

La intertextualidad en *Palabras sobre los días* de Ana María Fagundo

Djidiack Faye

Université Gaston Berger de Saint-Louis/ Sénégal.

babadjidiack@gmail.com

Introducción

Palabras sobre los días es una obra que brinda a los estudiosos de la poesía de Ana María Fagundo una variedad temática y una interesante panoplia de artificios técnicos. En el presente artículo es el proceso intertextual el que merecerá nuestro detenimiento. Se tratará del análisis de la intertextualidad como técnica en la que se ha fundamentado ese poemario de la escritora canaria. Tal estudio llevará, en una primera parte, a la elaboración de un marco teórico para echar más luz al concepto de intertextualidad y, en una segunda parte, al análisis del proceso intertextual en la obra *Palabras sobre los días*.

I- Marco teórico

“Ya no nos quedan más que citas. La lengua es un sistema de citas” escribió el escritor argentino Jorge Luis Borges en su cuento “Utopía de un hombre que está cansado” (*El libro de arena*.1977: 73). Así, Borges ratificaba su concepción de la literatura como una gran y única obra en la que una previa lectura de capítulos anteriores permite a cada escritor redactar su propio texto. Sin embargo, la lengua literaria como “sistema de citas” no debe entenderse como una reducción de la literatura a un mero juego de repeticiones sino como una actividad artística fundamentada en la interacción y la coexistencia textuales. En literatura los textos comunican entre ellos, hablan el lenguaje de la continuidad y de la afinidad. La construcción de la tela literaria es un proceso de entrelazamiento de diversos hilvanes procedentes de textos anteriormente tejidos. Es lo que la retórica clásica llamó *oratio* mientras la poética neoclásica lo denominó *imitatio*. En los tiempos modernos se han manejado distintos términos entre los cuales los de fuentes e influencias han sido más recurrentes para mentar el mismo fenómeno. Pero es de notar aquí la falta de unanimidad terminológica desde la Edad Clásica hasta muy entrado el siglo XX, cuando Julia Kristeva acuñó el concepto de intertextualidad surgido de las investigaciones estructuralistas del grupo *Tel Quel* encabezado por Roland Barthes y Philippe Sollers, y al que se afilió la propia estudiosa. Uno de los mayores logros de los

trabajos de *Tel Quel* en los años 60 es, sin duda, el saque a la luz de la noción de intertextualidad que revolucionará el mundo de la crítica literaria. En efecto, en 1967 el número 239 de la revista *Critique* divulgó el vocablo “intertextualidad” fraguado por Julia Kristeva en un artículo sobre Mijail Bajtín. En el aludido texto titulado “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, Kristeva escribe:

...para Bajtín, {...} el diálogo no es solo el lenguaje asumido por el sujeto: es una escritura en la que se lee al otro. Así, el dialogismo bajtiniano designa la escritura a la vez como subjetividad y como comunicatividad o, para expresarlo mejor, como *intertextualidad*; frente a este dialogismo, la noción de “persona-sujeto de la escritura” empieza a borrarse para dejar el sitio a otra, la de la “ambivalencia de la escritura” (1969, 88)

Ese estudio puso a Kristeva por delante del panorama de la crítica de vanguardia y brindó a los estudiosos un concepto lábil que abarca con mayor amplitud varias nociones que se referían al mismo fenómeno artístico de la conectividad textual. “Teóricos y críticos hicieron uso del concepto, ampliando o restringiendo su campo significativo o solapando bajo el nuevo término estudios tradicionales de fuentes e influencias.” (Martínez Fernández: 2001, 9). Los críticos recibieron la invención de la noción de intertextualidad como un hallazgo léxico de suma importancia y pronto la convertirían en un comodín para designar cualquier estudio que pretende, mediante la elaboración de los hilos de conexión, ligar un texto con otro. Los problemas de delimitación semántica que se plantean en el manejo de ciertos términos son nimios con la nueva noción de intertextualidad ya que esta implica los conceptos de imitación, afinidad, estilización, pastiche, parodia, transformación, efecto, fortuna, etc.

