

## V. Hugo y Bécquer: La rima XXIII palimpsesto

### *Preliminar*

El presente trabajo tiene por objeto la relación de la rima XXIII de Bécquer con un texto de Victor Hugo: el poema *A una femme*, incluido en el libro *Les Feuilles d'Automne* (1831). La relación entre ambos textos es fácil y rápidamente perceptible: al lector avisado el texto de Hugo le recuerda irremediablemente algo bien conocido de nuestro acervo cultural. Los receptores participan de una común memoria textual que asegura el éxito de la experiencia. Y como la percepción intuitiva de la relación conduce frecuentemente al discurso crítico, forma de percepción diferida y razonada, sobran, pues, todo tipo de justificaciones en torno a la motivación del trabajo. Pero el discurso crítico plantea aquí problemas específicos, limita con la historia literaria, por un lado, y con la moderna poética, por el otro. En estas condiciones, el término *palimpsesto*, extraído de un reciente título de Gérard Genette<sup>1</sup>, resulta particularmente adecuado para calificar a la rima becqueriana.

---

(1) *Palimpsestes*, «La littérature au second degré», Seuil, coll. Poétique, 1982.

*Los textos*

Texto de V. Hugo:

*À une femme*

C'est une âme charmante

DIDEROT

ENFANT! si j'étais roi, je donnerais l'empire,  
 Et mon char, et mon sceptre, et mon peuple à genoux,  
 Et ma couronne d'or, et mes bains de porphyre,  
 Et mes flottes, à qui la mer ne peut suffire,  
 Pour un regard de vous!

Si j'étais Dieu, la terre et l'air avec les ondes,  
 Les anges, les démons courbés devant ma loi,  
 Et le profond chaos aux entrailles fécondes,  
 L'éternité, l'espace, et les cieus, et les mondes,  
 Pour un baiser de toi!

8 mai 1829<sup>2</sup>.

Texto de G. A. Bécquér:

XXIII

Por una mirada, un mundo:  
 por una sonrisa, un cielo:  
 por un beso... yo no sé  
 qué te diera por un beso<sup>3</sup>.

*La crítica becqueriana*

Sorprende que la crítica becqueriana especializada no haya contemplado detenidamente la relación entre ambos textos. José Pedro Díaz, en la tercera edición, corregida y aumentada,

(2) Edición de Pierre Albouy, VICTOR HUGO, *Oeuvres Poétiques I* (Avant l'exil, 1802-1851), Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, 1964. La fecha que sigue al texto es la de composición; el libro del que forma parte se publica en noviembre de 1831. En marzo de ese mismo año Victor Hugo había publicado *Notre Dame de Paris*.

(3) Reproduzco el texto según la edición de José Pedro Díaz de las *Rimas*, Clásicos Castellanos, Gredos. Se sabe, y es el propio José Pedro Díaz quien lo recoge en nota, que la rima XXIII se publicó por primera vez en *El Contemporáneo* en 1861. *El Eco del País* la publica el 27 de noviembre de 1865 y *El Museo Universal* el 23 de septiembre de 1866. En un primer momento la rima se publica con el título *A' ella*, título que en *El Museo Universal* será sustituido por ¡¡No sé!!

de su *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y poesía*<sup>4</sup>, hace un inventario exhaustivo de las relaciones de las *Rimas*, una a una, con otros textos, españoles y extranjeros, señalando incluso el autor que descubre la relación. Al llegar a la rima XXIII recoge como única relación una cantiga popular anónima. Sorprende también el hecho de que sea la única rima becqueriana emparentada con un texto de características tales. Abundan en el inventario de J. P. Díaz los autores y los textos franceses: Lamartine, Musset, Nerval, Baudelaire, Gautier e incluso Victor Hugo (una sola vez; la rima LXXIV se pone en relación con *Les Rayons et les Ombres*, XXIII), lo que significa que Bécquer también comunica con la retórica romántica francesa.

He aquí el texto de la citada cantiga, que J. P. Díaz reproduce en nota (87, pp. 274-5):

Por um teu mais terno olhar  
 dera da vida a metade:  
 num sorriso dera a vida,  
 por um beijo a eternidade.

La cantiga, portuguesa, forma parte del *Cancionero Popular* que Teófilo Braga publicó en Coimbra en 1867 —hacia, pues, seis años que la rima becqueriana había sido publicada en *El Contemporáneo*—. J. F. Gómez de las Cortinas ha sido quien ha recogido la indicación de Rodríguez Marín sobre el evidente parentesco de ambas composiciones<sup>5</sup>. El propio J. P. Díaz dice por su cuenta a propósito de la rima: «la XXIII (que es traducción de una rima portuguesa)»<sup>6</sup>. Sin pretender entrar aquí en el análisis comparado de ambas composiciones, cuya relación no puede negarse, habría que llamar la atención sobre el hecho de que en la composición portuguesa faltan dos palabras clave en la rima de Bécquer, *mundo* y *cielo*, especialmente significativas para la progresión y el movimiento de la semántica del texto.

Robert Pageard en la edición anotada de las *Rimas de Gus-*

(4) Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1971.

(5) Cfr. José Pedro Díaz, *op. cit.*, pp. 274-275.

(6) *Ibid.*, p. 235.

tavo Adolfo Bécquer<sup>7</sup> se refiere a la relación de ambos textos en los siguientes términos:

«Entre esta cantiga y la rima becqueriana existe una relación incontrovertible», dice J. Frutos de las Cortinas, y concluye que tienen un antiguo origen común que él cree español.

Esta hipótesis es razonable, pero sólo podrá ser verificada por el descubrimiento de la fuente común, que tal vez sigue siendo oral.

