos*, Maldoror, ser satánico, es guiado por una luciérnaga (versión grotesca y reptante del ángel), mientras que la Prostitución se le aparece bajo los rasgos de una ‘bella mujer desnuda’, que viene a *acostarse* a sus pies” (Jenny, 1997, p. 128). Jenny refiere otro tipo de permutación: el de la situación dramática. Continúa analizando *Los Cantos*, de donde extrae un ejemplo para ilustrar este tipo de figura. En esta clase de permutación “el esquema accional del relato tomado en préstamo es modificado por transformación negativa o pasiva” (Jenny, 1997, p. 128). Jenny identifica a la permutación dramática cuando, en el *Apocalipsis*:

El ángel aplasta simbólicamente a la Prostitución: “Entonces un ángel fuerte tomó una piedra como una grande piedra de molino y la echó en el mar, diciendo: Con tanto ímpetu será derribada Babilonia, aquella grande ciudad, y nunca jamás será hallada (*Ap*, 18,21)”. (...) La luciérnaga, por su parte, le propone a Maldoror infligir un castigo idéntico a dicha bella mujer desnuda, pero Maldoror invierte los roles de manera inesperada: “Tomé una gran piedra (...) Escalé una montaña hasta la cumbre: desde allí aplasté la luciérnaga. Su cabeza se hundió en el suelo a una profundidad del tamaño de un hombre, la piedra rebotó hasta la altura de seis iglesias. Fue a caer en un lago, etc.” (Jenny, 1997, pp. 128-129).

El último de los tipos de permutación que agrega Jenny es el de los valores simbólicos, en donde:

los símbolos elaborados por un texto son retomados con significaciones opuestas en el nuevo contexto. Lautréamont no vacila en desnaturalizar los símbolos cristianos más conocidos, en su rescritura (*sic*) del *Apocalipsis*. Mientras que la serpiente y el dragón son señalados explícitamente como criaturas satánicas por la Biblia (*Ap*. 20), Lautréamont los utiliza desvergonzadamente, a la primera para representar al Creador mismo (estrofa V, 4), y al segundo para simbolizar la esperanza en el gran combate que lo opone a Maldoror-el-Águila (Jenny, 1997, p. 129).

Finalmente, Jenny introduce como figura el cambio de nivel de sentido, que visualiza también en *Los Cantos de Maldoror*. Para hacer un cambio en el sentido:

se retoma un esquema semántico en el contexto a un nuevo nivel de sentido. Así, la famosa visión del dios antropófago en *Los Cantos* (II, 8) resulta con toda naturalidad del hecho de que se toma en el sentido literal la invitación del *Apocalipsis* (19,17): “Venid, congregaos al gran festín de Dios, para que comáis la carne de los reyes, la carne de los jefes militares, la carne de los poderosos, la carne de los caballos y de los que están sentados sobre ellos, la carne de todos, libres y siervos, pequeños y grandes.” Lautréamont no ha hecho otra cosa que visualizar la escena lo más carnalmente posible, yendo más allá de su sentido de comunión espiritual. De la metáfora generalizada, sólo conserva el vehículo, borrando todas las connotaciones ligadas al tenor. El banquete deja de ser el lugar de una reunión universal para devenir festín solitario del ogro (Jenny, 1997, pp. 129-130).

Ésta es la última de las seis figuras de la intertextualidad que expone Jenny en su artículo, en donde únicamente pone la muestra de una rica veta para explorar. Ahora, como advertimos al principio de este apartado, ubicaremos los textos literarios que se identifican con una figura retórica en el sistema clasificatorio de Durand.

Relación entre elementos variantes	Operación retórica			
	A Adjunción	B Supresión	C Sustitución	D Intercambio
1— Identidad		Elipsis*	Hipérbole*	
2— Similitud —de forma —de contenido	Amplificación*		Paronomasia*	PSE*
3— Diferencia				
4— Oposición —de forma —de contenido				PC* PSD* PVS* CNS*
5— Falsas homologías —Doble sentido —Paradoja				

*Paronomasia: Fragmento intertextual de *La batalla de Farsalia* en relación con *En busca del tiempo perdido*.

*Elipsis: Frase mutilada en un fragmento intertextual de *La batalla de Farsalia*.

*Amplificación: Estrofa sobre el Océano de *Los Cantos de Maldoror* en relación con el poema de “El hombre y el mar”, de Baudelaire.

*Hipérbole: Figura intertextual de *Los Cantos de Maldoror*.

*Permutación de la situación enunciativa (PSE): Donde Baudelaire expresa: ¡Hombre libre, siempre querrás al mar!, Lautréamont escribe: Yo te saludo, viejo Océano.

*Permutación de la calificación (PC): En el *Apocalipsis*, el apóstol Juan es guiado por un ángel, en relación con *Los Cantos de Maldoror*, donde éste es guiado por una luciérnaga.

*Permutación de la situación dramática (PSD): En el *Apocalipsis* el ángel aplasta simbólicamente a la Prostitución, en relación con *Los Cantos*, en donde Maldoror aplasta a la luciérnaga salvaguardando a la mujer.

*Permutación de los valores simbólicos (PVS): En la *Biblia*, la serpiente y el dragón son representaciones satánicas, en relación con *Los Cantos*, donde representan al Creador y a la esperanza, respectivamente.

*Cambio de nivel de sentido (CNS): Lo que en el *Apocalipsis* representa el banquete de comunión espiritual, en *Los Cantos* se torna “el festín solitario del ogro”.

A partir de esta breve muestra de la presencia de las figuras retóricas en los procesos intertextuales, podemos darnos cuenta de que Jenny analiza sobre todo “fragmentos intertextuales”, pero deja claro que para que una figura retórica devenga en figura intertextual, será necesario que se generalice —como sucedió aquí con la hipérbole como figura intertextual de *Los Cantos de Maldoror*—, y esto es precisamente lo que nos interesa a nosotros, que identificamos a las figuras en los textos literarios por las relaciones que establecen de manera general, como práctica intertextual, hipertextual o alotrópica.

Por otro lado, advertimos que dejaríamos hablar a Jenny, porque la premisa inicial de este capítulo la tomamos de él, pero no podemos dejar de notar las correspondencias entre cómo concibe Jenny los procesos que distinguirían a la intertextualidad, y los modos de transformar un texto por vía hipertextual, es decir, con la concepción de la hipertextualidad según Genette. Simplemente con ver el funcionamiento de las figuras que pone como ejemplo Jenny, advertimos enseguida la identificación en la manera de cómo son analizados los procesos en una relación o en otra; por ejemplo, lo que observamos en esta diversidad de tipos de permutación son, en general, tipos específicos de prácticas hipertextuales de transposición. Jenny canaliza a la transformación con algún tipo de permutación, ya sea de símbolos, de acciones, de la voz o de los valores. Y estas transformaciones que Jenny identifica con la figura de la permutación, son aquellas que Genette asigna a la transposición temática.

Independientemente de la postura de Jenny respecto a la intertextualidad –que comprende aquello que Genette incluye como intertextualidad e hipertextualidad–, lo que vemos actuar en estos fragmentos como figuras de la intertextualidad, son las operaciones elementales a partir de las cuales se cometen las figuras retóricas; dicho de otro modo, vemos actuar el utillaje de las figuras retóricas como la matriz lógica de la intertextualidad según la concibe Laurent Jenny.

La matriz lógica de la hipertextualidad

Como hemos visto, Jenny identifica al aparato de las figuras retóricas como una matriz lógica de clasificación; Genette, por su parte, cuando en *Palimpsestos* aborda las múltiples prácticas que se registran en la transformación seria o transposición, anuncia que dispondrá un “aparato de categorización interna” para este tipo de prácticas. Escribe Genette:

Esta diversidad nos obliga a introducir aquí un aparato de categorización interna que hubiese sido completamente inútil –además de inconcebible– a propósito de los demás tipos de hipertextos. Esta subcategorización no funcionará, sin embargo, como una taxonomía jerárquica destinada a distinguir en el seno de esta clase subclases, géneros, especies y variantes: salvo algunas excepciones, todas las transposiciones singulares (todas las *obras* transposicionales) derivan a la vez de varias de esas operaciones, y no se dejan reducir a una de ellas más que a título de característica dominante, y por condescendencia hacia las necesidades del análisis y las comodidades de la distribución. [...] Por tanto, no se trata aquí de una clasificación de las prácticas transposicionales, en las que cada individuo, como en las taxonomías de las ciencias naturales, vendría necesariamente a inscribirse en un grupo y sólo uno, sino más bien de un inventario de sus principales procedimientos básicos, que cada obra combina a su manera (Genette, 1989, pp. 262-263).

Por supuesto que Genette en ningún momento dice que ese aparato de categorización interna corresponda al modelo de las figuras retóricas. A pesar de que Genette no lo exprese propiamente en esos términos, nosotros identificamos su funcionamiento como la matriz lógica de esa clasificación, de ese aparato de clasificación interna, en tanto que funciona a partir de los mismos ejes fundamentales que constituyen a una figura: el de las operaciones modificativas o retóricas y el de la cualidad relacional.

Sabemos que Genette distingue entre las transposiciones formales y las temáticas como dos grandes formas con las que una obra literaria podría identificarse más claramente, en términos amplios; pues, como él mismo explica, sólo aparecen como característica dominante, y, dentro de cada manera de transponer un texto se registra una multiplicidad de formas para transformar al hipotexto. La clave para que nosotros pudiéramos proponer que las figuras retóricas podrían ser ese aparato de categorización interna de las transposiciones fue precisamente identificar ese “inventario de procedimientos básicos que cada obra combina a su manera”, del que habla Genette, pues observamos que esos procedimientos básicos son las operaciones retóricas o modificativas de la adición, la supresión, la sustitución y la permutación, o, como les llama Genette en *Palimpsestos* “operaciones transformacionales” (1989, p. 361), y que, a su vez, combina con el eje de lo que nosotros hemos llamado genéricamente como “eje de cualidad relacional”. De hecho, en las transposiciones formales es en donde observamos más notoriamente la acción de estas cuatro operaciones modificativas y las del eje de la cualidad relacional; y, por otro lado, en las temáticas encontramos una correspondencia con los desvíos que tienen lugar en el relato, según los análisis del Grupo μ –que si bien es cierto no se ajustan del todo al sistema clasificatorio de Durand, no deja de ser una evidencia de que la Retórica es la matriz lógica de este tipo de prácticas hipertextuales–. Recordemos las prácticas de las transposiciones formales:

TRANSPOSICIONES FORMALES
Traducción
Versificación
Prosificación
Transmetrización
Transestilización

Transformaciones cuantitativas

Escisión

Amputación

Poda o escamonda

Auto-escisión

Expurgación

Auto-expurgación

Concisión

Auto-concisión

Condensación

Digest

Auto-condensación

Pseudo-resumen

Extensión

Contaminación

Expansión

Expansión estilística

Expansión por vacilación

Expansión por exceso de
precisiónExpansión por transformación
definicionalExpansión por *engolamiento*
pseudo-homérico o*amaneramiento*

Sermonización

Amplificación

Amplificación por vía narrativa**(éste es uno de los casos que
están en la frontera entre
formales y temáticos, porque
tienen una injerencia en la
diégesis)**

	Amplificación por vía narrativa por desenvolvimiento diegético
	Amplificación por vía narrativa por inserciones metadieéticas
	Amplificación por vía narrativa por intervenciones extradieéticas del narrador
Prácticas ambiguas	
	Prácticas que combinan reducción y aumento, identificadas propiamente en paratextos

El ejemplo más claro de que el aparato de las figuras retóricas es la matriz lógica de las transposiciones formales es el caso de la translongación o transformación cuantitativa, en donde vemos expuesto en el nombre de la transposición la operación modificativa que la determina. Podemos observar, además, que estas transformaciones se concentran en las tres operaciones elementales, o sustanciales, como las denomina el Grupo μ : la adición, la supresión y la sustitución, que son las puramente cuantitativas. Y aquí es preciso traer a cuenta nuevamente las palabras que ya habíamos citado de Genette sobre su clasificación de las transformaciones cuantitativas: “Un texto, literario o no, puede sufrir dos tipos antitéticos de transformación que calificaré, provisionalmente, de *puramente cuantitativa*, y, por tanto, a priori, puramente formal y sin incidencia

temática. Estas dos operaciones consisten: una, en abreviarlo –nosotros la llamaremos *reducción*–; la otra, en extenderlo; la llamaremos *aumento*. Pero hay, por supuesto, varias maneras de reducir o de aumentar un texto” (1989, p. 290). Subrayamos en la tabla anterior el caso de los tipos de amplificación por vía narrativa, que opera a partir de estos procedimientos de transformación cuantitativa, pero aplicados directamente a la intervención de la diégesis, alterándola (motivo por el cual creemos que se encuentra en la frontera compartida de las transposiciones formales y temáticas); sencillamente porque la amplificación es más que extensión cuantitativa de elementos, pues amplía en función de la grandeza o pequeñez de los términos, es decir, no sólo es extender, sino engrandecer. Independientemente de este tipo de transformación textual, lo que vemos actuar como la matriz lógica de todas las transposiciones formales son los dos ejes constitutivos de las figuras retóricas: el de las operaciones modificativas y el de la cualidad relacional. Genette lo confirma en la siguiente sentencia: “toda transformación de texto que no se deja reducir a uno de estos dos procedimientos resulta generalmente de su matrimonio según la fórmula *supresión+adición=sustitución*” (1989, p. 346). Entonces, cuando Genette indica que todas las transformaciones textuales proceden a partir de esas operaciones, nos queda claro que ese “aparato de categorización interna”, que corresponde al “inventario de procedimientos básicos que cada obra combina a su manera”, no es distinto a los modos en los que se cometen las figuras, como enseñaría Quintiliano. Por lo tanto, combinar los procedimientos básicos de ese inventario no es más que la puesta en funcionamiento de los dos ejes constitutivos de las figuras; es decir, del aparato de las figuras retóricas.

Ahora, respecto a las transposiciones temáticas –y al margen de la clasificación realizada a partir del sistema de Durand para analizar las relaciones hipertextuales–, queremos señalar que éstas pueden identificarse perfectamente con los desvíos que,

según el Grupo μ , podrían encontrarse al interior del relato. La correspondencia entre estos desvíos y la transformación que se lleva a cabo en cada transposición temática responde al tratamiento particular de la *diégèse*. Dice el Grupo μ en su Retórica General: “Podemos captar así los lugares en que son posibles los desvíos: relaciones de duración, de dirección cronológica, de determinismo causal, de localización espacial y de punto de vista” (RG, 1987, p. 278). Debemos advertir que el Grupo μ encuentra estos desvíos en los discursos teatral y cinematográfico, además del literario. Ahora, el grupo de Lieja analiza los lugares donde son posibles los desvíos a partir de las cuatro operaciones modificativas; así, analiza las relaciones de duración en función de la adjunción, la supresión, la supresión-adjunción y la permutación. Vemos, pues, que el eje de las operaciones retóricas sigue operando en este tipo de desvíos o de transformaciones, y lo que cambia son las relaciones que, en este caso, tienen que ver directamente con la diégesis; por lo cual podemos decir que los lugares en los que el Grupo μ nos indicaría que son posibles los desvíos, se corresponden con los factores del cambio de las transposiciones temáticas que describe Genette.³⁵ En general, con las transposiciones temáticas, pero también con la amplificación por vía narrativa y con la transmodalización, puesto que en ambas hay una fuerte injerencia transformacional de la diégesis. Además, no gratuitamente estas dos son las últimas transposiciones formales que estudia Genette antes de concentrarse en las temáticas, pues hace la advertencia de que la frontera entre las transposiciones formales y las temáticas no es infranqueable y que es, más bien, porosa. Revisemos la correspondencia entre los desvíos y las transposiciones temáticas:

³⁵ En las transposiciones temáticas se siguen presentando las operaciones modificativas; véase, por ejemplo, la transmotivación positiva, negativa y sustitutiva, en donde podemos identificar la acción de la adición, la supresión y la sustitución de valores, respectivamente.

Grupo μ	Genette
LUGARES DONDE SON POSIBLES LOS DESVÍOS	TRANSPOSICIONES TEMÁTICAS
Las relaciones de duración Las relaciones de dirección cronológica Las relaciones de localización espacial	Transposición diegética
Las relaciones de duración Las relaciones de dirección cronológica Las relaciones de localización espacial	Transposición pragmática (como “consecuencia inevitable de la transposición diegética (Genette, 396)
Las relaciones de determinismo causal	Transposición de motivos
Las relaciones del punto de vista	Transposición de valores
LUGARES DONDE SON POSIBLES LOS DESVÍOS	TRANSPOSICIONES FORMALES
Las relaciones de duración Las relaciones de dirección cronológica Las relaciones de localización espacial Las relaciones del punto de vista	Amplificación por vía narrativa (éste es uno de los casos que están en la frontera entre formales y temáticos, porque tienen una injerencia en la diégesis): Amplificación por vía narrativa por desenvolvimiento diegético Amplificación por vía narrativa por inserciones metadiegticas Amplificación por vía narrativa por intervenciones extradiegticas del narrador
Las relaciones de duración Las relaciones de dirección cronológica Las relaciones de localización espacial Las relaciones del punto de vista	Transmodalización intermodal Transmodalización intramodal

Como mencionábamos arriba, esta correspondencia nos informa y nos confirma el hecho de que la Retórica es la matriz lógica de este tipo de prácticas hipertextuales.

La transposición es la más importante de las prácticas hipertextuales, por la variedad y multiplicidad de sus formas de presentarse, pero, recordaremos que Genette clasifica cinco tipos más: la parodia, el pastiche, el travestimiento, la imitación satírica o *charge* y la imitación seria o *forgerie*. Si bien es cierto que en las transposiciones es donde identificamos de manera más clara el funcionamiento del aparato de las figuras retóricas como su matriz lógica, en las otras cinco prácticas también podemos observar, aunque sea de manera esquemática, este mismo funcionamiento. Vamos a analizarlo, genéricamente, como práctica, citando para cada una de ellas la definición que Genette mismo utiliza; excluyendo en este aspecto a la transposición, de la que ya hemos hablado.

Para pasar a las prácticas hipertextuales por el tamiz de la clasificación de Durand, vamos a servirnos del cuadro general de las prácticas hipertextuales que dispuso Genette en *Palimpsestos*:

PARODIA	TRAVESTIMIENTO	TRANSPOSICIÓN
“modifica el tema <i>sin modificar el estilo</i> [...] conservando el texto noble para aplicarlo, lo más literalmente posible a un tema vulgar (real y de actualidad)” (pp. 33-34).	“modifica el estilo <i>sin modificar el tema</i> ” (p. 33).	Se presenta en una gran cantidad de formas.
PASTICHE	IMITACIÓN SATÍRICA O CHARGE	IMITACIÓN SERIA O FORGERIE
Se crea un pastiche cuando el autor “se apodera de un estilo, [...] y este estilo le	“La imitación satírica se caracterizaría (a veces: en los casos más claros) por	La <i>forgerie</i> es la práctica de la continuación o <i>acabamiento</i> (p. 202) de

dicta su texto” (p. 100).	un grado más en la exageración [que la del pastiche], que sería una especie de paso hacia el absurdo” (pp. 107-108).	una obra.
---------------------------	--	-----------

Relación entre elementos variantes	Operación retórica			
	A Adjunción	B Supresión	C Sustitución	D Intercambio
1— Identidad		Concisión	Traducción Versificación Prosificación	
2—Similitud —de forma —de contenido	Imitación seria o <i>forgerie</i> Expansión Extensión	Escisión Condensación	Pastiche Imitación satírica Prácticas ambiguas	Transmetrización Transestilización
3—Diferencia				
4—Oposición —de forma —de contenido	Parodia			
5—Falsas homologías —Doble sentido —Paradoja			Travestimiento	

Después de haber clasificado a las prácticas hipertextuales siguiendo el sistema de Jacques Durand, lo que observamos es que, efectivamente, son susceptibles de análisis a partir de los ejes de las operaciones modificativas y de cualidad relacional que constituyen a las figuras retóricas, y que, por lo tanto, podemos afirmar que la Retórica es la matriz lógica de las relaciones hipertextuales.