La intertextualidad consiste pues en la construcción de un texto a partir de otros textos, generando así interferencias, afinidades y diálogos textuales. Puede elaborarse bajo forma de citas, ecos, alusiones, guiños, en suma, todas las reminiscencias de otros textos. Se nota pues que “el juego intertextual, en sentido amplio, es tan rico que no imaginamos un texto aislado de la voz ajena” (Martínez Fernández: 2001, 45). La cadena literaria se compone de indefinidos eslabones textuales enlazados directa o indirectamente. Es lo que Gérard Genette llama escritura como palimpsesto (Genette: 1982). La crítica literaria se adueñó pronto del concepto de intertextualidad que inspiró la acuñación de nuevos términos similares. José Enrique Martínez Fernández apunta que

la “moda” originó nuevos términos con el mismo prefijo (interdiscursividad, intercontextualidad, etc.) o aprovechando el lexema y variando el prefijo (fenotexto, genotexto, paratexto, metatexto, etc.); todo se debió,

probablemente, a la necesidad de acotar un concepto que en sus iniciadores pudo parecer de difícil aplicación crítica. (2001, 9).

Aunque la palabra “intertextualidad” es relativamente reciente, la práctica científica que consiste en buscar los vínculos entre un texto y otros textos anteriores es ya de larguísima tradición. En el siglo XVI el terreno fue arado por escritores como el Brocense (Francisco Sánchez de las Brozas), en sus comentarios a las obras de Garcilaso de la Vega en 1574; Pietro Bembo y Bernardino Daniello quienes hicieron en Italia el estudio de las fuentes en los *Trionfi* y el *Canzoniere* de Petrarca (Martínez Fernández: 2001, 47). Y más cerca, a principios del siglo XX, la palabra “fortuna” estaba de moda para aludir al artificio intertextual. La influencia en la literatura europea del famoso verso italiano “*Et per tal variar natura è bella*” de Serafino Aquilano propició títulos como “La fortune en Espagne d’un vers italien” (A. Morel-Fatio, 1916), “La fortuna española de un verso italiano” (E. Díez-Canedo, 1916); *Estudios sobre el petrarquismo en España* (J. G. Fucilla, 1960) o un título más metafórico del tipo *El sembrar en buena tierra* (W. L. Fichter, 1944). Todos esos estudios son solapados hoy por el concepto de intertextualidad. Estamos pues ante un término nuevo que designa una vieja tradición. Por eso Ángel González escribe que “la hoy llamada “intertextualidad” se conocía antes por diversos nombres, que venían a significar distintos aspectos de este hecho: rasgo de estilo, de escuela o de generación; fuentes, influencias, préstamos literarios o –en su forma degradante- plagios” (González, “A propósito de la intertextualidad”, ABC, 22 de abril de 1994). Los estudios intertextuales envuelven las tradicionales investigaciones de fuentes e influencias que contribuyeron muchísimo al desarrollo de la literatura comparada. Por eso en la crítica moderna, las nociones de “recepción” e “intertextualidad” integran la de influencia, la renuevan y la ensanchan. Es lo que hace decir a Steiner que la intertextualidad es “una muestra característica de la jerga actual para referirse a la verdad evidente de que, en la literatura occidental, los escritos más serios incorporan, citan, niegan o remiten a escritos previos” (Steiner: 1989, 109).

La intertextualidad es una acuñación de Kristeva, pero basada en las ideas de Bajtín según quien el hombre es un ser dialógico, inconcebible sin el otro. Así, el texto, por ser la forma escrita del discurso humano, es dialógico.

Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de subjetividad se instala la de *intertextualidad*, el lenguaje poético se lee, al menos como doble. (Kristeva: 1969, 85).

