

INTERTEXTUALIDAD, APROPIACIONISMO E INTERVENCIÓN EN LA POESÍA ESPAÑOLA ACTUAL

María Ema Llorente

(Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales.

Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México)

emmall@uaem.mx

Fecha de recepción: 10-8-2017 / Fecha de aceptación: 21-12-2017

RESUMEN:

El presente artículo se enfoca en el estudio de la intertextualidad en la poesía española de las últimas décadas. Partiendo de una revisión del concepto de intertextualidad, y adoptando una visión amplia o abarcadora del fenómeno, se analizan algunas formas de interrelación con otros textos y obras en tres modalidades de escritura contemporánea como son los aforismos, la *écfrasis* y la poesía visual. En todas ellas la intertextualidad funciona como un mecanismo compositivo que permite la generación de nuevas creaciones, que, en su diálogo con la tradición, la cuestionan y la reescriben a través de procedimientos como la corrección, la inversión y la continuación. La intertextualidad y otras modalidades relacionadas con ella, como la apropiación y la intervención, se revelan así como las estrategias creativas que se encuentran en la base de muchas de las producciones contemporáneas, y que pueden llegar a considerarse como una tendencia general de la escritura actual.

Palabras clave:

Intertextualidad; apropiacionismo; fragmentarismo; reescritura; tradición.

ABSTRACT:

This paper focuses on the study of intertextuality in the Spanish poetry of the last few decades. Building on a review of the notion of intertextuality and its various definitions, and taking a broad/encompassing view of this phenomenon, it analyzes some interrelationships with other texts and works in three contemporary writing forms like aphorisms, *ekphrasis*, and visual poetry. In all of them, intertextuality

serves as a compositional mechanism allowing for the creation of new works, which enter into a dialogue with tradition and then challenge and rewrite it through procedures such as revision, inversion and continuation. Intertextuality and other related modalities, including appropriation and intervention, thus emerge as the basic creative approaches underlying many contemporary productions and could come to be seen as a general trend in writing today.

Keywords:

Intertextuality; Appropriation; Fragmentation; Rewriting; Tradition.

1. INTERTEXTUALIDAD. ANTECEDENTES Y TERMINOLOGÍA. EL MODELO DE ESCALAS DE MANFRED PFISTER

Aunque puede decirse que las prácticas o las relaciones intertextuales han existido, de una u otra forma, en las manifestaciones literarias de todos los tiempos, su presencia en la literatura española actual ha aumentado de manera considerable en los últimos años, tal como ya han señalado autores como José Enrique Martínez (2001: 199) o Alfredo Saldaña (2009). Para este último autor, la literatura posmoderna se caracteriza precisamente por manifestar lo que él califica como una "obsesión por la intertextualidad", que hace que el texto encuentre con frecuencia a su autor "en otros textos" ya escritos y no siempre literarios (114-115).

De acuerdo con esta idea, es frecuente que en la poesía española de las últimas décadas aparezcan alusiones y referencias a otras obras y textos, que se incorporan a la escritura tanto de manera idéntica o literal como a través de adaptaciones y variantes (Martínez, 2001). Destaca en este sentido, por ejemplo, el elevado número de citas y alusiones que existen en esta poesía a la obra de Antonio Machado y al verso con el que inicia el poema "Retrato", de *Campos de Castilla*.

Además de este tipo de referencias puntuales, que ya han sido, por lo demás, advertidas y estudiadas por la crítica (Jiménez y Morales, 2002), existen en la literatura actual modalidades de escritura que recurren a la intertextualidad como mecanismo de creación y composición, manifestando lo que podría considerarse, tal como apuntan algunos autores, una tendencia general de la literatura contemporánea (Perromat, 2011).

Muchas de estas modalidades, entre las que se encuentran los aforismos, la *écfrasis* y ciertas manifestaciones de poesía visual, de las que me ocuparé en las páginas siguientes, podrían incluirse, en rigor, en alguna de las tipologías intertextuales señaladas por la crítica (Pérez Firmat, 1978), y considerarse, según los

casos, como un tipo de parodia o sátira, en la opinión citada y refutada de los aforismos; como una glosa, en el caso de los desarrollos y comentarios que realizan algunos poemas efrásticos; o como formas de cita y alusión irónica, en determinadas propuestas de poesía visual en las que aparecen imágenes y texto. Sin embargo, creo que la intención y el alcance de estos mecanismos de escritura va más allá de la intertextualidad entendida en el sentido tradicional o convencional, y podría considerarse como parte de un fenómeno de un alcance y una dimensión mayor.

No se trataría aquí, por tanto, o no sólo, de una *intertextualidad manifiesta*, según la terminología de Luzón Marco (1997), sino de una *intertextualidad constitutiva*, considerada también *interdiscursividad* (Segre, 1984) o *intermedialidad* (Plett, 1991), que contempla la inclusión de convenciones de otros tipos de textos - otros géneros, otros registros y estilos- (Martínez, 2001: 74, nota 17), y también de otras artes y disciplinas, y refleja una concepción amplia y abarcadora del mecanismo intertextual (Nycz, 1993).

Según esto, habría que reconsiderar también el concepto de intertexto, pues, como señala Juan Carlos Abril, este concepto no alude ya sólo a lo literario, sino que incluye "documentos, fragmentos hablados o imágenes de televisión o de cine", discursos que proceden de otros lugares y de ámbitos o disciplinas diversas como la crítica y teoría literaria, la filosofía y la antropología, en técnicas como el *collage*, el pastiche y otras prácticas vanguardistas, que convierten la escritura en un palimpsesto continuo (2011: 199).

Entre las posibles causas de esta tendencia a la intertextualidad podrían señalarse, como ya han hecho algunos autores, el desarrollo de las nuevas formas de comunicación y la existencia de Internet y de las redes sociales, lo que provoca un mayor número de influencias entre autores y textos, así como resultados poéticos más plurales y heterogéneos, en lo que ha sido denominado "efecto Biblioteca de Babel" (Quinto, 2013: 202).

