

ELEMENTOS PARATEXTUALES EN “PROSAS PROPICIAS” DE LUIS FELIPE VIVANCO

Andrés ROMARÍS PAIS
I.E.S. Antonio Fraguas
Santiago de Compostela
aromaris@edu.xunta.es

GÉRARD GENETTE CONSIDERA QUE EL PARATEXTO “est sans doute un des lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l’œuvre, c’est-à-dire de son action sur le lecteur” (9).¹ En efecto, los distintos elementos paratextuales de una obra literaria –título, subtítulo, prefacio, epígrafes, notas...– actúan como pistas que orientan al lector en la actualización de su significado, pero que en ningún caso lo determinan. Sucede esto porque – tal como sostienen las distintas teorías de la recepción– el sentido e interpretación es sólo el resultado del reencuentro del texto propiamente dicho y del llamado “texto del lector”. Este está formado por su conocimiento de los distintos códigos culturales y específicamente literarios, y es precisamente esta competencia la que le permitirá esbozar una hipótesis interpretativa a partir de las distintas orientaciones previas –Michel Otten habla de “lieux de certitude”– que le aporta el texto.

Mi propósito en este trabajo es analizar el paratexto de *Prosas propicias*, de Luis Felipe Vivanco (1907-1975). Recordemos brevemente su trayectoria poética. Antes de la guerra y bajo la influencia del surrealismo escribe *Memoria de la plata* (aunque será publicado en 1958), al que seguirán *Cantos de primavera* (1936) y *Tiempo de dolor* (1940), en la línea del emergente neorromanticismo, cuyo contenido y tono responde a la poética inicial que incluye en *Cantos de primavera*: “canto y escribo mis versos como hombre, como cristiano, como creyente y como enamorado”. Su obra de madurez, escrita entre 1945-1965, consta de cuatro poemarios –*Los caminos*, *Continuación de la vida*, *El descampado* y *Lugares vividos*– caracterizados por un realismo contemplativo y religioso o, en palabras del propio Vivanco, un “realismo intimista trascendente” que ahonda en una realidad interior cuyos ejes de reflexión básicos son la naturaleza, Dios y la familia. También a esta época pertenece *Lecciones para el hijo* (1961) –subtitulado “Poemas”–, semejante a los anteriores en cuanto a claves temáticas, pero muy distinto formalmente por sus poemas en prosa y textos dramatizados. Finalmente, a principios de los años





setenta comienza la elaboración de *Prosas propicias* que, inacabado, se publicará un año después de su muerte, con un prólogo de Gerardo Diego.

Prosas propicias es un poemario denso y complejo. En su contenido siguen presentes algunos aspectos de su poesía anterior, pero tratados ahora con un tono de amargo pesimismo; hay, sin embargo, una importante innovación: la temática socio-política. Formalmente son poemas en prosa, cuyos enunciados —algunos críticos los consideran versos libres o versículos disfrazados bajo forma de prosa— exentos de todo tipo de puntuación (si bien las pausas se suelen marcar con espacios dobles o triples) se agrupan en una especie de párrafos estróficos, individualizados no sólo con un espacio interlineal sino también con sangría francesa. En cuanto a su estilo, Vivanco utiliza de nuevo —como ya había hecho en su poemario inicial— un irracionalismo surrealista que dificulta todavía más la interpretación de muchos poemas. *Prosas propicias* sorprende, además, por sus abundantes y variados elementos paratextuales, bajo ningún concepto gratuitos; si Vivanco los incorporó al horizonte de expectativas intraliterario fue con el propósito de que formasen asimismo parte del código del “lector implícito”, poniendo a disposición de este posibles orientaciones de lectura.²

1. *Títulos, subtítulos, notas aclaratorias y dedicatorias*

Los más de sesenta poemas de que consta *Prosas propicias* están agrupados en tres partes tituladas “Prosas líricas”, “Sátira” y “Prosas de amistad”. En su práctica totalidad, todas las composiciones llevan un título resaltado tipográficamente con letras mayúsculas y, a veces, dos o más poemas se agrupan a su vez bajo otro título general. Además, son muchos los textos que presentan notas aclaratorias y/ o dedicatorias, escritas en letra minúscula, dispuestas siempre en línea aparte y, a veces, con diferente sangría con respecto al título; en algunas ocasiones también se individualizan por su tipografía en cursiva y con mucha frecuencia van entre paréntesis.

Leo Hoek —en un denso trabajo teórico sobre este componente paratextual— opina que el estudio de todo texto ha de comenzarse por su título dada la primacía de este elemento sobre todos los otros; y precisa: “le titre est non seulement cet élément du texte qu’on perçoit le premier dans un livre mais aussi un élément autoritaire, programmant la lecture. Cette suprématie de fait influence toute interprétation possible du texte” (1-2). Kurt Spang también subraya su primacía e importancia en un breve pero clarificador artículo que esboza y sintetiza, desde presupuestos de la Semiótica (al igual que Hoek), las pautas básicas para su estudio. En otro importante y reciente



ensayo en el que se estudia este elemento paratextual en la literatura y otras artes, Celaya precisa que “El buen y verdadero título suministra información, provee de un elemento significativo, pero, sobre todas las cosas, el título nos indica cómo mirar la obra, cómo leerla o escucharla” (79).

Una de las funciones básicas del título es la de adelantar información sobre su referente –el texto propiamente dicho– relativa a su género, estructura, tema, etc.³ Se confirma este presupuesto con el título “Prosas propicias” pues con él Luis Felipe Vivanco anticipa al lector una doble expectativa de lectura. En primer lugar, y por el solo hecho de que esta obra se publicase en una prestigiosa colección de la editorial Plaza & Janés que precisaba en sus portadas “Selecciones de poesía española”, el sustantivo “prosas” era ya un claro indicador genérico que anticipaba la modalidad del poema en prosa. Cuando Gerardo Diego se preguntaba en su prólogo “Prosas propicias ¿Propicias a qué? Prosas proclives ¿Proclives a dónde?”, no hace más que plantearse, como un lector más, el sentido del segundo elemento del título y las posibles claves que aporta a la interpretación del poemario. No olvidemos el sentido literal del término: “favorable, inclinado a hacer un bien; favorable para que algo se logre”; una vez finalizada su lectura, el lector podrá dilucidar que Vivanco basa lo propiciatorio de su obra en proponer unos valores y procurar la empatía del lector, su solidaridad ética con los mismos.

Semejante función informativa doble se observa en los títulos de las tres partes en las que se estructura el poemario. Es obvio que responden a una determinada intención de agrupamiento que no escapa al lector, aportándole nuevas orientaciones –genéricas y/ o temáticas– para la interpretación del contexto.⁴ Así, en los textos de la sección “Prosas líricas” vemos a un yo lírico, sujeto y objeto de la meditación, que con una voz poética marcada por el desengaño reflexiona sobre su propia vida ante el paso del tiempo, pero que todavía se extasía en su mística contemplación de la naturaleza. En “Sátira”, por el contrario, se recurre a una voz poética en tercera persona que, haciendo uso de la ironía y la parodia, denuncia la situación sociopolítica del país en los últimos años del franquismo. En “Prosas de amistad”, la tercera y última parte, se agrupan poemas en homenaje a un escritor amigo o admirado, con motivo de la aparición de una determinada obra o una efeméride concreta (muerte, aniversario...).