La matriz lógica de la alotropía literaria

Como hemos expuesto en el primer capítulo de esta tesis, la alotropía literaria puede ser de dos tipos: por adición o por supresión. Los modos en los que puede presentarse son un indicador de las operaciones retóricas que se llevan a cabo en su dominio; lo cual revela que su rango de acción es muy acotado, a diferencia del de la intertextualidad en sentido amplio, o el de la hipertextualidad. La relación alotrópica nos limita a una parcela muy reducida del cuadro de clasificación de las figuras de Durand. En tanto que el inventario de las prácticas textuales de las otras dos relaciones es amplio, podemos ver un despliegue en todo el cuadro de Durand; en cambio, con la alotropía literaria vemos que sus prácticas pueden ubicarse únicamente en las casillas A1 y B1 (es decir, la de identidad por adición y la de identidad por supresión). Esto puede explicarse a partir de la consideración que supone que la alotropía literaria finca su existencia en el principio de identidad de la trama del texto base con la del alótrofo, que se crea a partir de modificaciones de adición o de supresión, según sea el caso. Entonces, de las cuatro operaciones retóricas, la alotropía literaria puede restringirse a las sustanciales, como las llama el Grupo μ –que, estrictamente, son cuantitativas–; y a la categoría de la identidad³⁶, respecto al eje de la cualidad relacional.

De la misma manera en la que el Grupo de Lieja distingue casos particulares en las operaciones retóricas, nosotros consideramos que tanto la adición como la supresión

³⁶ Entendiendo a la identidad en el sentido en el que se presenta en la repetición, como explica Deleuze: “que, como las repeticiones físicas, mecánicas o puras (repetición de lo Mismo), encontrarían su razón en las estructuras más profundas de una repetición oculta en la que se disfraza y se desplaza un ‘diferencial’” (2017, p. 16).

pueden presentarse de manera parcial o total en el ejercicio de la alotropía literaria.³⁷ En síntesis, a partir de estos dos ejes, que propiamente podemos llamar cuantitativo y cualitativo, o de las operaciones cuantitativas y de las operaciones cualitativas, establecemos la matriz lógica de la alotropía literaria.

El hecho de que la alotropía literaria se limite a estas pocas casillas de la tabla de la clasificación de Durand, responde a su método de transformación textual; pues el traslado simétrico de la trama es lo que hace que se establezca la identidad entre ambos textos. De modo que la alotropía excluye de su dominio de operación a las relaciones de semejanza, de diferencia, de oposición y de falsa homología, porque no se ajustan al modo de transformación alotrópico, y porque en la alotropía el elemento más importante, su nota característica, es la identidad que hay en la trama. La alotropía literaria no establece su existencia en la semejanza de textos, pues este principio sería, en esencia, el de la intertextualidad³⁸; tampoco el de la diferencia, pues el principio que une un texto base con su alótrofo no es la diferencia, sino la identidad que presenta un diferencial; se excluye también el de la oposición, porque sabemos que un alótrofo no es en ningún sentido un texto que se oponga o contradiga al texto base: no es opuesto, sino contiguo, es sencillamente otro texto.

Con base en las categorías cualitativa y cuantitativa, sostenemos que el reconocimiento de un alótrofo se realiza en dos momentos: en primera instancia, identificamos un alótrofo al notar que establece una relación de identidad con su texto base (por la trama); y, en un segundo momento, reparamos en el diferencial que se manifiesta por medio de adiciones o supresiones a partir de las cuales se lleva a cabo la transformación

³⁷ Será parcial cuando se tome solamente un fragmento del texto base para hacer la transformación alotrópica, como sucede en el caso Kawabata; y será total cuando se tome el texto completo para hacer la transformación, como podemos ver en el caso de Borges-Katchadjian.

³⁸ En el sentido de que lo semejante busca lo semejante.

alotrópica. Estos dos momentos se corresponden con los dos ejes constitutivos de una figura retórica (el de las operaciones modificativas y el de la cualidad relacional, o, sintetizando, el cuantitativo y el cualitativo). Por lo tanto, aquí debe precisarse que, para poder identificar la operación de una figura retórica, o advertir el desvío entre el texto base y su alótropo, será indispensable tomar en consideración ambos textos. Es verdad que hemos defendido en la definición del concepto de la alotropía literaria que el alótropo es un texto autónomo, que puede leerse perfectamente con independencia de su texto base –y lo sostenemos–; pero, en este punto, para reconocer el funcionamiento de una figura retórica, es preciso tener en cuenta ambos textos, simplemente porque, como hemos explicado antes, se requiere de un texto que se disponga como grado cero. De otro modo, esta propuesta de identificar a la Retórica como la matriz lógica de la alotropía literaria perdería todo sentido; de la misma manera en la que ocurriría con las otras dos relaciones textuales señaladas.

Veamos la distribución de las prácticas alotrópicas en el cuadro clasificatorio de Durand.

Relación entre elementos variantes	Operación retórica			
	A Adjunción	B Supresión	C Sustitución	D Intercambio
1— Identidad	Alotropía literaria por adición (homoautorial o heteroautorial)	Alotropía literaria por supresión (homoautorial o heteroautorial)		
2— Similitud —de forma —de contenido				
3— Diferencia				
4— Oposición —de forma —de contenido				
5— Falsas homologías —Doble sentido —Paradoja				

Podemos corroborar que las prácticas se ubican en las casillas de la repetición, por un lado; y de la elipsis, por otro. El Grupo μ explica que “repetir una palabra es añadir sentido” (RG, 1987, p. 136), a razón de que los cambios sintácticos tienen una trascendencia semántica. Esta adición, a nosotros nos informa sobre la intención explícita de un autor de querer crear *otra* obra a partir de la operación de adicionar palabras que están cargadas de sentido para conformar una obra que será autónoma: un alótrofo. Por otro lado, respecto a la supresión dice Durand: “no sólo se trata de suprimir un elemento, sino de llevar al lector a percibir esa ausencia y reconstituir el elemento ausente” (1972, p. 100). Y la misma reacción se esperaría al percibir una adición en un texto, pues, como explicaría Quintiliano: respecto a la amplificación y la disminución operan las mismas reglas: “siendo unos mismos los escalones para subir que para bajar” (*Inst. Orat.* VIII, IV, XXVIII). Esta reconstitución del elemento ausente es una reacción prácticamente automática que lleva a cabo el lector al reconocer la identidad de un texto en otro; en este caso, del texto base en el alótrofo, porque el lector

siente un malestar que le indica que ese texto que tiene a la vista tiene una correspondencia con otro que él conoce. En otras palabras: percibe el desvío.

Balance

Después de pasar a la intertextualidad, en los términos en los que la expresa Jenny, a las prácticas hipertextuales y a las alotrópicas por la clasificación de las figuras retóricas de Durand, vemos que es posible analizar el desvío de las obras literarias bajo el mismo sistema que el de las figuras retóricas. Identificamos a las prácticas de cada una de las relaciones textuales con alguna de las figuras retóricas que pueden ser posibles en cada uno de los cruces que resultan de los dos ejes del sistema clasificatorio de Durand, en el sentido en el que, como diría Genette, éstas las señalan únicamente “a título de característica dominante” (1989, p. 263). Seguramente podremos encontrar múltiples ejemplos de figuras retóricas actuando al interior de los textos, como explicaba Jenny con los fragmentos intertextuales; pero, como él mismo escribió, para que una figura retórica se impusiera como figura de la intertextualidad, bastaba con que se generalizara, es decir, que generalizara su ejercicio a lo largo de todo el texto para identificarla a título de característica dominante. Fue en este sentido que el sistema clasificatorio de Durand nos permitió identificar las prácticas textuales con alguna figura retórica, únicamente a título de característica dominante, respecto a sus procesos de transformación.

Con base en este ejercicio retórico que hemos realizado, confirmamos que el aparato de las figuras retóricas ofrece una matriz lógica muy amplia y diversificada para clasificar los procesos de las relaciones textuales señaladas. Por lo cual decimos que la Retórica, al ofrecer un sistema clasificatorio, nos informa sobre las operaciones y los procesos transformacionales que se establecen entre los textos literarios, como relación. Y, por otro lado, nos indica también que, desde el punto de vista de la creación, las operaciones retóricas dan cuenta de las operaciones básicas a partir de las cuales se crea y se

transforma no sólo un texto, sino una obra artística en general; dicho de otro modo, estas operaciones son los procedimientos elementales de la creación artística. Consideramos que los procesos transposicionales por medio de los cuales se transforma un texto de maneras tan variadas y sofisticadas, parten de la combinación de operaciones básicas, del mismo modo en el que explica La Fontaine que: “por la definición del punto, de la línea, de la superficie, y por otros principios muy familiares, llegamos a conocimientos que miden al fin el cielo y la tierra” (1883, p. 9). De igual manera, partimos aquí de operaciones elementales de la Retórica para conocer la matriz lógica de la intertextualidad, la hipertextualidad y la alotropía literaria.

El hecho de que podamos afirmar que la Retórica es la matriz lógica a partir de la cual pueden clasificarse las operaciones transformacionales que relacionan un texto con otro de manera intertextual, hipertextual o alotrópica, es muy significativo para nosotros porque, al haber analizado a las tres relaciones a partir del mismo aparato retórico, nos indica que tienen una raíz común. Y, si la alotropía literaria ha podido ser evaluada por los mismos parámetros que la intertextualidad y la hipertextualidad, el ejercicio que hemos realizado aquí nos ofrece un argumento de peso para fortalecer nuestra hipótesis de que la alotropía literaria podría ser otra relación textual, y, en ese sentido, podría adscribirse al paradigma de las relaciones transtextuales.

Por otro lado, únicamente queremos dejar claro el punto de la autonomía de los textos. Independientemente de la relación en la que se vean inmersos, defendemos el hecho de que pueden ser leídos de manera aislada –es decir, sin su referente intertextual, hipertextual o de texto base en el caso de la alotropía–; pero, para ser analizados a la luz del aparato de las figuras retóricas, sí consideramos necesario tener en cuenta ambos textos, porque se requiere de un texto que constituya el grado cero, para poder identificar el desvío y, de esta manera, actualizar la relación textual.

Recapitulando, el aparato de las figuras retóricas, como le designa Jenny, o, el aparato de categorización interna, como le nombra Genette, es un sistema de clasificación que tiene como matriz lógica al utillaje de las figuras retóricas, constituido por los dos ejes de operaciones modificativas y de cualidad relacional, que nos ha permitido analizar las prácticas y los procesos intertextuales, hipertextuales y alotrópicos. Entonces, en tanto que la Retórica es la matriz lógica del funcionamiento de las tres relaciones textuales, podemos afirmar que el ejercicio de estas tres relaciones transtextuales constituye un hecho retórico, y, además, que las relaciones textuales tienen un procedimiento figural. En suma, el hecho de que estas prácticas textuales puedan analizarse a partir del mismo sistema de clasificación de las figuras retóricas, nos informa que los procesos elementales por los cuales se comete una figura, se corresponden con los procesos elementales por medio de los cuales se crea un texto que se encuentra en relación con otro por intertextualidad, hipertextualidad o alotropía literaria. Por lo tanto, al clasificar las prácticas de las tres relaciones textuales a partir del sistema de Durand, concluimos que el aparato de las figuras retóricas es la matriz lógica a partir de la cual pueden clasificarse los procesos de transformación que se llevan a cabo entre los textos. Entonces, lo que podríamos agregar a la propuesta de Jenny es que: el saber qué figura retórica identifica a dos textos literarios que están vinculados por alguna de las tres relaciones textuales, nos ayudaría a conocer el carácter de la relación que se establece entre ellos; es decir, si se trata de intertextualidad, de hipertextualidad o de alotropía literaria.

Capítulo IV

Fase de pruebas

“El Aleph” analizado a partir de cinco (más una) relaciones transtextuales

Con el objetivo de poner en práctica las relaciones transtextuales citadas por Genette, junto con la alotropía literaria que intenta sumarse a esas relaciones, en este apartado vamos a analizar “El Aleph”, de Borges, a la luz de estas seis relaciones. Nos pareció adecuado hacer un ejercicio transtextual del cuento de Borges para ver en la práctica la diferencia entre cada una de las relaciones; y, además, para demostrar esta diferencia a partir de “El Aleph”, que es uno de los textos paradigmáticos de esta tesis.

Como hemos visto en el capítulo segundo, en el apartado referido a la [“Confrontación de las relaciones transtextuales con la alotropía literaria”](#), Genette dispone las cinco relaciones según el grado de abstracción e implicación que tienen; de este modo, siguiendo ese orden, las relaciones son la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad y la architextualidad. Nosotros comenzaremos con la segunda relación que expone Genette porque en nuestro análisis han sido precisamente los elementos paratextuales de “El Aleph” los que nos han llevado a otros textos con los cuales el cuento entabla los otros cinco tipos de relaciones transtextuales. Dicho de otro modo, ciertos elementos paratextuales han sido el punto de partida de este trabajo; por lo tanto, vamos a citar únicamente los elementos paratextuales que, a nuestra manera de ver, resultan significativos en tanto hacen relucir otro tipo de relación transtextual, por lo que advertimos que no pretendemos ser exhaustivos en el tratamiento de los múltiples datos paratextuales que rodean a “El Aleph”.

“El Aleph” se publicó por primera vez el 3 de septiembre de 1945, en el número 131, año XIV, de la *Revista Sur*, entre las páginas 52 y 66. Desde esa publicación, el cuento está dedicado a Estela Canto, a quien, además, Borges le obsequió el manuscrito. El 10

de mayo de 1985, Estela Canto vendió el manuscrito a través de Sotheby's a la Dirección General del Libro y Bibliotecas del Ministerio de Cultura de España; de modo que desde entonces el manuscrito se encuentra en la Biblioteca Nacional de España (BNE). El manuscrito del cuento, según el registro del catálogo de la BNE,³⁹ y la afirmación de Julio Ortega y Elena del Río Parra, que prepararon una edición crítica y facsimilar de "El Aleph", data de 1945 (2015, p. 23), el mismo año en el que se publicó en *Sur*; sin embargo, tenemos razones para dudar de que el año de escritura sea éste. El hecho de que en el texto no esté registrada la fecha de escritura nos da pie para pensar, de partida, que pudo haber sido escrito otro año; por ejemplo, podríamos considerar que el manuscrito date de 1943. Consideramos este año a raíz de ver que en el cuento que se publica en *Sur*, figura la "Posdata del primero de marzo de 1943", que no aparece en el manuscrito. Por lo cual, no nos parece descabellado pensar que la fecha exacta de la postdata podría ser una referencia real del momento en el que fue escrito el cuento, vale decir, la fecha de la que proviene el manuscrito. En otras palabras, que el cuento publicado en 1945 contenga una parte que no está en el manuscrito, y que además haya sido agregada con la fecha del primero de marzo de 1943, nos dice que la adenda podría referir al momento en el que Borges escribió el borrador del cuento. Aunque, por otro lado, en tanto que la adenda es parte del cuento, el dato podría ser sencillamente ficción. Esta es sólo una elucubración, una consideración de índole metatextual, originada porque en el paratexto del manuscrito no figura la fecha de escritura, y el dato de la postdata nos da motivo para pensar en ello.

Por otro lado, pensamos que su escritura podría haber sido 1944, año que consideramos a causa de otro paratexto: la dedicatoria a Estela Canto. Borges conoció a Canto en agosto de 1944, en la casa de Bioy Casares y Silvina Ocampo (Canto, 1999, p. 21).

³⁹ El manuscrito se encuentra en la Sala Cervantes de la sede de Recoletos, con la signatura MSS/22323/10. www.catalogo.bne.es

Podemos pensar que Borges pudo haber comenzado a escribir el cuento a finales de ese año; es decir, meses después de coincidir con Estela en la casa de los Bioy, cuando ya se conocían de verdad, a partir de esa “noche de verano, antes de los grandes calores” (Canto, 1999, p. 25), como escribe Canto. Si decimos que Borges comenzó a escribir “El Aleph” una vez que conoció a Estela, se debe a que el cuento revela ciertos elementos consabidos que se refieren a ella, como asignar a su amada el nombre de Beatriz. Dice Estela Canto en *Borges a contraluz*: “Me repetía que él era Dante, que yo era Beatrice y que habría de liberarlo del infierno, aunque yo no conociera la naturaleza de ese infierno” (1999, p. 82); o el hecho de que el cuento comience con aquellas proverbiales carteleras de Constitución que renovaban sus anuncios, cuando sabemos por Canto que Constitución era precisamente su punto de encuentro con Borges: “nos veíamos todas las noches para ir al cine o comer con los Bioy. El lugar de encuentro era la entrada a la estación del subterráneo en Constitución” (1999, p. 28). Quizá Borges comenzó a escribir el cuento cuando Estela tomó sus vacaciones de verano, en diciembre de 1944, cuando el cambio de carteleras de la plaza Constitución anunciaba que “el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella” (Borges, 2015a, p. 342). Esta es sólo otra suposición, con lo cual confirmamos las palabras de Genette sobre la paratextualidad, que “es, sobre todo, una mina de cuestiones sin respuesta” (Genette, 1989, p. 12).

La paratextualidad es una mina de cuestiones sin respuesta, pero también ofrece respuestas exactas. Es a razón de conocer las cartas que Borges le envió a Estela Canto —es decir, más paratextos—, que confirmamos que Borges terminó el manuscrito de “El Aleph” en 1945; lo cual no contradice nuestra hipótesis de que Borges hubiera podido comenzar a escribir el cuento en 1944. En las cartas que Borges le envió a Canto a la casa de los Bioy en Mar del Plata, en el verano de 1944-1945, no encontramos ningún

comentario que nos informara sobre cuándo comenzó a escribir “El Aleph”, pero sí sobre su avance, pues en la carta del 5 de febrero de 1945 Borges le cuenta a Estela que esa semana terminaría el borrador del cuento: “No te he agradecido aún la alegría que tu carta me dio. Esta semana concluiré el borrador de la historia que me gustaría dedicarte: la de un lugar (en la calle Brasil) donde están todos los lugares del mundo. Tengo otro objeto semimágico para ti, una especie de calidoscopio” (Canto, 1999, p. 112). Como vemos, a principios de febrero Borges tenía ya un borrador, que no sabemos hasta dónde llegaba; lo que sí sabemos es que la historia se alargó y no terminó esa semana del 5, como lo había planeado, pues la carta del 19 de febrero dice que el cuento se extendió: “Una vasta gratitud por tu carta. A lo largo de las tardes el cuento del lugar que es todos los otros avanza, pero no se acerca a su fin, porque se subdivide como la pista de la tortuga. (Alguna noche hablamos de eso, ya que es uno de mis dos o tres temas.) Me agradecería mucho que me ayudaras para algún detalle preciso, que es indispensable y que no descubro. Catorce páginas he agotado ya con mi letra de enano” (Canto, 1999, p. 114).

Al 19 de febrero Borges llevaba catorce de las veintiuna hojas que tiene el manuscrito de “El Aleph”, por lo que parece que le quedaban algunas semanas más de redacción. Si las cartas del libro de Borges a contraluz –que es de donde hemos obtenido esta correspondencia– están organizadas temporalmente por su contenido, podemos suponer que, si después de la carta del 19 viene otra sin fecha escrita un sábado en Adrogué, y la siguiente viene también sin fecha, pero con la indicación de haber sido escrita en jueves, siguiendo la continuidad de la correspondencia, podría tratarse del jueves primero de marzo. Si así fuera, por lo que dice, parecería que a esa fecha Borges aún no termina de escribir el cuento: “Estela, Estela Canto, cuando leas esto estaré terminando el cuento que te prometí, el primero de una larga serie” (Canto, 1999, p. 118).