Además de este motivo, autores como Juan José Lanz apuntan también a la crisis general de la sociedad contemporánea derivada de la posmodernidad, crisis que afecta tanto a la noción de sujeto como al concepto de obra y a las ideas de originalidad y totalidad, lo que hace que esta obra ya no se conciba como un todo acabado y completo, sino como un fragmento o un conjunto de fragmentos que buscan su conclusión fuera de sí mismos, en otras obras y autores (2011: 15-16).

Con este tipo de reflexiones se actualiza el debate planteado por Mijail Bajtin (1986), Julia Kristeva (1967) y Roland Barthes (1968, 1969) en relación a las nociones de dialogismo e intertextualidad y a la forma en que estas nociones afectan

a las ideas de autor y originalidad, debate que supera ahora la *intertextualidad esencial* o *elemental* de estas propuestas iniciales, para enfocarse hacia un tipo de intertextualidad más general, cercana a la apropiación y la intervención, que obliga, como señala Saldaña, a un replanteamiento de los conceptos de *autor*, *originalidad*, *estilo* e *imitación* desde nuevas perspectivas y puntos de vista (2009: 150)¹.

Prácticas de escritura poética como las mencionadas reflejan el cambio que está teniendo lugar en la actualidad en la forma de entender los procesos creativos y compositivos, que ya no persiguen ni valoran la originalidad o la novedad, sino que se complacen en la recreación y la reescritura de lo ya existente, en lo que parece ser, como propone Perromat, y como ya se adelantó, una característica propia de la época posmoderna:

En las últimas décadas un número considerable de autores ha asumido y reivindicado su condición de "plagiarios". Pareciera como si la posmodernidad estuviera marcada por el signo, ya no de Saturno, sino del Pierre Menard borgeano; como si las poéticas y estéticas actuales, olvidados los pruritos románticos de originalidad y autenticidad, resituaran al plagio no como anverso de la Literatura, sino como su definición misma en un sistema inagotable de autorreferencialidad recursiva (2011: 117).

La misma noción de plagio necesitaría, según esto, una revisión o una revalorización, pues no se trataría ya de una actividad reprobable o cuestionable, sino de una práctica común e incluso necesaria –como señalaba el Conde de Lautrémont: "El plagio es necesario, el progreso lo implica"–, que puede entenderse o considerarse ahora desde parámetros diferentes. Según esto, ante la imposibilidad de originalidad y novedad, ante la imposibilidad de futuro, la escritura debe volverse sobre el pasado, y la labor del escritor no consistirá ya en idear o inventar algo nuevo, sino en revisar, reevaluar y reelaborar lo ya existente (Cano, 2002: 30-31).

Esta revisión o esta reevaluación se concreta, en la práctica, como señala Nicolas Bourriaud, en las labores de elección, selección e inventario de lo producido, que pueden verse así como parte del proceso creativo o como actividades creativas y creadoras en sí mismas (2004: 121).

Como consecuencia, y como apuntaba Juan José Lanz en relación con el carácter fragmentario de la obra actual, esta obra ya no se concibe como algo concluido o terminado, sino como un punto de partida para nuevas creaciones, según las ideas planteadas por el mismo Bourriaud:

En esta nueva forma de cultura que podríamos calificar de cultura del uso o cultura de la actividad, la obra de arte funciona pues como la terminación temporaria de una red de elementos interconectados, como un relato que

¹ Las cursivas son del original.

continuaría y reinterpretaría los relatos anteriores. Cada exposición contiene el resumen de otra; cada obra puede ser insertada en diferentes programas y servir para múltiples escenarios. Ya no es una terminal, sino un momento en la cadena infinita de las contribuciones (2004: 16-17).

Según esto, puede decirse que el autor es, en primer lugar, consumidor de la literatura y la cultura, tareas de las que pasa después, por medio de la crítica, la selección y la continuación de lo leído, a la creación. Crear es así ahora, en muchos casos, opinar, versionar, interpretar, corregir o modificar un texto o una obra previa, obra que se retoma y se continúa con la nueva creación que pone de relieve el carácter abierto e inacabado de la obra anterior y aprovecha las posibilidades de desarrollo que ésta ofrece, conformándose como ese "relato" que continúa y reinterpreta los "relatos anteriores" a los que aludía Bourriaud.

Lo que prácticas como la escritura de aforismos, los poemas efrásticos y la poesía visual tienen en común, a pesar de su diversidad y sus diferencias, es precisamente la idea de que todas ellas utilizan una obra o un texto previo para su creación, que se inicia a partir del diálogo que establecen con ella, apropiándose para ofrecer un nuevo producto que surge como respuesta o reacción a lo leído, lo contemplado o lo consumido.

Esta continuación y reinterpretación de lo ya existente y la conexión con el texto previo se pone en evidencia, formalmente, en la presencia en todas ellas de tres de las categorías del modelo de escalas propuesto por Pfister (1985) para el análisis intertextual, como son la *comunicatividad*, la *selectividad* y la *dialogicidad*².

1) La comunicatividad tiene que ver, según Pfister, con la conciencia o la percepción de la relación intertextual que tienen el autor y el lector, es decir, con las formas más o menos explícitas o más o menos evidentes en las que el texto anterior aparece en el nuevo (González y Artigas, 2011: 34).

Los tipos de escrituras y ejemplos seleccionados presentan, como se verá, un alto grado de *comunicatividad*, pues en la mayoría de ellos resulta altamente reconocible, cuando no explícita, la referencia a un autor o una obra previa. Esto se aprecia generalmente en la mención de los nombres propios de los autores o los títulos de las obras.

Las imágenes y los textos de autores como Antonio Machado, Plauto, Edward Hopper, Caravaggio, Renate Kruchen, Antonín Dvořák, Antonio Negri, Antonio Gómez,

² Las otras tres categorías establecidas por este autor en su modelo son la *referencialidad*, que tiene que ver con la tematización de un texto en otro; la *estructuralidad*, relacionada con la adopción o la copia tanto de estructuras compositivas como de palabras textuales; y la *autorreflexividad*, si además de hacer uso o mención, de alguna manera, de un texto anterior o de indicar la filiación y procedencia de la referencia, el autor reflexiona sobre la conexión que existe entre ambos textos (González y Artigas, 2011: 34-36).