El dialogismo bajtiniano, como método revolucionario de acercarse al ente literario, desacraliza la originalidad autorial e invita a una superación del individualismo en beneficio del universalismo literario.

Se trata ante todo de desacralizar la autoridad del autor, de destituirle de su ilusión de originalidad, y de rechazar así las prerrogativas de la obra acabada, terminada, autónoma; la negación de la individualidad, la impersonalidad del acto de escritura, tales son los postulados de la intertextualidad en su primera acepción. (Limat-Letellier: 1998, 20)

Así concebida, la obra literaria se convierte en patrimonio intelectual común aunque materialmente la firma un autor con nombre propio. El acto de escritura se interpreta como un momento de desconstrucción, de reconstrucción y de transformación de otros escritos.

Todo texto se encuentra en el cruce de varios textos de los cuales es a la vez relectura, acentuación, desplazamiento y profundidad. En cierta medida un texto vale lo que vale su acción integradora y destructora de otros textos. (Soller: 1968, 75).

La intertextualidad no es más que la concepción del acto de escritura como ejercicio de reconstrucción de varios discursos conectados. Es decir que la obra se define como un nudo de relaciones textuales, “una interacción textual que se produce dentro de un solo texto” dice Kristeva (1968, 311). Se borra entonces la ilusión de originalidad del escritor cuyo texto se plasma gracias a la confluencia de otros textos con los que dialoga artísticamente. El texto literario es una tela porosa cuyos agujeros se rellenan con otros textos anteriores. El texto nunca está aislado, a su construcción contribuyen otros textos. En « *Théorie du texte* » Barthes retoma y reafirma la idea de Julia Kristeva escribiendo:

Todo texto es un intertexto, otros textos están presentes en él, en niveles variables, bajo formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y los de la cultura contemporánea o del entorno, todo texto es un tejido nuevo de citas. Pasan al texto, redistribuidos en él trozos de códigos, de fórmulas, de modelos rítmicos, fragmentos de usos sociales, etc. porque siempre hay lenguaje antes del texto y alrededor de él. La intertextualidad, condición de todo texto, sea el que sea, no se reduce evidentemente a un problema de fuentes o de influencias; el intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, en cuyo origen raramente se repara, de citas inconscientes o automáticas, dadas sin comillas. (Barthes: 1974)

La interacción entre dos o varios textos puede desplegarse sobre distintos materiales textuales. En algunas obras la presencia intertextual es importante como en el caso de la

parodia, las reseñas críticas, las contraargumentaciones etc. En otros casos los títulos pueden ser muy intertextuales ya que recuerdan textos anteriores. Es el ejemplo del poemario *Diario de un poeta recién cansado* (1985), de Jon Juaristi con la obra de Juan Ramón Jiménez *Diario de un poeta recién casado* (1916) o un título de Javier Salvago, *La destrucción o el humor* (1980) que nos recuerda *La destrucción o el amor* (1930) de Vicente Aleixandre. Lo mismo tenemos entre *El grado fiero de la escritura* (1967), de Jorge Urrutia con el famoso libro de Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*. Esos ejemplos muestran que los escritores sobreentienden la competencia del lector cuyo conocimiento de los textos aludidos parece obvio.

Este breve recorrido teórico que acabamos de hacer sobre el concepto de intertextualidad nos ha propiciado las llaves de un análisis del mismo proceso artístico en la obra de Ana María Fagundo.