Después de esta carta, que, a todo esto, Borges le escribe a Estela en inglés, vienen tres sin fecha, y posteriormente la esperada por nosotros, donde finalmente le dice que terminó el cuento. Esa carta, enviada desde Las Nubes, la casa de Enrique Amorim, en Uruguay, a Estela, que ya estaba de regreso en Buenos Aires, únicamente contiene el dato de miércoles 4, sin indicar el mes. Como lo que tenemos cierto es que Borges terminó el cuento en 1945, hay dos meses en los que el 4 cae en miércoles: abril y julio, por lo tanto, para el día 4 de uno de esos dos meses Borges habría terminado “El Aleph”. Borges escribe en la carta: “He concluido, bien o mal, tu cuento” (Canto, 1999, p. 150).

Después de estas elucubraciones provocadas por paratextos del cuento, lo que tenemos claro es que se terminó de escribir en 1945, y que se publicó por primera vez en septiembre de ese año. Desde esta primera publicación, no así desde el manuscrito, el cuento registra dos epígrafes: “*O God!, I could be bounded in a nutshell, and count myself a King of infinite space. Hamlet, II, 2.*” y “*But they will teach us that Eternity is the Standing still of the Present Time, a Nunc-stans (as the Schools call it); which neither they, nor any else understand, no more than they would a Hic-stans for an Infinite greatness of Place. Leviathan, IV, 46*” (Borges, 1945, p. 52). Cuatro años después de su publicación en *Sur*, en 1949, el cuento intitula el libro que publica Losada, en Buenos Aires, en la Serie Prosistas de España y América. Vale decir que, entre el manuscrito, el cuento publicado en *Sur* y el de la primera edición de Losada, existen múltiples diferencias, las cuales han sido revisadas y comentadas en la edición crítica y facsimilar que prepararon Del Río y Ortega; libro en el que, dicho sea de paso, puede verificarse el ejercicio de la relación metatextual, que “es por excelencia la relación crítica” (Genette, 1989, p. 13).

Respecto a la revisión del paratexto del manuscrito del cuento, sabemos por Genette que constituye un ejercicio genético que establece una relación, al mismo tiempo, de tipo hipertextual y metatextual:

este aspecto hipertextual de la relación genética no excluye otros aspectos transtextuales: el «avant-text» funciona también como un paratexto, cuyo valor (entre otros) de comentario y, por tanto, de metatexto, en relación al texto definitivo, es tan evidente como problemático, puesto que nos informa a menudo muy claramente (por ejemplo en los borradores de James) acerca de las intenciones o interpretaciones quizá provisionales y completamente abandonadas en el momento de la redacción definitiva (Genette, 1989, p. 491).

Podemos darnos cuenta de la trascendencia que tiene un elemento paratextual en la recepción de un texto; pues, en este caso, gracias a que podemos contrastar el paratexto con las versiones publicadas, advertimos que el manuscrito termina antes de la “Posdata del primero de marzo de 1943” –de hecho, un párrafo antes de que ésta comience– por lo cual leemos una nueva versión del cuento que, con ese fragmento que agrega, da un sentido nuevo al final. De este modo, vemos que a partir de la revisión del paratexto se generan metatextos como el siguiente, que proponen una lectura crítica del cuento respecto a la variante que presenta frente a su manuscrito. Sobre el agregado de la postdata dicen Ortega y Del Río:

Después de la visión, se restituye lo cotidiano. Y el relato termina en el alivio del olvido. Sólo que la “Posdata del primero de marzo de 1943” introduce la duda crítica: “yo creo que el Aleph de la calle Garay era un falso Aleph”. El lenguaje sirve, ahora, para liberarnos del presente excesivo, entrevisto en la visión; y para reestablecer, luego del milagro, la vida cotidiana que se impone, con su lenguaje relativizador y empírico, al tiempo de la fábula y a la hipérbole temporal de la fabulación (Ortega y Del Río, 2015, p. 21).

En este comentario lo que vemos es, pues, el ejercicio del tercer tipo de relaciones transtextuales: la metatextualidad.

Muy cerca de la relación paratextual está la architextual, que Genette designa como el quinto tipo. Para aplicar esta relación a “El Aleph”, basta señalar que se trata de un cuento fantástico que se enmarca en la categoría del género narrativo, y, que se encuentra en el libro que concentra la obra cuentística de Jorge Luis Borges titulado *Cuentos completos*.

Ahora revisaremos el primer tipo de relaciones transtextuales: la intertextualidad, que percibimos también por medio de un elemento paratextual: el epílogo de *El Aleph*.

En tanto que la intertextualidad es un concepto definido por varios teóricos, y, en este sentido, polémico, debemos advertir que, ya que estamos siguiendo las relaciones transtextuales descritas por Genette, nos ceñimos a la acepción que él le da. En este caso, Genette entiende a la intertextualidad de forma restrictiva, y no entraremos en discusión respecto a ese punto, de modo que la tomaremos en ese sentido para analizar “El Aleph”. Entonces, visto así, identificamos el ejercicio de la intertextualidad entre “El Aleph” y “El huevo de cristal”, de Herbert George Wells. Llegamos a este cuento al leer el comentario que escribe Borges en el epílogo del libro: “En «El Zahir» y «El Aleph» creo notar algún influjo del cuento «The Cristal Egg» (1899) de Wells” (2015b, p. 359). Indaguemos sobre el alcance de ese influjo, que nos dio pie para vincularlo intertextualmente al cuento de Wells, en tanto recurre a la alusión. “El huevo de cristal” trata sobre un taxidermista y anticuario, el señor Cave, que descubre por accidente en su propia tienda las misteriosas virtudes que tiene un huevo de cristal que tiene a la venta. El huevo funciona como una ventana o un umbral hacia un lugar distinto a la Tierra: “notó que la vegetación de aquel país de prodigio no era igual a la de la tierra” (Wells, 1938, p. 76). En este cuento se habla de un lugar distinto al terrestre, que podía verse a

través del huevo de cristal. Este sitio era un lugar ignoto, con paisajes y seres fantásticos:

Cuando el cristal alcanzaba el máximo de intensidad luminosa, el señor Cave percibía, además de las grandes masas ya mencionadas, muchedumbres de seres vivos análogos a los escarabajos que parecían posados en el primer término de la campiña, y según iba repitiendo los experimentos, modificaba sus impresiones acerca de las extrañas criaturas, que después de parecerle escarabajos se le antojaron murciélagos y, al fin, querubines. Sus cabezas eran redondas y de configuración casi humana; además, tenían ojos, unos ojos inmensos y brillantes cuya mirada detenía y helaba la sangre en las venas... Poseían también grandes alas de plata membranosas y brillantes, desprovistas de plumas, de las cuales arrancaba la luz irisados reflejos; y estas alas parecían unirse al cuerpo por un solo punto de tangencia situado cerca del tórax, lo que daba a los extraños seres el aspecto de mariposas fenomenales. Pequeños de cuerpo con relación a las dimensiones de la cabeza, poseían también bajo el abdomen un haz de tentáculos contráctiles, ágiles y eficaces como manos (Wells, 1938, pp. 78-79).

Para activar la visión tanto del huevo como del Aleph debían cumplirse dos condiciones: descender al sótano, que ofrece cierta oscuridad, y ubicarse en un ángulo determinado para realizar la observación. El primer requisito era, pues, el sótano: en el cuento de Wells, la primera vez que el señor Cave vio resplandecer el huevo fue cuando, una noche de insomnio mientras deambulaba por la casa, lo vio brillar en la estantería de su tienda; a raíz de la curiosidad que le despertó, descubrió que el brillo se intensificaba con la oscuridad de la noche, de manera que, si quería verlo también de día, tendría que igualar las condiciones de penumbra nocturna:

Para ver algo durante el día era preciso colocar la esfera en un sitio oscuro y aun cubrirla con un paño negro. Con grandes precauciones para no ser descubierto por los argos femeniles, el anticuario empleaba casi todas las tardes fingiendo arreglar en el

sótano una colección de minerales, mas en verdad estaba observando el portentoso juguete; y en una ocasión, al hacerlo girar entre sus manos, vio algo que lo hizo estremecer. La visión duró menos de un segundo, lo que un corto relámpago, pero bastó para inculcar en el señor Cave la certeza de que el esferoide había revelado en su entraña la existencia de un país inmenso y sorprendente. Y poco después, cuando ya estaba la claridad próxima a extinguirse, volvió a repetirse la visión (Wells, 1938, p. 74).

En “El Aleph”, recordaremos el momento en el que Daneri le da a Borges las instrucciones precisas para poder ver al Aleph al bajar al sótano:

–Una copita del seudocoñac –ordenó– y te zampuzarás en el sótano. Ya sabes, el decúbito dorsal es indispensable. También lo son la oscuridad, la inmovilidad, cierta acomodación ocular. Te acuestas en el piso de baldosas y fijas los ojos en el décimonono (*sic*) escalón de la pertinente escalera. Me voy, bajo la trampa y te quedas solo. Algún roedor te mete miedo ¡fácil empresa! A los pocos minutos ves el Aleph. ¡El microcosmo de alquimistas y cabalistas, nuestro concreto amigo proverbial, el *multum in parvo!* (Borges, 2015a, p. 351).

El segundo requisito para activar la visión era acomodarse en un ángulo específico: “Baste decir que, en ciertos instantes, puesto el cristal a la luz de un rayo luminoso inclinado ciento treinta y siete grados, veáse dentro un paisaje dilatadísimo a nada comparable; y no se trataba de una quimera: la impresión era de perfecta realidad, de perfecta proporción entre volúmenes y líneas” (Wells, 1938, p. 75). En “El Aleph” no se indica la magnitud exacta del ángulo, pero sabemos que había que verlo boca arriba desde el decimonoveno escalón, lo cual daría cierta inclinación. No debemos pasar por alto la cifra del ángulo en el que podía ser visto aquel mundo por el huevo de cristal, pues para activar la visión a través del huevo, tenía que recibir la luz de un rayo con una inclinación de 137° , que es la medida del rayo áureo, el número de oro, la razón dorada o la “perfecta proporción entre volúmenes y líneas” que describía el señor Cave.

Por otro lado, según el señor Cave, el huevo de cristal: “se hallaba a la vez en dos mundos distintos, de los cuales en uno era movable y en el otro inmóvil –cosa de todo punto inadmisible–, o bien existía una relación, de trascendencia misteriosa incalculable entre el esferoide terrestre y el del mundo desconocido, en virtud de la cual, mirando en uno de ellos, podía verse recíprocamente lo que en ambos planetas ocurría” (Wells, 1938, p. 80). Ambas hipótesis del señor Cave valdrían para el Aleph. Independientemente de lo que podían mostrar el huevo o el Aleph, la visión del huevo no contenía a quien miraba, como sí sería posible ver a través del Aleph: “vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras” (Borges, 2015a, 354). El huevo no es un umbral para ver la duplicación del universo, sino una ventana a otro mundo con otros paisajes y un tipo de seres distintos a los terrestres: “Este conjunto de condiciones se ajustaba por completo –aun cuando el señor Cave careciera de conocimientos astronómicos para precisarlo– a las que deben regir la existencia del planeta Marte” (Wells, 1938, p. 80). Lo que podía observarse a través del huevo de cristal era un mundo fantástico. Si bien en el cuento de Wells el hecho mismo de que pudiera observarse otro lugar a través del huevo ya era fantástico, en “El Aleph” lo fantástico era la visión, lo que la visión podía abarcar, y la manera increíble en la que podían verse las cosas de este mundo, pues si se veía un desierto, se veía “cada uno de sus granos de arena” (Borges, 2015a, p. 353), si se veían hormigas, eran “todas las hormigas que hay en la tierra” (Borges, 2015a, p. 354). El Aleph muestra paisajes y cosas conocidas, pero lo fantástico es la manera en la que se ven, y, sobre todo, la capacidad alucinante que tiene de mostrar en una sola visión “el inconcebible universo” (Borges, 2015a, p. 354). Dispuestos “El huevo de cristal” al lado de “El Aleph”, lo que percibimos como “el influjo” que pudo haber recibido Borges del cuento de Wells, es la idea de que el huevo,

como objeto, funciona como una ventana a otro sitio, y que tal objeto tenía la virtud de abrir la visión a espacios distintos a la realidad conocida, de la misma manera en la que sucede en “El Aleph”. De modo que esta idea es el único cruce entre los textos de Borges y de Wells, por lo cual no encontramos una mejor manera de pensar en la relación que existe entre “El Aleph” y “El huevo de cristal” que como la de un influjo intertextual –que es un ejercicio distinto al de la hipertextualidad, en el que el hipertexto registra una presencia mucho más constante a lo largo de todo el texto con el que se vincula, como veremos enseguida–.

“El Aleph” establece una relación hipertextual con el relato breve “Help a él”, de Rodolfo Enrique Fogwill, escrito en 1983. Inicialmente, vinculamos ambos textos debido, nuevamente, a un elemento paratextual: el título de “Help a él” es un anagrama de “El Aleph”. En este caso, en palabras de Genette, el “título es el indicio contractual” (1989, p. 19) entre ambos textos. Este indicio nos predispuso a leer “Help a él” con cierta expectativa, pues si consideramos este punto como un primer indicador de vínculo, podemos esperar más asociaciones al cuento de Borges, ya sea de manera directa o indirecta. Ya en la primera línea del relato de Fogwill escuchamos un eco del proverbial comienzo de “El Aleph”, en la que se introduce, además, un segundo anagrama: el nombre de Beatriz Viterbo: Vera Ortiz Beti. Recordemos cómo comienza “El Aleph”: “La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo” (Borges, 2015a, p. 342); mientras que “Help a él” comienza de este modo: “La pesada mañana de febrero en que Vera Ortiz Beti tuvo esa muerte espectacular que ella misma hubiese elegido” (Fogwill, 2010, p. 235). Por lo cual pensamos que, en el caso de que algún lector no tuviera noticia de la relación del relato de Fogwill con el de Borges, y llegara a él sin advertir el anagrama en el título, al leer la primera línea

escucharía el eco del cuento de Borges; que, si bien no es exactamente igual, evidentemente conduce a “El Aleph”. Estos “indicios contractuales” con los que comienza “Help a él”, disponen, pues, al lector en una actitud expectante. En este sentido, en líneas generales, podríamos decir que “Help a él”, el relato completo, es un anagrama escrito en clave paródica y en un tono explícitamente sexual de “El Aleph”. Adentrémonos en ambos textos para trazar los paralelismos que hemos encontrado, y así justificar el señalamiento de que existe entre ambos una relación hipertextual y no sólo intertextual, como sucede con “El huevo de cristal”.

Ambos textos comienzan con la narración de los protagonistas en primera persona, evocando la misma sensación de final y de distancia que experimentan respecto a la muerte de sus respectivas amadas. En el párrafo inicial de “Help a él” se enuncia el mismo hecho significativo del cambio de la publicidad de los cigarrillos con el que comienza el cuento de Borges; aquel que da cuenta de la indiferencia que el mundo presenta ante lo que a uno le sucede, o respecto a lo que uno padece interiormente. El relato de Fogwill comienza de la siguiente manera:

La pesada mañana de febrero en que Vera Ortiz Beti tuvo esa muerte espectacular que ella misma hubiese elegido, al salir de la torre de Madero, mirando hacia la Plaza San Martín vi que peones de mameluco blanco trabajaban sobre las carteleras que afean la estación Retiro. A la distancia parecían animalitos adiestrados sólo para arrancar los viejos carteles de L & M y reemplazarlos por no sé cuál otra marca extranjera de cigarrillos. La idea de cambio me evocó las observaciones que solía hacer el otro, y, como él, yo también pensé que esa periódica sustitución inauguraba una serie infinita de cambios que volverían a esta ciudad, a este país y al universo entero, una cosa distinta que ya nada tendría que ver con ella (Fogwill, 2010, p. 235).

Mientras que, recordemos, el cuento de Borges comienza del siguiente modo:

La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las escaleras de fierro de la plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita (Borges, 2015a, p. 342).

Podemos observar que ambos textos arrancan de manera análoga; es decir, mantienen la unión necesaria para después desviarse, como una parodia. Para empezar, las acciones del cuento de Borges tienen lugar en la Buenos Aires de 1929, y hasta 1943, que es el año de la postdata del primero de marzo: “Beatriz Viterbo murió en 1929; desde entonces, no dejé pasar un 30 de abril sin volver a su casa” (Borges, 2015a, p. 343). En cambio, en el relato de Fogwill la fecha es posterior, 53 años después, en 1982, año en el que se dio la Guerra de las Malvinas, el marco histórico que nunca se enuncia explícitamente en el texto, pero que sí se insinúa, tanto por ubicar temporalmente la historia en esa fecha como por la mención que se hace en uno de los cuentos que escribe Adolfo Laiseca sobre la caída del general Viola. En ese año se desarrolla la historia del recuento de la muerte de Vera; fecha que, probablemente, es elegida por el autor para dar lugar a la ironía: “En esos días de 1982, cuando toda la gente creía sólo en la certeza de sus recuerdos de vacaciones –fotografías, anécdotas– y sólo apostaba a sus planes para la temporada de invierno en la nieve, la repentina confianza en la justicia de un viejo profesor de derecho, y el entusiasmo por vivir del mismo padre a quien la hija única se le acababa de matar (...)” (Fogwill, 2010, p. 244).

Por otro lado, en “El Aleph”, el pariente incómodo de Beatriz es Carlos Argentino Daneri, que escribe el poema “La Tierra”, un texto pretensioso que intentaba hacer una descripción exhaustiva del planeta. En “Help a él”, el pariente es Adolfo Laiseca, que escribió un libro de cuentos sobre enanos (Fogwill, 2010, p. 246) –lo cual evidencia la

intención del autor de hacer una ridiculización del tema literario—. Primero leamos el análisis que Carlos Argentino hace de su texto, el cual nos parece aún más pomposo que el propio poema, y en ese sentido, más adecuado para contrastar con la descripción del libro de cuentos de Laiseca:

El primer verso granjea el aplauso del catedrático, del académico, del helenista, cuando no de los eruditos a la violeta, sector considerable de la opinión; el segundo pasa de Homero a Hesíodo (todo un implícito homenaje, en el frontis del flamante edificio, al padre de la poesía didáctica), no sin remozar un procedimiento cuyo abolengo está en la Escritura, la enumeración, congerie o conglobación; el tercero (¿barroquismo, decadentismo, culto depurado y fanático de la forma?) consta de dos hemistiquios gemelos; el cuarto, francamente bilingüe, me asegura el apoyo incondicional de todo espíritu sensible a los desenfadados envites de la facecia. Nada diré de la rima rara ni de la ilustración que me permite ¡sin pedantismo! acumular en cuatro versos tres alusiones eruditas que abarcan treinta siglos de apretada literatura: la primera a la *Odisea*, la segunda a los *Trabajos y los días*, la tercera a la bagatela inmortal que nos deparan los ocios de la pluma del saboyano... Comprendo una vez más que el arte moderno exige el bálsamo de la risa, el *scherzo*. ¡Decididamente tiene la palabra Goldoni! (Borges, 2015a, p. 345).

Rodolfo Laiseca en “Help a él” lo relata de esta manera:

Es un libro de cuentos... ¡Aparentemente! El primer cuento, sobre monos primitivos, desarrolla una teoría sobre el origen de la metáfora. El segundo, esa historia de la pelea de borrachos que te recordará a Bukowski, es, sin embargo, una alegoría cifrada sobre la caída del general Viola. El cuento que le gusta a mi tío, “La playa de los crotos”, es una versión invertida de Playa Grande antes de que la gente bien saltara a Uruguay. Como todo sucede al revés, los personajes sienten olor a podrido y exhalan aliento a bronceador, las olas parten desde la arena y se pierden en el horizonte del mar y todos son felices. El que trata sobre la guerra es una crítica del modelo

utilitarista en economía y “La batalla asintótica” es la versión bélica de la curva de costos decrecientes... (Fogwill, 2010, p. 247).