Antoine de Saint-Exupéry o José María Calleja y los títulos concretos de algunas de sus obras son reconocibles o visibles en las recreaciones que de ellas hacen Benjamín Prado, Eduardo García, Irene Sánchez Carrón, José Corredor-Matheos, Marina Aoíz Monreal, María Victoria Atencia, Ferrán Fernández, Julia Otxoa y César Reglero. Se produce así una conjunción de nombres y títulos que conecta unas creaciones con otras y borra o desdibuja las fronteras entre ellas, al tiempo que subraya la idea ya apuntada de creación como reescritura o palimpsesto.

En este tipo de prácticas apropiacionistas, a diferencia de lo que ocurre con lo que se considera normalmente como plagio y otras formas de intertextualidad, no se oculta el autor ni la obra original, sino que ambas creaciones se superponen, produciéndose la fusión de dos lenguajes, dos discursos y dos escrituras.

2) La *selectividad*, por su parte, es una categoría que se refiere a la idea de que son sólo algunos elementos de la obra previa los que se recrean en la posterior, y no su totalidad (González y Artigas, 2011: 35).

También aquí puede decirse que los ejemplos analizados presentan esta categoría en un nivel o grado elevado, pues, salvo en el caso de los poemas apropiacionistas intervenidos por César Reglero, la mayoría de textos parten de la selección, parcialización o fragmentación de la obra original. Esta fragmentación no sólo se refiere a la idea de la extracción de un intertexto literal de la obra de procedencia, sino también, y especialmente, a la elección de unos determinados elementos o expresiones de la obra de partida que se destacan o se privilegian en la de llegada. Con esto se confirmaría la tendencia a la fragmentación y el "gusto por el fragmento" como un rasgo característico de la poesía española de las últimas décadas (Lanz, 2011: 28-29).

3) Por último, la categoría de *dialogicidad* se refiere a la tensión tanto semántica como ideológica que existe entre el texto original y el nuevo. La intertextualidad será especialmente intensa o con un grado mayor de *dialogicidad* en los casos en los que la nueva creación cuestione o se oponga de alguna manera a la anterior, o evidencie la diferencia que supone el nuevo contexto en el que se inserta el texto adoptado, que pasa a integrarse en un marco de referencia nuevo, algo que también ha sido denominado tensión intertextual o recontextualización (González y Artigas, 2011: 36).

Puede decirse que también en los poemas y textos analizados aparece esta categoría en un grado elevado, pues la nueva creación se manifiesta no sólo en forma de recontextualización, sino también en las alteraciones, modificaciones, correcciones, inversiones irónicas y continuaciones que se producen de la obra original, tanto en su

forma o su expresión –literalidad-, como en su intención o su función. Se advierte así cómo un texto se relaciona con otro o una creación con otra, que no se adopta o se copia de manera idéntica o literal, sino que se cuestiona, se discute y se continúa, con cambios y modificaciones.

Después de lo expuesto, me centraré a continuación en el análisis de algunos ejemplos de las tres formas de escritura mencionadas, para observar cómo se manifiesta en ellas la intertextualidad, y como se evidencia la concepción de la literatura como diálogo, intervención y continuación que existe en muchas composiciones actuales.

2. LOS AFORISMOS. CORRECCIÓN Y REESCRITURA

La primera forma de escritura en la que puede verse esta tendencia a la apropiación y la intervención de las prácticas intertextuales que analizaré aquí es la escritura de aforismos contemporáneos, escritura que se ha visto aumentada en España de manera considerable en la actualidad. (González, 2013: 13-14).

Entre las posibles causas de este resurgimiento o reactivación de la escritura aforística se ha apuntado, siguiendo la línea de lo expuesto al inicio de este trabajo, la existencia de las redes sociales y la brevedad que imponen a la expresión, motivos que pueden haber impulsado su creación y propiciado su difusión (Martínez, 2012: 16).

Pero, además de estos motivos, la escritura de aforismos puede haberse incrementado porque se trata de un género que permite la expresión de las ideas y las opiniones de quien los escribe sobre el mundo que le rodea. Debido a la misma naturaleza del género, no exento de un componente filosófico o moral, los aforismos emiten una valoración o un juicio, y suponen una toma de postura sobre temas que afectan al individuo y a la sociedad, convirtiéndose en un espejo de la ideología y de la forma de pensar y sentir de un momento determinado. Los aforismos dialogan así con la cultura y con el pensamiento contemporáneo, mostrando su acuerdo o su desacuerdo con distintos aspectos de la actualidad. Pero también, y sobre todo, dialogan con el mismo género de los aforismos y con los autores que los han escrito, a quienes siguen o de los que se apartan, en cada caso, y a quienes responden de manera más o menos evidente, mostrando la tendencia tal vez inherente de esta escritura a este tipo de diálogos intertextuales.

Una constatación de esta propensión al diálogo y la réplica en la escritura aforística lo constituyen, por ejemplo, las anotaciones que realizó G. K. Chesterton al libro de aforismos y sentencias de Holbrook Jackson, *Platitudes in the Making*.

Precepts and Advices for Gentelfolk (Londres, 1911), traducido al español como *Perogrulladas en preparación*. Estas anotaciones, realizadas en tinta verde por el propio Chesterton en los márgenes del libro, aparecieron en un ejemplar de esta obra encontrado en 1955 en una librería de viejo, ejemplar que fue publicado después en una edición facsimilar por la editorial Ignatius Press de San Francisco, con el título de *Platitudes Undone*. Este título, que podría traducirse como *Perogrulladas deshechas o invertidas*, remite ya a la idea de algo anterior que se altera o se modifica y pone en evidencia el "diálogo" que mantiene Chesterton con la obra de Jackson y las respuestas y opiniones que le merecen al primero la ideas expresadas por el segundo en los aforismos o "perogrulladas" originales.

Un diálogo similar al establecido entre Chesterton y Jackson puede verse en algunos de los aforismos contemporáneos de autores como Benjamín Prado o Eduardo García, en los que tanto de manera explícita como implícita se reescribe la información o el saber transmitido por los aforismos tradicionales y consagrados.