Algunos títulos de los poemas también nos orientan, en mayor o menor medida, sobre sus pautas genéricas (así, por ejemplo, los titulados “Soneto en prosa”, “Epitalamio”, “Epigramas”, “Sátira”, “Carta a Mambruno”, “Carta-prólogo”, “Palinodia blanca”, “Madrigales”...) o, como sucede en “Recetas” o “Sentencia”, sobre la forma textual de la composición. En este último, en concreto, el discurso poético está elaborado a partir de la disposición, fraseo-



logía y léxico característicos de la forma textual jurídica aludida: sucesivas estrofas encabezadas con la fórmula “considerando” o “resultando” para acabar con otra final cuyo inicio es “Debemos sentenciar y sentenciamos en justicia...”⁵

Son frecuentes, asimismo, los títulos en los que Vivanco recurre a la intertitularidad; es decir, toma prestados literalmente o recrea títulos tomados de obras o composiciones casi siempre de otros autores.⁶ María Celaya apunta lo arriesgado de la intertitularidad “toda vez que en el proceso de recepción de los intertítulos el lector puede reconocerlos o no como tales y, en caso afirmativo, puede interpretar o no correctamente las connotaciones que tiene la utilización de un texto determinado” (117).⁷ En el caso de las composiciones de *Prosas propicias*, sin embargo, no es difícil tal reconocimiento siempre y cuando en casi todas las ocasiones las notas aclaratorias y/o dedicatorias que suceden al título advierten al lector del préstamo. Estos son algunos de los muchos ejemplos: “MADRIGALES. Música de Monteverdi”, “OLVIDA LOS MOTORES. *Olvida los tambores. Título de una comedia de Ana Diosdado*”, “ULALUME (Paráfrasis de Edgar Poe)”, “ABRIL. *En los 60 años de Luis Rosales*”, “CARTA A MAMBRUNO. *Y a sus complementarios Verecundo Abisbal y Juan Ruiz Peña, que le han sobrevivido*”, “PIENSA EN LAS MUSARAÑAS. *A José Antonio Muñoz Rojas y sus musarañas*”, “FERNANDO Y SUS RECUERDOS. *A Fernando Chueca, por su libro: Materia de recuerdos*”, “LA CONDICIÓN CANINA. *A Arturo Serrano Plaja, por su libro: La mano de Dios pasa por este perro*”, “RAMÓN SE ESCRIBE A SÍ MISMO. *Glosando las Cartas a mí mismo, de Ramón Gómez de la Serna*”, “INSOMNIO 73. *A Dámaso Alonso, a los 30 años de Hijos de la ira*”, “TERCER OÍDO. *A mi tío José Bergamín, por su Beltenebros y su Poética del tercer oído*” “SÁTIRA (imitación de la “SATURA TERTIA”, de Juvenal)”. En todos los ejemplos que acabamos de citar el procedimiento de la “intertitularidad” obliga al receptor lector a incorporar a su lectura claves de la obra de la que se toma el préstamo.

Sucede lo mismo cuando, aunque no se recurra al intertítulo, las notas aclaratorias y/o dedicatorias (y en algún caso incluso lemas) apuntan a una determinada obra o autor: “TERCERA REPÚBLICA (Profecía ilícita) *A la memoria de León Felipe, poeta español republicano*”, “CANTIGA HACIA MAÑANA. *Para Celso Emilio Ferreiro y su Longa noite de pedra*”, “PALINODIA BLANCA. *Comentario al libro Blanco Spirituals, de Félix Grandé*”, “CARTA-PRÓLOGO. *Para el libro: Las pequeñas cuestiones de Ramón Ayerra*”, “RESPUESTA INICIAL. *Para el libro Protocolos, de Álvaro Pombó*”, “QUIMERAS DE LA SERROTA (o lo que va de ayer a hoy) *A José Herrera Petere, amigo desde la infancia, por su poema: Hacia el sur se fue el domingo*”, “GERARDO ENAMORADO. *A Gerardo Diego, en su Antología de poesía amorosa*”, “LOS DESVANES DE DON PÍO (En el centenario



del nacimiento de Pío Baroja: 28 diciembre, 1972)”, “PALABRAS A M. R. *Por su libro Poesía (1953-1973)*”, “PÓRTICO DE ORFEO (en los 80 años de J.V. Foix)”, “AQUEL VERANO (en los 80 años de Jorge Guillén)”, “LOS BESOS (A Vicente Aleixandre en sus 75 años, por su libro *Poemas de la consumación*””, “AMÉRICO EN ESPAÑA (En el primer aniversario de la muerte de Américo Castro)”, “MUTISMO DE PABLO (En la muerte de Pablo Neruda)”. En todos estos casos, los citados componentes paratextuales sirven para alertar al lector sobre la posible incidencia en el desarrollo del poema de la obra –u obras concretas– de los autores señalados. Una vez alertado, no le será difícil descubrir que Luis Felipe Vivanco asume e incorpora a su discurso poético citas de las mismas o bien –lo más habitual– asume como propias la intención y claves de las obras aludidas o autores homenajeados. Es evidente, por ejemplo, que la temática social e intención crítica de las obras de Ramón Ayerra, Félix Grande o Mariano Roldán son asumidas por Luis Felipe Vivanco. Semejante implicación opera también en el plano formal, y así –por poner sólo algunos ejemplos– el discurso experimental y con resonancias surrealistas de la obra J. V. Foix o de los poemarios concretos citados de Félix Grande o Álvaro Pombo se refleja en las composiciones que les dedica nuestro poeta.

Otra muestra de la variedad de elementos paratextuales en *Prosas propicias* es la presencia de notas a pie de página. Vivanco sólo las utiliza en algunas “prosas de amistad” –“Carta-prólogo”, “Respuesta inicial”, “Quimeras de la Serrota”, “Palabras a M.R.” y “Tercer oído”– y en su práctica totalidad sólo nos aclaran que los fragmentos textuales en cursiva que salpican el texto son fragmentos o expresiones tomadas de la obra del poeta homenajeados. Si la nota a pie de página ya es de por sí una práctica inusual en la literatura de creación –y en especial en la poesía–, todavía más inusitado nos parece el uso que hace Vivanco de tal recurso paratextual en el poema “Sátira”, dedicado a su amigo y concuñado José María Valverde. En su desarrollo encontramos tres llamadas numéricas que nos remiten a otras tantas notas a pie de página, en tipografía cursiva, que sorprenden por su extensión. Reproduzco íntegramente la primera con el fin de ejemplificar:

(1) La acción del poema la situó a primeros de agosto del año 1967, fecha en que, poco antes de cumplir los 60, pero ya después de mi primer ataque de gota, voy a San Cugat del Vallés a despedir a Valverde –casado con una hermana de mi mujer– que a fines del mismo mes se fue como profesor de español –título de un largo poema suyo del año 69–, primero a Estados Unidos y después a Canadá. Y en seguida me di cuenta de que en ésta no había hecho más que imitar a Juvenal, que al principio de su SATURA III, baja la Puerta Capena de Roma, a despedir a su amigo que ya no puede vivir en la Urbe porque se ahoga en el ambiente viciado de su tiempo, y en cuya boca está puesto el contenido de la SATURA. Así nació en mí la idea de escribir esta Sátira. Por su parte, Valverde había dejado su cátedra de Estética de la Universidad de Barce-



lona por solidaridad con Aranguren, destituido de la suya de Ética en la de Madrid. Nulla estetica sine etica, le escribió entonces el primero al segundo.