Es cierto que Bécquer se interesaba vivamente por la poesía popular a principios de 1861. Había conocido a Augusto Ferrán, que volvía de París, a finales de 1860 /.../<sup>8</sup>.

Cabría esperar que Robert Pageard, por su pertenencia al hispanismo del dominio francés, no ajeno, pues, a la poesía de Victor Hugo, hablara de la relación entre el texto de éste y la rima de Bécquer, pero no lo hace. Sí señala, por el contrario, la relación de la rima LXXIII con un poema de Hugo de *Les Contemplations*, dato éste ausente de la lista de J. P. Díaz.

Rica Brown, en su importante estudio sobre Bécquer<sup>9</sup>, se contenta con señalar en nota «la probable influencia de Victor Hugo en algunas concepciones literarias de Bécquer»<sup>10</sup>. No resulta difícil adicionar la famosa exclamación de Hugo, apóstrofe del poeta al destinatario, «Malheureux qui crois que je ne suis pas toi» y lo que Bécquer escribe en las *Cartas literarias a una mujer*: «Como sólo de lo que he sentido y pensado he de hablarte, te bastará sentir y pensar para comprenderme» (LXXV).

Rafael de Balbín, en el capítulo III de su *Poética becqueriana*, «El amor alegre en la rima XXIII»<sup>11</sup>, realiza un exhaustivo

(7) Clásicos Hispánicos. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, & Centre de Recherches et d'Éditions Hispaniques de l'Université de Paris, Madrid, 1972.

(8) *Op. cit.*, pp. 71-72.

(9) *Bécquer*, Editorial Aedos, Barcelona, 1963.

(10) *Ibid.*, nota 20 de la II.ª Parte, p. 98.

(11) Editorial Prensa Española, Madrid, 1969. El mismo Balbín escribe *Sobre la rima XXIII de G. A. Bécquer en Homenaje al Profesor Alarcos*, Universidad de Valladolid, pp. 183-189, tomo II, 1966.

análisis de la citada rima, y nada dice tampoco del poema *A une femme* de Victor Hugo.

Solamente Eduardo L. del Palacio, hijo del poeta decimonónico Manuel del Palacio (amigo personal de Bécquer), en *Pasión y Gloria de Gustavo Adolfo*<sup>12</sup>, libro singular por su estilo y la metodología que practica —el enunciado del título la sintetiza a la perfección—, habla de la relación con el poema de Hugo, si bien es verdad que el discurso tiene aquí más un carácter negativo que propiamente asertivo. Escribe Eduardo L. de Palacio:

Pero es que sus espíritus vibran al unísono, que hay en ellos paralelismo de sentimientos, que en las mismas épocas tienen los hombres, mucho más los poetas, las mismas reacciones; sólo que los imitados, por nacidos antes, se contagiaron primero de la epidemia que a su vez transmiten, y los imitadores no plagian a sabiendas esos antecedentes, sino que sufren la insidiosa tiranía ambiente de unos, por decir así, tópicos de escuela.

Cuando Bécquer prorrumpe en aquel lírico transporte:  
 Por una mirada un mundo,  
 por una sonrisa un cielo,

o aún más irreverentemente:

Hoy la he visto, la he visto, y me ha mirado;  
 hoy creo en Dios;

cuando en la rima XXV exclama:

Diera, alma mía,  
 cuanto deseo:  
 la fama, el oro,  
 la gloria, el genio...  
 Diera, alma mía  
 por cuanto espero.  
 la fe, el espíritu.  
 la tierra, el cielo.

seguro estoy que no recuerda que hacía poco dijera Victor Hugo,  
*Pontifex maximus* de la secta:

Enfant! [...] <sup>13</sup>

(12) Libros y Revistas, Gráficas Espejo, Madrid, 1947.

(13) *Op. cit.*, pp. 118-119.

Este texto —era necesario citar largamente— sugiere algunos comentarios. En primer lugar, sobre la personalidad de su autor. Por una parte, a la vista de sus publicaciones, es evidente que Eduardo L. del Palacio está relacionado con lo francés y la literatura francesa: traductor de textos literarios franceses y autor de crestomanías y métodos de lengua francesa. Por otra, él mismo declara, en la nota preliminar del libro, que su padre, el amigo y contemporáneo de Bécquer, vino en ocasiones a ayudarlo a descifrar la poesía becqueriana: «Y a refrendar sus conceptos, que a veces se presentaban en cifra a mi tarda percepción, vino frecuentemente la voz dilecta, la más adentrada en mí, la que unge mi vida con su crisma de cielo, porque del cielo viene: la de Manuel del Palacio».

En segundo lugar, cabe preguntarse por qué no ha trascendido a la crítica becqueriana más especializada la relación que, aunque velada, establece efectivamente Eduardo L. del Palacio con el poema de Hugo.