Eduardo García adopta, por ejemplo, en uno de los aforismos de *Las islas sumergidas*, la formulación de Plauto, popularizada por Hobbes -*Homo hominis lupus*-, y la cuestiona, al reescribirla entre signos de interrogación -"*¿Homo hominis lupus?*"-, para responderse a sí mismo después con una afirmación que niega o desmiente lo expresado en la formulación original y que invierte la valoración tradicional del hombre y el animal: "Hasta los lobos respetan más a la manada" (2014: 38).

De esta forma, este tipo de inversiones evidencian, como se indicaba arriba, la idea de la creación actual como uso de lo ya existente, pero también señalan, al mismo tiempo, la pérdida de vigencia de determinados valores y saberes que se tenían por universales y eternos.

En otros casos, el intertexto no está presente de manera explícita o literal, ni el nombre de su autor es reconocible, sino que la afirmación pertenece a la tradición, tanto oral como escrita, o al pensamiento colectivo, que el autor contemporáneo reformula, otorgándole una nueva lectura o una nueva interpretación.

Es lo que ocurre con algunos de los aforismos de Benjamín Prado, pertenecientes a *Pura lógica*, como, por ejemplo, "La sangre no se lava con más sangre" (2014: 15) u "Olvídate del más allá e intenta que haya vida *antes* de la muerte" (2014: 61). Aunque el texto previo o el intertexto al que hacen referencia estas afirmaciones no aparezca en estos casos de forma literal, su existencia, que el hablante conoce o intuye, es indispensable para la nueva creación, que se basa, precisamente, igual que en el caso anterior, en una alteración del texto original.

Lo mismo ocurre con otros aforismos de este autor, en los que la prudencia ya no se presenta como "la madre de la ciencia", como rezaba la sentencia original, sino como "el vicio del cobarde" (2014: 83); en los que se afirma que si uno no "juega con fuego", no se libra de quemarse, como también aconsejaba la sabiduría popular, sino que "se muere de frío" (2014: 52); o se matiza que no son los árboles lo que "no deja ver el bosque", sino el hecho de cortarlos (2014: 24).

En el caso de estas alusiones al imaginario colectivo podría hablarse de lo que José Enrique Martínez denomina "Intertextualidad exoliteraria" (2001: 168). Mientras las formulaciones más conocidas o reconocibles pueden considerarse intertexto escrito, las procedentes de voces anónimas o "voces sin rostro", como las llama el autor, y entre las que incluye refranes y frases hechas, se incorporan al texto como intertextos provenientes, por lo general, de la tradición oral (168-169). De cualquier forma, en los dos tipos de modificaciones el efecto o la función es, como explica el crítico, desautomatizar o "represtinar" el significado de lo ya consabido, mediante los procedimientos habituales de los mecanismos intertextuales: alteración del orden, omisión de elementos, sustitución, ampliación, etc. (Martínez, 2001: 174-177).

Con esto se presenta una visión de mundo diferente o un nuevo estado de cosas en mayor consonancia con el tipo de vida actual, más interesada, por ejemplo, en la acción que en la reflexión, y preocupada por problemas como la ecología o el cuidado del medio ambiente.

Pues si bien la intención general de los aforismos tradicionales o clásicos es, precisamente, recopilar y asentar un conocimiento y un saber de carácter general o de validez universal, muchos de los aforismos actuales están marcados, como señala Erika Martínez, por la individualidad y la discrepancia, al expresar verdades u opiniones personales y subjetivas sobre determinados aspectos. Esta idea de la discrepancia de los aforismos se traduce textual o lingüísticamente como negación, corrección o reescritura de otros aforismos y formas breves ya existentes, algo que podría englobarse bajo la categoría de dialogicidad o tensión intertextual señalada por Pfister.

Con esta categoría Pfister se refiere, como se mencionó, a la tensión semántica e ideológica que se produce entre el texto original y el posterior, que aumenta en intensidad, por ejemplo, en "una cita que relativiza y cuestiona los principios ideológicos del texto de donde proviene" (González y Artigas, 2011: 36), como sería el caso concreto de los aforismos señalados.

Aunque no todos los aforismos actuales se escriben retomando o reescribiendo aforismos anteriores, y existen expresiones y formulaciones novedosas, algunas

características de este tipo de escritura, como su brevedad, su facilidad de difusión y comunicación, y el espacio que ofrecen para la manifestación de la subjetividad de sus autores, los convierte en género propicio para poner en evidencia esa concepción de la escritura actual como diálogo con lo anterior y su manifestación a través de prácticas intertextuales.

3. LA ESCRITURA ECFRÁSTICA. SELECCIÓN Y COMENTARIO

Además de los aforismos, otra práctica frecuente de la escritura actual donde puede verse la presencia de la intertextualidad y el diálogo con otros autores y textos la constituyen los poemas compuestos según el mecanismo de la *écfrasis*, que, igual que los otros tipos de escritura analizados, han aumentado considerablemente en las últimas décadas (García Martínez, 2011: 14-15; Payeras, 2012: 59).

El procedimiento de la *écfrasis*, entendido como desarrollo o recreación textual de un objeto visual, ha sido considerado ya por algunos autores como un tipo de intertextualidad (Robillard, 1998), especialmente como una intertextualidad de tipo intermedial (Plett, 1991), por establecerse entre medios o modos distintos de expresión artística (González y Artigas, 2011).

En cualquier caso, la recreación de la imagen que realiza este tipo de poemas pone de relieve la idea de diálogo con la obra plástica a la que el texto remite, real o pretendidamente, a cuyo autor el escritor "rinde tributo" y con quien establece, en palabras de Jesús Ponce Cárdenas, "un diálogo demiúrgico" (2014: 16).

Esta concepción de la *écfrasis* como diálogo subraya la idea de remisión y falta de autonomía del poema en relación con la obra anterior, lo que de nuevo destaca la tendencia a la fragmentación y lo fragmentario ya señalada para las producciones actuales. Como el mismo Ponce señala:

A diferencia de los restantes tipos de composición lírica, un poema ideado como écfrasis no resulta un texto autónomo del todo, ya que desde su propia concepción apela a una fuente icónica, con el propósito de que un receptor activo (o lector ideal) la identifique y la aprehenda en su más profundo sentido. Sólo después de haber llevado a cabo semejante proceso cognitivo el lector de dicha écfrasis estará en disposición de desentrañar el mayor número de potencialidades expresivas confiadas a los versos (2014: 14).