Otro aspecto que relaciona a ambos textos es la “biografía fotográfica”, como llaman Panesi y Menéndez (1994, p. 92) a la personalidad que se configura tomando como base la enumeración de poses de los retratos de Beatriz Viterbo, y, en el caso de “Help a él”, de Vera Ortiz Beti. Mientras que los retratos de Beatriz son de su primera comunión o de su boda, los de Vera muestran una actitud transgresora: “sacándole la lengua a los almidonados de la custodia que usaba el viejo Ortiz en la época de los secuestros”, o “saltando la tranquera sin permiso para buscar hongos entre la bosta de los toritos del plantel” (Fogwill, 2010, p. 238). Gracias a las biografías fotográficas podemos ver que Fogwill realiza una desvalorización del personaje, en el sentido de desmitificarlo moralmente respecto a aquella Beatriz pasiva y observante construida por Borges.

Otro elemento a destacar es la presencia de relaciones incestuosas: en Borges sucede entre primos.⁴⁰ En la visión del Aleph, el personaje Borges se da cuenta de la relación entre Beatriz y su primo: “vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino” (Borges, 2015a, p. 354). En el relato de Fogwill, Vera señala dos incestos cuando es cuestionada sobre su relación con Adolfo: “–Ya hay dos casorios entre primos en la familia... ¿Será por eso que salimos así...?” (Fogwill, 2010, p. 275).

Otro punto importante es que tanto Beatriz como Vera son evocadas en un estado de narcosis. El amigo de Vera logra verla a causa de una alucinación inducida por un jarabe de hongos que ella misma preparaba y consumía. Cuando Vera murió dejó

⁴⁰ Y según el manuscrito de “El Aleph”, parece que iba a ser directamente entre hermanos, pues la primera vez que se menciona a Carlos Argentino se registra como hermano de Beatriz, pero en las subsiguientes aparece ya como primo hermano. Aunque el lazo sanguíneo es más distante entre primos que entre hermanos, y el incesto luzca menos escandaloso de ese modo, de cualquier manera, está presente.

especialmente para su amigo una caja que contenía, entre otras cosas, tres sobres con hongos y la fórmula del jarabe. Quien conocía el procedimiento de preparación y la dosis de consumo era Adolfo, que instruyó al amigo de Vera:

–Ya los vas a probar –dijo después, trayendo un frasco y una copa. Bebió él del pico, después vertió un chorro en mi copita, y aconsejó que tomara sólo la mitad. Obedecí.

Bebí un trago. Sentí en la boca un efecto parecido al de la acetona, algo áspero, ardiente y volátil que demoró mucho en bajar trazando una estela amarga y mentolada a lo largo de su oscuro camino.

–Y acordate de no tomar agua. ¡Agua no! –repitió–. ¡Y aguante la sed...! –dijo después, al salir del cuarto de Vera llevándose su frasco (Fogwill, 2010, pp. 251-252).

En “El Aleph” se describe cómo Carlos Argentino, antes de darle las consabidas instrucciones a Borges para bajar las escaleras e iniciar el descenso al umbral en el que podría observar al Aleph, le da a beber una copita de coñac (traemos nuevamente a cuenta esta cita, pero ahora para hacer notar otra característica):

–Una copita del seudocoñac –ordenó– y te zampuzarás en el sótano. Ya sabes, el decúbito dorsal es indispensable. También lo son la oscuridad, la inmovilidad, cierta acomodación ocular. Te acuestas en el piso de baldosas y fijas los ojos en el décimonono (*sic*) escalón de la pertinente escalera. Me voy, bajo la trampa y te quedas solo. Algún roedor te mete miedo ¡fácil empresa! A los pocos minutos ves el Aleph. ¡El microcosmo de alquimistas y cabalistas, nuestro concreto amigo proverbial, el *multum in parvo!* (Borges, 2015a, p. 351).

Tanto el requisito de tomarse el seudocoñac antes de bajar al sótano –que por llevar el prefijo de “seudo”, sospechamos que podría estar adulterado, y por eso mismo, podría inducir con mayor rapidez al estado de narcosis– como el de la ingesta de los hongos, son determinantes para ver, en un caso, al Aleph, y con ello a Beatriz, o a Vera, en otro. Estas sustancias, que alteran el estado normal de la conciencia, son indispensables para entrar en trance en ambos textos. En “Help a él” el narrador se reprocha haber sido

incauto al ingerir los hongos, y, en consecuencia, haber sido envenenado por Adolfo: “¡Qué boludo que soy...! ¡Me envenenaron!’ Pensé: ‘Adolfo siempre sintió celos: me odia, y ahora ha decidido envenenarme. Es un loco. Debo escapar’” (Fogwill, 2010, p. 256). En Borges esta misma reacción se expresa así:

Súbitamente comprendí mi peligro: me había dejado soterrar por un loco, luego de tomar un veneno. Las bravatas de Carlos transparentaban el íntimo terror de que yo no viera el prodigio; Carlos, para defender su delirio, para no saber que estaba loco, tenía que matarme. Sentí un confuso malestar, que traté de atribuir a la rigidez, y no a la operación de un narcótico. Cerré los ojos, los abrí. Entonces vi el Aleph (Borges, 2015a, p. 352).

Este es el momento culminante del cuento de Borges, cuando el protagonista está frente al Aleph, frente a ese *multum in parvo* que le da la oportunidad de observar el universo, y en él: “*todas* las imágenes de Beatriz” (Borges, 2015a, p. 352). En “Help a él”, el momento cumbre es cuando el protagonista, en el estado de alucinación en el que se encontraba, debido a la ingestión de los hongos, consuma el acto sexual con Vera. Además de que los protagonistas ingirieran determinadas bebidas, debían cumplir con el consabido requisito de descender en cierto ángulo para encontrar ese punto único del universo. En “Help a él” dice: “Nos abrazamos y empecé a besarla de nuevo en la boca y la nariz. No había muerto, éramos, otra vez, los mismos. Ahora seguíamos girando y girando, pero caíamos oblicuamente. Calculé un ángulo de cincuenta grados, habrían pasado tres horas desde mi primera sensación de caída y el mismo punto seguía atrayéndonos” (Fogwill, 2010, p. 275). En el cuento de Borges, como explicábamos antes, no se menciona la medida exacta del ángulo, pero sabemos que el Aleph podía observarse siempre y cuando se siguieran esos “ridículos requisitos” (Borges, 2015a, p. 352) que Carlos Argentino dio a Borges para indicarle de qué manera hacer el descenso; es decir, únicamente desde el ángulo que se formaba en el decimonoveno escalón visto

bocarriba. Hasta aquí hemos visto que “Help a él” no se comporta como lo hace “El huevo de cristal” respecto a “El Aleph”, su relación es mucho más estrecha y está presente a lo largo de todo el texto. Podríamos decir, entonces, que Fogwill crea el hipertexto de “Help a él” con base en el hipotexto de “El Aleph”, por medio de una transformación lúdica.

Ahora es el turno de la alotropía literaria. Antes de empezar con el análisis, expondremos brevemente su definición, tal como lo hemos hecho con el resto de relaciones. La alotropía literaria sería la relación que se establece entre dos textos literarios con presentaciones distintas que tienen una trama en común. Estos dos textos son el texto base, del que proviene la trama, y el texto alótropeo, que es el que registra un proceso de reescritura en el que se trasladan las palabras más intensas del texto base. La transformación alotrópica se realiza, generalmente, por medio de operaciones de reducción o de adición, y puede ser homoautorial o heteroautorial.

Consideramos que la relación que se establece entre “El Aleph” y “El Aleph engordado” es la alotropía literaria porque la operación principal que se realiza para crear “El Aleph engordado” recurre a una transformación que no busca modificar ni el tema, ni el estilo, ni el tono, ni la trama de su texto base (como sí lo procura en sus diversas prácticas la hipertextualidad); y, por el contrario, lo que persigue precisamente es mantenerlo. “El Aleph engordado” realiza una operación transformadora –para decirlo en palabras de Genette– del cuento de Borges, que, a nuestro parecer, no se identifica especialmente con alguna de las cinco relaciones transtextuales. Es decir, es verdad que en “El Aleph engordado” se puede ver la acción de las relaciones que describe Genette; por ejemplo, para empezar, la evidente relación paratextual que se establece entre ambos títulos. Pero consideramos que la alotropía literaria es la operación textual dominante en el cuento, y, en tanto que no está comprendida en el

campo de registro de esas cinco relaciones, nos pareció adecuado abordarla en este análisis. Por lo demás, probablemente más de alguno podría alegarnos que se trata de otro caso de hipertextualidad, que “El Aleph engordado” es sencillamente otro hipertexto de “El Aleph”; sin embargo, no podemos entenderlo de ese modo porque consideramos que la operación transformadora que se lleva a cabo en “El Aleph engordado” no responde ni a una transformación simple ni a una imitación, operaciones que se centran en modificar el tema, el estilo, el tono o la trama del hipotexto, según la práctica hipertextual que se esté llevando a cabo; por eso creemos que se trata de un caso de alotropía literaria. Ahora sí, después de esta justificación, vayamos al análisis.

En este caso, nos encontramos con un alótrofo heteroautorial, por adición total, puesto que toma el cuento completo de Borges para hacer la transformación alotrópica. Recordemos que “El Aleph engordado” aumenta 120 por ciento en relación al cuento de Borges. No vamos a repetir lo que hemos dicho ya sobre este caso en el apartado de la presentación de la alotropía literaria, sino que vamos a ahondar en el análisis de los cuentos. El aumento que realiza Katchadjian sobre el cuento de Borges comienza desde el título, al que le adhiere el adjetivo de “engordado”, con lo cual anuncia el camino que seguirá el cuento; después sigue con el epígrafe que Borges toma de *Hamlet*, agregando las palabras que le faltan al texto para terminar la frase de Shakespeare: en “El Aleph”: “*O God, I could be bounded in a nutshell and count myself a king of infinite space*” (1945 y 2015a); y en “El Aleph engordado”: “*O God, I could be bounded in a nutshell and count myself a king of infinite space, where it not that I have bad dreams.*”⁴¹ En el cuerpo del texto Katchadjian aumenta algunos adjetivos o adverbios que detallan el ambiente que se va describiendo, por ejemplo, el texto de Borges comienza con: “La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa

⁴¹ Subrayamos las palabras que aumenta Katchadjian para que se vea la diferencia respecto al cuento de Borges.

agonía”; y el de Katchadjian: “La candente y húmeda mañana de febrero en que Beatriz Viterbo finalmente murió, después de una imperiosa y extensa agonía”. El primer aporte es un adjetivo, el segundo es un adverbio y el tercero también un adjetivo. Generalmente Katchadjian aprovecha los momentos en los que hay sustantivos con un solo adjetivo para sumarle otro, y esto lo hace desde el título, que no cambia, sino que sólo lo aumenta; cuando hay verbos con un solo adverbio le adhiere otro, y lo mismo hace con las enumeraciones, a las que agrega elementos que conservan el tono y pretenden mimetizarse en el texto. Este tropo literario de la enumeración, que no descuidó Katchadjian, muy probablemente responda a lo que refieren Julio Ortega y Elena del Río Parra en su estudio crítico:

uno de los aspectos más llamativos del cuento, está cuidadosamente planeada por Borges en el manuscrito. Tiene muy claro el concepto –“Muchos ni siquiera advirtieron que la enumeración es uno de los procedimientos poéticos más antiguos (...) y que su mérito esencial no es la longitud, sino el delicado ajuste verbal, las «simpatías y diferencias» de las palabras”– pero ha de ensayarlo hasta tres veces para llegar a un resultado satisfactorio. En las tres ocasiones da comienzo a la enumeración con ecos de Whitman (“Vi el populoso mar”) (Ortega y Del Río, 2015, p. 14).

Los ecos no sólo se deben a la reverencia de Borges a Whitman con el uso del “vi”, sino en el reto que posiblemente representaba para Borges el organizar en las enumeraciones compendios sustanciosos en enumeraciones finitas al modo de Whitman. Si lo vemos desde esta perspectiva, el concepto mismo de “Aleph” es el resultado de ese ejercicio sintético y compendioso, pues “es uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos” (Borges, 2015a, p. 350). Borges da testimonio de ello: “Mi mayor problema al escribir el relato consistió en lo que Walt Whitman había logrado con tantísimo éxito: construir un catálogo limitado de un sinfín de cosas” (Ortega y Del Río, 2015, p. 83).

Entonces, si Katchadjian encuentra adjetivos o adverbios añade los suyos, pero respecto a las acciones no altera nada. En el caso de los personajes de Beatriz y de Borges, la adición de elementos profundiza en la definición de sus personalidades; veamos, por ejemplo, la “biografía fotográfica” de Beatriz Viterbo, donde Katchadjian imprime su punto de vista sobre su personalidad en la enumeración de las poses que figuran en los retratos de la “abarrotada salita” de la casa de los Viterbo:

“El Aleph”	“El Aleph engordado”
<p>Beatriz Viterbo, de perfil, en colores; Beatriz, con antifaz, en los carnavales de 1921; la primera comunión de Beatriz; Beatriz, el día de su boda con Roberto Alessandri; Beatriz, poco después del divorcio, en un almuerzo del Club Hípico; Beatriz, en Quilmes, con Delia San Marco Porcel y Carlos Argentino; Beatriz, con el pequinés que le regaló Villegas Haedo; Beatriz, de frente y de tres cuartos, sonriendo, la mano en el mentón... (Borges, 2015a, p. 343).</p> <p style="text-align: center;">*</p> <p style="text-align: center;">*</p>	<p>Beatriz Viterbo, de perfil, en colores, <u>cansada</u>; Beatriz, con antifaz, en los carnavales de 1921; <u>Beatriz en los carnavales de 1922 disfrazada de sirena, rodeada de hombres</u>, la primera comunión de Beatriz, Beatriz, el día de su boda con Roberto <u>de Alessandri, va arrepentida aunque alegre</u>. Beatriz, poco después del divorcio, en un almuerzo del Club Hípico, <u>rodeada de hombres y caballos; Beatriz, en líneas duras, dibujada por Dela-Hantv en 1925</u>; Beatriz, en Quilmes, con Delia San Marco Porcel y Carlos Argentino <u>(Daneri)</u>; <u>Beatriz, desnudada por un pintor cubista; Beatriz, con uno de sus supuestos novios</u>; Beatriz, con el pequinés <u>negro</u> que le regaló</p>

*	<p><u>Tití</u> Villegas Haedo <u>Rawson; Beatriz con fondo futurista, aún joven, con un libro brillante entre las manos;</u> Beatriz, de frente y de tres cuartos, sonriendo, la mano en el mentón... (Katchadjian, versión electrónica).</p>
*	

En la enumeración de Katchadjian hay dos ocasiones en las que Beatriz está rodeada de hombres: una en el carnaval vestida de sirena y otra en el Club Hípico; después agrega un desnudo (aunque se trate de una pintura cubista); y en otra fotografía está con uno de sus supuestos novios. No sabemos si Katchadjian pretende dar al personaje de Beatriz un rasgo de mujer irresistible, o si sólo pronunció lo que el personaje de Borges no se atrevió a decir de su amada Beatriz. Respecto al carácter del personaje de Borges, agudiza su personalidad aprensiva, acentuando su nerviosismo. Veamos:

“El Aleph”	“El Aleph engordado”
<p>La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se</p>	<p>La candente <u>y húmeda</u> mañana de febrero en que Beatriz Viterbo <u>finalmente</u> murió, después de una imperiosa <u>y extensa</u> agonía que no se rebajó <u>ni</u> un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo <u>ni tampoco al abandono y la indiferencia,</u> noté que las <u>horribles</u> carteleras de fierro <u>y plástico</u> de la plaza Constitución, <u>junto a la boca del</u></p>

<p>apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita (Borges, 2015a, p. 342).</p>	<p><u>subterráneo</u>, habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios <u>mentolados; o sí, sé o supe cuáles, pero recuerdo haberme esforzado por despreciar el sonido irritante de la marca</u>; el hecho me dolió, pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella, <u>Beatriz</u>, y que ese cambio era el primero de una serie infinita <u>de cambios que acabarían por destruirme también a mí. Tenía ya, un poco debido al calor y otro poco a mi nerviosismo, el cuello de la camisa completamente húmedo; me saqué la corbata y, como ofreciéndole el gesto al fantasma de Beatriz, la tiré a la basura; inmediatamente me arrepentí y estuve a punto de meter la mano en el cesto para rescatarla</u> (Katchadjian, versión electrónica).</p>
<p style="text-align: center;">*</p>	

El proverbial cambio del anuncio de cigarrillos es el primero de los cambios que se irán manifestando después de la muerte de Beatriz. Este aparentemente insignificante cambio de publicidad no le es ajeno a Borges, sino que, por el contrario, sacude su mundo interior, y da cuenta de su carácter melancólico y aprensivo; justamente Katchadjian adhiere que “esa serie infinita de cambios acabarían por destruirlo también a él.” Como respuesta al hecho de percatarse de que todo cambiaría para él, empapa el

cuello de la camisa, un poco por el calor y otro poco por su nerviosismo. Además, el simple acto de repetir su nombre, de insistir en él después de referirse “a ella”, abona al fervor, o una cierta devoción que le profesaba Borges a Beatriz. Así lo vemos un poco más adelante: “encaré con toda imparcialidad los porvenires que me quedaban: a) hablar con Álvaro y decirle que el primo hermano aquel de Beatriz (ese eufemismo explicativo me permitiría nombrarla)” (Borges, 2015a, p. 349). Esta actitud de Borges apunta a una personalidad introvertida y tímida, la del Borges que no se atrevió a declararle su amor en vida a Beatriz, y se conforma con repetir su nombre después de muerta.

Advertíamos en la presentación de la alotropía literaria que las intervenciones de Katchadjian no son ociosas, sino que son fruto de una lectura crítica del texto. Decíamos ahí que Katchadjian hace una lectura crítica en lenguaje literario, no teórico, del cuento de Borges. Revisemos uno de los pasajes que nos llevó a pensar en esta consideración:

“El Aleph”	“El Aleph engordado”
<p>–Está en el sótano del comedor –explicó, aligerada su dicción por la angustia–. Es mío, es mío: yo lo descubrí en la niñez, antes de la edad escolar. La escalera del sótano es empinada, mis tíos me tenían prohibido el descenso, pero alguien dijo que había un mundo en el sótano. Se refería, lo supe después, a un baúl, pero yo entendí que había un mundo.</p>	<p>–Está en el sótano del comedor –explicó(.) aligerada su dicción por la angustia–(.) es mío, <u>es mío, mío</u>: yo lo descubrí en la niñez, antes de la edad escolar, <u>y eso me cambió la vida. ¿Para mejor? No lo sé, pero ahora estoy fundido con el Aleph: sólo veo a través de él.</u> La escalera del sótano es empinada, <u>muy empinada;</u> mis tíos, <u>siempre sobreprotectores,</u> me tenían prohibido el descenso, pero alguien, <u>quizá un</u></p>
<p style="text-align: center;">*</p>	

*	<u>mihrab—...</u>
–Sí, el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos (Borges, 2015a, p. 350).	– <u>Es</u> el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos (Katchadjian, versión electrónica).