### *Cuestiones de metodología*

Como se dijo al principio, el presente trabajo pretende ser un estudio de relación entre dos textos y entrar, pues, en la serie general de estudios que tienen por objeto lo que comúnmente se llama *intertextualidad*. El término *intertextualidad*<sup>14</sup>, para referirse a las relaciones entre los textos, pasa por ser una categoría general, usual en los modernos estudios críticos y que, como tal, designa una realidad objetiva e inteligible desde cualquier metodología. Ahora bien, como el término no es empleado en el mismo sentido por todos los autores, sino que cada cual lo matiza a su modo, se impone la precisión terminológica. Mientras que, por ejemplo, para Julia Kristeva, Michael Riffaterre y otros autores el término *intertextualidad* tiene un carácter general y designa una relación también general, Genette, por el contrario, lo emplea en un sentido restringido: para designar una relación menor a la que se reserva

---

(14) Vid. Angenot, Marc, *L'intertextualité: enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel*, in *Revue des Sciences Humaines*, tome LX, n.º 189, Janvier-Mars 1983, Lille.

el nombre de *intertextualidad*<sup>15</sup>. Dentro del sistema teórico que Genette elabora en *Palimpsestes* (1982), la categoría de relaciones que resulta potenciada es la que él mismo denomina *hipertextualidad*, y como este trabajo va a situarse en la perspectiva de análisis del último Genette, se hace necesario precisar aquí que se trata más bien de un estudio de *hipertextualidad*, entendida en el sentido en el que allí se define:

*Hypertextualité*: J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire<sup>16</sup>.

La *hipertextualidad* es una manifestación de la *transtextualidad* o transcendencia textual del texto, «tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes»<sup>17</sup>. En el caso de la *hipertextualidad* la relación entre el texto B (*hipertexto*) y el texto A (*hipotexto*) es particularmente estrecha: el texto B se suelda como un injerto al texto A («sur lequel il se greffe»). Se diría, con Genette<sup>18</sup>, que la *hipertextualidad* es una relación de carácter universal presente en toda la literatura: no hay obra literaria que, en mayor o menor grado, no se relacione con otra, lo que convertiría a todos los textos en hipertextuales. Pero es evidente que unos lo son más y otros menos, que en unos casos la *hipertextualidad* es cosa declarada y que en otros es cuestión de lectura, y por consiguiente riesgo y poder interpretativo del lector.

Considerando la relación desde el punto de vista del *hipotexto*, éste puede verse sometido a dos tipos antitéticos de transformación en lo que a volumen o extensión se refiere: puede ser reducido o aumentado. Es evidente que en el caso que ahora nos ocupa el *hipertexto* (la rima de Bécquer) es más

(15) «Une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise); sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat* (chez Lautréamont, par exemple), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral», *Palimpsestes*, p. 8.

(16) *Ibid.*, p. 9.

(17) *Ibid.*, p. 7.

(18) Cfr. *Ibid.*, p. 16.

breve que el *hipotexto* (el poema de Hugo): la reducción operada debe de ser significativa..., puede contribuir al carácter específico del hipertexto y hasta asegurarlo.

Genette distingue tres formas fundamentales de transformación por reducción: *excisión*, *conciación* y *condensación*<sup>19</sup> (gradualmente ordenadas). La *excisión*, el procedimiento reductor más sencillo y el que más atenta contra la estructura y la significación del texto, consiste en una supresión pura y simple: «l'attentat n'entraîne pas inévitablement une diminution de valeur: on peut éventuellement «améliorer» une oeuvre en supprimant chirurgicalement telle partie inutile et donc nuisible»<sup>20</sup>.

Mediante la *conciación* un texto se abrevia sin suprimir ninguna parte temáticamente significativa, «en le récrivant dans un style plus concis, et donc en produisant à nouveaux frais un nouveau texte»<sup>21</sup>. Mientras que la *excisión* puede no entrar en los procesos de producción textual propiamente dichos —cuando se trata de simples cortes—, la *conciación* es una operación eminentemente productora.

La *condensación*, tercera forma de reducción, puede apoyarse en el hipotexto sólo de forma indirecta, constituyendo una especie de síntesis autónoma y a distancia, mediatizada por una operación mental, «opérée pour ainsi dire de mémoire sur l'ensemble du texte à réduire, dont il faut ici oublier chaque détail — et donc chaque phrase — pour n'en conserver à l'esprit que la signification ou le mouvement d'ensemble, qui reste le seul objet du texte réduit»<sup>22</sup>.

*Excisión* y *conciación* participan para Genette de un mismo rasgo pertinente: ambas tienen en común el operar directamente sobre el hipotexto, ambas le someten a un proceso de reducción en el que aquél sigue siendo base y soporte constante.

---

(19) Cfr. *Ibid.*, pp. 263 y ss.

(20) *Ibid.*, p. 264.

(21) *Ibid.*, p. 271.

(22) *Ibid.*, pp. 279-280.



El convencimiento de que términos nuevos designan contenidos nuevos y de que la terminología también expresa una ideología es el que me ha llevado a incluir la definición de los conceptos y categorías precedentes. El uso de los mismos resulta útil para delimitar con más precisión y rigor la relación entre el texto de Hugo y el de Bécquer<sup>23</sup>.

*Cuestiones de historia literaria \*: Posibilidad de contacto material entre hipotexto e hipertexto*

La cuestión que se plantea ahora es si Bécquer pudo conocer efectivamente el texto de Hugo, y, en caso afirmativo, en qué condiciones pudo tener lugar la comunicación entre hipotexto e hipertexto.