La dependencia del poema ecfrástico de la imagen que lo produce evidencia o subraya la conexión entre las dos obras, y permite entender, de alguna manera, la segunda como derivación o continuidad de la primera.

A pesar de que los ejemplos de diálogo, apropiación y reescritura que ofrece este tipo de poemas en la actualidad son múltiples y variados, me detendré

únicamente en el análisis de algunos poemas que recrean obras concretas, en un nuevo caso de reinterpretación o reescritura, y que ofrecen, igual que ocurría en los aforismos comentados, la visión y la percepción personal y subjetiva que de ellas tienen sus autores.

Así, más que de representación textual de una imagen, puede hablarse en estos casos de interpretación o atribución (Robillard, 1998), pues el poema no tiene, o no sólo, la intención de presentar un objeto ante los ojos, o de evocar una determinada obra de arte en la mente del lector, sino que deja ver la reflexión que provoca la supuesta contemplación de dicho objeto en el autor, reflexión que se expresa en forma de comentario poético. Podría hablarse en estos casos de uso y de metatextualidad, pues el texto segundo o "metatexto" realiza un comentario del primero o "pre-texto"; lo pone en perspectiva o lo interpreta, según la categoría de *referencialidad* señalada por Pfister (González y Artigas, 2011: 34).

Este tipo de *écfrasis* aparece en la poesía española actual de manera frecuente en poemas aislados de diferentes autores. Un ejemplo de ello lo constituyen las múltiples recreaciones e interpretaciones que existen del cuadro "Habitación de hotel" de Edward Hopper, de las que analizaré dos poemas a continuación.

El primero de ellos es el poema "Habitación de hotel. 1931", de Irene Sánchez Carrón (2000), que ofrece una de las numerosas variantes interpretativas del cuadro mencionado. La filiación de esta obra con la anterior se advierte, de entrada, en la adopción de un título prácticamente idéntico al del cuadro original, como suele ser habitual en este tipo de composiciones, además de en la recreación textual de otros elementos pictóricos, tal como puede verse en el poema:

*Una mujer ha entrado en el viejo hotel
y va hacia el mostrador.*

*Una mujer se quita el abrigo gris,
el sombrero, el vestido y los recuerdos.*

*Una mujer retira la áspera colcha
de la cama de hotel.*

*Una mujer sin rostro, casi desnuda,
está sentada al borde de su vida.*

*Una mujer se esconde dentro del miedo
y, tras leer la carta,
mide su soledad interminable.*

(2000: 25)

La reinterpretación de la imagen que realiza el texto se aprecia, entre otras cosas, en el uso de los adjetivos elegidos por la autora para describir la escena que representa el cuadro y calificar a su protagonista. En el texto, y acorde con la realidad negativa y prosaica que aparece en todo el poemario de Sánchez Carrón, el hotel es "viejo", el abrigo "gris" y la colcha es "áspera" (Redondo, 2008: 97). Al uso de estos adjetivos se une, además, la atribución a la protagonista del poema de los sentimientos de "miedo" y "soledad", algo que no existe en la imagen original y que proviene de la lectura particular que realiza la autora en este caso. Asimismo, la estructuración del texto, en la repetición anafórica del sintagma "una mujer" en cada una de las cinco estrofas que componen el poema, centra la atención, por un lado, en la figura femenina protagónica, como si estuviera iluminada o enfocada por una fuente de luz, y por otro, despersonaliza o desdibuja la identidad de esta figura, pues sólo se trata de "una mujer", sin rasgos o señas particulares. Finalmente, la recreación de la imagen a través del lenguaje permite juegos y significaciones que no aparecen en la obra original, como ocurre con la expresión quitarse "el sombrero, el vestido y los recuerdos", que sorprende con esa enumeración diversívoca o no homogénea (Beristáin, 1995: 174), que reúne elementos dispares; o en la sustitución de la expresión "al borde de la cama", que sería esperable en este contexto, por "al borde de su vida", con lo que nuevamente, igual que en muchos aforismos contemporáneos, se rompen las expectativas del lector y se sugieren nuevas y distintas significaciones.

Una recreación parecida de esta misma obra aparece en el poema "Ante el cuadro de Edward Hopper «Habitación de hotel»", de José Corredor-Matheos (2007):

*¿Qué soledad aflige
a la mujer del cuadro?
Tiene aún las maletas
por abrir,
como las tengo yo.
No acaba de volver
de sitio alguno,
y no parece estar
a punto de marcharse.
Como está estamos todos:
ignorantes,
colgados en un tiempo
y un espacio
que no pueden ser nuestros.
No hay soledad que pueda
compartirse,
y esto es lo que la aflige
y nos aflige.
Saber que estamos solos,*

*y que no estamos solos,
y que es más profunda así
la soledad.*

(2007: 45)

De todos los elementos que podrían destacarse del cuadro, el poema de Corredor-Matheos se centra, igual que el anterior, en la soledad de la protagonista, sobre la que el texto reflexiona mediante la pregunta retórica que aparece en los primeros versos de la composición. En este caso, sin embargo, las circunstancias concretas de la mujer se identifican con las del hablante, primero, y con la de todos los hombres, después, mediante comparaciones progresivas –“como las tengo yo”, “Como está estamos todos”-. De esta progresión de lo particular a lo general se llega, finalmente, a una reflexión abstracta sobre la soledad en general y su alcance y sentido en las vidas humanas, con lo que el texto se aparta del cuadro, que puede verse, así, como excusa o punto de partida para el desarrollo textual de una idea que continúa, de alguna manera, lo expresado en la primera creación. En este sentido, y como señala Jesús Ponce Cárdenas en relación a este texto, el poema no realiza tanto una descripción o una recreación del cuadro, sino que constituye una reflexión sobre el mismo, “una meditación sobre su significado” (2014: 157), lo que refuerza la concepción de la obra, según los autores mencionados páginas atrás, como algo inacabado y abierto, que se presta a la continuación y el desarrollo en otras obras y autores.