Con base en los extractos presentados, podríamos suponer que la lectura que realiza Katchadjian toma como fuente de información el manuscrito de “El Aleph”; la edición crítica y facsimilar de “El Aleph”, elaborada por Julio Ortega y Elena del Río Parra;⁴² así como al cuento “El huevo de cristal”, de Wells. Consideramos esta hipótesis porque nos parece que Katchadjian agrega varios elementos a aquellas partes en las que podemos notar que Borges se detiene, tacha y corrige en el manuscrito; partes que, a su vez, son analizadas por Ortega y Del Río, por ejemplo, en las siguientes frases: “La escalera del sótano es empinada, mis tíos me tenían prohibido el descenso, pero alguien dijo que había un mundo en el sótano. Se refería, lo supe después, a un baúl, pero yo entendí que había un mundo” (Borges, 2015a, p. 350). Y Katchadjian lo expresa del siguiente modo: “La escalera del sótano es empinada, **muy empinada;** mis tíos, **siempre sobreprotectores,** me tenían prohibido el descenso, pero alguien, **quizá un mayordomo,** dijo **una vez** que había un mundo **de fantasía** en el sótano. Se refería, lo supe después, a un baúl **lleno de libros infantiles,** pero yo **en ese momento** entendí que había un mundo **de fantasía verdadero, por fuera del papel. ¡Ay, literatura!**” (Katchadjian, versión electrónica). Aquí reparamos en el baúl, en el “tamaño baúl”, como aparece en la primera inscripción tachada por Borges en la página 10 de su

⁴² Nosotros consultamos la primera reimpresión de 2015 de “El Aleph” de Jorge Luis Borges. Edición crítica y facsimilar preparada por Julio Ortega y Elena del Río Parra, pero la primera edición es del año 2001, y “El Aleph engordado” fue escrito en 2009, así que nuestra hipótesis es factible.

manuscrito (Ortega y Del Río, 2015) y que cambia sencillamente por baúl. Por lo tanto, la atención que Katchadjian le da al baúl nos resulta relevante en tanto que lo llena de libros infantiles, y se vuelve un contenedor de fantasía, un mundo en sí mismo, un Aleph. Ortega y Del Río argumentan que este elemento, en el cuento de Borges, “se presenta como una especie de anacoluto semántico dentro del texto, puesto que explica una confusión infantil sin la menor importancia en un momento álgido del relato” (2015, p. 11). Creemos que esta inconsecuencia está perfectamente planeada por Borges como el registro de un elemento de una “torpeza eficaz”, buscando el mismo efecto de aquel procedimiento que llama la atención de Borges proveniente de *El Quijote*, cuando explica la frase “dio su espíritu, quiero decir que se murió”, que tanto le intriga de la novela. Dice Borges:

Creo que esa frase, que al principio podría parecer una torpeza, que para un académico (y soy académico también) puede parecer una torpeza: “¿Cómo? ¿Fulano dio su espíritu, quiero decir que se murió? ¿Qué es esa explicación en el momento más alto de la obra? (...) Entonces, Cervantes tiene que despedirse de él, de ese amigo suyo, y no menos amigo nuestro: Alonso Quijano, que reconoce su fracaso, que reconoce no ser el Don Quijote del siglo de Lanzarote que él hubiera querido ser. En ese momento Cervantes está conmovido, y, por eso, da con esa frase de una tan eficaz torpeza: “el cual dio su espíritu, quiero decir que se murió (Ortega y Del Río, 2015, p. 99).

Consideramos que, muy probablemente, Katchadjian pudo haberlo entendido de esta manera, y que por eso agregó los libros infantiles y el mundo de fantasía en ese momento culmen del relato. Otra adición de Katchadjian que nos hizo pensar que su trabajo de engordamiento es una lectura crítica del texto de Borges es la del mihrab. Katchadjian escribe: “**–Bueno, eso es más interesante, es un mihrab–...**” Este dato es relevante porque ni en *Sur*, ni en la edición de Losada, ni en las subsiguientes aparece la palabra “mihrab”; en cambio, en la página 9 del manuscrito de “El Aleph” puede verse

que ese término fue tachado y reemplazado por el de “Aleph”. Entonces, donde Borges había escrito: “en un ángulo del sótano había un mihrab. Aclaró que un mihrab es uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos” (Ortega y Del Río, 2015), rectificó por: “en un ángulo del sótano había un Aleph. Aclaró que un Aleph es uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos”. De modo que la adición no nos parece fortuita en absoluto. El mihrab es un nicho que indica la orientación de quienes oran en las mezquitas, es un punto que orienta la mirada con el único objetivo de orar, no de ver en sí algo material; además, no necesariamente es circular, en cambio, el Aleph sí lo es: “tenía que ser circular para ser todo. El anillo es la forma de la eternidad, que abarca todo el espacio, y al abarcar todo el espacio abarca también el pequeño espacio que ocupa, y así en “El Aleph” hay un Aleph –porque esa palabra hebrea quiere decir círculo–” (Ortega y Del Río, 2015, p. 107). Quizá el término mihrab pudo haber sido considerado en un primer momento por Borges por funcionar como una mirilla para observar el infinito; pero, al no ser circular, no podría contener la imagen del infinito ni a sí mismo, como sí lo hace un Aleph. Lo interesante aquí es reconocer que la adición de Katchadjian no es fortuita. Por estas razones suponemos que, para aumentar el cuento, Katchadjian revisó tanto el manuscrito de Borges como la edición facsimilar. Por otro lado, consideramos al cuento “El huevo de cristal” como otra referencia para aumentar “El Aleph”, por la misma declaración que citamos arriba sobre “el influjo”, en la que Borges reconoce cierta influencia del cuento de Wells; y por las adiciones que realiza Katchadjian en el fragmento citado anteriormente. Recordaremos al señor Cave, nuestro amigo taxidermista y anticuario que era dueño del huevo de cristal. Como sabemos, para que la visión de aquel lugar extraordinario se activara a través del huevo, tenía que recibir la luz de un rayo con una inclinación de 137° , es decir, la medida del rayo áureo, número áureo o la razón dorada, que equivale aproximadamente a 1.61803,

que es el número que se obtiene al dividir los números de la secuencia Fibonacci; por ejemplo, citemos la parte de la secuencia que escribe Katchadjian: “Es 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144...”, si dividimos 144 entre 89 el resultado es 1.61797, si dividimos 89 entre 55 el resultado es 1.61818, y así sucesivamente; como vemos, el resultado guarda la misma proporción, por eso la secuencia Fibonacci también es conocida como la secuencia dorada. De manera que la forma en la que Katchadjian expresa el influjo entre el ángulo de 137° en el que se activaba la visión del huevo de cristal y bajar al sótano por la escalera empinada para ver al Aleph, es la secuencia Fibonacci, que establece una correspondencia directa entre ambos cuentos. A riesgo de parecer repetitivos (pero apelando al principio de relevancia) traeremos nuevamente a cuenta la cita del cuento de Wells para ilustrar nuestra explicación: “Baste decir que, en ciertos instantes, puesto el cristal a la luz de un rayo luminoso inclinado ciento treinta y siete grados, veíase dentro un paisaje dilatadísimo a nada comparable; y no se trataba de una quimera: la impresión era de perfecta realidad, de perfecta proporción entre volúmenes y líneas” (Wells, 1938, p. 75). Vale decir que Borges no se pronuncia a este respecto de manera *tan* literal, pues, cuando Daneri le da las instrucciones para poder ver al Aleph solamente le indica: “Te acuestas en el piso de baldosas y fijas los ojos en el décimonono (*sic*) escalón de la pertinente escalera” (Borges, 2015a, 351). Entonces, lo que queremos señalar es que aquel influjo que recibió Borges del cuento de Wells lo recibió también Katchadjian, teniendo siempre como vínculo “El Aleph”, de Borges. Por estas razones, consideramos que las adiciones que realiza Katchadjian a “El Aleph engordado” son producto de una lectura crítica del cuento de Borges. Esperamos que, con este análisis de “El Aleph engordado”, haya quedado claro el motivo de considerarlo un alótropo; y, al mismo tiempo, que la relación que lo caracteriza de modo distintivo y dominante es la alotropía literaria, por trasladar de manera simétrica y literal

la trama del texto base al alótopo. Esperamos, pues, que haya quedado clara también nuestra intención de mostrar que el procedimiento que sigue la alotropía literaria es distinto al de la intertextualidad, que vincula a “El Aleph” y a “El huevo de cristal” por una alusión, que, en este caso, es aquel influjo; y, es diferente también al de la hipertextualidad porque “El Aleph engordado” no busca separarse del cuento de Borges combando el tema, el estilo, el tono o la trama, como pudimos observarlo en “Help a él”.

Balance

Después de haber realizado este ejercicio transtextual, podemos ver la diferencia entre las seis relaciones textuales, y, sobre todo, podemos distinguir el alótopo y la acción de la alotropía literaria. Esta distinción nos da elementos para sostener la hipótesis de que la alotropía literaria podría ser una relación transtextual adicional a las cinco que propone Genette. Como pudimos constatar, identificamos una relación textual por vía de otra; generalmente por medio del paratexto, que nos sirvió como aviso de que, en los textos señalados por él, se estaban llevando a cabo otras prácticas transtextuales. De modo que, con este ejercicio confirmamos, por un lado, la advertencia que hace Genette de que las relaciones transtextuales no son “clases estancas, sin comunicación ni entrelazamientos recíprocos. Por el contrario, sus relaciones son numerosas y a menudo decisivas (1989, p. 17).” Y, por otro lado, reconocemos que, si bien las relaciones se comunican continuamente, cada una tiene características muy específicas que las diferencia entre sí; y que en el caso de la alotropía literaria estas características son el traslado simétrico y literal de la trama del texto base al alótopo (con lo cual se conserva el tema, el tono y el estilo), con modificaciones de supresión o adición, y la intención explícita de reescritura que manifiesta el autor de un alótopo.

Entonces, estas relaciones no son estancas, y es imposible que lo sean, porque la Literatura es, como advierte Genette, “un solo Libro infinito” en el que sus vínculos secretos o explícitos están implicados muy estrechamente. Dice Genette: “Este libro no basta sólo con releerlo, sino que hay que reescribirlo, aunque sea como Ménard, literalmente. Así se cumple la utopía borgiana de una Literatura en transfusión perpetua –perfusión transtextual– constantemente presente a sí misma en su totalidad y como Totalidad, en la que todos los autores no son más que uno, y en la que todos los libros son un vasto Libro, un solo Libro infinito” (1989, p. 497). Quién le hubiera dicho a Borges que su utopía, comenzada por Pierre Menard, la iba a llevar al extremo Pablo Katchadjian, al reescribirlo a él mismo y *más* literalmente que Menard.

Transformación alotrópica en el caso Kawabata

Con *País de nieve* y “Apuntes sobre *País de nieve*” nos encontramos ante un caso de transformación alotrópica homoautorial, por supresión parcial. Podemos observar que, del mismo modo en el que sucede en el caso de “El Aleph”, en las obras de Kawabata, el título indica que hay algún tipo de relación entre ambos textos, o, como diría Genette, este paratexto funciona como un indicio contractual. En estas obras fue donde observamos por primera vez el fenómeno de la alotropía literaria. Inicialmente, reconocimos el principio de identidad entre las tramas de ambos textos, y, observamos que el relato omitía una parte de la novela; a pesar de esas supresiones, el relato nos permitía reconocer en él a la novela. Naturalmente, a causa de la supresión, la extensión en el relato es considerablemente menor. La novela está estructurada en dos partes, y el relato la sigue alotrópicamente hasta la mitad de la primera parte; por eso clasificamos este caso de alotropía como parcial. Aquí nos interesa analizar cómo se lleva a cabo esta transformación alotrópica, cómo es que a partir de la transposición de esa única parte de la novela, Kawabata crea un relato acabado y autónomo, que se sostiene a sí mismo. Para expresar la trama de la novela en una sencilla frase, diríamos que trata del amor imposible. Shimamura se enamora de Komako, la geisha de montaña, pero él mismo se prohíbe ese amor, y no se entrega a él porque, por un lado, respeta la condición de geisha de Komako, y por otro, reconoce y separa la situación que vive en el país de nieve al que va descansar, de la de su vida en Tokio, donde lo aguardan su esposa e hijos. Esos límites no permiten que Shimamura se entregue completamente a la relación –y al amor– que podría tener con Komako. Esos límites, impuestos por él mismo, lo contrarían: “A Shimamura se le hizo obvio que había deseado desde el principio a esa mujer y que había actuado con los rodeos que caracterizaban todos sus actos. Esa certeza vino acompañada de una creciente aversión hacia sí mismo, que la hacía a ella

cada vez más hermosa” (Kawabata, 2003, p. 40). Por su parte, Komako, enamorada de Shimamura, y, a la vez, consciente de los límites de la relación que tiene con él, enfurece por la impotencia que siente de ver tan clara la imposibilidad de ese amor:

–¡Shimamura! ¡No puedo ver! ¡No veo nada! ¡Shimamura!

No había el menor pudor en el tono de voz: era el clamor inconfundible de una mujer llamando a su hombre. Shimamura pensó con alarma que los gritos se oirían por toda la posada y se apresuró a arrastrarla dentro de su habitación luego de luchar con los dedos que se aferraban al marco de la puerta y rasgaban el panel del papel de arroz.

–Ah, aquí estás –dijo ella y se desplomó sin soltarlo–. No estoy borracha. ¿Quién dice que estoy borracha? Sólo que duele. Sé exactamente lo que estoy haciendo. Agua. Necesito agua. Mezclé bebidas, fue mi culpa, y se me subió el alcohol a la cabeza. ¿Cómo iba a saber que el whisky que tenían era barato? –murmuró mientras se frotaba la frente con los puños cerrados (Kawabata, 2003, p. 42).

El amor entre Shimamura y Komako es recíproco, pero el coraje que siente cada uno es una pasión de la que se hacen cargo separadamente. Y esto es lo que los lleva a entrar en el círculo vicioso de la imposibilidad del amor. Los pasajes que hemos citado corresponden a la novela, ahora veamos cómo se expresan en el relato.

Tabla 5

	<i>País de nieve</i> Novela		“Apuntes sobre <i>País de nieve</i> ” Relato
A	–Si ella hubiera sido tan buena como tú, me habría sentido estafado. –No es cierto. Sólo te niegas a admitir que perdiste –dijo ella con desdén. Sin embargo, era palpable una corriente de	A	–Si al menos fuera tan buena como tú. Cuando después me encontré contigo, me sentía incómodo de que supieras que había estado con otra. –No me metas en esto. Simplemente

<p>afecto de una nueva dimensión.</p> <p>A Shimamura se le hizo obvio que había deseado desde el principio a esa mujer y que había actuado con los rodeos que caracterizaban todos sus actos. Esa certeza vino acompañada de una creciente aversión hacia sí mismo, que la hacía a ella cada vez más hermosa, como si el aura límpida que la rodeaba desde el comienzo se hubiera intensificado con la frescura que se respiraba bajo aquellos árboles (Kawabata, 2003, p. 40).</p>	<p>eres un mal perdedor –la mujer hablaba con desdén, pero ahora un sentimiento diferente al del momento previo al llamado de la otra geisha, que ella misma había realizado, existía entre ambos.</p> <p>Cuando Shimamura se dio cuenta de que desde el principio todo lo que deseaba era esa mujer y que lo que estaba haciendo era su habitual aproximación con rodeos, sintió, de algún modo, un gran disgusto hacia sí mismo, ya que la mujer se le revelaba como algo muy bello (Kawabata, 2006, pp. 281-282).</p>
<p>B –¡Shimamura! ¡No puedo ver! ¡No veo nada! ¡Shimamura!</p> <p>No había el menor pudor en el tono de voz: era el clamor inconfundible de una mujer llamando a su hombre. Shimamura pensó con alarma que los gritos se oirían por toda la posada y se apresuró a arrastrarla dentro de su habitación luego de luchar con los dedos que se aferraban al marco de la</p>	<p>B –Shimamura, Shimamura! –gritaba–. No veo nada, Shimamura.</p> <p>Era sin duda la voz del desamparado corazón de una mujer que llamaba a su hombre. Shimamura estaba desprevenido. La voz era tan chillona que seguramente hacía eco por la posada, así que, turbado, se puso de pie. En ese preciso momento la mujer</p>

<p>puerta y rasgaban el panel del papel de arroz.</p> <p>–Ah, aquí estás –dijo ella y se desplomó sin soltarlo–. No estoy borracha. ¿Quién dice que estoy borracha? Sólo que duele. Sé exactamente lo que estoy haciendo. Agua. Necesito agua. Mezclé bebidas, fue mi culpa, y se me subió el alcohol a la cabeza. ¿Cómo iba a saber que el whisky que tenían era barato? – murmuró mientras se frotaba la frente con los puños cerrados (Kawabata, 2003, p. 42).</p>	<p>incrustaba sus dedos, desgarraba el papel de la puerta, y se tomaba del marco. En seguida se derrumbó sobre Shimamura.</p> <p>–Así que aquí estabas.</p> <p>Se sentó reclinándose sobre él, toda tambaleante.</p> <p>–No estoy borracha. ¿Cómo pudo suceder? Duele. Duele. Estoy sobria. Quiero un poco de agua. No debería haber aceptado esas rondas de whisky. Me afectó. Duele. Seguramente compraron algún licor barato. No lo sabía –y se frotaba la cara con las palmas de las manos (Kawabata, 2006, p. 283).</p>
---	--

Tanto la novela como el relato expresan esa imposibilidad del amor, y, como podemos constatar en los fragmentos citados, la extensión entre ellos no varía notablemente; incluso en el relato llegan a ser ligeramente más extensos. Entonces, vemos que la supresión opera sobre aquellas partes que al omitirse no alteran fundamentalmente la trama; y, por el contrario, los pasajes que representan las partes más intensas se conservan y se trasladan al alótopo lo más literalmente posible y de una manera simétrica, es decir, respetando el orden de las acciones según como se presentan en la novela. A esto es a lo que llamamos transformación alotrópica. Revisemos un ejemplo

extraído del comienzo de la novela y del relato, para ver cómo opera la supresión en la estructura del relato:

Tabla 6

1	<i>País de nieve</i>	1	“Apuntes sobre <i>País de nieve</i> ”
	Novela		Relato
	<p>El tren salió del túnel y se internó en la nieve. Todo era blanco bajo el cielo nocturno. Se detuvieron en un cruce. Una muchacha sentada del lado opuesto del vagón se acercó a la ventanilla del asiento delantero al de Shimamura y la abrió sin decir palabra. El frío invadió el vagón. La muchacha asomó medio cuerpo por la ventanilla y llamó al guarda como si éste se hallara a gran distancia. El hombre se acercó con lentitud sobre la nieve, sosteniendo un farol en la mano. Llevaba bien cerradas las orejeras de su gorra y una bufanda que apenas dejaba una rendija para los ojos. Ese frío, claro, pensó Shimamura. Barracas dispersas que quizás habían sido vagones-dormitorio ocupaban la</p>		<p>Al final del largo túnel, en la frontera, estaba el país de la nieve. Las profundidades de la noche se volvían blancas. El tren se detuvo en la señal. Una muchacha que ocupaba un asiento del otro lado del pasillo se puso de pie y abrió la ventana que quedaba enfrente de Shimamura. Un frío níveo se coló. La muchacha sostuvo la ventana y llamó como a lo lejos: “Señor jefe de estación, señor jefe de estación”. El hombre se acercó con pasos pesados que se hundían en la nieve y cargando una linterna. Una bufanda le tapaba la nariz, y las orejeras de su gorro lo protegían. Shimamura miró hacia afuera. ¿Hacía tanto frío? Unas barracas que debían</p>

	<p>ladera congelada de la montaña. El blanco de la nieve se fundía en la oscuridad antes de posarse sobre los techos (Kawabata, 2003, p. 17).</p>	<p>de servir como vivienda para los empleados del ferrocarril estaban dispersas al pie de la montaña, pero el blanco de la nieve era devorado por la oscuridad antes de alcanzarlas (Kawabata, 2006, p. 276).</p>
2	<p>–Soy Yoko. ¿Cómo está usted? –dijo la muchacha.</p> <p>–Yoko, claro. ¿De regreso? Ha comenzado el frío.</p> <p>–Sé que mi hermano ha venido a trabajar aquí. Gracias por todo lo que ha hecho por él.</p> <p>–La soledad se le hará dura. No es el mejor lugar para un muchacho como él.</p> <p>–Es una criatura aún. Pero usted le enseñará lo que haga falta.</p> <p>–Va bien por el momento. Estaremos más ocupados, con la nieve. El año pasado tuvimos tanta que las avalanchas detenían todos los trenes y el pueblo entero debió cocinar para los pasajeros demorados.</p> <p>–Veo que está bien abrigado. Mi</p>	2