Sabido es que existe el mito Hugo en la literatura decimonónica española: poetas y críticos le consideran el maestro ultrapirenaico; cuando viajan a París, tratan de ponerse en contacto con él. Periódicos y revistas siguen de cerca sus publicaciones e informan con rapidez de las nuevas. Recojo aquí dos manifestaciones sevillanas de dicho mito, y, por consiguiente, del entorno cultural de Bécquer niño:

---

(23) Evidentemente la terminología y la metodología de Genette no son las únicas que permiten dar cuenta de los procesos de transformación textual. El trabajo de Genette constituye una opción metodológica que me ha parecido conveniente, por pertinente, para los objetivos de este trabajo. En otro momento, en mi trabajo *Estudio comparativo en términos de producción textual: «Las Mocedades del Cid» y «le Cid»* (Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1978), el modelo terminológico y metodológico me lo proporcionó la comunicación de Jean Ricardou *Éléments d'une théorie des générateurs* en el Coloquio «Art et Science de la Créativité» (*Art et Science: de la créativité*, coll. 10/18, Union Générale d'Éditions, Paris, 1972). La diferencia fundamental del planteamiento de J. Ricardou con relación al de Genette reside en la concepción materialista del texto que subyace en la teoría de aquél, y de ahí, también, que se sirva del término *producción*, con todas las connotaciones de carácter ideológico que conlleva. Para J. Ricardou el *hipotexto* de Genette sería la *base de partida* y el *hipertexto* el *producto*. La transformación de uno en otro se realiza mediante operaciones de carácter vario: «L'identité, la similitude, l'inverse, la contiguïté, la répétition, la majoration, la minoration, l'exclusion, etc.» (*Art et science: de la créativité*, p. 107). De todos modos, la citada comunicación de Jean Ricardou se ocupa más de las *palabras* que de los *textos*.

(\*) Agradezco a Antonio Fernández Insuela, profesor del Departamento de Literatura Española de esta Universidad, toda la información, especialmente valiosa, al respecto, así como el haber puesto a mi disposición los fondos bibliográficos de dicho Departamento. Su amable orientación ha facilitado en gran medida la realización de este trabajo.

— En *El Cisne*, periódico de literatura y bellas artes, en su número 4, fechado el 24 de junio de 1838, Miguel Tenorio en un breve artículo titulado «Estado actual de la poesía» escribe:

Victor Hugo, como todos los hombres de genio, tiene mucho bueno que admirar, y bastante de que tomar modelo. Seríamos injustos, muy injustos seguramente, si no tributásemos a su colosal talento, los elogios a que se ha hecho acreedor en toda Europa.

— En 1839 se publica en Sevilla un breve volumen con el título *Colección de poesías escogidas de don Juan José Bueno y don José Amador de los Ríos*. En el prólogo sus autores escriben:

En cuanto a [la buena fé] de nuestros principios literarios, sólo tenemos que decir a nuestros lectores que en algún tiempo estuvimos llenos de preocupaciones, fuimos entusiastas frenéticos de Victor Hugo y Alejandro Dumas y, sea dicho con perdón, despreciamos a Herrera, Garcilaso, León, Rioja y otros semejantes [...] <sup>24</sup>.

Sobradamente conocido es también en los medios críticos becquerianos que Gustavo Adolfo niño, casi adolescente, tuvo acceso en casa de su madrina doña Manuela Monnehay (las grafías del apellido varían según los autores; otros escriben Monchay y hasta Monahay) a una biblioteca de singulares características, que Benjamín Jarnés describe así:

Cuanto de frenético y de abrasado vino produciendo Europa, el hada madrina lo fue acumulando en aquellos providenciales estantes donde se incubaba un poeta <sup>25</sup>.

El testimonio de Nombela, al que aluden la mayor parte de los libros sobre Bécquer, nos informa de que allí se encontraban las obras más conocidas de Chateaubriand, Mme. de Stäel, D'Alincourt, George Sand y Balzac, así como las poesías de Byron, Musset, Victor Hugo y Espronceda. J. P. Díaz <sup>26</sup> recoge

(24) Citado por José María de Cossío en *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, p. 84. Espasa-Calpe, Madrid, 1960.

(25) *Doble agonía de Bécquer*, Madrid, 1936. Citado por Rica Brown, *op. cit.*, p. 29.

(26) *Op. cit.*, p. 26.

y cita el testimonio de Campillo sobre Bécquer-niño lector en aquella biblioteca:

Fueron una mina para Gustavo; los leyó, los releyó, y como algunos estuviesen destrozados, faltándoles ya el principio, ya el fin, los empezaba o concluía de su cosecha, devanándose los sesos días enteros y semanas seguidas en semejante empeño, descomunal y extraordinario para las fuerzas de un niño.

La febril actividad de lectura a la que alude Campillo se sitúa cronológicamente hacia 1848, por consiguiente 17 años después de que Victor Hugo publicara *Les Feuilles d'Automne*, lo que permite emitir la hipótesis de que quizás en la biblioteca de la madrina pudiera encontrarse el citado volumen de versos. Rica Brown<sup>27</sup>, por su parte, formula una hipótesis que, en caso de confirmarse, resultaría especialmente fecunda para este trabajo:

Si los padres de doña Manuela eran «naturales de Francia», ¿no es posible que la madrina de Gustavo conociese el francés? ¿Es posible, por consiguiente, que algunos de aquellos libros que devoró Gustavo en su casa fuesen los originales franceses y no versiones en castellano?

De Bécquer adulto sabemos que juntamente con Nombela y García Luna hizo una adaptación para el teatro de la famosa novela de Victor Hugo *Notre Dame de Paris*, que, una vez terminada, se tituló *Esmeralda* y fue vendida a unos valencianos ricos que pensaban fundar una «galería dramática» (el hecho se sitúa hacia 1856)<sup>28</sup>. Sin embargo, la obra, señala J. P. Díaz<sup>29</sup>, «vetada por la censura, no llegó nunca a la escena y les hizo a la vez deudores, por este hecho, de la cantidad que habían obtenido al venderla».

Parece ser que Bécquer seguía muy de cerca la producción literaria de Victor Hugo, como lo prueba el hecho de que en su actividad periodística, cuando era redactor de *El Museo Universal*, en 1866, en la sección a su cargo «Revista de la Se-

(27) *Op. cit.*, en la nota 52 de la Primera Parte, p. 54.