II- Intertextualidad en *Palabras sobre los días*

En el poemario *Palabras sobre los días* la urdimbre del texto se ha hecho bajo el signo de la intertextualidad. Ecos, reminiscencias y citas de otros escritores jalonan la poesía fagundiana y la convierten en relectura y reconstrucción de la lírica ajena. En ese librito los versos brotan de la afinidad que la obra de Ana María Fagundo traba con otros textos. El proceso intertextual se cifra aquí en ocho visitas que la poeta recibe. En las cuatro primeras la intertextualidad consiste en un homenaje rendido a algunos emblemas de la literatura. Pero en la práctica textual todos los escritores aludidos no tienen la misma entrada en el texto fagundiano. Las figuras literarias de Gustavo Bécquer, Antonio Machado, Emily Dickinson y Safo se instalan en la poesía de Ana María Fagundo como personajes poéticos, es decir, personas poetizadas; sus físicos y sus talentos artísticos constituyen el material cuya poetización da forma y sentido al texto fagundiano. Ella dedica un poema a cada uno de esos cuatro poetas. Gustavo Bécquer es presentado como la musa inspiradora de la poeta:

Delicadamente aéreo/ alado;/ sutil como la brisa/ o el nardo,/Gustavo Adolfo Bécquer/ entra en mi cuarto./ Trae un ramo de hermosura/ en las manos/ y una suave sonrisa/ en los labios./ Sus ojos hondos como un salmo/ encienden la penumbra de mi canto:/vibrátiles los átomos/ se agitan, espíritus sin nombre/ se desatan,/ insospechadas formas/ se vislumbran/ llenando de armonía todo el ámbito./ Precisa,/ clara,/ profunda,/ su palabra canta.(p.14)

Por cierto, es imposible que Ana María Fagundo reciba una visita real de Gustavo Adolfo Bécquer ya que ambos ni vivieron en el mismo siglo. Por lo cual hay que entender esta visita como una invención artística de la escritora canaria quien es la que visita el repertorio poético del gran poeta del XIX (*Precisa,/ clara,/ profunda,/ su palabra canta*). Fagundo rinde aquí un homenaje a un gran maestro del verso, de quien ella ha podido, tal vez, aprender la sencillez en la expresión poética y la suavidad lírica (*Sus ojos hondos como un salmo/ encienden la penumbra de mi canto*).

El poema “Segunda visita” versa sobre Antonio Machado y es una reconstrucción de su poema “Colinas plateadas” (Campos de Soria VII). Ana María Fagundo ha empapado su pluma en la tinta poética machadoniana para urdir su texto. La interacción entre los dos textos (“Colinas plateadas”, de Machado y “Segunda visita”, de Fagundo) rueda sobre el carril de la transformación y de la cita, es decir la poesía fagundiana como “palimpsesto, una literatura en segundo grado” (Genette: 1982). En su intención de homenajear al escritor del 98, la escritora canaria retoma la temática clave de la poesía de Antonio Machado: la descripción paisajística de Castilla. El verso con el que se abre el poema fagundiano (*Trae su melancólica mirada*) hace alusión al pesimismo patriótico de los escritores del 98 y “extraído de las últimas derrotas sufridas por España.” (Díaz-Plaja: 1958, 470). La imbricación de los dos poemas pasa por la apropiación de los versos machadonianos por el texto fagundiano. Así, los versos de Ana María Fagundo:

Polvorientos encinares son sus cejas/ y olmos erguidos sus pisadas./ Por la curva de ballesta en torno a Soria/ que el Duero traza con magistral destreza

recuerdan estos versos de Machado:

Colinas plateadas,/ grises alcores, cárdenas roquedas/ por donde traza el Duero/ su curva de ballesta/ en torno a Soria, oscuros encinares...

Queda pues claro que ambos poemas dialogan y traban afinidades; el poema fagundiano respira un aire machadoniano lo cual lo convierte en un intertexto inconcebible sin el texto que le sirve de fuente. El poema “Segunda visita” es “absorción y transformación” (Kristeva: 1969, 85) de “Colinas plateadas” de modo que los códigos del lenguaje poético de Antonio Machado se encuentran redistribuidos en el texto fagundiano mediante los préstamos léxicos o sea la reproducción de ciertos vocablos y versos. En esta forma de intertextualidad, la comprensión del poema de Ana María Fagundo se vincula estrechamente con un previo