3. Epígrafes

En un estudio monográfico sobre este componente paratextual, Antoine Compagnon afirmaba:

L'épigraphe est la citation par excellence [...] A l'orée du livre, l'épigraphe est un signe de valeur complexe. Elle est un symbole (relation du texte avec un autre texte, rapport logique, homologique), un indice (relation du texte avec un auteur ancien qu'elle met à la place du patron, c'est la figure du donateur au coin du tableau). Mais elle est surtout une icône, au sens d'une entrée privilégiée dans l'énonciation [...]. Solitaire au milieu d'une page, l'épigraphe représente le livre –elle se donne pour son sens, parfois pour son contresens–, elle l'induit, elle le resume. (336)

Luis Felipe Vivanco ya había recurrido al epígrafe prácticamente en todas sus obras anteriores, pero es en este poemario póstumo, junto con su inaugural *Memoria de la plata*, donde destaca por su abundante uso e importante funcionalidad. Creo que la escritura imaginativa, libre y con claras influencias surrealistas que caracteriza ambas obras explica su profusión en elementos paratextuales y, en especial, en epígrafes. Éstos son eficaces y agradecidos “lieux de certitude” que Vivanco aporta al lector para orientarlo en la interpretación de los continuos espacios de indeterminación –concepto éste acuñado por Iser– que el discurso poético de *Prosas propicias* presenta.

La cita en forma de epígrafe –situado debajo de los elementos paratextuales ya analizados y alineado a la derecha– va casi siempre en su lengua original (excepto la cita de Edgar Allan Poe y las que toma de poemarios de Huidobro y Larrea, escritos originalmente en francés) y en tipografía cursiva. En algunos poemas encontramos dos citas, pero lo habitual es una sola, de la que se precisa con mayúsculas su autor y, en cuatro casos, también la obra de procedencia. Las citas, en su mayoría, están tomadas de obras poéticas, aunque hay otras extractadas de la Biblia (“Recluta”), de textos litúrgicos (“No soy digno”) o instructivos (la cita del Catecismo del Padre Ripalda en “Segundo mandamiento”), y de obras en prosa (de Gómez de la Serna, Baltasar Gracián y Larra). El origen de las citas poéticas es variado: poetas latinos (Juvenal), italianos (Maurizio Moro –cuyo poema musicaliza Monteverdi– y Dino Campana), norteamericanos (Poe), franceses (Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Paul Valéry, Tristan Tzara, André Breton), catalanes (J. V. Foix), hispanoamericanos (Vicente Huidobro, César Vallejo) y españoles (Fray Luis de León, Quevedo, Bécquer, Juan Ramón Jiménez, León Felipe, Juan Larrea,



Vicente Aleixandre), incluido el propio Luis Felipe Vivanco, quien se auto-cita en tres ocasiones.

La mayor frecuencia con que Vivanco cita a algunos poetas posiblemente se deba a una lectura detenida de los mismos por la misma época en que empieza a escribir sus *Prosas propicias*. Obsérvese, por ejemplo, que toma dos citas de Juan Larrea, cuya obra *Versión celeste* traduce, edita y acompaña de un estudio preliminar en 1970. En este interesante estudio introductorio sobre la poética de Larrea, Vivanco alude de pasada a obras de Tzara – *L'homme approximatif*– y de Vicente Huidobro –*Tout à coup*, *Altazor*, *El ciudadano del olvido*– de las que precisamente selecciona varias citas para epígrafes de sus poemas. Por otro lado, poetas como Rimbaud, Corbière, Vallejo o Campana son varias veces citados con admiración en las páginas correspondientes a los últimos años del *Diario* que Vivanco fue escribiendo desde 1946 hasta 1975, año de su muerte.

Ninguno de los epígrafes utilizados se nos antoja ornamental ni gratuito. El citado Antoine Compagnon apuntaba que “Il y a toujours un livre avec lequel j'ai l'envie que mon écriture entretienne une relation privilégiée, relation valant ici par son double sens, celui du récit (de la récitation), et celui de la liaison (de l'affinité élective)” (35), apreciación válida para el poemario que analizamos. Muchos de los poetas citados (Corbière, Rimbaud, Tzara, Breton, Huidobro, Larrea...) presentan similitudes estéticas y estilísticas con el Vivanco de *Prosas propicias*, y sobre casi todos ellos encontramos comentarios elogiosos en su diario. Además, en la poética de Luis Felipe Vivanco hay varios aspectos deudores o tangentes con esa gran vía literaria que parte del simbolismo más rupturista y experimental de Corbière o de Rimbaud y nos lleva al surrealismo; así, por ejemplo, la idea de la poesía como conocimiento (presente también en otros poetas del grupo del 36) o su concepto de “imaginación” y el papel que le atribuye: ahondar en la realidad y hacerla más real de lo que es a fuerza de imaginación.

Así pues, Vivanco utilizará recursos propios de la escritura surrealista para potenciar su imaginación de lo vital, al igual que sucede en varias de las obras –por ejemplo, las antes señaladas– de las que toma citas para epígrafes de sus poemas. En todas ellas es evidente que al lector se le hace difícil precisar racionalmente el contenido, pero siempre es posible intuir la emoción que se nos quiere transmitir. Lo mismo nos sucede con los poemas de *Prosas propicias*: nos desconciertan por su desbordante escritura, por la proliferación de sus asociaciones imaginativas, y, sin embargo, no es difícil develar en ellos una emoción directriz que dé sentido al poema. Esto es posible, entre otras razones, por las inestimables claves intertextuales que nos proporcionan los epígrafes que antepone a sus composiciones.



La afinidad estética, no obstante, no es la razón principal en la elección de la cita, sino que esta generalmente tiene que ver con aspectos que atañen a la forma y sustancia de contenido. De entrada, la presencia del epígrafe exige al lector una lectura interactiva y dialógica con el texto del que se ha tomado la cita; como observa Laurent Jenny, basta sólo con una simple alusión para que “le texte-origine est là, virtuellement présent, porteur de tout son sens sans qu'on ait besoin de l'énoncer” (266). Es obvio, como ya se dijo, que la rentabilidad de esta interacción depende de su grado de conocimiento de aquél; es decir, de su competencia cultural. Esta práctica intertextual por el que un fragmento –o subtexto– pasa a funcionar como intertexto en otro texto, lleva pareja un doble proceso de descontextualización y recontextualización. Al tratar esta cuestión, José Enrique Martínez precisa que en la primera fase –la de descontextualización– el subtexto pierde parte de los valores significativos que tenía en el texto de origen; en el segundo momento del proceso “el texto cita, subtexto o microtexto, al ser insertado como intertexto en un nuevo contexto textual e histórico-temporal se recontextualiza, es decir, adquiere valores nuevos y tal vez imprevistos” (94).⁸

En el caso más evidente de *Prosas propicias*, el poema “Ramón se escribe a sí mismo”, las seis glosas de que consta son una amplificación de las virtualidades semánticas –connotativas y denotativas– de textos de la obra de Gómez de la Serna *Cartas a mí mismo*, de los que Vivanco selecciona significativos fragmentos para epígrafe de sus seis textos. También son fáciles de descubrir las orientaciones que nos aportan los elementos paratextuales del poema “Los besos”, dedicado a Vicente Aleixandre por sus *Poemas de la consumación*. Quien haya leído este poemario de nuestro Nobel sabe de su tono elegíaco y, asimismo, de la presencia en sus composiciones de la isotopía léxica del “beso” como metonimia simbólica de la juventud; en consecuencia, título, dedicatoria y epígrafe (“*La memoria de un hombre está en sus besos*”, verso inicial del poema titulado “*Quien hace vive*”) de esta composición de Vivanco en homenaje al poeta del 27 aportan al lector claves bastante explícitas para su correcta interpretación.