En otras ocasiones, la recreación o la reinterpretación de imágenes que realizan los poemas alcanza a todo el poemario, como sucede, por ejemplo, en *A orillas del Ems*, de María Victoria Atencia. El libro fue escrito precisamente a partir de la contemplación del álbum de fotografías *Telgte in Erinnerung*, de Renate Kruchen, de 1983, que reúne una serie de imágenes de lugares y habitantes del pueblo de Telgte, en Alemania, y de las impresiones y reflexiones que tal contemplación produjo en la autora.

En este proceso, y como parte de la primera labor de uso y apropiación señalada, Atencia selecciona quince fotografías del conjunto total del libro, con lo que realiza una parcialización o fragmentación de la obra original, obra que reutiliza, recontextualizándola posteriormente en una nueva publicación.

Además de esta primera labor de selección, que es ya en sí misma, según lo visto, creativa, la autora recrea textualmente las imágenes mediante la escritura de unos poemas que, igual que en los casos anteriores, van más allá de la simple descripción de las imágenes, para constituir una auténtica actualización de lo

contemplado, que se combina con los recuerdos, vivencias y emociones personales de la autora. Este diálogo no sólo es metafórico o compositivo, sino muchas veces también literal, pues en algunos poemas, la hablante se dirige a las imágenes y a los personajes que aparecen en las fotografías. Estas fotografías funcionan así nuevamente como estímulo y punto de partida para la creación poética, que reutiliza las imágenes, desarrollando los aspectos que resultan más interesantes o productivos para el ejercicio poético personal o particular de la autora y para la manifestación de su subjetividad.

4. LA POESÍA VISUAL. INVERSIÓN IRÓNICA Y CONTINUACIÓN

Un último tipo de manifestaciones poéticas en las que puede apreciarse la idea de la apropiación de obras existentes y el diálogo con ellas lo constituyen algunas composiciones que utilizan las imágenes y lo visual como formas de expresión, aspecto, por otro lado, que al igual que los anteriores también resulta frecuente o recurrente en la escritura española actual.

Un primer ejemplo de esto lo constituye la Convocatoria de Micropoesía realizada por Luis Santos y el colectivo "Acción poética" de Colmenar del Arroyo de Madrid (www.boek861.com).

La pintada callejera adopta de nuevo en este caso un conocido verso del poema XXIX de *Proverbios y cantares*, de Antonio Machado -"Caminante, no hay camino/ se hace camino al andar"-, para corregirlo o reescribirlo en una nueva afirmación. La parte modificada o corregida, se hace camino "al amar", aparece escrita en color rojo, lo que además de resaltar o subrayar visualmente la idea expresada, connota los actos de corrección, enmienda, tachadura o censura, realizados generalmente en este color por distintos motivos y con distintas intenciones.

El verso modificado deja ver, nuevamente, una lectura o una interpretación personal del verso de Machado, con quien el autor dialoga de manera explícita, igual que hacía Chesterton con Jackson, para después pedirle disculpas por el atrevimiento y la intervención, tal como puede leerse al final de la pintada: "perdóneme, don Antonio".

Este mismo efecto de tachadura o corrección aparece en muchos poemas de Ferrán Fernández, recogidos en sus *Poemas visuales* y en las distintas entregas de sus *Sinfonías*.

Muchos de estos poemas parten igualmente de un "texto" o un discurso previo, al que cuestionan, igual que en casos anteriores, a través de la negación, la corrección o la reescritura. Este efecto se consigue con frecuencia, como es habitual en la

escritura apropiacionista, mediante la utilización o reutilización de letras, letreros y carteles pertenecientes al discurso social, cultural e ideológico, que se adoptan de nuevo para su enmienda, su negación o su corrección.

En el caso del poema visual "Cuarteles no", que simula nuevamente una pintada callejera, se adopta el mensaje que advierte de la prohibición de anunciarse o pegar carteles, discurso o texto que se transforma ahora, mediante la adicción de una vocal, en un mensaje de rechazo a los cuarteles policiales o militares. Con esta modificación se expresa, al igual que en el caso de los aforismos, el pensamiento o la opinión del autor en relación con este tema. Y, lo mismo que ocurría con estas expresiones, el juego de palabras que realiza la paronomasia, exige aquí el conocimiento y el reconocimiento del texto previo -intertexto- del que el autor se apropia y de su función, que aparecen negados o corregidos en la nueva formulación.

El mismo efecto de reescritura aparece también en otro poema visual de este autor, en el que el alfabeto y sus letras constituyen, en su disposición ordenada y normativa, el texto base o el pre-texto sobre el que se realiza la corrección o la tachadura. Al llegar a la letra "o", letra idónea para expresar la alternativa, la disyuntiva o la disidencia, el texto se aparta de este "discurso" constituido por el alfabeto y de su orden convencional para continuar de forma libre y personal con la expresión de la frase "otro mundo es posible", que remite al conocido eslogan contra la globalización difundido por Antonio Negri.

En todos estos casos, un determinado contenido o un determinado mensaje crítico se superpone al contenido anterior para crear una forma que se aparta de lo tradicional, rompiendo las expectativas del lector y ofreciendo un final diferente al previsto o el esperado.

Intenciones similares y efectos parecidos se consiguen también en la producción española actual mediante la fotografía, como en el caso de algunos poemas visuales de Julia Otxoa (San Sebastián, 1954). En ellos se pone de manifiesto una oposición entre las imágenes y el texto de los títulos que las acompañan y que contribuye a su interpretación.

El efecto de apropiación, negación y reescritura se manifiesta aquí a través de la ironía o el contraste que se establece entre los títulos elegidos, pertenecientes, como en los casos anteriores, a una obra o un discurso previo, y lo que realmente muestran las imágenes. Con esto se resalta nuevamente la tensión intertextual o la categoría de *dialogicidad* señalada por Pfister, en la recontextualización que se hace de lo denotado por el título original (González y Artigas, 2011: 36).

En el caso de la fotografía titulada "Sinfonía del nuevo mundo" (www.boek861.com), la autora adopta el título de la 9ª sinfonía del compositor checo Antonín Dvořák, en lo que podría verse como un caso de título intertextual (Martínez, 2001: 137).