<p>hermano me decía en su carta que ni siquiera usaba manga larga aún.</p> <p>–Sólo me mantengo en calor si llevo cuatro capas de abrigo. Pero los jóvenes son así. Con los primeros fríos, prefieren beber que arroparse. Y, cuando se quieren dar cuenta, ya están en cama con fiebre –dijo el guarda y señaló con su linterna en dirección a las barracas.</p> <p>–¿Mi hermano bebe?</p> <p>–No que yo sepa.</p> <p>–¿Está usted volviendo a casa?</p> <p>–No. Tuve un pequeño accidente que me obliga a ver al doctor.</p> <p>–Cuídese, por favor.</p> <p>El guarda se cerró aun más el gabán que llevaba sobre el kimono y echó a andar. Por encima de su hombro dijo:</p> <p>–Usted también.</p> <p>–Si ve a mi hermano, dígame que se porte bien –agregó la muchacha cuando el guarda se alejaba. Su voz era tan dulce que daba tristeza que reverberara en la noche helada. –Y</p>	<p>S</p> <p>U</p> <p>P</p> <p>R</p> <p>E</p> <p>S</p> <p>I</p> <p>Ó</p> <p>N</p>
--	--

<p>dígale también que venga a visitarme cuando tenga un día libre –agregó cuando el tren, ya en movimiento, pasó junto al hombre que caminaba al lado de las vías.</p> <p>–Se lo diré –dijo la voz del guarda desde la oscuridad.</p> <p>La muchacha cerró la ventana y se cubrió con las mejillas enrojecidas por el frío. Tres máquinas quitanieve esperaban que las tormentas se hicieran más intensas para volver a la vida. Había un sistema de alarma para avalanchas en ambos extremos del túnel y un contingente de cinco mil trabajadores disponibles para despejar las vías, más dos mil voluntarios de los destacamentos de bomberos vecinos que podían sumarse a las tareas cuando era necesario. Que el hermano de Yoko formara parte de los que mantendrían despejado ese cruce perdido en la montaña hacía más interesante a la muchacha a los ojos de Shimamura.</p> <p>Sí: la muchacha. Porque había en ella</p>	<p>S</p> <p>U</p> <p>P</p> <p>R</p> <p>E</p> <p>S</p> <p>I</p> <p>Ó</p> <p>N</p>
---	--

	<p>algo que delataba su soltería. Shimamura no tenía manera de saber qué relación la unía al hombre que viajaba con ella. Actuaban como pareja, pero él estaba evidentemente enfermo y la enfermedad estrecha el vínculo entre un hombre y una mujer: una muchacha cuidando de un hombre a todas luces mayor que ella, cuidándolo como una madre joven a su pequeño, parece a la distancia como una esposa. Sin embargo, Shimamura había separado mentalmente a la muchacha de su acompañante y decretado su soltería. Quizá por haber estado observándola largo rato desde ese ángulo tan particular. Quizá porque emociones peculiarmente personales incidieron en tal juicio (Kawabata, 2003, pp. 17-19).</p>		<p>S</p> <p>U</p> <p>P</p> <p>R</p> <p>E</p> <p>S</p> <p>I</p> <p>Ó</p> <p>N</p>
3	<p>Había ocurrido tres horas antes: Shimamura estaba contemplando el dedo índice de su mano izquierda. Sólo ese dedo parecía conservar un recuerdo vital de la mujer que se proponía</p>	3	<p>Unas tres horas antes, para distraer su aburrimiento, Shimamura se había puesto a observar el dedo índice de su mano izquierda mientras lo hacía ondular. Al final, era sólo ese dedo lo</p>

<p>reencontrar. Cuanto más esforzaba en convocar su imagen, más lo traicionaba su memoria y más difusa se le hacía aquella mujer. No conocía su nombre siquiera. En esa incertidumbre, sólo el dedo índice de su mano izquierda parecía conservar el tibio recuerdo de aquella mujer y acortar la distancia que los separaba. Invasado por la extrañeza, Shimamura se llevó la mano a los labios y luego trazó una línea distraída en el vidrio empañado. Un ojo femenino irrumpió en el cristal. Shimamura se estremeció. Creyó que había estado soñando hasta que comprendió que era sólo el reflejo en la ventanilla de la muchacha sentada al otro lado del pasillo.</p> <p>Afuera caía la noche y acababan de encenderse las luces del vagón. El ojo era de tan extraña belleza que él simuló que acababa de despertarse y desempañó el resto del vidrio como si quisiera ver adónde estaban (Kawabata, 2003, pp. 19-20).</p>	<p>que más vívidamente recordaba a la mujer a la que iba a ver. Cuanto más se esforzaba por recordarla, más extraño le parecía que ese dedo solo se humedeciera al contacto con ella y lo condujera hacia la lejana mujer, aun si ésta se borrara del campo de su incierta memoria. Se lo llevó a la nariz e intentó olerlo, y luego trazó una raya en la ventanilla con él. El ojo de una mujer apareció allí. Tanto se asustó que casi dio un grito, pero era que su mente estaba en otra parte. Cuando volvió en sí, se dio cuenta de que no era sino el reflejo de la muchacha del asiento opuesto. La oscuridad era completa afuera, y con las luces del coche, la ventanilla había funcionado como un espejo. Pero por estar empañada con vapor, el espejo no se había revelado hasta que él frotó su dedo (Kawabata, 2006, pp. 276-277).</p>
--	---

Éstas son las primeras tres páginas de la novela y las primeras del relato, tal y como aparecen en los textos. En el fragmento número dos correspondiente al relato, donde vemos la supresión, se marcan dos saltos de línea entre el uno y el tres; es decir, en el relato hay una separación que corresponde precisamente a lo que se omite, esa separación indica que se ha llevado a cabo una supresión. Generalmente, este mismo comportamiento se presenta a lo largo de todo el relato, suprimiendo párrafos y trasladando otros alotrópicamente, con ese doble salto de línea que indica que hay una supresión (salvo en contadas excepciones, como la que observamos en la tabla 5, en los fragmentos correspondientes a la letra B, donde, después de que Komako clama a Shimamura, en el relato hay un salto de línea y en la novela no hay supresión). Ésta es la estructura general que puede verse entre la novela y el relato. Los párrafos que se conservan son aquellos que construyen la unidad del relato, que expresa la imposibilidad del amor entre Shimamura y Komako, y se suprime la información que se asienta como antecedente para el desarrollo de las otras partes de la novela; dicho de otro modo, se suprime todo lo que no es relevante para lo que abarca el relato. Por ejemplo, en la tabla 6 vemos que, en el número dos correspondiente al relato, se suprime toda esa sección de la novela porque, para empezar, en ella Kawabata le da nombre a la mujer a la que en el relato se referirá únicamente como “la muchacha”; de hecho, esa parte en la novela comienza con la presentación de Yoko: “Soy Yoko”, dice literalmente. En cambio, en el relato, no le da al personaje ni voz ni el peso que tiene en la novela, porque el relato no abarca esa parte. Otros datos presentes en el fragmento dos son, por un lado, la existencia del hermano de Yoko, y, por el otro, la mención de los bomberos que, como sabemos, acudieron al incendio donde muere Yoko, y que pone fin a la novela. Por lo cual, al recordar al hermano de Yoko el final es todavía más dramático, pues eso le agrega a la escena un sentimiento de pérdida; además, su

hermano se enteraría del incendio porque trabajaba en el mismo cruce donde se encontraban los destacamentos de bomberos que fueron llamados a apagar el incendio. Entonces, vemos que el relato excluye esa información porque no le es necesaria.

La novela narra las acciones de Yoko, y del hombre que cuidaba; narra el tratamiento de la seda Chijimi; la visita de Shimamura a la habitación en la que vivía Komako: “La guarida nocturna de la fiera solitaria” (Kawabata, 2003, p. 135); la relación sufrida entre ambos; en suma, la relación imposible entre un rico tokiota y una geisha de montaña, tomando como escenario la nieve, el país de nieve. Pareciera que la imposibilidad de esa relación se debía al carácter de Shimamura, pues todas sus empresas están marcadas por el sello de lo imposible: prefiere los reflejos de las personas o de las cosas antes que poder mirarlos sin mediación; se complace en tareas que tienen un fin en sí mismo por “el esfuerzo inútil” que representan; en otras palabras, es un aficionado a las relaciones y las empresas imposibles. Parece que todo lo que disfruta hacer Shimamura está mediado por la imposibilidad como una medida de control que él mismo se impone para colocar ciertos límites a determinadas experiencias vitales; por ejemplo, el gusto que tiene por el ballet que no baila, y que ni siquiera ha visto directamente en un escenario:

Nada le resultaba tan agradable como escribir sobre ballet a partir de lo que sacaba de libros. Ese ballet que nunca había tenido ocasión de ver era un arte de otro mundo. Una ilusión sin rival posible, una lírica edénica. Lo que consideraba una investigación seria era en realidad una fantasía sin control: su decisión de saborear los fantasmas de su imaginación danzante a partir de fotos y libros occidentales era como estar enamorado de alguien a quien nunca había visto (Kawabata, 2003, p. 35).

La fantasía de que Shimamura experimente el ballet a través de las páginas de un libro, guarda el mismo efecto de deslumbramiento por la imposibilidad de la relación amorosa que, por definición, no sólo él, sino cualquier hombre, puede establecer con una geisha. La fascinación que Shimamura tenía por Komako, la geisha por la cual regresa a las

termas, y a quien consideraba un ser irreal, se identifica con su gusto por el ballet: “Detestaba la mera idea de complicarse con una mujer cuya posición era tan ambigua, pero al mismo tiempo la veía como un ser irreal. Su gusto por la danza tenía el mismo aire de irrealidad, si lo pensaba un poco” (Kawabata, 2003, pp. 33-34). Amar a una geisha representa un “esfuerzo inútil”, como le gusta llamar a Shimamura a las acciones que concentran “el encanto de lo irreal”: “Ahora, que era el comienzo del otoño y de la temporada de montañismo, sintió añoranza de aquellas alturas en donde había dejado su huella. Si bien era un diletante que podía perder el tiempo allí como en cualquier otra parte, consideraba el montañismo un ejemplo flagrante del esfuerzo inútil. Y ése era precisamente el atractivo que ejercía sobre él: el encanto de lo irreal” (Kawabata, 2003, pp. 106-107). Ese mismo encanto de lo irreal lo encontramos en la primera parte de la novela –y en el relato–, cuando Shimamura y Yoko van en el tren, y él, al tenerla en el asiento contiguo, podía mirarla directamente, pero prefería hacerlo a través del reflejo de la ventanilla: “Más bien era como asistir a la escena de un sueño, seguramente por el efecto de verla reflejada en el cristal, superpuesta al paisaje nocturno” (Kawabata, 2003, p. 21). En otro momento de la novela se insiste en el esfuerzo inútil cuando se relata que Shimamura estaba traduciendo unos ensayos de Valéry y de Alain que publicaría con unos tratados franceses de danza: “La idea era pagar de su bolsillo una pequeña edición de lujo, numerada. Lo más probable era que el libro no contribuyera en nada al mundo japonés de la danza. Pero proporcionaría una secreta satisfacción a Shimamura. Le daba un enfermo placer escarnecerse a sí mismo a través de esta clase de trabajos inútiles; así alimentaba su mundo de ilusiones” (Kawabata, 2003, p. 123). Vemos, entonces, que Shimamura tiene una fascinación por lo irreal, por el esfuerzo inútil, y necesita crear o inventar un simulacro para reemplazar una experiencia vital que podría llevar a cabo sin mediaciones ni limitaciones; pero, sobre todo, necesita que algo o alguien sea el

depositario de la belleza. De este modo, podemos decir que Shimamura hacía de sus situaciones vitales manifestaciones de la belleza: “Las dos figuras, transparentes e intangibles, y el fondo, cada vez más difuso en la oscuridad creciente del crepúsculo, se fundían en una atmósfera ajena a este mundo. Cuando una mínima variación en las montañas lejanas se sobreimprimía al rostro de la muchacha, Shimamura sentía una turbación de inexpresable belleza en el pecho” (Kawabata, 2003, p. 21). Cualquier momento cotidiano, cualquier situación corriente de la vida podía tornarse un motivo estético para Shimamura: “sólo quedaba dejarse llevar por esa amplia emoción sin forma, suscitada por el rostro de la muchacha flotando en el cristal” (Kawabata, 2003, p. 22). Shimamura es un aficionado a las relaciones imposibles y un aficionado a la belleza, a la belleza que iba a buscar –y que encontraba– en el país de nieve, con todo lo que le ofrecía: “Shimamura no supo si lo que lo había encandilado era el primer brillo del sol contra la nieve o la belleza increíble de aquel contraste entre mujer y naturaleza” (Kawabata, 2003, p. 54). Todas estas descripciones configuran el carácter de Shimamura. Los fragmentos que hemos citado provienen de la novela, donde tienen el espacio para desarrollarse; no obstante, en el relato queda también definido su carácter y su gusto por lo irreal, así como su búsqueda de la belleza en el país de nieve. Revisemos un ejemplo de ello.

Tabla 7

<i>País de nieve</i> Novela	“Apuntes sobre <i>País de nieve</i> ” Relato
<p>Más bien era como asistir a la escena de un sueño, seguramente por el efecto de verla reflejada en el cristal, superpuesta al paisaje nocturno.</p> <p>Las dos figuras, transparentes e intangibles, y el fondo, cada vez más difuso en la oscuridad creciente del crepúsculo, se fundían en una atmósfera ajena a este mundo. Cuando una mínima variación en las montañas lejanas se sobreimprimía al rostro de la muchacha, Shimamura sentía una turbación de inexpresable belleza en el pecho (Kawabata, 2003, p. 21).</p>	<p>La escena nocturna flotaba en las profundidades del espejo. Éste y los objetos que se reflejaban en él se movían como en una película con doble exposición, sin conexión entre actores y escena. Es más, cuando el actor, con su mutable transparencia, y la escena con su neblinoso fluir se fusionaban, representaban un sobrenatural mundo de símbolos. Especialmente cuando las luces de los campos y las montañas iluminaban el rostro de la muchacha, su corazón se agitaba con esa belleza inexpresable (Kawabata, 2006, p. 277).</p>
<p>Aun cuando terminó con el <i>obi</i>, siguió yendo y viniendo por la habitación, sentándose cada tanto a mirar por la ventana. Parecía crispada como un animal nocturno que teme la llegada del día. La luz fue invadiendo el lugar hasta que él alcanzó a verle las mejillas rosadas, o quizás era que sus ojos se</p>	<p>Incluso una vez terminado su arreglo, con la faja bien dispuesta, ella se ponía de pie, se sentaba, caminaba mirando hacia la ventana. Eran la inquietud característica y el andar ansioso propios de los animales nocturnos que temen la mañana. Un salvajismo fascinante se desataba en ella.</p>

<p>habían acostumbrado tanto a la oscuridad que ahora podía distinguir un detalle como ése.</p> <p>–Tus mejillas arden de frío. Aléjate de la ventana.</p> <p>–No es el frío. Es que me quité el maquillaje.</p> <p>Siempre entro en calor en un suspiro, de la cabeza a los pies, en cuanto me meto a la cama. Debo irme. Ya es de día –dijo echándose un último vistazo en un espejo que había junto a la cama.</p> <p>Shimamura levantó la cabeza pero desvió los ojos de inmediato. El espejo reflejaba el blanco de la nieve enmarcando el rostro de arboladas mejillas. El pelo era de un negro levísimamente diluido, con destellos púrpura. ¿Ya había amanecido?</p> <p>Shimamura no supo si lo que lo había encandilado era el primer brillo del sol contra la nieve o la belleza increíble de aquel contraste entre mujer y naturaleza (Kawabata, 2003, p. 54).</p>	<p>Podía ver cómo sus mejillas se coloreaban. ¿Acaso la habitación se estaba encendiendo? Admirado, el vívido color rojo lo iba atrapando.</p> <p>–Tus mejillas están rojas. Hace tanto frío.</p> <p>–No es por el frío. Me he quitado el maquillaje. Apenas me meto en la cama entro en calor, toda, hasta los dedos de mis pies –dijo ella mientras se miraba al espejo–. Ya es de día. Me voy a casa.</p> <p>Shimamura la observó, luego dio un paso atrás. El espejo reflejaba la nieve. Y en medio de lo inmaculado, flotaban las mejillas rojas. La belleza pura, diáfana, inefable.</p> <p>¿Iba a amanecer? Como una hoguera helada se expandió por el espejo el espejo el resplandor de la nieve. Y más profundo se volvió el reflejo de la negra cabellera con su fulgor azulado (Kawabata, 2006, p. 289).</p>
---	---

Recapitulando, a nuestro parecer, el relato expresa con la misma inquietante calma la relación imposible entre Shimamura y Komako que se narra en la novela. Se trata, entonces, de un alótropo por supresión parcial. La operación que distingue a título de característica dominante al alótropo “Apuntes sobre *País de nieve*” es la supresión. A partir de esta operación modificativa se transpone el texto base. Y es parcial porque para hacer la transformación alotrópica, únicamente se toma la tercera parte de la novela. Esta transformación alotrópica consiste en el traslado textual que realiza el autor lo más literalmente posible y de manera simétrica desde la novela al relato, conservando así tanto a los personajes principales como los fragmentos textuales que darán forma y unidad al alótropo—que en el traslado adquieren cierta plasticidad—. Como hemos visto en este análisis, a partir de los fragmentos citados en las tablas, “Apuntes sobre *País de nieve*” no es un resumen de la novela *País de nieve*, y tampoco es un retazo de texto cortado sin razón ni medida de la novela. Con este ejercicio, hemos demostrado que crear un alótropo no consiste simplemente en hacer un corte en el texto base para trasladarlo a otro; sino que la operación requiere estudiar el texto para saber qué tiene que suprimirse, y de esta manera, determinar qué fragmentos se conservarán para transponerlos al alótropo, y así poder decir en toda regla que se está formando una unidad, un nuevo texto. Aquí podemos ver la diferencia entre la práctica de la alotropía literaria y el procedimiento hipertextual de escisión que contempla Genette: “el procedimiento reductor más sencillo, pero también el más brutal y el más atentatorio a su estructura y a su significación, consiste en una supresión pura y simple, o escisión, sin otra forma de intervención” (1989, p. 293). Por lo cual decimos que la transformación alotrópica no consiste en cortar sin plan alguno, pues, un alótropo por supresión no es un retazo de texto, sino un texto acabado y autónomo.

El caso Kawabata a prueba del idioma

Independientemente del análisis previo que realizamos para explicar las razones por las cuales determinamos que entre *País de nieve* y “Apuntes sobre *País de nieve*” opera una transformación alotrópica, seguramente se nos objetará sobre el idioma en el que leímos los textos de Kawabata, que no fue en su original japonés. Nuestra defensa es que el centro de nuestro interés es el proceso de transformación. Obviamente, no somos tan miopes como para no reconocer lo que ganaríamos en comprensión de ambos textos, y, por lo tanto, del fenómeno de la alotropía literaria, si fuéramos capaces de leerlo en japonés. No descartamos poder hacer esta lectura en un futuro, pero, por ahora, para tratar de cubrir de alguna manera esa falencia, ofreceremos a continuación los fragmentos correspondientes al inicio de la novela y del relato, así como de la parte final en una versión en inglés⁴³.