Sin llegar a la explicitud de los anteriores, en otros poemas se percibe fácilmente como el tono y tema de los mismos justifican la elección de sus epígrafes y, al mismo tiempo, como determinadas claves de los textos de los que se toman las citas ayudan al lector a perfilar el sentido de las composiciones de Vivanco. Así, de un poema de *Versos y oraciones de caminante*, en el que León Felipe canta la esencialidad que busca en su propia existencia y religión, Vivanco toma prestado el verso “*Haz una cruz sencilla, carpintero*” para epígrafe de “*Calatrava*”; con ello anticipa la intención ética de su propia composición: una llamada a recuperar los valores esenciales –la sencillez, fraterni-



dad e igualdad entre los hombres— de la palabra evangélica. También es evidente la clave intertextual que aporta el epígrafe de “Infantes” —“*menos me hospeda el cuerpo que me entierra*”— ya que del conocido soneto de Quevedo (y de su propia circunstancia vital, pues fue en Villanueva de los Infantes donde murió) emana el pesimismo existencial que observamos en el poema de Vivanco. De semejante manera, los dos epígrafes del poema “Sátira” también anticipan con meridiana claridad su sentido y finalidad; por un lado el “*cedamus patriá*”, de la “Satura III” de Juvenal, concreta la anécdota vertebral de toda la composición —el exilio voluntario que emprende José María Valverde—, mientras que el segundo, —tomado de la “Sátira contra los vicios de la corte” de Larra—, prelude las razones que lo mueven en su partida: “*Déjame, Andrés, que de la corte huyendo, / de tantos vicios hórridos me alejel como en mi patria mísera estoy viendo*”.

En principio, tampoco hay dificultad en buscar correspondencias entre el discurso poético de “Los desvanes de don Pío” y los dos epígrafes que lo encabezan. El primero —“... *en los desvanes del mundo*”— retoma mutilado el título de la crisis séptima —“La hija sin padres en los desvanes del mundo”— de la tercera parte de *El criticón*, subtitulada “En el invierno de la vejez”. El poema, en efecto, evoca la vejez de Pío Baroja, pero recontextualiza e invierte el sentido del subtexto: si en los desvanes del texto de Gracián mora la Soberbia, en los cuarteles de invierno de Baroja todo es humildad y sencillez, como se sugiere en este fragmento de su cuarta estrofa: “Allí no encontraremos ni vientos bien descritos de pasión operística ni desfiles brillantes bajo fieros aplausos sino el polvo apacible del recuerdo que miente —*recordar es mentir*— y se inventa ficticios paraísos de aquel tiempo pasado”. En cuanto al segundo epígrafe —“... *en los desvanes del cerebro*”—, es el sintagma final de la “Introducción sinfónica” de *El libro de los gorriones* de Bécquer; de nuevo la correspondencia con el poema de Vivanco es obvia, pues en los desvanes de don Pío también duermen los hijos de su fantasía, como también queda claramente expresado en el fragmento señalado.

En otros textos la relación intertextual es más sutil, pues el poema se limita a retomar y desarrollar sólo algunas de las claves —estructurales, tonales o semánticas— del poema fuente del subtexto. “Recluta” tiene como epígrafe el siguiente versículo del Evangelio de San Marcos: “*No se hizo el hombre para el sábado sino el sábado para el hombre*”. Recordemos que la sentencia de Jesús es para responder a los fariseos que acababan de reprobado a sus discípulos que cortasen mies siendo sábado. Cristo viene a liberar al pueblo del yugo de la ley judía y sus doctores, pues el hombre está por encima de la ley: Dios creó las cosas para el hombre y no para que lo creado someta al hombre. El sentido conecta claramente con la intención del poema de Vivanco: el ejército



está para servir al pueblo y no el pueblo al ejército; las profesiones están hechas para servir al hombre, y no el hombre para servir a las profesiones; el arte y cultura sirven para satisfacer al hombre y no el hombre para satisfacer al arte, y la religión surge para ayudar al pueblo y no el pueblo a la religión. Esta última idea se expresa en esta estrofa final:

No se hizo el seglar para el cura sino el cura para el seglar
No se hizo el cuerpo para el alma sino el alma para el cuerpo
No se hizo el pecado para la gracia sino la gracia para el pecado
No se hizo el católico para la misa sino la misa para el católico
No se hizo el cristiano para Cristo sino Cristo para el cristiano
No se hizo la criatura para Dios sino Dios para la criatura
En resumidas cuentas se hizo el hermano para el hermano y se hizo el hombre para el hombre

Frente a los ejemplos explicados hasta ahora, en otros muchos casos –y en función de la complejidad conceptual o formal del texto fuente– es más difícil captar y precisar la orientación o clave de lectura que pueda estar implícita en la cita. El epígrafe de “Solo de niño” –“*Pasan los días / y no se oye el ruido de la luna*”–, está tomado de *El ciudadano del olvido* (1941), uno de los últimos poemarios de Vicente Huidobro, en donde se refleja el conflicto de un yo poético que se sabe mortal y limitado por una realidad intrascendente, pero sigue ansiando alcanzar un estado edénico; esta es precisamente la vivencia que el escritor chileno poetiza en la composición “Tiempo de espera” –cuyo dístico final Vivanco selecciona como epígrafe–, vivencia similar al lamento elegíaco del yo poético adulto de “Solo de niño” al ver frustradas sus ensoñaciones de antaño.

También de Huidobro –pero ahora de *Altazor*– toma los epígrafes de “Zodiaco” y “Gerardo enamorado”. En el primer poema Vivanco arremete contra las falsedades y actitudes reprobables de la sociedad, y tal actitud la anticipa la evocación del fragmento del que se toma la cita –“*Sólo deben hablar los que tienen el corazón clarividente*”–, la serie de dieciséis versos (pertenecientes al canto I) que empieza así: “Hablo porque soy protesta insulto y mueca de dolor / Sólo creo en los climas de la pasión / Sólo deben hablar los que tienen el corazón clarividente / La lengua a alta frecuencia / Buzos de la verdad y la mentira”. Por otro lado, en su elogioso homenaje al Gerardo Diego poeta del amor, Vivanco –y en consonancia con su propia composición– toma de nuevo una cita de *Altazor* –“*Mi alegría es mirarte cuando escuchas*”–, pero ahora de su canto II, todo él un panegírico a la mujer, símbolo de la Poesía y de la ansiada eternidad, y por la que el sujeto poético supera su angustia y soledad. En un último poema, “Encanto”, la feliz emoción sugere





rida es la de la súbita evocación de un tú femenino, y semejante sugerencia se desprende del poema de *Tout à coup* –significativa obra creacionista de Huidobro– de donde se toma el epígrafe: “*Ella nos dirá muy bajo como una abeja sincera / Los chismes astronómicos del universo*”.