(28) Rica Brown, *op. cit.*, p. 74.

(29) Introducción a la segunda edición de Clásicos Castellanos de las *Rimas*, p. XXV.

mana» (21-I), reseñara que Victor Hugo iba a publicar *Les Travailleurs de la Mer*<sup>30</sup>, que efectivamente publica en 1866.

Del hipotexto precisamente, el poema de V. Hugo *À une femme*, se sabe que Peregrín García Cadena lo traduce con el título *A una mujer* («Si fuera rey, ¡oh mujer!...») y lo publica en el número del 5 de octubre de 1845 de *El Fénix* de Valencia<sup>31</sup>. Y, llegados a este punto, la cuestión que se plantea es si Bécquer conoció efectivamente la publicación periódica valenciana. A falta de otros datos, cabe reseñar que cuando Bécquer colabora como redactor en *El Museo Universal* (según J. P. Díaz<sup>32</sup> inicia su actividad como tal en *El Museo Universal* en 1865, si bien es cierto que ya en 1861 había publicado en el almanaque del mismo la rima LXI) pudo conoer a otros redactores de origen valenciano, que con anterioridad habían colaborado en *El Fénix*: éste es el caso de Ventura Ruiz-Aguilera y Juan Antonio Almela que en 1866 son colaboradores habituales de *El Museo Universal*, o de Angela Grassi, de la que se registran colaboraciones esporádicas en 1861, 1864 y 1867<sup>33</sup>.

### *Análisis del hipotexto*

Se dijo arriba con Genette que toda obra literaria —todo texto— es en mayor o menor grado hipertextual, pues bien, el texto de Hugo, el poema *À une femme*, no escapa a la afirmación general y también puede leerse como hipertexto que encierra y contiene un hipotexto anterior. Pierre Albouy, en la edición de la Pléiade de las obras de Victor Hugo (*Oeuvres Poétiques I, Avant l'exil, 1802-1851*) relaciona en nota<sup>34</sup> el poema *À une femme* con la «chanson-du roi Henri», dos veces repetida en el Acto Primero de *Le Misanthrope* de Molière:

(30) Cfr. *El Museo Universal*, Colección de Índices de Publicaciones Periódicas, XIV, por Elena Paez Ríos, Instituto «Miguel de Cervantes» del C.S.I.C., Madrid, 1952.

(31) Cfr. *El Fénix*, Valencia 1844-1849, Colección de Índices de Publicaciones Periódicas, XVII, por Francisco Almela y Vives, Instituto «Miguel de Cervantes» del C.S.I.C., Madrid, 1957.

(32) *Op. cit.*, p. 119.

(33) Cfr. los Índices de Publicaciones Periódicas XIV y XVII, citados en las notas 30 y 31 de este trabajo.

(34) Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, 1964. Se trata de la nota 2 referida a *À une femme*, p. 1.374.

Si le Roi m'avoit donné  
 Paris, sa grand'ville,  
 Et qu'il me fallût quitter  
 L'amour de ma mie,  
 Je dirois au roi Henri:  
 «Reprenez votre Paris:  
 J'aime mieux ma mie, au gué!  
 J'aime mieux ma mie <sup>35</sup>.

Se trata de una canción popular y de origen desconocido, según P. Jouanny <sup>36</sup>, que Molière introduce en su texto. La relación con el texto de Hugo, aunque parcial, existe: el mundo, representado aquí por París, se cambia por el amor, y algunos elementos se transponen casi directamente (*Roi*, el *si* que introduce una estructura condicional, el verbo *donner*, reiteración final de lo preferido). Por otra parte, cuando V. Hugo escribe *À une femme* sin duda ha leído a Molière. No convendría perder de vista el hecho de que Molière es uno de los pocos escritores del siglo XVII francés que continúa siendo apreciado en lo que vale en plena época romántica.

Con posterioridad a *À une femme*, el tema se expresa casi en los mismos términos en otro poema de *Les Contemplations* (1856), *La Fête chez Thérèse* (XXII):

Thérèse la duchesse à qui je donnerais,  
 Si j'étais roi, Paris, si j'étais Dieu, le monde <sup>37</sup>.

En este caso *À une femme* es también hipotexto en la relación hipertextual, hipotexto, si se quiere, en primer grado, porque hipotexto en segundo grado lo sería la «chanson du roi Henri», y los tres (incluyendo *La Fête chez Thérèse*) hipotexto con relación al hipertexto del que se ocupa el presente trabajo, la rima de Bécquer. De todos modos, en un afán simplificador y por razones de claridad, solamente *À une femme* será considerado como tal, a sabiendas de que ello supone restringir en su extensión el concepto de hipotexto.

(35) Vs. 393-400 y 405-412, Acte I, Scène III. *Oeuvres Complètes*. Tome I, Classiques Garnier, édition de P. Jouanny, 1962.

(36) El autor de la edición de las obras de Molière citada en la nota precedente, p. 938 (nota 1.019).

(37) Texto citado también por P. Albouy. Vid. nota 34 de este trabajo.

ANÁLISIS: El sintagma inicial *Enfant!*, vocativo y expresión pura de la función conativa en el sentido de Jakobson, introduce en el texto un destinatario que el título *À une femme* había anunciado previamente. La expresión no es redundante, sino connotativa, en la medida en que matiza, por una parte, el sentido del título, y, por otra, lo abre a una pluralidad de significaciones: está claro que *Enfant* es una forma de llamar a la mujer, pero no lo está tanto si el término representa a una muchacha joven o a una mujer adulta a la que cariñosamente se la llama *Enfant*. De ordinario a los niños, como a las personas amadas, se les mimó, se les da todo... El término *Enfant* introduce un juego infantil —se trata de jugar a ser rey o a ser Dios—, del que el poeta se sirve para estructurar el texto. No habría que olvidar tampoco que el primer sintagma del poema comunica de forma muy directa con el último, *de toi*: se tutea sobre todo a los niños, y en el poema un eje importante de estructuración es precisamente la alternancia *vous-toi*, que la progresión del texto resolverá a favor de *toi*.