conocimiento del texto de Antonio Machado. “Colinas plateadas” como hipotexto es el faro que ilumina el poema fagundiano como hipertexto ya que las ideas manejadas en el texto re- constructor hunden sus raíces en el texto reconstruido. Así, para entender con acierto porqué Ana María Fagundo retrata al personaje de Machado como una silueta que vaga por los campos sorianos, hay que remontarse a la poesía machadoniana captadora de la naturaleza castellana. En ello radica el diálogo textual, en el sentido bajtiniano, es decir “una escritura en la que se lee al otro” (Kristeva: 1969, 88). La plasmación del poema fagundiano ha de interpretarse pues como “una escritura en la que se lee” a Antonio Machado. Aviniendo a la opinión de Weisstein, -cuando define “la influencia como intimación inconsciente y la imitación como influencia consciente”-, se diría que hay entre el escritor noveochentista y Ana María Fagundo una influencia consciente materializada aquí por la reescritura del poema “Colinas plateadas”. Los últimos versos del poema constituyen una confesión de esta influencia consciente, es decir, de esta imitación: (*Nimbado por su mundo de poeta,/ con su humilde y sabia figura,/ hoy/ Antonio Machado/ ha tocado a mi puerta*).

Los poemas “Tercera visita” y “Cuarta visita” son respectivamente cantos a las grandes figuras poéticas de Emily Dickinson (*El colibrí verdea de luz su falda./ Emily Dickinson hoy/ ha visitado mi casa*) y Safo (*No digo ninguna palabra.../ Safo/ sonrío/ enigmática/ y distante/ llenando de misterio/ toda mi casa*). La alusión a Emily Dickinson y Safo puede dimanar de una voluntad, por parte de la autora canaria, de enfatizar en los parecidos que hay entre las tres. Las semejanzas de las tres escritoras forman un triángulo: Safo y Emily Dickinson tienen vidas rodeadas de misterios y por eso Ana María Fagundo les cuelga a cada una el epíteto “enigmático” (Dickinson: *en sus enigmáticos labios*; Safo: *sonríe enigmática*). Dickinson y Safo tienen también paralelismos con Fagundo. En efecto, la similitud entre Emily Dickinson y Ana María Fagundo puede radicar en el hecho de que la poetisa estadounidense fue una mujer muy aislada en su vida (primero en su pequeña aldea y luego en su pequeña habitación, sin salir de ella ni recibir a nadie). En cuanto a la poeta española, sufre primero del aislamiento insular y luego de la soledad casera, pues sus dos perros son sus principales compañeros (*Nadie ha tocado a mi puerta./ Ningún niño en mi jardín/ ha dejado un juguete abandonado*). En este mismo rumbo de ideas, colocamos la alusión a Safo. No huelga precisar aquí que la célebre escritora griega nació en la isla de Lesbos. Entonces ella también conoció el aislamiento insular que es uno de los resortes más

importantes que sostienen la poesía de Ana María Fagundo. Prueba de esos parecidos es la presencia de la temática de la soledad y del amor en las poesías de las tres damas.

A partir de la quinta visita Ana María Fagundo embraga el proceso intertextual sobre el terreno de la cita. Si, en las cuatro primeras visitas, la poeta guía al lector mentando los nombres de los escritores referidos, en las cuatro últimas, se pone a prueba la cultura literaria de este; se citan versos ajenos sin nombrar a sus autores. Ahí se sitúa uno de los aspectos de la intertextualidad, el hecho de que el autor cuenta con la colaboración del lector, confía en que este sepa identificar los textos reproducidos. El poema “Quinta visita” se yergue y cobra forma como un himno a la sabiduría poética, un deseo de resucitar a los escritores clásicos que embebieron su poesía en las aguas del didactismo y de la moral religiosa: (*Sentenciosos,/ sabios,/ eternos/ se acercan los conocidos versos*). El poema fagundiano como receptáculo de los inmortales (*eternos*) versos de Jorge Manrique se dota de la palabra sentenciosa, aguda y deletreadora del sentido de la vida:

Y voy hacia atrás en el tiempo:

*¿Qué se hicieron las damas,
sus tocados, sus vestidos,
sus olores?*

Y vuelvo a nuestro tiempo:

*El vivir que es perdurable
no se gana con estados
mundanales.*

Y me voy hacia delante en el tiempo:

*Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar
que es el morir.*

(97- 98)

Los versos en cursiva son composiciones de Jorge Manrique en sus *Coplas por la muerte de su padre*. Ana María Fagundo los redistribuye en su texto entre las tres temporalidades: el pasado (*Y voy hacia atrás en el tiempo*), el presente (*Y vuelvo a nuestro*

tiempo) y el futuro (*Y me voy hacia delante en el tiempo*). Cada terceto, según la temporalidad en la que lo sitúa la poeta, cobra todo su sentido como sentencia moralizadora. Así, los versos (*¿Qué se hicieron las damas,/ sus tocados, sus vestidos,/ sus olores?*) se asocian al pasado como para recordar el tema del *ubi sunt* (dónde estáis) en el que Jorge Manrique hace preguntas retóricas sobre las cosas que echaba de menos y que ya no estaban. Estos versos son una reflexión sobre el transcurso del tiempo, la añoranza del pasado. Un pasado de paz y alegría del que Fagundo también está nostálgica ya que vive en un mundo de terror y de materialismo como queda bien tematizado en *Palabras sobre los días*. De ahí todo el sentido del segundo terceto de Manrique (*El vivir que es perdurable /no se gana con estados/ mundanales.*) que la poeta vincula con su propio presente es decir la actualidad (*Y vuelvo a nuestro tiempo*). Estos versos de Jorge Manrique, que brotan de la filosofía religiosa, llaman la atención sobre el carácter efímero de la vida terrenal y abogan por la desestimación del bien material en provecho de una vida llena de espiritualidad. Así es como se puede preparar el más allá designado con la temporalidad del futuro en el verso (*Y me voy hacia delante en el tiempo*), un futuro inevitable del que no se puede escapar: la muerte. La muerte es el futuro de la vida; todo vivir desemboca en el morir: (*Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar/ que es el morir.*) La apropiación de la poesía manriqueña por el poema de Ana María Fagundo se fundamenta pues en un principio didáctico. La reproducción de la lírica de Jorge Manrique en un poema del siglo XXI demuestra también la trascendencia y la inmortalidad de sus versos cuya sabiduría sigue de actualidad.

La cantera literaria de la que Ana María Fagundo extrae sus referencias poéticas es variada, trasciende todas las épocas, borra fronteras genéricas y temporales. Por eso su texto está abierto, dejando así el paso a otros textos que marcaron la historia de la poesía. La escritora canaria tiene la conciencia de que, como afirma Philippe Sollers, “*un texto se escribe con textos* y no únicamente con frases o palabras” (Sollers: 1968, 323). Esa es la idea que subyace debajo de la composición del poema “Sexta visita” que se concluye con un cuarteto de Garcilaso de la Vega:

Abro los ojos del alma...
fluyen eternos sus versos...
¿Tu dulce habla ¿en cuya oreja suena?
¿Tus claros ojos ¿a quién los volviste?

¿Por quién tan sin respeto me trocaste?

¿Tu quebrantada fe ¿dó la pusiste?