Michel Otten observa acertadamente que en el proceso de recepción el lector “est sans cesse amené à mettre en oeuvre une série indéfinie de codes culturels. Ceux-ci font donc partie, virtuellement, de son ‘texte de lecteur’, soit qu’il les ait intégrés dans sa mémoire, soit qu’il sache, par expérience, dans quel dictionnaire ou dans quelle encyclopédie il pourra les compléter” (346). Pues bien, para la lectura de “Pórtico de Orfeo (En los ochenta años de J. V. Foix)” –uno de los más complejos textos de *Prosas propicias*–, es obligado tener en cuenta no sólo su título y dedicatoria, sino también incorporar a nuestra memoria lectora los textos (y con ellos las poéticas de sus respectivos autores) de los que selecciona Vivanco sus dos epígrafes. El primero –del propio Foix– son los dos versos iniciales de uno de sus sonetos de *Sol, i de dol*: “*cerc el que lluu entre pedra y calcobre / y el gla perdut en l’octubrer callís*”; el segundo procede de los *Canti Orfici* (1914), de Dino Campana: “*Ecco son volto. Tra le rocce crepuscolari una forma nera cornuta immobile mi guarda immobile con occhi d’oro*”. De acuerdo con las claves aportadas por estos elementos paratextuales, Vivanco homenajea a Josep Vicenç Foix reflejando en su texto la idea vertebral de la poética del autor catalán, la búsqueda de lo “real poètic”, una realidad oculta más total y completa que la que nos rodea, lo que en suma se podría definir como “poiesis órfica”. La voz poética de Dino Campana también se puede calificar de “órfica”, pues su pretensión vital y literaria es trascender la realidad en busca de lo absoluto, y para ello se adentra en la noche de la imaginación y de su propia locura. Pero, además, Vivanco recurre a un discurso poético que en su forma –poema en prosa–, su técnica y su estilo sigue las pautas del onirismo “diurno” e irracionalismo característicos de la poesía de Josep Vicenç Foix. Léanse, como ejemplo, sus cuatro últimas estrofas:

En la bajada de la cuesta Orfeo descubrió la insensata librería y husmeó en sus estantes
Buscaba la bellota perdida de un otoño como un brillo precioso que alegra el entrecejo

Desde las dunas y su arena aún no pisada Orfeo presentía la puerta del prostíbulo y
anterior al pecado multiplicaba los trajes más lujosos para olvidar su propia fábula
y frecuentar otros salones

Oliendo a óleo consciente el Nacimiento de Venus brotaba desde un fondo insospechado
de gusanos amables y era un perfil coqueto y demoníaco que ensayaba barnices
diferentes



Orfeo adivinaba que él sólo era el intruso en aquella oficina y alargando los brazos legales cosmogónicos *lo revelaba todo* ciudadano invencible en su arco de medio punto

Analicemos otros dos casos de relativa complejidad. El epígrafe de “Ruidera” procede de *L’Homme approximatif* (1930), de Tristan Tzara, extenso poema de caótico y desbordante lirismo. En la base del caótico sueño que configura este texto de Tzara está la dura realidad y el sufrimiento del hombre, pero frente a este desorden se pretende alzar la realidad plena de la poesía, entendida como actividad del espíritu. Así, en su segundo canto se alude e invoca a ese “homme approximatif comme moi comme toi lecteur tu tiens entre tes mains comme pour jeter une boule chiffre lumineux ta tête pleine de poésie”–, y de este canto, precisamente, está tomado el epígrafe del poema de Vivanco: “*Alerte rossignol qui ferme le circuit de ton contentement*”. Ese contraste entre la realidad insuficiente y la realidad plena –en Vivanco, la naturaleza y la poesía–, es también la clave de “Ruidera” como se ve en su última estrofa: “Lagunas de Ruidera para estar al acecho de la visión más ancha y el corazón más alto Lagunas casi aladas para seguir de ida para seguir de sobra creando un espejismo y tal vez un poema logrado como un junco”. Hay otras conexiones entre el poema de *Prosas propicias* y el fragmento del que se toma el epígrafe, aparte de la constante y sugerida presencia de las aves; así, el verso que sigue al de la cita –“*alerte rossignol qui ferme le circuit de ton contentement / a la leur aiguë des plaintes tu te trompes toi-même*”– resuena en el poema de Vivanco –“Que aparecen felices y se engañan porque el hombre y el ánade sólo pueden cobrar su póliza de vida si vuelan engañados”–, y, por otro lado, la presencia de las lagunas cumple la misma función emotiva que el ruisenior que colma el “contentement” del sujeto poético en Tzara. De la misma obra toma Vivanco el epígrafe para su poema “Jubilación”: “*les songes ont sonné toutes les vacances*”; es el último de una serie de versos que ahondan en la desgarrada atmósfera existencial, peculiar del caótico discurso del poemario de Tzara, pero que en su final –y como contrapunto positivo– alude a un simbólico túnel que se abre en el crepúsculo. En semejante sentido Vivanco sueña su jubilación, como esperanzada inflexión de una vida laboral sentida como inauténtica, como se deduce de varias anotaciones de su diario, y entre ellas ésta, precisamente de 1972: “Pero tengo que llegar, cuando me jubilen, a estar más de sobra todavía, como las *Iluminaciones* de Rimbaud” (228).

Otra muestra de estas sutiles y complejas correspondencias la encontramos en esta cita de Juan Larrea –“*Esta leche gigante que sube hacia las duras mamas*”–, elegida como epígrafe de “Puertos de Áliva”. En el poema de Larrea –incluido en la sección “Pure verte”, de *Versión celeste*– el verso en



cuestión parece sugerir uno de esos impulsos imaginarios “de sublimación y desprendimiento del ser y del mundo finitos” (palabras con las que Larrea, en carta a Vivanco, definió su poemario), pero siempre frágil y al borde de su pérdida, como apunta el título mismo de la sección. Es exactamente la misma vivencia que se expresa en el poema de Luis Felipe, pero, además, en éste la expresión se recontextualiza y alude también a la simbólica niebla que rodea al sujeto poético en su ascensión a la cumbre: “Estamos en la niebla con el viento incorpóreo que empuja hacia la luz y hacia lo alto a esta leche gigante que engaña de infinito”. Vivanco traduce del mismo poemario y sección estos otros dos versos que antepone a su poema “Confidencia”: *“Añicos de corazón por tierra gritando recogednos ya es hora”*. Si en el poema de Larrea se evoca algo de un tiempo “que no se pertenece más”, ese sentimiento de pérdida es similar a la sentida por el sujeto poético del texto de *Prosas propicias*, al saber inútil el súbito impulso amoroso que en su proveya edad siente por una joven estudiante.

En otros casos de mayor complejidad el epígrafe no suscita en el lector nada más que una emoción o sugerencia, pero sin que nos permita tender más puentes asociativos fiables entre el texto del que se extracta la cita y el poema de Vivanco. La dificultad de dilucidar las claves intertextuales se suele deber ahora al propio hermetismo conceptual y/ o estilístico del texto origen de la cita. Analicemos dos ejemplos. En los años cincuenta André Breton escribe veintidós poemas en prosa sobre otras tantas pinturas de Joan Miró y bajo el mismo título que éstas, *Constellations*. De uno de ellos procede el siguiente epígrafe de “Suspense” – *“Vous n’arriverez pas jusqu’à la grille”* –, cita que vuelve a repetirse en el desarrollo del poema. El único punto claro del hermético texto bretoniano está en su título (el mismo que el cuadro de Miró) –*“Le crepuscule rose caresse les femmes et les oiseaux”* –, pero no nos aporta ninguna orientación en relación con el poema de Vivanco, que poetiza el estado de perplejidad y confusión anímica del yo poético en el presente, como se percibe claramente en este fragmento:

Estoy suspenso y estoy sordo Calco la habitación que me desborda y utilizo las horas
de una y otra canción de abordaje en la cama