*Si j'étais roi, Si j'étais Dieu* constituyen el primer elemento de una estructura paralela que se repite en la primera y en la segunda estrofa. *Je donnerais*, sobreentendido en una ocasión, es el segundo elemento de la estructura paralela. A través de este segundo elemento entran en el texto dos series de complementos directos, la primera determinada semánticamente por *roi* y la segunda por *Dieu*. Los términos generadores *roi* y *Dieu* son especialmente significativos dentro de la retórica del primer romanticismo francés (1815-1830)<sup>38</sup>; ambos van a someterse a un proceso de singularización, que los aleja de su valor representativo habitual para adquirir un valor distinto —la significación poética—. En definitiva, es el proceso de singularización al que se refería ya Chklovski, uno de los formalistas rusos, y que caracteriza cualquier producción artística:

Le but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance; le procédé de l'art est

(38) Cfr. Pierre Barbéris, in *Histoire Littéraire de la France*, IV, Première Partie (1789-1848), Les Editions Sociales, Paris, 1972.

le procédé de singularisation des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception<sup>39</sup>.

Roi no designa aquí a un rey cualquiera, sino a aquél que posee *l'empire, et char, et sceptre, et peuple à genoux, et couronne d'or, et bains de porphyre et fottes, à qui la mer ne peut suffire*. Resulta difícil encontrar una manifestación tan clara como ésta del proceso de singularización: la conjunción *et*, seis veces repetida, lo evidencia por sí sola, coordinando la serie de siete complementos directos, precedidos cada uno de ellos por un determinante (artículo y seis posesivos que redundan en la expresión de la primera persona).

La serie determinada semánticamente por *Dieu* consta también de siete elementos: *la terre, l'air avec les ondes, les anges, les démons courbés devant ma loi, le profond chaos aux entrailles fécondes, l'éternité, l'espace* (evocación de la Creación, siete días = siete elementos). Existe aquí una diferencia formal con relación a la serie precedente: mientras que en aquella el procedimiento de singularización se expresa mediante la conjunción *et* (coordinación), en ésta se prefiere la *yuxtaposición* (solamente se registran dos *et*). Desde el punto de vista semántico, se observa en esta segunda serie un movimiento progresivo que va de lo más concreto a lo más abstracto: tierra y aire, ángeles y demonios, caos profundo y fecundo, eternidad y espacio.

*Et les cieux, et les mondes* no se incluyen en la segunda serie porque formalmente tienen una estructura diferente: la correlación *et...et* (*et...et, non solum...sed etiam*). Semánticamente *les mondes* y *les cieux* son términos generales y opuestos: el mundo es el dominio de los reyes —poder material—, mientras que el cielo lo es de Dios —el otro poder—. Por tanto, *et les cieux, et les mondes* puede leerse como resumen de lo dicho anteriormente, como síntesis de todo lo que precede en el poema. *Mondes* remite a la primera estrofa, a la vez que

---

(39) *L'art comme procédé in Théorie de la littérature*, textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Seuil, coll. Poétique, 1965, p. 83.

la resume, y *cieux* a la segunda; de la que forma parte<sup>40</sup>. El mundo, poder temporal de los reyes, y el cielo, poder atemporal de Dios, se cambian *Pour un baiser de toi*, tercer elemento de la misma estructura paralela que reinterpreta *Pour un regard de vous* del verso 5, sustituyendo *regard* por *baiser* y *vous* por *toi*. La reinterpretación tiene consecuencias: *baiser* es una forma de contacto más próximo que *regard*, al mismo tiempo que la distancia indicada por *vous* se elimina introduciendo *toi*. El poema podría resumirse en una sola frase: «Je te donnerais les cieux et les mondes *pour un baiser de toi*», expresión pura de la retórica romántica de las correspondencias, que se complace en la adición de lo divino y de lo humano, de lo espiritual y de lo material.

*El hipertexto: elementos de base y procesos de transformación*

El hipertexto se presenta como un texto reducido con relación al hipotexto: cuatro versos octosílabos frente a diez versos. La reducción afecta también al título, e incluso tiene lugar de forma gradual: desde *A une femme* se pasa al anafórico *A ella*<sup>41</sup> en un primer momento, para luego suprimirlo completamente. La poética de la reducción que caracteriza al título anticipa y sintetiza lo que van a ser los procesos específicos del hipertexto.

En todo proceso de transformación, aunque sea por reducción, siempre se mantienen determinados elementos básicos, que se hace necesario analizar para dar cuenta de la magnitud del mismo. Aquí, en el hipertexto que ahora se estudia, se observa:

— Salvo *no sé qué* y *sonrisa*, todos los demás vocablos tienen su correspondiente correlato francés en el hipotexto: *mirada: regard, mundo: mondes, cielo: cieux, beso: baiser, diera: donnerais, te: toi, por: pour, un[a]: un, yo: je*.

(40) Cabría objetar el cambio de orden, pero, sin duda, se coloca *mondes* en la segunda posición por necesidades de la rima, lo que, además, puede contribuir, por su situación de privilegio en el verso, a recordar algo más lejano en el espacio del texto.

(41) Vid. nota 3 de este trabajo.