La sinfonía original, compuesta en 1893, se escribió con motivo del viaje del autor a Nueva York, tras ser nombrado director del Conservatorio Nacional de Música de América (1892-1895), y su título alude precisamente al reconocimiento a la música indígena americana que el autor pretendía, de alguna manera, recrear en su composición. La idea de los viajes, las colonizaciones, los éxodos, las migraciones, y los movimientos humanos está también en la base del poema visual de Julia Otxoa, aunque con intenciones diferentes.

En esta fotografía, la autora muestra una sinfonía metafórica, escrita sobre la partitura de una valla en la que los hombres hacen las veces de notas musicales. En palabras de Otxoa:

Gran parte del mundo se ha convertido para los desesperados, para los refugiados en un gran campo de concentración. Traigo aquí este poema visual en el que he trabajado recientemente y que título "Sinfonía del nuevo mundo" en el que los seres humanos son tan sólo notas erráticas para una sinfonía del horror³.

El nuevo mundo al que aludía la obra de Antonín Dvořák cobra así matices diferentes, incluso inversos, en el poema de Julia Otxoa, debido al contraste irónico que proporciona la imagen en relación con el título y a las alusiones a la obra anterior, con lo que este título supera su función de marco o antesala de la obra para poner en evidencia la remisión a la obra previa y el diálogo con ella que establece la apropiación. Como señala José Enrique Martínez:

El título, entonces, no es mera puerta, mero preanuncio de lo que uno va a encontrar, porque esa puerta se abre hacia atrás y hacia adelante (actúa no sólo como catáfora, sino como anáfora, en cuanto que remite a un título anterior) y desde el primer momento podemos intuir asunciones, negaciones y réplicas con la tradición cercana o lejana (2001: 137).

Para terminar, un último caso de esta tendencia intertextual y apropiacionista en la poesía visual contemporánea lo constituyen las intervenciones de César Reglero, recogidas en su antología de 2009. Sus propuestas se realizan mediante la continuación o el desarrollo de obras visuales previas, en lo que podría verse como un mecanismo de recontextualización. El autor se apropia de poemas visuales de otros autores y los continúa, añadiéndoles tres momentos o secuencias más. Este proceso

³ <http://www.juliaotxo.net/>

de manipulación altera el sentido y la intención de la obra original, a lo que contribuye también el cambio de títulos que tiene lugar en las obras intervenidas.

Como ejemplo de esto puede mencionarse la intervención realizada sobre el poema visual "El principito", de Antonio Gómez, de 2006. La composición de Antonio Gómez tiene una intención paródica y crítica contra la monarquía española, y en concreto contra la figura del que era, en el momento de su creación, el heredero al trono, el príncipe Felipe. Éste, que es el "principito" al que alude el título, aparece representado como un monigote de papel, que recuerda o emula el que se cuelga en la espalda el día de los Santos Inocentes. El cuerpo de este personaje está hecho además con recortes del periódico *El País*, concretamente con la noticia en la que se anuncia la petición de mano de Leticia Ortiz, actual reina de España (*El País*, 12/1/2004).

La idea del inocente que sugiere este muñeco se refuerza mediante el título del poema, que en el uso del diminutivo no sólo infantiliza al personaje, sino que evoca también, en una nueva referencia intertextual, la obra homónima de Antoine de Saint-Exupéry. Sobre esta figura se ha colocado una corona, aludiendo así a las circunstancias del nombramiento del príncipe como futuro rey de España.

César Reglero se apropia de este poema visual de Antonio Gómez y realiza en 2009 una intervención en tres tiempos que titula "Termineitor" (sic) (2009: s. p.).

Su aportación consiste en la progresiva negación de la figura anterior, mediante trazos sucesivos de la palabra "NO", que se van superponiendo sobre el cuerpo del muñeco de abajo hacia arriba, o de los pies a la cabeza, hasta formar finalmente una tachadura que borra o aniquila lo que hay debajo, a modo de ese "Termineitor" al que hace referencia el título de la composición.

5. CONCLUSIONES

Después de lo analizado en páginas anteriores, puede decirse, a modo de conclusión, que la intertextualidad, entendida de manera amplia o general, es una práctica frecuente en la escritura poética contemporánea, que aparece de manera especial, y por razones como su forma de difusión, su relación con la imagen y lo visual, y las posibilidades que ofrece de expresión de la subjetividad, entre otras, en las modalidades de escritura estudiadas.

Estas modalidades constituyen, en sus distintas variantes, tipos de escritura en los que la adopción o la apropiación de lo anterior sirve como punto de partida para la revisión de los presupuestos que las obras previas plantean, y, en su caso, para su modificación o corrección. Ya sea mediante la reescritura de aforismos, como a través

de la interpretación lingüística de una obra artística previa, en la *écfrasis*, o a través de las inversiones de los títulos de las obras y de sus funciones que tienen lugar en muchos poemas visuales, estas manifestaciones poéticas realizan un cuestionamiento de lo existente, para proponer un cambio o una modificación de lo dado.

Estas propuestas invierten una determinada visión de mundo, dejando ver un nuevo estado de cosas, con lo que actúan sobre la realidad, pero no de manera directa, sino a través de sus representaciones o formulaciones.

A pesar de partir de algo ya creado, con lo que podría tal vez cuestionarse su originalidad y su valor, este tipo de creaciones permite la expresión de la subjetividad de sus autores y la manifestación de sus opiniones particulares, algo que comparten los tres tipos de escrituras analizadas. Se revela así el aspecto crítico de la lectura, que se hace inseparable del juicio o la valoración, tanto artística como intelectual, y que lejos del simple uso, consumo o recepción pasiva se convierte en estos casos en una intervención activa, que conduce a la creación o la recreación de lo leído y lo observado, poniendo de manifiesto la continuidad que se produce entre los procesos de recepción y producción en muchas obras contemporáneas.

Más allá de considerarse una forma de plagio o copia y de las funciones básicas o convencionales de alusión, préstamo, homenaje o parodia que se le atribuyen, la intertextualidad se revela como un mecanismo de actuación e intervención.