En la lluvia suspendo mi problema y en la paloma cuelgo mi añoranza Aunque suspenso
caigo y me rompo independiente Aunque suspenso *vous n’aimerez pas jusqu’à la grille* (Y basta)

Estoy suspenso y no me apunto para nada Estoy suspenso y beso los cristales rotos

En todo caso, este estado de confusión y desasosiego podría ser la única conexión, no con el poema de Breton, sino con el impulso que motivó la



serie de pinturas: Miró, conmocionado por la guerra civil, las realiza en su exilio parisino y las concibe, inspirándose en la música y la naturaleza, como una especie de lenitivo oasis interior que palie su confusión ante la citada situación histórica. Nos sucede algo semejante con otro poema de Breton – “Il y aura”, incluido en *Les États généraux* (1943)–, del que Vivanco cita el siguiente verso en el epígrafe de su poema “Lebeña: *“D’où vient ce bruit de source”*”. El conocimiento del hermético poema bretoniano no predispone al lector para captar la extática emoción que embarga al yo lírico del poema de Vivanco, en su contacto con las realidades perennes del arte y la grandiosa naturaleza que rodea la iglesia cántabra; en cualquier caso, desligada de su texto original (o sea, descontextualizada), la cita en sí es altamente sugerente; tal vez el motivo de que Vivanco la incorpore a su poema sea simplemente el valor simbólico del agua como fuente de vida espiritual, como se sugiere en este verso: “Lo que tiene de templo nos congrega en creyente minoría Lo que tiene de cántaro y cabaña se resuelve en certeza de idea sin imágenes”.

Laurent Jenny apunta que en el proceso intertextual el fragmento incorporado al nuevo texto puede sufrir varias alteraciones y, entre ellas, la inversión de su intención y significado. El ejemplo más evidente se encuentra en el poema titulado “Aquel verano”, dedicado a Jorge Guillén por su ochenta cumpleaños. La dedicatoria ya nos predispone a leer el texto teniendo en mente la obra del poeta homenajeado; efectivamente, la expresión “clamor histórico” inserta en la mitad de su desarrollo nos remite directamente al ciclo poético de *Clamor* compuesto y publicado entre 1957 y 1963. Al igual que Guillén, Vivanco alude en la segunda mitad de su poema al desorden y el caos, a las fuerzas naturales e históricas negativas, antítesis del orden, el gozo ante la vida y la plenitud que se sugieren en su primera mitad, en correspondencia con el primer ciclo de *Cántico*. Observemos dicha inflexión en este fragmento:

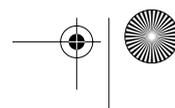
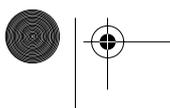
La realidad ordena sus ciclos naturales y la festividad del cielo azul nos mide desde el verso

Los follajes alegran la aventura de un niño y los amantes depositan su agujijón en la nieve

Pero el aire se turba y rasga sus vestidos una espada insaciable de raíz insalubre y rencorosa

La poesía cambia de costado y sus horas fallidas se esconden en el pálido abrazo del espejo

En el desarrollo del poema de Vivanco vemos, pues, la misma dialéctica que la crítica ha visto en los dos ciclos orgánicos de Guillén, pero, además, la

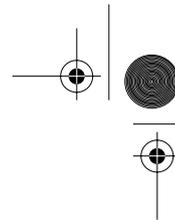




ingeniosa elección de la cita de Fray Luis de León que se pone como epígrafe –“¿No ves cuando acontedel turbarse el aire todo en el verano?! El día se ennegrece, sopla el gallego insano...” – apunta sutilmente a la circunstancia histórica primera que condicionó al autor del 27 y también a nuestro poeta (aunque más tardíamente) en su cambio de actitud ante la vida: “aquel verano”, al que se refiere el título, es evidentemente el de 1936 y el “gallego insano” no es precisamente el viento procedente del noroeste, sino el dictador que origina el desorden.⁹

Encontramos de nuevo esta figura intertextual de la inversión en otras prosas de intención satírica. Así, en “Segundo mandamiento” vemos como, frente al precepto religioso del epígrafe “*El segundo, no jurar su santo nombre en vano*”, la prosa satírica de Vivanco es una larga enumeración de quienes deliberadamente lo quebrantan, matizando también con mordacidad cómo y por qué lo conculcan. Intuyo la misma inversión de sentido en este subtexto tomado del poema “Mouvement” de *Les Illuminations*, de Arthur Rimbaud, –“*Ce sont les conquérants du monde cherchant la fortune chimique personnelle*”– que Vivanco incorpora como epígrafe de “Negocios”. A pesar del evidente hermetismo del texto en versos libres de Rimbaud, la anécdota de los viajeros en aguas turbulentas parece apuntar a un vertiginoso impulso hacia algo impreciso, pero en cualquier caso positivo, mientras que en el poema de Vivanco la aspiración de sus actantes se califica negativamente como vemos en este final de la tercera estrofa: “Vuestras siglas pronuncian la oración y celebran las fiestas esotéricas de no estar con el pueblo Así admitís el rango de un desfile en olor de felices coyunturas y convocáis difuntos privilegios que aceptan pulimento de cinismo infalible carismático”.

Igual sucede con estos otros dos poemas. La estructura de la sátira “Sentencia” se imita del poema de César Vallejo, del que elige sus dos versos iniciales como epígrafe: “*Considerando en frío, imparcialmente, que el hombre es triste, tose, y sin embargo...*”. De nuevo percibimos una recontextualización e inversión en el desarrollo e intención final de ambas composiciones: si Vallejo considera y reflexiona sobre la condición existencial del hombre como animal que sufre y, por consiguiente, se acerca comprensivamente a él, Vivanco lo hace sobre las causas y causantes de ese sufrimiento en el contexto de la dictadura franquista y, en función de estos resultando, su sentencia es negativa. Otro ejemplo de inversión de sentido lo encontramos en la incorporación del epígrafe “*Domine non sum dignum*” al poema “No soy digno”; frente a su sentido litúrgico, Vivanco opera una irónica recontextualización al expresar que su yo poético no es digno de la supuesta paz y orden de la España franquista, como bien ilustran estas dos estrofas que selecciono:



Según los bien olientes de inercia y adherencia no soy digno de que entre bajo mi
techo ningún general condecorado No soy digno del mapa que aguanta ilumina-
do su azogue de consignas No soy digno de un tiempo equivocado de relojes
puntuales

No soy digno de tantas escuelas y complejos de tantas leyes y oraciones de ambicio-
nes legítimas y de legítimo orgullo No soy digno de España y sus tributos sus fru-
tos y hortalizas sus ventanas abiertas su gloria y su desfile perdurable

Un último ejemplo de cambio de sentido del subtexto al hacerse intertexto lo
vemos en el epígrafe del poema “Américo en su España” –“*La bêtise n'est pas
mon fort*”– tomado de la singular obra de Paul Valéry, *Monsieur Teste*. Pues
bien, Vivanco recontextualiza esta cita en el poema homenaje a Américo Cas-
tro, y ahora con un nuevo cambio de sentido que es, precisamente, el que
inicia el poema: “El patriotismo no es mi fuerte ...”.¹⁰