(p. 118-119)

La reproducción de esos deleitosos versos de la “Égloga Primera” de Garcilaso de la Vega es una demostración de que, para Ana María Fagundo, escribir es leer al otro, y más que una lectura del otro, un goce del texto ajeno que se saborea en el acto de escritura, vale decir en el acto de cita o de reescritura. Es difícil establecer un vínculo temático entre esos versos garcilasianos y el texto fagundiano. Por lo cual aquí la relación intertextual se desprende del amor y de la pasión que la poeta canaria tiene por la lírica garcilasiana. El entrañable sentimiento que se apodera de Fagundo ante los versos de Garcilaso se expresa en la figura retórica de la sinestesia (*Abro los ojos del alma.../ fluyen eternos sus versos...*). En *Palabras sobre los días* escritura y lectura se funden en una misma realidad, la de la praxis literaria. Y en ello radica la política del texto en Ana María Fagundo, una política del texto que “empieza a inscribirse en las relaciones que la economía de su escritura descubre y mantiene con otros textos” (Philippe Sollers: 1968, 323). Es precisamente en esta perspectiva en la que se ha compuesto el poema “Séptima visita” en el que, de manera alterna, Ana María Fagundo cita respectivamente versos de San Juan de la Cruz y de Rosalía de Castro.

Quedéme y olvidéme,

Dejadme solo y olvidado y libre,

el rostro recliné sobre el amado,

quiero errante vagar en las tinieblas,

cesó todo y dejéme,

mi ilusión más querida,

dejando mi cuidado,

sólo allí dulce y sin rubor me besa

entre las azucenas olvidado.

(p.129)

Es una combinación de versos sacados de los poemas “Noche oscura”, de San Juan de la Cruz y “Detente un punto pensamiento inquieto”, de Rosalía de Castro. Estos versos expresan sentimientos opuestos, lo que Ana María Fagundo materializa poéticamente con la

disposición cruzada de los mismos. El quinteto (*Quedéme y olvidéme; / el rostro recliné sobre el Amado; / cesó todo y dejéme, / dejando mi cuidado/ entre las azucenas olvidado.*), última estrofa del poema de San Juan, describe la felicidad del Alma que acaba de unirse definitivamente al Amado después de un largo recorrido; “la vida ha cesado, la pasión también. Y amar es sólo una permanente inminencia sin deseo, un suave soplo, un aroma” (Dámaso Alonso: 1948). El carácter afectivo y amoroso de la escena es puesto de realce por la aliteración en “m”. En cuanto al cuarteto (*Dejadme solo y olvidado y libre; / quiero errante vagar en las tinieblas; / mi ilusión más querida/ sólo allí dulce y sin rubor me besa.*), de Rosalía de Castro, describe una situación sentimental contraria a la pintada en los versos de San Juan de la Cruz. Esta vez el personaje prefiere estar solo, olvidado y libre para poder así escapar de las traiciones y de los duros golpes del amor. Si en los versos de San Juan la gloria está al lado del Amado, en los de Rosalía de Castro la felicidad se busca en la soledad y el aislamiento. Estos dos estados anímicos opuestos que Fagundo imbrica ingeniosamente en su poema le permiten caricaturizar la vida que está hecha de contradicciones, pues mientras unos están felices otros están tristes. Todos estos artificios intertextuales desvelan las lecturas de Ana María Fagundo y colocan su texto en el cruce de otros textos anteriores. Así, la escritora salva su texto del aislamiento, de la tabiquería y de la ilusión de originalidad plasmándolo como un tejido en el que los retazos son de procedencias variadas. Fagundo entiende el texto como un nudo de préstamos, de relaciones textuales; todo texto “vale lo que vale su acción integradora y destructora de otros textos.” (Soller: 1968, 75). El poemario fagundiano se quiere universal o por lo menos transcontinental integrando en el poema “Octava visita” versos de Sor Juana Inés de la Cruz y Juana de Ibarbourou.

La una alzando en el aire tenue

su espiga de palabra:

...un líquido humor viste y tocaste,

mi corazón deshecho entre tus manos.

La otra, elevando sobre el silencio

su temblor de voz:

...porque todas sus ramas son grises

yo le tengo piedad a la higuera.

Las dos Juanas de América,

con sus capullos floridos de palabra,

hoy

han inundado

de amor

mi casa.