— Los grupos preposicionales del hipertexto que expresan la condición (*por una mirada, por un beso* y el sintácticamente paralelo *por una sonrisa*) son transposición exacta de los correlativos del hipotexto (*pour un regard, pour un baiser*).

— Al final de ambos textos, *baiser* y *beso* representan una misma apoteosis. Los signos de puntuación contribuyen a su modo: a la exclamación final del texto de Hugo corresponde la exclamación que comprende los versos 3 y 4 de la primera edición de la rima (la que se publica el 23 de abril en *El Contemporáneo* con el título *A ella*):

Por un beso... ¡Yo no sé  
que te daba por un beso!

— El verbo «dar», expresado mediante la forma *diera* (en la primera edición *daba*) en el último verso, se sobreentiende en los dos primeros. Recuérdese que en el hipotexto *donnerais* también se sobreentiende en la segunda estrofa.

— El hipertexto reproduce el orden de ofrecimientos del hipotexto: primero es el mundo y luego es el cielo; se procede, pues, de lo más concreto a lo menos.

— El destinatario, la mujer a la que el poeta se dirige, aparece casi por sorpresa también en el último verso, designada mediante la forma pronominal de segunda persona *te*, correlato de la forma *toi* del hipotexto, que sorprende igualmente al lector que se acerca por primera vez al texto, sobre todo porque en el verso 5 se empleó *vous*.

— «En el uso pleonástico del *Yo* se apoya el leve sentido dialogal de toda la rima XXIII» señala Rafael de Balbín<sup>42</sup>. Recuérdese en ese sentido la expresión redundante de la primera persona en la primera estrofa del hipotexto: ocho veces. Y en cuanto al sentido dialogal, que viene dado precisamente por la presencia de los pronombres que designan a los dos polos de la comunicación —remitente y destinatario—, el hipotexto es aún más explícito si cabe, se sirve entre otros procedimientos de un vocativo, al que arriba se calificó de expresión pura de la función conativa.

---

(42) *Op. cit.*, p. 84.

— La yuxtaposición, que caracteriza al hipertexto, se utiliza también como procedimiento de estructuración en la segunda estrofa del hipotexto.

— Y, en último término, tanto en el hipotexto como en el hipertexto, es el paralelismo el procedimiento general que los estructura globalmente.

La reducción propiamente dicha en el hipertexto consiste en la supresión del juego infantil inicial del hipotexto, el momento en que el poeta hace explícita la ilusión de ser rey (principio de la primera estrofa) o de ser Dios (principio de la segunda). Pero, de modo implícito, el juego se hace presente en el hipertexto: si se da como regalo el cielo o el mundo es porque previamente se poseen; de ahí que, también de modo implícito, el poeta del hipertexto se identifique con el dueño del mundo y con el dueño del cielo (= rey y Dios). Gracias, pues, al hipotexto, el hipertexto es mucho más legible; aquél resulta útil para leer éste.

La supresión más clara efectuada en el hipertexto es la que representa la eliminación de las dos series de complementos directos, generadas respectivamente por *roi* y *Dieu* y que en el hipotexto ocupaban una extensión considerable (más de seis versos). Dicha eliminación tiene consecuencias estilísticas importantes: en el hipotexto las citadas series son un exponente claro de la retórica de Victor Hugo, retórica específica del autor en el momento en que publica *Les Feuilles d'Automne* y quizás característica singular de la primera época del romanticismo francés. En cambio, el poema de Bécquer, al suprimirlas, resulta más sobrio y hasta más directo, y, por añadidura, más moderno, lo que supone entrar ya en un juicio crítico de valor que no es intención del presente trabajo...

Y llegados a este punto, es el momento de retomar la tipología de la reducción a la que me refería en el apartado *Cuestiones de metodología*. ¿Cuál de los tres tipos fundamentales señalados por Genette, *excisión*, *conciación* y *condensación*, resulta válido para dar cuenta de la reducción operada en la rima XXIII? No es la mía una intención nominalista, puramente clasificadora, sino la de profundizar, en la medida de lo posi-

ble, en los procesos de hipertextualidad para mejor dar cuenta de ellos. Antes de optar por una u otra categoría, se hace necesario llamar la atención sobre el hecho de que la descripción que hace Genette de dichas operaciones no tiene el rango de una definición, sino más bien un valor indicativo<sup>43</sup>. Por otra parte, la brevedad, tanto del hipotexto como del hipertexto, dificulta en gran manera, al ser pocos los elementos de juicio, la decisión y la consiguiente inclusión.

Si se descarta el primer grado, la *excisión*, lo que a mi entender parece evidente, la duda estriba entre *conciación* y *condensación*, o incluso quizás fuera necesario introducir un tipo intermedio para nombrar la relación hipertextual que ahora nos ocupa. Dice Genette que la *conciación* tiene en común con la *excisión* «qu'elles travaillent directement sur leur hypotexte»<sup>44</sup>. En estas condiciones, llamar *conciación* a la relación hipertextual del texto de Bécquer con el de Hugo significa afirmar que aquél trabajó directamente sobre el texto de éste. Los datos de historia literaria de que se dispone al respecto no autorizan una afirmación de tal envergadura, que no parece ni prudente ni razonable. Por otro lado, la categoría que Genette llama *condensación* parece quedarse corta (Cfr. el apartado *Cuestiones de metodología*), al no incluir la transposición directa de detalles o frases del hipotexto y ceñirse a la conservación del movimiento y de los elementos fundamentales del mismo. En cambio, resulta especialmente apropiada al objeto a que ahora se aplica la característica que Genette le atribuye «synthèse autonome et à distance opérée pour ainsi dire de mémoire sur l'ensemble du texte à réduire».