Por un lado, puede verse cómo no se trata simplemente de recibir la tradición o de remitirse a ella, sino de dialogar con sus obras y con sus autores, haciendo explícita su presencia permanente e ineludible, pero al mismo tiempo, cuestionándola, desde una posición crítica y reflexiva que la actualiza y la pone en relación con las circunstancias y el contexto de la producción de las obras actuales y de sus autores.

Pero por otro lado, y sobre todo, este tipo de prácticas ponen de manifiesto el cambio producido en la manera de entender las obras y de relacionarse con ellas en la actualidad, cambio que es el que modifica el propio concepto de intertextualidad y de sus funciones. Es precisamente este cambio el que está generando nuevas formas de uso, alusión y remisión, que van más allá de la intertextualidad puntual, entendida en el sentido convencional o tradicional, para convertirse en mecanismos compositivos que ofrecen nuevas posibilidades a la creación artística y que pueden postularse como una tendencia dominante en gran parte de la producción literaria actual.

BIBLIOGRAFÍA

ABRIL, Juan Carlos (coord.) (2011). *Gramáticas del fragmento. Estudios de poesía española para el siglo XXI*. Granada: El genio maligno.

ATENCIA, María Victoria (1997). *A orillas del Ems. Litoral*, 213-214, IV-XXXII.

BAJTIN, Mijail (1986), *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE.

BARTHES, Roland (1968). "Texte (théorie du)". En *Encyclopaedia Universalis*. París, t.XV, 1013-1017.

- (1969). "Análisis estructural del relato". En *L'aventure sémiologique*. París: Seuil (1985).

BERISTÁIN, Helena (ed.) (1995). *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa, 7ª. ed.

BOURRIAUD, Nicolas (2004). *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

CANO BALLESTA, Juan, (ed.) (2002). *Poesía española reciente (1980-2000)*. Madrid: Cátedra.

CORREDOR-MATHEOS, José (2007). *Un pez que va por el jardín*. Barcelona: Tusquets.

FERNÁNDEZ, Ferrán (1997). *Poemas visuales*, Murcia.

GARCÍA, Eduardo (2014). *Las islas sumergidas*. Granada: Cuadernos del Vigía.

GARCÍA MARTÍNEZ, Luis F. (2011). *La ékfrasis en la poesía contemporánea española, de Ángel González a Encarnación Pisonero*. Madrid, Devenir.

GIL DE BIEDMA, Jaime (1993). *Las personas del verbo*. Caracas: Monte Ávila.

GONZÁLEZ, José Ramón (2013). *Pensar por lo breve. Aforística española de entresiglos. Antología (1980-2012)*. Gijón: Ediciones Trea.

GONZÁLEZ AKTORIES, Susana y ARTIGAS ALBARELLI, Irene (coords.) (2011). *Entre artes, entre actos. Écfrasis e intermedialidad*. México: Bonilla Artigas-UNAM.

JIMÉNEZ, José Olivio y MORALES, Carlos Javier (eds.) (2002). *Antonio Machado en la poesía española*. Madrid: Cátedra.

KRISTEVA, J. (1969). *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. París: Senil (1967).

LANZ, Juan José (2011). "Para una poética del fragmento". En Juan Carlos Abril (coord.) (2011). *Gramáticas del fragmento. Estudios de poesía española para el siglo XXI*. Granada: El genio maligno, 13-66.

LUZÓN MARCO, Ma. J. (1997). "Intertextualidad e interpretación del discurso". *Epos*, XIII, 135-149.

MARTÍNEZ, Erika (2012). "Añicos. El aforismo español de los siglos XX y XXI". *Mercurio*, 137, 14-16.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.

MESA TORÉ, José Antonio, (comp.) (2002). "Los ojos dibujados. El autorretrato en la poesía española y el arte contemporáneos". *Litoral: Revista de la poesía y el pensamiento*, 14-205.

NYCZ, R. (1993), "La intertextualidad y sus esferas: textos, géneros y mundos". *Criterios*, ed. especial, julio, 95-116.

PAYERAS GRAU, María (2012). "Arte y escritura en las poetas españolas del 50". En Almudena del Olmo y Francisco Díaz de Castro. *Écfrasis e imitación artística*. Sevilla: Renacimiento, 59-81.

PÉREZ FIRMAT, Gustavo (1978). "Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura". *Romanic Review*, LXIX, I-2, 1-14.

PERROMAT AGUSTÍN, Kevin (2011). "Plagiarismo: ¿estética o movimiento contemporáneo? *452º*, 5, 115-127.

PFISTER, Manfred (1985). "Konzepte der Intertextualität". En U. Broich y Manfred Pfister (eds.). *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübinga: Max Niemeyer, 1-30.

PLETT, Heinrich (ed.) (1991). *Intertextuality*. Berlin: De Gruyter.

PONCE CÁRDENAS, Jesús (2014). *Écfrasis: visión y escritura*. Madrid: Fragua.

PRADO, Benjamín (2014). *Pura lógica*. Madrid: Hiperión.

QUINTO, Raúl (2013). "La poesía después de Internet". En Luis Bagué Quílez y Alberto Santamaría (eds.). *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*. Madrid: Visor, 193-206.

REDONDO SÁNCHEZ, C. (2008). "La écfrasis pictórica en la poesía de Irene Sánchez Carrón". *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, 3, Universitat de València [Fecha de consulta: 25/08/16].

REGLERO, César (2009). *Antología apropiacionista de la poesía visual española*. Málaga: Corona del Sur.

ROBILLARD, Valerie (1998). "In Pursuit of Ekphrasis (An Intertextual Approach)". En Valerie Robillard y Els Jongeneel (eds.). *Picture into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Amsterdam: VU University Press.

RODRÍGUEZ, José María (ed.) (2001). *Yo es otro: Autorretratos de la nueva poesía*. Barcelona: DVD.

SALDAÑA, Alfredo (2009). *No todo es superficie. Poesía española y posmodernidad*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

SÁNCHEZ CARRÓN, Irene (2000). *Escenas principales de un actor secundario*. Madrid: Rialp.

SEGRE, Cesare (1984). "Intertextualità e interdiscursività nel romanzo e nella poesia". En *Teatro e romanzo*. Turín: Einaudi, 103-118.