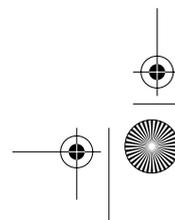
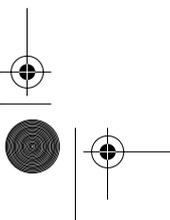
En cuatro ocasiones Luis Felipe Vivanco encabeza sus poemas con citas
tomadas de sus obras precedentes. José Enrique Martínez Fernández observa
que la intratextualidad, a la vez que da sentido de conjunto a la obra de un
autor, puede también “ser guía u orientación de la lectura; reafirmando,
matizando o negando fórmulas previas, el poeta puede encaminar al lector a
una dirección determinada y proporcionar un camino para la interpretación
coherente” (154). Vemos claramente esto en estas dos “prosas líricas”. “Otra
vez la nieve” se encabeza con una cita tomada de uno de los poemas de su
Memoria de la plata: “*Recuerda... que todos los maquinistas, nieve, todos los
jefes de estación me preguntaron por ti*”; si en aquel texto de juventud el yo
poético –configurado como adolescente en plena crisis espiritual– evocaba su
ingenua fe de niño –la simbólica “nieve”–, ahora, en la última etapa de la
vida –la simbólica “vía del tren”–, vuelve a ser evocada con melancólico des-
engaño como vemos en sus estrofas iniciales:

Oh nieve nieve de cabecita pequeña y orilla atolondrada nieve que no quiero besar
para no despertarte

Estás dormida nieve y no sabes zurcir pero la vía del tren continúa aprendiendo su
rito de ser mundo sin articulaciones dolorosas

Nieve como un enigma al aire libre nieve engañada y súbita que prepara la luz de un
otoño final donde se abren cañadas fugitivas

El segundo epígrafe del poema “Jubilación” –“*Perder el tiempo es ganarlo*”–
está tomado del poema dramatizado “Los nombres”, de *Lecciones para el hijo*.
En su primera parte, el personaje poético del “Hombre”, tras entrar en una
habitación a oscuras, exclama “¡Qué bien se está aquí! ¡Bendita oscuridad
para perder el tiempo! Perder el tiempo es humildad y ganarlo es vanidad.





Perder el tiempo es el campo y ganarlo la ciudad”; y a continuación recita un poema que empieza así: “Perder el tiempo es ganarlo, recuperar su verdad: / el corazón y la muerte, / que andan al mismo compás”. Luego, el “Hombre” reflexiona de esta manera:

No quiero hacer nada porque quiero ser yo mismo, porque quiero medir el tiempo, lo más accesible y habitable del tiempo, con mi corazón. En el resto del edificio las cosas han llegado a un extremo en que actuar es no ser. En cambio, abandonarse y apartarse, quedarse uno retirado y al margen, es empezar a ser, otra vez. Yo lo he sido en mi juventud, en una época en que todavía no habíamos levantado este edificio –una época de dispersión y de equivocaciones maravillosas–, y he dejado de serlo y ahora quiero volver a serlo otra vez. (172-73)

A continuación añade: “¿Cuánto tiempo voy a tener para salvar lo poco de mí mismo que me queda?”. Pues bien, el conocimiento de este subtexto nos permite comprender el sentido más profundo de esta prosa lírica: el yo-Vivanco “ha sido” en su juventud, y “ha dejado de ser” en el ejercicio de su profesión, por lo que, una vez jubilado, quiere “ser” otra vez, recuperar y salvar lo poco que de su auténtico yo le queda.

También de *Lecciones para el hijo* –y, en concreto, del “Preludio” de “Parábola”, la tercera y última sección de la obra– toma el epígrafe para su sátira “Miedo”, y a aquel texto hemos de recurrir para captar todo el sentido de esta nueva composición. En aquel extenso poema varios hombres vagan maquinalmente, desesperanzados, abúlicos, resignados y pesimistas; uno de ellos, en su amargura, apunta que su única esperanza es que sus hijos “mezclados de veras unos con otros, no sean tanta mentira como hemos llegado a ser nosotros”; otro (en evidente pero tácita alusión a la España de los vencedores) achaca su fracaso a no haber matado bastante –porque “los que matan son los que aciertan”– y desengañado apostilla: “Para eso estamos en el mundo: para hacer daño”. Ante esta afirmación, uno de ellos argumenta que “Estamos tan envilecidos por el ruido de las ciudades que no nos atrevemos a escuchar lo que no es ese ruido”, mientras que otro súbitamente se levanta e improvisa un mal poema cuyos dos versos iniciales –los que Vivanco recupera para epígrafe del texto que comentamos– rezan: “¡Qué miedo! / ¡Qué miedo el azul del cielo!”. “Miedo” –el poema de *Prosas propicias*– prescinde ya de todo enmascaramiento parabólico; su discurso poético es ahora más directo y corrosivo, por lo que la amarga reflexión sobre la vida en la España franquista se capta mejor que en el texto *Lecciones para el hijo*: estamos tan envilecidos y alienados por el miedo que sufrimos que incluso tenemos miedo a lo que no es miedo sino libertad y esperanza. Ese es precisamente el sentido de las estrofas sexta y duodécima del poema, significativamente marcadas en letra cursiva:



“*Qué miedo: Qué miedo el azul del cielo y la alegría de labios compartidos que se besan y el corazón qué miedo*”.

En conclusión, si toda obra literaria necesita de un lector para que la actualice, el texto –como apunta Umberto Eco– “deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente” (80). Por ello y para ello, el texto siempre presenta en mayor o menor medida orientaciones para propiciar un diálogo activo con su lector. En el caso de *Prosas propicias* tal función la asumen los abundantes y variados elementos paratextuales que presenta.

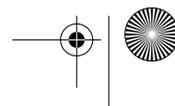
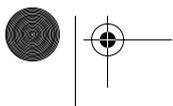
NOTAS

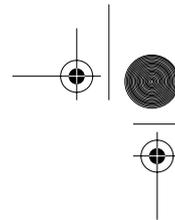
1. En *Palimpsestes* (1982) y, en especial, en *Seuils* (1987), Genette define el “paratexto” como el conjunto de elementos subsidiarios y complementarios –título, subtítulo, dedicatorias, citas, prólogos, notas a pie de página...– que acompañan al “texto”. Este es el sentido en el que se utiliza el término en este artículo. Conviene, sin embargo, recordar la propuesta de Kurt Spang de recurrir al término de “cotexto” para referirse al conjunto de elementos anteriormente enumerados (Spang 1987, 320). También María Celaya, en un interesante y reciente trabajo sobre el título, sigue la propuesta de Spang y matiza: “El término “cotexto” ha sido conmutado en la crítica francesa por el de “paratexto”, o quizás a la inversa, pues no se consigue dilucidar con cuál de las dos palabras se etiquetó inicialmente el concepto; ambos vocablos parece querer transmitir cierta idea de “cercanía” o “alrededores”. El español, en mi opinión, prefiere el prefijo “co-”, entendiendo más intuitivamente el receptor el sema que dicho prefijo aporta” (44-45).
2. Para Iser –a quien debemos tal concepto teórico– “el lector implícito no posee una existencia real, pues encarna la totalidad de la preorientación que un texto de ficción ofrece a sus posibles lectores. Consecuentemente, el lector implícito no está anclado en un sustrato empírico, sino se funda en la estructura del texto mismo. Si nosotros suponemos que los textos sólo cobran su realidad en el hecho de ser leídos, esto significa que al proceso de ser redactado el texto se le deben atribuir condiciones de actualización que permitan constituir el sentido del texto en la conciencia de recepción del receptor” (64-65). No obstante, y tal como apunta Josep Besa Camprubí en un breve trabajo sobre el título, “Le titre est sans doute le grand exclu des travaux d’Iser (il n’en parle nulle part), mais il est aisé de l’y incorporer, d’autant plus qu’il peut être conçu comme le premier de ces lieux d’indétermination: étant, para sa fonction metalinguistique, un commentaire sur le texte, il ouvre un espace d’évaluation ou d’estimation qui ne sera fermé, dans le meilleur des cas, qu’au moment où le texte aura été lu dans toute son extension” (30).
3. Spang señala cinco funciones (matizando que suelen darse casi siempre en un mismo título): Individualizadora, orientativa, aproximadora, ficcionalizadora y extraliteraria.