(148)

Los versos (*...un líquido humor viste y tocaste, / mi corazón deshecho entre tus manos.*) se ubican en el poema “En que satisface un recelo con la retórica del llanto”, de Sor Juana de la Cruz. Son la expresión, mediante la retórica del llanto, de un dolor causado por el amor no correspondido. Y la metáfora “líquido humor” que designa aquí las lágrimas está estrechamente vinculada con la teoría de los “humores” formados por el cuerpo humano. Ana María Fagundo saca los versos (*...porque todas sus ramas son grises / yo le tengo piedad a la higuera*) del poema “La higuera”, de la escritora uruguaya, Juana de Ibarbourou. Esos versos deletrean la sensibilidad de la poeta hacia la naturaleza. El sentimiento de piedad para con la higuera viene del hecho de que, en su jardín, todos los árboles (Ciruelos, limoneros y naranjos) hacen alarde de sus flores en primavera excepto la higuera que es áspera y tiene las ramas grises. Esas dos Juanas de América forman parte, tal vez, de las musas inspiradoras de Ana María Fagundo quien, aprovecha su poemario para rendirles un homenaje.

Conclusión

El estudio que acabamos de realizar nos ha permitido ver las teorías sobre el proceso intertextual pero también ha echado más luz al recorrido y a la fortuna que el concepto de intertextualidad ha tenido en el mundo de la crítica literaria actual. El poemario *Palabras sobre los días* de Ana María Fagundo es un buen ejemplo de dialogismo textual. Es un intertexto construido con otros textos anteriormente producidos. Hemos podido notar cómo el texto fagundiano derrumba los puestos de vigilancia, contruidos por la ilusión de originalidad, para convertirse en un receptáculo de las poesías ajenas. Para la poetisa escribir es leer al otro, es enriquecer su obra con otras obras. Mediante el proceso intertextual Ana María Fagundo nos desvela en filigrana sus lecturas, sus fuentes literarias. En definitiva la

obra fagundiana confirma la idea según la cual todo texto es absorción y reconstrucción de otros textos.

Bibliografía

ALONSO, Dámaso. « La poesía de San Juan de la Cruz ». Conferencia pronunciada en el Instituto Caro y Cuervo el jueves 7 de octubre de 1948.

BARTHES, Roland. 1974. « Texte (théorie du) » en *Encyclopaedia Universalis*.

BORGES, Jorge Luis. 1977. *El libro de arena*. Madrid: Alianza Editorial.

CASTRO, Rosalía de. 1999. *En las orillas del Sar*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

DE LA CRUZ, San Juan. 1994. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos.

DE LA CRUZ, Sor Juana Inés. 2004. *Poesía, Teatro, pensamiento*. Madrid: Espasa Calpe.

FAGUNDO, Ana María. 2004. *Palabras sobre los días*. Ferrol: Colección Esquíu.

GENETTE, Gérard. 1982. *Palimpseste*. Paris: Ed. du Seuil.

GONZÁLEZ, Ángel. “A propósito de la intertextualidad”, ABC, 22 de abril de 1994.

IBARBOUROU, Juana de. 1961. *Poemas*. Buenos Aires: Espasa Calpe Argentina.

KRISTEVA, Julia. 1969. “Le mot, le dialogue et le roman”. En *Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Ed. du Seuil.

LIMAT-LETELIER, Nathalie. 1998 “Historique du concept d’intertextualité” en *L’intertextualité*. Paris : Les Belles Lettres (Annales littéraires de l’université de Franche-Comté, 637).

MACHADO, Antonio. 1970. *Antología poética*. Barcelona: Editorial Bruguera.

MANRIQUE, Jorge. 1981. *Coplas por la muerte de su padre*, Turner Libros, Colección Itálica, Primera Serie, 1981, copia n. 351.

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

SOLLERS, Philippe. 1968. « Écriture et Révolution » en *Théorie d'ensemble*. Paris : Ed. du Seuil.

STEINER, George. (1989). *Presencias reales*. Barcelona : Destino, (versión española 1991).