Una forma válida, en mi opinión, de solventar la cuestión consiste en considerar la naturaleza de los textos estudiados y subrayar el hecho de que se trata de dos poemas, y además cortos. Es evidente que el hipotexto, el poema de Hugo, es memorizable y hasta llamativo tipográficamente, y en particular los versos 5 y 10: *Pour un regard de vous!* y *Pour un baiser*

---

(43) El propio Genette se ve obligado a justificar las posibles objeciones que puedan hacerse, sobre todo, a la distinción entre *conciación* y *condensación*. Cfr. *Palimpsestes*, p. 280.

(44) *Op. cit.*, p. 279.

*de toi!* Por otro lado, el movimiento general del poema no se olvida con facilidad. Inmediatamente surge la pregunta: ¿Cómo lee un poeta?, y de modo muy especial en el caso de Bécquer, del que se cuenta que siendo todavía un niño se divierte completando los poemas incompletos (Cfr. el testimonio de Campillo). ¿Cómo medir la memoria textual de un lector de tales características?

Los procesos de reducción, como también señala el propio Genette, no implican necesariamente que el hipertexto no pueda participar también en un proceso simultáneo de ampliación. En ocasiones la fórmula *supresión + adición = sustitución*<sup>45</sup> es la más rentable para describir el proceso general de transformación hipertextual. En el caso de la rima XXIII es evidente que la *reducción* describe sólo de forma parcial el proceso de transformación. El hipertexto, la rima XXIII, incorpora elementos desconocidos en el hipotexto. Mientras que el hipotexto «se muerde la cola», porque se cierra sobre sí mismo al ofrecer (*Pour un baiser de toi*) *et les cieux, et les mondes*, síntesis de lo que ya había sido ofrecido con anterioridad y desde el principio, el hipertexto se abre a una significación no precisada:

Por un beso... yo no sé  
qué te diera por un beso.

La reiteración del término *beso*, los puntos suspensivos y sobre todo el *yo no sé qué* introducen matices estilísticos nuevos que deben leerse como ampliación transformadora. La introducción en el hipertexto del término *sonrisa*, nuevo con relación al hipotexto, a pesar de que su entorno sintáctico sea idéntico a *Pour un regard* y *Pour un baiser*, pudiera interpretarse como adición significativa: *sonrisa* prepara metonímicamente —los labios también expresan la sonrisa— lo que va a ser la sublimación final del *beso*.

### Conclusión

Se observará que a lo largo del trabajo se ha evitado —in-

(45) Cfr. *Ibid.*, p. 314.

tencionalmente— la tentación constante en este tipo de estudios comparados: la cuestión de la originalidad, que vulgarmente enunciada se reduciría a la pregunta «¿Bécquer copia de Victor Hugo?». Plantear la cuestión en esos términos supone aceptar como postulado de base que creación literaria y creación divina son intercambiables, y la hipótesis que aquí se ha barajado es precisamente la contraria: «crear» en literatura no es sacar de la nada, hacer «ex nihilo»<sup>46</sup>, sino artesanía que transforma materiales preexistentes y de difícil determinación en la mayor parte de los casos. Parece incuestionable que los textos son materiales de primer orden y que el acervo textual del escritor desempeña un papel fundamental en la creación literaria. Pero ¿cómo adquiere el escritor su acervo textual?... es evidente que leyendo. Lectura y escritura son actividades tan directamente relacionadas que en una posición teórica radical<sup>47</sup> podría pensarse que son formas diferentes de una misma actividad. En mayor o menor medida toda escritura es lectura escrita de textos de carácter vario —tomando el término *texto* en sentido amplio—; aquellos, los precedentes, por la práctica de la escritura, se transforman en éstos, los actuales. Y Bécquer, si creemos a Campillo cuando describe la actividad del niño lector, es lo que puede llamarse un *paradigma* —si se me permite la transposición terminológica—: la lectura le incita a la escritura. Por eso, a mi entender, es equivocado el juicio de Palacio, citado al principio, cuando dice «seguro estoy que [Bécquer] no recuerda que hacía poco dijera Victor Hugo», y también lo es la calificación de «estantes providenciales» que hace D. Benjamín Jarnés de la biblioteca de la madrina; y, por el contrario, sí me parece acertada la expresión de este último «donde se incubaba un poeta», porque los estantes no son providenciales sino textuales. Otra cosa diferente, y hasta tarea imposible, es determinar con precisión todas las fases de la «incubación textual» de un poeta y de sus textos... Con el presente trabajo se ha pretendido añadir una

---

(46) Cfr. J. Ricardou, *Éléments d'une théorie des générateurs*. (Vid. nota 23 de este trabajo).

(47) Así podría calificarse la posición de J. Ricardou, *Les leçons de l'écrit*, in *Problèmes actuels de la lecture*, Colloque de Cerisy, Clancier-Guenaud, Paris, 1982.

fase más a la incubación hipo-hipertextual de la rima XXIII, sin menospreciar otras conexiones, como es el caso de la cantiga portuguesa, también citada al principio de este trabajo<sup>48</sup>.

JOSÉ MARÍA FERNÁNDEZ CARDO

Universidad de Oviedo

---

(48) En el apartado de este trabajo *La crítica becqueriana* se recogía una cita de R. Pageard a propósito de dicha cantiga en la que su autor se preguntaba por la fuente de la misma («que tal vez sigue siendo oral»). Pudiera ser que la «chanson du roi Henri», citada en el apartado *Análisis del hipotexto*, contribuyera a dar alguna luz al respecto, al tratarse también de una canción de carácter popular.