María Celaya establece cuatro: denominadora (o discriminadora), pragmática, descriptiva (o informativa) y persuasiva (o comercial). Por su lado, Josep Besa establece tres: “Désignative”, “métalingüistique” y “séductrice”. Para éste, la función clave desde un punto de vista semiótico es la segunda: “C’est la fonction s’ajustant à l’idée que le titre est un marqueur du thème du texte. Le thème est une hypothèse sur ce dont parle le texte qui dépend de l’initiative du lecteur, hypothèse visant à discipliner ou à réduire la sémiosis et à orienter la direction des actualisations du contenu du texte” (29).

4. En lingüística textual se impuso el concepto de “cotexto” para precisar y distinguir el contexto verbal o lingüístico propiamente dicho dentro del concepto tradicional de “contexto” situacional o extralingüístico. Hoek toma de aquí el concepto y lo utiliza, en un sentido aun más restringido, “pour indiquer ici l’ensemble de phrases qui suivent ou qui devraient suivre le(s) titre(s) mentionné(s) à la page de titre. Le co-texte est ainsi l’équivalent du texte dépourvu de son titre” (18). Con semejante sentido –el texto desprovisto no sólo de su título, sino también de los demás elementos paratextuales– se utilizará el término en este trabajo.
5. La naturaleza de la información anticipada por el título es muy variada: a) el espacio geográfico que suscita la reflexión poética (“Sierra Plana”, “Calatrava”, “Infantes”, “Ruidera”, “Liébana 71”, “Lebeña”, “Perfil de Peña Sagra”, “Mar Cantábrico”, “Rui-señor en La Zubia”, “Generalife”, “Quimeras de La Serrota...); b) el motivo o isotopía temática (“El placer”, “Morir de amor”, “Vuelos de pájaros”, “Zodiaco”, “Las nueve musas”, “Hacer daño”, “Miedo”, “Segundo mandamiento”, “Negocios”, “Los besos...); c) el destinatario intratextual sobre el que versa el poema (“Fernando y sus recuerdos”, “Gerardo enamorado”, “Calle de Melchor Fernández Almagro”, “Ramón se escribe a sí mismo”, “Los desvanes de don Pío”, “Palabras a M.R.”, “Américo en su España”, “Mutismo de Pablo...); d) la situación o circunstancia anímica del yo poético (“Normalidad”, “Suspense”, “Languidez”, “Pesadilla...); e) una clave simbólica (“Otra vez la nieve”, “La puntilla”, “Pórtico de Orfeo...); f) una anécdota circunstancial del poeta (“Adiós a la próstata”, “Jubilación”).
6. En un caso –“Otra vez la nieve”– la alusión intertextual es –para ser precisos– de tipo intratextual, pues Vivanco evoca títulos de tres composiciones de su poemario *Memoria de la plata* (en concreto, las tituladas “La nieve”, “El espíritu de la nieve” y “El nombre de la nieve”).
7. De semejante opinión es J. A. Martínez refiriéndose, en general, al mecanismo de la intertextualidad: “El fenómeno intertextual depende en buena parte, si no en toda, de su percepción: en el caso hipotético de un intertexto no reconocido nunca por ningún lector, el mecanismo intertextual no existiría propiamente; mejor sería decir que permanece muerto o mudo a la espera de su activación por muchos lectores” (141). En las páginas iniciales de su ensayo, Martínez define así el término “intertexto”: “los textos otros que en forma de citas y alusiones forman parte de un texto determinado” (11).
8. Se entiende por “subtexto” aquel fragmento de un texto precedente o texto A, que se incorpora como intertexto –literalmente o no– a un texto B; las relaciones entre el subtexto de A, que es el intertexto en B, y el texto B son “relaciones intertextuales” (ver Martínez 78).

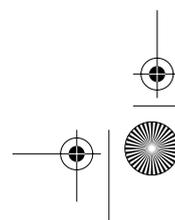
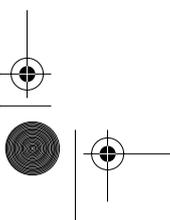


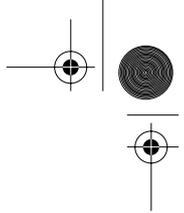


9. La anfibológica expresión, y con el mismo sentido crítico, ya aparece en el diario de Vivanco en una entrada correspondiente al año 1963: “Entra en mi cuarto de soñador antifranquista el viento frío gallego” (206).
10. Es exactamente el mismo cambio de sentido con que utiliza en su *Diario* la frase al reflexionar, en 1956, sobre el concepto de patria: “*Le patriotisme n’est pas mon fort*. Pero ¿qué es la patria? La patria, desde luego, no es el gobierno ni ninguna forma de gobierno. La patria es la nostalgia de los desterrados” (95). Vuelve a utilizar la frase, otra vez recontextualizada, en el primer volumen de su *Introducción a la poesía española contemporánea*, para ejemplificar un aspecto de la poesía de los años veinte: “*La bêtise n’est pas mon fort*, decía Valéry en el comienzo de su *Monsieur Teste*. En el extremo opuesto de esta frase famosa, tampoco el acento religioso va a ser el fuerte de los poetas españoles de esa época” (150-51).

OBRAS CITADAS

- Besa Camprubí, Josep. *Les Fonctions du titre*. Nouveaux Actes Semiotiques. Limoges: PULIM, 2004
- Celaya García, María. *El título en la literatura y las artes*. Pamplona: EUNSA, 2004
- Compagnon, Antoine. *La Seconde Main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 1999.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- Hally, Fernand y George Jacques. “Aspects du paratexte”. *Méthodes du texte: introduction aux études littéraires*. Ed. Maurice Delcroix y Fernand Hallyn. Paris: Duculot, 1987. 202-15.
- Hoek, Leo H. *La Marque du titre: dispositifs sémiotiques d’une pratique textuelle*. La Haye: Mouton Éditeur, 1981.
- Iser, Wolfgang. *El acto de leer*. Madrid: Taurus, 1987.
- Jenny, Laurent. “La stratégie de la forme”. *Poétique* 27 (1976): 257-281.
- Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Otten, Michel. “Sémiologie de la lecture”. *Méthodes du texte: introduction aux études littéraires*. Paris: Duculot, 1987. 340-50.
- Spang, Kurt. “Aproximación semiótica al título literario”. *Investigaciones semióticas I*. Madrid: CSIC, 1986. 531-41.
- . “Hacia una terminología textológica coherente”. *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro*. Ed. Jesús Cañedo e Ignacio Arellano. Pamplona: EUNSA, 1987. 319-38





- Vivanco, Luis Felipe. *Lecciones para el hijo*. Madrid: Aguilar, 1961.
— . *Introducción a la poesía española contemporánea*. 3.^a ed. Madrid: Guadarrama, 1974.
— . *Prosas propicias*. Barcelona: Plaza Janés, 1976.
— . *Diario (1946-1975)*. Madrid: Taurus, 1983.