Tabla 8

<i>Snow Country</i> Novel	“Gleanings from Snow Country” Short story
<p>THE TRAIN came out of the long tunnel into the snow country. The earth lay white under the night sky. The train pulled up at a signal stop.</p> <p>A girl who had been sitting on the other side of the car came over and opened the window in front of Shimamura. The</p>	<p>After the long border tunnel, the snow country appeared. The depths of the night became white. The train stopped at the signal.</p> <p>A girl stood up from the seat opposite and opened the window in front of Shimamura. The snowy cold flowed in.</p>

⁴³ La traducción de la novela fue hecha por Edward G. Seidensticker, y la del relato por Lane Dunlop y J. Martin Holman.

<p>snowy cold poured in. Leaning far out the window, the girl called to the station master as though he were a great distance away.</p> <p>The station master walked slowly over the snow, a lantern in his hand. His face was buried to the nose in a muffler, and the flaps of his cap were turned down over his ears.</p> <p>It's that cold, is it, thought Shimamura. Low, barracklike buildings that might have been railway dormitories were scattered here and there up the frozen slope of the mountain. The white of the snow fell away into the darkness some distance before it reached them.</p> <p>"How are you?" the girl called out. "It's Yoko."</p> <p>"Yoko, is it. On your way back? It's gotten cold again."</p> <p>"I understand my brother has come to work here. Thank you for all you've done."</p> <p>"It will be lonely, though. This is no place for a young boy."</p>	<p>The girl hung out of the window and called out as if to the distance, "Stationmaster! Stationmaster!"</p> <p>The man came tramping across the snow carrying a lantern. He wore his muffler up around his nose, and the flaps of his cap hung over his ears.</p> <p>Shimamura gazed outside. Is it that cold? Barracks that may have been housing for road employees were scattered across the foot of the mountain, but the white of the snow was swallowed up in darkness before it reached them (Kawabata, 1988, p. 228).</p>
---	--

<p>“He’s really no more than a child. You’ll teach him what he needs to know, won’t you.”</p> <p>“Oh, but he’s doing very well. We’ll be busier from now on, with the snow and all. Last year we had so much that the trains were always being stopped by avalanches, and the whole town was kept busy cooking for them.”</p> <p>“But look at the warm clothes, would you. My brother said in his letter that he wasn’t even wearing a sweater yet (Kawabata, 1981, pp. 3-4).”</p>	
--	--

Y la parte final del relato, que citamos en español en la tabla 7.

Tabla 9

<p><i>Snow Country</i></p> <p>Novel</p>	<p>“Gleanings from Snow Country”</p> <p>Short story</p>
<p>Even when she had finished tying the <i>obi</i>, she stood up and sat down and stood up again, and wandered about the room with her eye on the window. She seemed on edge, like some restless night beast that fears the approach of the morning. It was</p>	<p>Even after she finished tying the <i>obi</i>, she stood up, sat down, and walked around watching the window. It was the kind of restlessness, the irritable pacing, that occurs in nocturnal animals that fear the morning. A bewitching wildness was</p>

<p>as though a strange, magical wildness had taken her.</p> <p>Presently the room was so light that he could see the red of her cheeks. His eye was fastened on that extraordinarily bright red.</p> <p>“Your cheeks are flaming. That’s how cold it is.”</p> <p>“It’s not from the cold. It’s because I’ve taken off my powder. I only have to get into bed and in a minute I’m warm as an oven. All the way to my feet.” She knelt at the mirror by the bed.</p> <p>“It’s daylight. I’m going home.”</p> <p>Shimamura glanced up at her, and immediately lowered his head. The white in the depths of the mirror was the snow, and floating in the middle of it were the woman’s bright red cheeks. There was an indescribably fresh beauty in the contrast (Kawabata, 1981, pp. 47-48).</p>	<p>welling up within her.</p> <p>He could see the woman’s red cheeks. Had the room grown light? Startled, he was taken by the vivid red color.</p> <p>“Your cheeks are all red. It’s so cold.”</p> <p>“It’s not because it’s cold. I took my makeup off. As soon as I get in bed I get warm all the way to my toes,” she said as she faced the mirror. “It’s finally light outside. I’m going home.”</p> <p>Shimamura looked toward her, then shrank back. The depths of the mirror reflected the white snow. And the woman’s red cheeks floated amid the snow. The pure, clean beauty was inexpressible.</p> <p>Was the sun about to rise? The brilliance of the snow in the mirror increased as if it were burning cold. And with the purple-black luster of the woman’s hair in the mirror grew deeper (Kawabata, 1988, p. 238).</p>
--	---

Citamos estos fragmentos en un idioma distinto al castellano con la única intención de demostrar que, independientemente de la traducción, el alótrope emerge; por lo cual

decimos que el alótopo no se le atribuye a la traducción al español, sino que está presente en el texto de origen. Por lo tanto, lo que observamos es que la relación de alotropía literaria está por encima del procedimiento de traducción.

Esto no es un alótropo

Los análisis de los casos de “El Aleph” y “El Aleph engordado”, así como de *País de nieve* y “Apuntes sobre *País de nieve*”, los llevamos a cabo con el propósito de mostrar el funcionamiento de la alotropía literaria. Ahora, únicamente con la intención de desambiguar en la práctica su ejercicio, presentaremos el caso de un texto que podría llegar a confundirse con un alótropo, pero en realidad no lo es. Para ello nos serviremos, nuevamente, de un cuento de Borges: “Tema del traidor y del héroe”. Hemos sido muy enfáticos sobre los rasgos esenciales de la alotropía literaria, que son: el tipo de transformación que opera entre los textos, marcada por la simetría traslacional y la literalidad; y la intención explícita de un autor de crear un alótropo. El ejemplo que expondremos aquí evidenciará precisamente la necesidad de que se manifieste esta intención.

El cuento “Tema del traidor y del héroe” se publicó por primera vez en febrero de 1944 en el número 112 de la revista *Sur*; y posteriormente, en agosto del mismo año, se publicó dentro de “Artificios”, la segunda parte de *Ficciones*, aumentando un párrafo en la parte final. Entonces, en rigor tenemos dos versiones de un mismo texto que aumenta un párrafo, y en todo lo demás es simétrico y conserva la literalidad, por lo cual diríamos que cumple con las características para clasificarlo como un alótropo por adición total; sin embargo, este caso no lo consideramos un alótropo, porque la intención de crearlo no se manifiesta en absoluto. En este caso lo que observamos es una corrección de Borges para la edición, digamos, definitiva, que se conservaría para las siguientes ediciones de *Ficciones*. Lo que nos indica que no existe la intención de crear un alótropo es que en *Ficciones* únicamente aparece una versión del cuento, la versión corregida y aumentada, y no la aumentada y la de *Sur*; dicho de otro modo, si

Borges hubiera querido presentar un alótopo de “Tema del traidor y del héroe”, hubiera presentado ambos textos en *Ficciones*, o en alguno de sus otros libros; pero no fue así, la prueba es que en sus *Cuentos completos* sólo hay una versión del cuento “Tema del traidor y del héroe”. Entonces, simplemente la versión de *Sur* tenía que corregirse, y en *Ficciones* no vemos la intención de crear otro texto autónomo. Por lo tanto, éste no es un caso de alotropía literaria porque no vemos la intención explícita del autor de querer crear un texto nuevo y autónomo de otro previamente establecido. Aquí únicamente vemos que aquella primera edición del cuento se alteró para publicarse en la versión que conocemos para su distribución en el libro de cuentos *Ficciones*. De un modo distinto a como sucede en el caso de Onetti con los cuentos “La larga historia”, publicado en 1944, y “La cara de la desgracia”, de 1960, donde sí vemos la intención de crear un alótopo; empezando por haberlo nombrado de una manera distinta al texto base, otorgándole con ello autonomía, y porque ambos se recogen en la edición de sus *Cuentos completos* como dos cuentos distintos, naturalmente. Mostrando así la intención explícita de crear un alótopo.

Entonces, para cotejar lo expuesto en el ejemplo de “Tema del traidor y del héroe”, citaremos los párrafos finales de la versión de *Sur* y de la de *Ficciones*.

Versión de *Sur*

Nolan, urgido por el tiempo, no supo íntegramente inventar las circunstancias de la múltiple ejecución; tuvo que plagiar a otro dramaturgo, al enemigo inglés William Shakespeare. Repitió escenas de *Macbeth*, de *Julio César*. La pública y secreta representación comprendió varios días. El condenado entró en Dublín, discutió, obró, rezó, reprobó, pronunció palabras patéticas, y cada uno de esos actos que reflejaría la gloria, había sido prefigurado por Nolan.

Centenares de actores colaboraron con el protagonista; el rol de algunos fue complejo; el de otros, momentáneo. Las cosas que dijeron e hicieron perduran en los libros históricos, en la memoria apasionada de Irlanda. Kilpatrick, arrebatado por ese minucioso destino que lo redimía y que lo perdía, más de una vez enriqueció con actos y con palabras improvisadas el texto de su juez. Así fue desplegándose en el tiempo el populoso drama, hasta que el 6 de agosto de 1824, en un palco de funerarias cortinas que prefiguraba el de Lincoln, un balazo anhelado entró en el pecho del traidor y del héroe, que apenas pudo articular, entre dos efusiones de brusca sangre, algunas palabras previstas (Borges, 1944, p. 26).

Hasta ahí llega el cuento publicado en *Sur*, ése es el final que tiene; seis meses más tarde Borges presenta en “Artificios” el texto aumentado. Vemos, pues, que aquel punto final que había determinado para el cuento de *Sur* se convierte en un punto y aparte en *Ficciones*, y, por lo tanto, termina de la siguiente manera:

Versión de *Ficciones*

En la obra de Nolan, los pasajes imitados de Shakespeare son los *menos* dramáticos; Ryan sospecha que el autor los intercaló para que una persona, en el porvenir, diera con la verdad. Comprende que él también forma parte de la trama de Nolan... Al cabo de tenaces cavilaciones, resuelve silenciar el descubrimiento. Publica un libro dedicado a la gloria del héroe; también eso, tal vez, estaba previsto (Borges, 2015c, p. 186).

Como podemos observar, este texto registra un cambio de aumento con la intención de corregirlo. Por esta razón no lo identificamos como un alótrofo, pues no vemos la intención del autor de querer crearlo. Por lo tanto, con base en este ejemplo, podemos confirmar dos puntos relevantes para el concepto de la alotropía literaria: el primero es que la intención de un autor es esencial en la creación de un alótrofo; y el segundo es que una versión corregida y aumentada no constituye alotropía.

Conclusión

Conclusión

En este punto vamos a presentar una segunda versión del concepto de alotropía literaria, con todo lo que recogió, y también con lo que dejó, a lo largo de los tres capítulos que suceden a la primera versión, en los que pusimos a prueba al primer concepto. En este sentido, en este balance general de la tesis sintetizamos las razones por las cuales sostenemos que la alotropía literaria constituye una relación transtextual apta para adscribirse al paradigma de Genette. Vayamos, entonces, con la definición.

Alotropía literaria. El concepto

La alotropía literaria es la relación que se establece entre dos textos literarios: el texto base y el alótrofo. Llamamos alótrofo al texto que se crea a partir de otro al que llamamos texto base. El procedimiento por medio del cual un autor crea un alótrofo es una transformación alotrófica, que consiste en el traslado de la trama y las acciones del texto base al alótrofo de la manera más literalmente posible y de manera simétrica,⁴⁴ con modificaciones de supresión o adición; estas modificaciones podrían provocar que, eventualmente, el alótrofo cambiara de subgénero literario. Para crear un alótrofo es necesario, además, la intención explícita del autor de querer formarlo, de crear un texto nuevo y autónomo a partir de uno previo.

Para hacer la transformación alotrófica el autor debe disponer la estructura general del alótrofo; por ejemplo, debe determinar si se tratará de un cuento breve o de una novela, para saber el tipo de operación modificativa que tiene que aplicar al caso, y para hacer las supresiones o las adiciones conforme al plan de la obra, puesto que su intención es crear una unidad, un texto acabado e íntegro. Entonces, esta transformación se realiza a

⁴⁴ Recordemos que nos referimos a la simetría traslacional.

partir de las operaciones cuantitativas de supresión o de adición, que pueden presentarse de manera parcial o total en el ejercicio de la alotropía literaria. La operación transformadora será parcial cuando se tome sólo un fragmento del texto base para hacer el alótrofo, como sucede en el caso de Kawabata; y será total cuando se tome el texto completo, como podemos ver en el caso de Borges-Katchadjian. Además, un alótrofo puede ser homoautorial, cuando ha sido escrito por el mismo autor del texto base, como en el caso de Kawabata; o heteroautorial, cuando el alótrofo ha sido escrito por un autor distinto al del texto base, como en el caso de Borges-Katchadjian.

Trama y literalidad

Al hablar de trama nos referimos a la secuencia de las acciones tal como el autor del texto base las dispone. El autor del alótrofo sigue simétricamente la organización que el autor del texto base designa según sus propios términos, los cuales no necesariamente responden a un orden cronológico gradual ascendente o descendente. Entonces, entendemos la trama en el sentido que le da Tomachevski: “la trama es el conjunto de los mismos motivos, en la sucesión y en la relación en que se presentan en la obra” (1982, p. 186). En un sentido distinto al del argumento⁴⁵. El argumento es, según la definición de Marchese y Forradellas: “el resumen más o menos extenso de una obra literaria, bien siguiendo la historia, bien siguiendo el orden de la trama” (2013, p. 35). Podríamos decir, entonces, que el argumento es básicamente un resumen. Y nosotros proponemos que la alotropía conserva la trama, pero no como resumen. La diferencia estriba en que, al ser un resumen, no se trasladaría materialmente el texto, y la alotropía necesita de la materialidad que le da justamente la literalidad; pues un alótrofo no es el

⁴⁵ Nos parece necesario hacer la distinción entre el uso de los términos trama y argumento, por cuanto nos permite exponer la relevancia de que sea específicamente la trama la que se traslade en la formación de un alótrofo.

resumen de una obra. Un resumen es una práctica hipertextual de condensación, pero no es un alótropo. Por lo tanto, decimos que un alótropo conserva propiamente la trama del texto base, no su argumento.

Entonces, al decir que el alótropo conserva la trama lo más literalmente posible nos referimos a la materialidad del texto, considerándolo como un objeto, un objeto-texto, con cierta corporalidad⁴⁶ o plasticidad. Es justamente a partir de esta materialidad que el autor construye el alótropo; es decir, esa materialidad deviene sentido. Las palabras pesan, y es a partir de ellas que reconocemos un texto en otro, y por medio de las cuales identificamos la relación de la alotropía literaria. El trabajo del autor que crea alótropos (nuestro Homero) es precisamente saber trasladar el sentido de unidad, de obra literaria acabada, con modificaciones de supresión o de adición al alótropo; puesto que, después de haber pasado por la transformación, debe ser también una unidad. Pues un alótropo no es el producto de un corte grosero ni un retazo del texto base, como tampoco un centón que adiciona fragmentos textuales sin plan alguno. El proceso de transformación que lleva a cabo el autor consiste en intervenir ese todo que le ofrece el texto base, adicionando o suprimiendo algunas palabras o fragmentos del texto, pero conservando su coherencia. Debido a esas modificaciones, el alótropo podría presentarse en un subgénero literario distinto al que se presenta su texto base, o simplemente podría reducir o aumentar sin abandonar el género en el que éste se inscribe.

La formación de un alótropo responde únicamente a la intención estética de un autor de crear una obra nueva que hable por sí misma, no para eliminar o sustituir a la obra de la que deriva, sino para que sea autónoma y se consolide como una nueva obra literaria,

⁴⁶ Atribuir materialidad a la trama se debe a que tiene características propias de los objetos o de los animales, como explica Aristóteles al señalar que, como ellos, tiene una magnitud, y que, precisamente de ésta depende el hecho de que uno pueda retener una trama completa, como unidad, en la mente, pues dice que «es, sin duda, necesaria una magnitud, más visible toda ella de vez» (*Poét.* 7,1451a68).

como un texto que ofrezca en esa *otra* forma nuevos modos de expresión, propios del subgénero literario en el que se presenta –si fuera el caso–; pues, al mudar de forma, al constituirse un alótropo, cambian las posibilidades de expresión y de recepción del texto. En otras palabras, el alótropo no desplaza ni reemplaza al texto base, simplemente se ofrece como una nueva obra en el universo literario. Entonces, el ejercicio de la alotropía consiste en crear un texto nuevo a partir de uno previo, por medio de una transformación alotrópica que preserva la trama lo más literalmente posible, con modificaciones de supresión o adición. Es gracias a la materialidad que tienen las palabras que se trasladan al alótropo, que el texto base puede traslucirse en él. Insistimos en la materialidad que se forma por la literalidad, porque un alótropo no aumenta ni reduce una idea o un tema –como lo llevan a cabo la amplificación o la condensación–, sino un texto propiamente. De este modo, al trasladar el texto como objeto, podemos ver lo que estas palabras construyen materialmente dispuestas de un modo o de otro. Por supuesto que este rasgo material de la alotropía le otorga un carácter doble: el matérico, por un lado, y el inmaterial, por el otro, en tanto que las palabras que son trasladadas desde el texto base hasta el alótropo están cargadas de sentido. Por lo tanto, la impresión física de las palabras nos indicaría que dos textos podrían estar vinculados por medio de la relación de alotropía literaria.

¿Cómo saber si se trata de un alótropo?

Tomando en consideración que la alotropía literaria finca su existencia en el principio de identidad⁴⁷ de la trama del texto base con la del alótropo, que se crea a partir de

⁴⁷ Entendiendo a la identidad en el sentido en el que se presenta en la repetición, como explica Deleuze: “que, como las repeticiones físicas, mecánicas o puras (repetición de lo Mismo), encontrarían su razón en las estructuras más profundas de una repetición oculta en la que se disfraza y se desplaza un ‘diferencial’” (2017, p. 16).

modificaciones de adición o de supresión, vamos a decir que el reconocimiento de un alótrofo se realizaría en dos momentos: en primera instancia, al advertir que un texto establece esa relación de identidad con otro por la trama; y, en un segundo momento, al reparar en el diferencial que se manifiesta por medio de adiciones o supresiones a partir de las cuales se lleva a cabo la transformación alotrópica⁴⁸. Es preciso mencionar que, para poder hablar de un alótrofo como tal, es indispensable tomar en consideración ambos textos: al alótrofo en relación con el texto base; pues, de otro modo, la alotropía literaria estaría presente pero no se actualizaría. Esto, obviamente, no elimina la posibilidad de que el texto pueda leerse de manera independiente y autónoma, sin tener conocimiento alguno de su texto base; por eso defendemos la autonomía del alótrofo, porque al constituirse tal, no está subordinado al texto base, y puede leerse con total independencia. Únicamente en el caso de explorar la relación de alotropía literaria que mantienen los dos textos, se requeriría la presencia de ambos.

Una vez identificado el alótrofo, si el lector llegara a dudar de si se encuentra efectivamente frente a uno, y llegara a pensar que se trata de un hipertexto⁴⁹, puede hacer la “prueba de la reversibilidad”, que consiste en tomar como texto base al alótrofo, y ver si resiste al análisis de la conservación de la trama y de las acciones siguiendo el patrón de la simetría traslacional, así como de la literalidad. Dicho de otro modo, para verificar si se trata de un alótrofo, el lector podría aplicar la prueba de la reversibilidad para ver si el texto sigue estando contenido en el otro.

⁴⁸ Vale decir que este proceso de identificación tiene como fundamento a la Retórica.

⁴⁹ Porque si no se trata de un alótrofo, entonces, sólo puede ser un hipertexto. La intertextualidad, según el modelo teórico de Genette, no entra en esta competencia.

Diferencias entre la alotropía literaria y las cinco relaciones transtextuales

En el capítulo segundo asentamos las diferencias entre la alotropía literaria y las cinco relaciones transtextuales que Genette señala en *Palimpsestos*; ahí observamos que se distingue claramente de la paratextualidad y de la architextualidad porque éstas corresponden a un entorno más bien pragmático; y de la metatextualidad porque ésta se caracteriza por una función crítica, y, por lo tanto, es más teórica que literaria. En cambio, con las relaciones que la alotropía literaria guarda una cercanía es con la intertextualidad y con la hipertextualidad, desde el momento en el que vemos un cruce efectivo entre dos textos. Lo que las distingue es el tipo de procedimientos que tienen lugar en las transformaciones de los textos; por ejemplo, en la relación intertextual generalmente vemos que un texto se introduce en otro con un fin auxiliar; en cambio, en la transformación alotrópica, el autor traslada la trama del texto base, tomando el texto en posesión (legítima), y no en préstamo, para modificarlo con supresiones o adiciones. Con la relación que observamos mayor proximidad es con la hipertextualidad; pero, dentro de sus múltiples prácticas no encontramos ninguna que respondiera al comportamiento que registra la alotropía literaria –como pudimos verificar en los análisis de la transformación alotrópica de los textos de Kawabata, así como los de Borges y Katchadjian–.

Entonces, la diferencia esencial entre la hipertextualidad y la alotropía literaria es el traslado simétrico y literal de la trama. Dentro de las prácticas hipertextuales, sobre todo en las transposiciones formales, podemos encontrar operaciones muy parecidas a la alotropía por adición o por supresión, pero en su ejercicio nunca se contemplan estas dos características que señalamos, las cuales son distintivas de la alotropía, y constituyen la transformación alotrópica. Aquí cobra sentido la precisión que hicimos

sobre los tipos de simetrías, pues la alotropía literaria transforma un texto siguiendo una simetría traslacional, a diferencia de la hipertextualidad, que sigue una de tipo especular u opuesta; en este contexto comprendemos la ley de equilibrio hipertextual que Genette propone: “*a texto serio, hipertexto irónico, a texto irónico, hipertexto serio* (1989, p. 409)”. Así, con la distinción de los tipos de simetrías en las transformaciones hipertextuales y las alotrópicas, diferenciamos el comportamiento textual entre ambas relaciones. Finalmente, para cerrar esta distinción, nos parece pertinente extraer cinco puntos de la enumeración de “La hipertextualidad frente a la alotropía literaria” ([incluida en el capítulo segundo](#)) que sintetizan la diferencia entre transformar directamente, transformar indirectamente y transformar alotrópicamente un texto:

Tercero: la transformación alotrópica no imita el estilo de su texto base para practicarlo en otro texto con otro tema, como se ve en las tres prácticas hipertextuales regidas por la imitación, sino que lo conserva trasladando la trama al alótropeo, y con ella, conserva automáticamente el estilo.

Quinto: tanto las prácticas hipertextuales –especialmente la transposición formal– como las alotrópicas, emplean procedimientos transformacionales regidos por las cuatro operaciones modificativas de la antigua Retórica. La transposición formal recurre a estas operaciones para transformar un texto, y, la alotropía literaria para crear un alótropeo; pero esto no significa que transponer formalmente un texto equivalga a transformarlo alotrópicamente. Las prácticas transposicionales, consideradas aisladamente, no constituyen alotropía; pero eso no quiere decir que no puedan utilizarse para crear un alótropeo. Los procedimientos de adición, supresión o sustitución, no son exclusivos de la hipertextualidad ni de la alotropía literaria, sólo son operaciones elementales que se utilizan para transformar un texto. Vemos actuar a las mismas operaciones como la raíz común de las transformaciones hipertextuales y de las

alotrópicas, pero sometidas a distintos tipos de transformación textual; vale decir, si es simple, indirecta o alotrópica, pues eso sí determina el tipo de relación que opera entre los textos.

Decimosexto: la alotropía literaria se practica sobre un texto, no sobre una idea o un tema; pues esta práctica común a partir de la cual un autor crea su propia versión literaria con base en un mismo tema es uno de los principios elementales de la Literatura, que no constituye alotropía, pero sí establece una cadena interminable de comunicación entre los textos, que puede entenderse, según la especificidad del vínculo, como una relación intertextual o hipertextual.

Decimoséptimo: el traspaso literal y simétrico (traslacional) de la trama desde el texto A hasta el texto B es el rasgo distintivo de la alotropía literaria, funciona como una marca alotrópica.

Decimooctavo: la diferencia principal que observamos entre la hipertextualidad y la alotropía literaria es que el vínculo hipertextual se establece precisamente en el punto de inflexión en el que se separa el texto A del texto B; mientras que el vínculo alotrópico se establece en la simetría del texto A con el texto B. Simetría que se obtiene a partir del traslado literal de la trama de un texto a otro con modificaciones de supresión o adición.

Comentarios finales

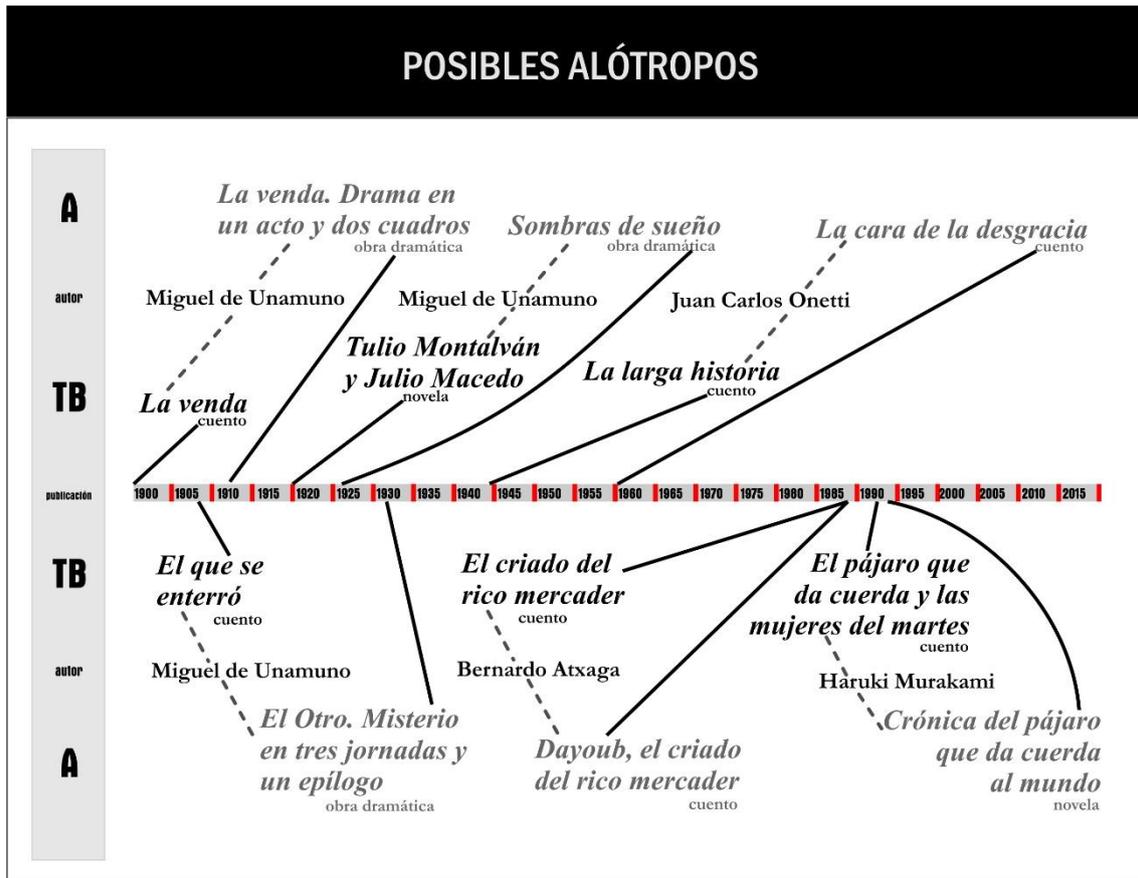
Al final de este recorrido podemos darnos cuenta de que la alotropía literaria es muy específica, y así como la hipertextualidad y la intertextualidad atienden únicamente ciertos aspectos de la relación que establece un texto con otro, de la misma forma la alotropía literaria se dedicaría a estudiar solamente los casos que registran un procedimiento que no encontramos en el ejercicio de las prácticas intertextuales ni de las hipertextuales, tal como las describe Genette. Por este motivo, después de confrontar

a la alotropía literaria con las cinco relaciones transtextuales, y de haber realizado el análisis de la transformación alotrópica en los textos de Kawabata, así como en los de Borges y de Katchadjian, hemos comprobado que ninguno de los casos descritos por Genette tiene las características señaladas en los textos que identificamos como alótopos, y que, por lo tanto, la relación que nosotros denominamos “alotropía literaria” tampoco está presente en el estudio; es decir, lo que entendemos por ella, su funcionamiento en los términos expuestos. En este entendido, concluimos que la alotropía literaria es una nueva relación textual –comprendiendo “nueva” en el mismo sentido en el que Borges dice que Leibniz “inventó la armonía preestablecida”–, y como tal, cuenta con las condiciones necesarias para formar parte del paradigma de las relaciones transtextuales de Genette. Prueba de ello es que la intertextualidad, la hipertextualidad y la alotropía literaria tienen el mismo tronco común, tienen una misma raíz retórica que es la matriz lógica a partir de la cual pueden clasificarse las operaciones transformacionales que relacionan un texto con otro de manera intertextual, hipertextual o alotrópica.

En los casos expuestos vimos el ejercicio de la alotropía literaria en dos dimensiones: por un lado, con el caso de Kawabata mostramos la práctica de la alotropía literaria homoautorial, por supresión parcial; y, por el otro, con el caso de Borges-Katchadjian, dimos cuenta del funcionamiento de la alotropía literaria heteroautorial, por adición total. De este modo, a partir de desarrollar el análisis de ambos casos, ofrecimos el dominio completo de la alotropía literaria; es decir, sus manifestaciones homoautorial y heteroautorial, en prácticas por adición y por supresión, en sus versiones total y parcial. Hasta ahora hemos trabajado únicamente con el género narrativo; en futuras investigaciones abordaremos el tema en otros géneros, como en el lírico, en donde hemos visto que también podría operar la alotropía literaria, por ejemplo, en *De*

palabra, de Juan Gelman, o en “Murmuraban al poeta la parte donde amaba por los versos que hacía”, de Lope de Vega; así como en otras disciplinas y manifestaciones artísticas, como en el Cine, por ejemplo, entre las películas *La red* y *Erótica*, de Emilio Fernández. Éstas son nuestras proyecciones a futuro; por ahora nos satisface tanto el concepto de alotropía literaria que hemos desarrollado como el hecho de haber podido demostrar su ejercicio en los casos de Kawabata y de Borges-Katchadjian. Muy probablemente haremos otras versiones del concepto de alotropía literaria, pero, mientras tanto, esta que ofrecemos aquí nos satisface porque resistió a la confrontación con las cinco relaciones transtextuales, se fortaleció con el análisis retórico, y el análisis de la transformación alotrópica de los casos de *País de nieve* y “Apuntes sobre *País de nieve*”, así como de “El Aleph” y “El Aleph engordado”.

Finalmente, como hemos establecido, esta segunda versión del concepto de alotropía literaria opera perfectamente en los casos señalados, dando cuenta del fenómeno en ambos sentidos de la práctica: por un lado, de la adición, en el ejercicio heteroautorial; y, por el otro, la supresión, en el ejercicio homoautorial. Sin embargo, consideramos que otras obras que encontramos durante la investigación, podrían extender los alcances y derivaciones de la alotropía. En este sentido, queremos presentar un esquema con los casos que contemplamos explorar en lo sucesivo, con la intención de dar cuenta de que la alotropía no es una especie de hápax literario, sino que es una práctica consistente en la historia de la Literatura.



Por último, le rogamos al lector más informado sobre Literatura y Teoría literaria que disculpe las limitaciones que impone nuestra perspectiva disciplinaria, y le pedimos que, si ve en la alotropía literaria cierto potencial, a pesar de no estar de acuerdo con el tratamiento que le hemos dado aquí como relación textual, la rescate y la haga sobrevivir.

Bibliografía

- Álvarez, A. (1986). "Literatura e intertextualidad", en *Investigaciones Semióticas I*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Aristóteles. (1946). *Poética*. Introducción, versión y notas de Juan David García Bacca. Ciudad de México: Publicaciones del Departamento de Humanidades (UNAM).
- _____. (1999). *Retórica*. Introducción, traducción y notas por Quintín Racionero. Madrid: Gredos.
- Arrivé, M. (1997). Para una teoría de los textos poli-isotópicos. En D. Navarro (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (pp. 75-86). La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba.
- Baquero, M. (1949). *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Patronato Menéndez Pelayo, Instituto Miguel de Cervantes.
- Bargalló, M. (1950). Revisión, con fines didácticos, de las definiciones de alotropía, isomería, polimería y polimorfismo. *Ciencia. Revista hispano-americana de Ciencias puras y aplicadas*. X(9-10), 257-269.
- Barthes, R. (1993). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- _____. (2002). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Benveniste, E. (1997). *Problemas de lingüística general I*. Ciudad de México: Siglo XXI editores.
- Borges, J. (1944). Tema del traidor y del héroe. *Revista Sur 112*, año XIV, 23-26.
- _____. (1945). El Aleph. *Revista Sur 131*, año XIV, 52-66.

- _____. (1949). *El Aleph*. Buenos Aires: Losada.
- _____. (2015a). “El Aleph”, en *Cuentos completos*. Buenos Aires: Debolsillo.
- _____. (2015b). “Epílogo”, en *Cuentos completos*. Buenos Aires: Debolsillo.
- _____. (2015c). “Tema del traidor y del héroe”, en *Cuentos completos*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Calvo, J. (2008). *El sueño sostenible. Estudios sobre la utopía literaria en España*. Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia.
- Canto, E. (1999). *Borges a contraluz*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Costa, J. (2005). *Diccionario de Química física*. Barcelona: Díaz de Santos Ediciones y Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Deleuze, G. (2017). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Durand, J. (1972). “Retórica e imagen publicitaria”, en *Análisis de las imágenes*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Eco, U. (1988). “Los mundos de la ciencia-ficción”, en *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen.
- _____. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- _____. (2008). *Decir casi lo mismo*. Ciudad de México: Lumen.
- Fogwill, R. (2010). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- García, C. (1985). “Introducción general. Acerca de las fábulas griegas como género literario”, en *Fábulas y Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*. Madrid: Gredos.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- Grivel, C. (1997). Tesis preparatorias sobre los intertextos. En D. Navarro (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un*

concepto (pp. 63-74). La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba.

Grupo μ . (1987). *Retórica general*. Barcelona: Paidós.

Jenny, L. (1997). La estrategia de la forma. En D. Navarro (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (pp. 104-132). La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba.

Katchadjian, P. (2009). *El Aleph engordado*. Recuperado el 13 de mayo de 2015 del sitio de Internet de la Universidad de Buenos Aires, desde Taller de expresión 1-Cátedra Reale/Facultad de Ciencias Sociales:

<http://tallerdeexpresion1.sociales.uba.ar/files/2012/04/El-Aleph-Engordado.pdf>

Kawabata, Y. (1981). *Snow Country*. Traducción de Edward G. Seidensticker. Nueva York: Perigee Books Editions.

_____. (1988). "Gleanings from Snow Country", en *Palm-of-the-Hand Stories*. Traducción de Lane Dunlop y J. Martin Holman. San Francisco: North Point Press.

_____. (2003). *País de nieve*. Buenos Aires: Emecé.

_____. (2006). "Apuntes sobre *País de nieve*", en *Historias en la palma de la mano*. Buenos Aires: Emecé.

Kristeva, J. (1967). Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela. *Critique* 239, 438-465.

_____. (2001). *Semiótica I*. Madrid: Editorial Fundamentos.

La Fontaine, J. (1883). *Fábulas de La Fontaine*. París: Librería de Ch. Bouret.

La Motte, A. (1754). "Cuarto discurso sobre la tragedia, en la ocasión de Edipo", en *Obras*. Tomo IV. París: Prault.

Lausberg, H. (1983). *Elementos de retórica literaria*. Madrid: Gredos.

- Longino, D. (1979). *Sobre lo sublime*. Madrid: Gredos.
- Lope, F. (2018). *Arte nuevo de hacer comedias*. Introducción y edición de Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra.
- Marchese, A. y Forradellas, J. (2013). *Diccionario de Retórica, Crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Martínez, J. (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.
- Menéndez, S. y Panesi, J. (1994). El manuscrito de “El Aleph” de Jorge Luis Borges. *Revista Filología. Crítica genética 1-2*, año XXVII.
- Mortara, B. (2015). *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.
- Onetti, J. (1994). *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara.
- Ortega, J. y Del Río, E. (2015). “*El Aleph*” de Jorge Luis Borges. Edición crítica y facsimilar de Julio Ortega y Elena del Río Parra. México: El Colegio de México.
- Platón. (1987). “Gorgias”, en *Diálogos II*. Madrid: Gredos.
- Quintana, F. (1995). “Réplicas intertextuales elocutivas en la poesía de Jorge Guillén”, en A. Piedra y P. Blasco (eds.), *Jorge Guillén, el hombre y la obra*. Valladolid: Universidad/Fundación Jorge Guillen.
- Quintiliano, M. (1916). *Instituciones Oratorias*. Tomos I y II. Traducción de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier. Madrid: Imprenta de Perlado, Páez y Compañía.
- Riffaterre, M. (1997a). El intertexto desconocido. En D. Navarro (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (pp. 170-172). La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba.
- _____. (1997b). La silepsis intertextual. En D. Navarro (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (pp. 163-

169). La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba.

_____. (1997c). Semiótica intertextual: el interpretante. En D. Navarro (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (pp. 146-162). La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba.

Ruprecht, H. (1997). Intertextualidad. En D. Navarro (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (pp. 25-35). La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba.

Sarduy, S. (2000). "El barroco y el neobarroco", en *América Latina en su literatura*. Ciudad de México: Siglo XXI editores.

Signes, J. (2010). *Escritura y literatura en la Grecia arcaica*. Madrid: Akal.

Smits, A. (1926). Allotropy. *Nature* 118(2982), 916-920.

Suetonio, C. (1978). *Vidas de los doce césares*. México: Editorial Cumbre.

Tomachevski, B. (1982). *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal.

Wells, H. (1938). *El país de los ciegos*. Buenos Aires: Losada.

Zumthor, P. (1997). Intertextualidad y movilidad. En D. Navarro (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (pp. 173-181). La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba.

_____. (2006). *La poesía y la voz en la civilización medieval*. Madrid: Abada Editores.

Recursos electrónicos

<http://www.bne.es/es/Inicio/index.html>

<http://www.thelatinlibrary.com/quintilian.html>

Reseña curricular de la autora

Berenice López Romero (Aguascalientes, Ags., México, 1984) es doctora en Filosofía, con mención en Estética y Teoría del Arte, por la Universidad de Chile; magíster en Artes, con mención en Teoría e Historia del Arte, por la Universidad de Chile; y licenciada en Filosofía, por la Universidad de Guanajuato (México). Las líneas de investigación de su interés son la Estética y la Teoría de las Artes, en general. Actualmente labora en la Coordinación de Asesores de Rectoría General de la Universidad de Guanajuato. De abril de 2018 a febrero de 2019 realizó una pasantía de investigación en la Universidad Complutense de Madrid, bajo la dirección del Dr. Antonio Garrido Domínguez, en el Departamento de Lengua Española y Teoría de la Literatura. Entre 2011 y 2012 fue Coordinadora de la Biblioteca del Centro de Estudios Cervantinos de Guanajuato; de 2010 a 2012 fue profesora de Estética en la Universidad de Guanajuato; y de 2009 a 2011 desempeñó labores de corrección en la Editorial Azafrán y Cinabrio. En 2011 fue becaria del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Guanajuato, en el área de Poesía. Es autora de *Cartografía interior* (Ediciones La Rana, Guanajuato, 2012).