

EL FENÓMENO TRANSTEXTUAL EN «LOS SENOS DE TINTA» DE PEDRO G. CABRERA

Patricia Pareja Ríos

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Abstract

With this small study, our intention is to begin to trace the transtextual phenomenon of *Los Senos de Tinta* by Pedro García Cabrera, a relationship which is established not only with the works of other authors, but also with the works of the poet himself. We understand that this phenomenon in our author also implies a questioning of the limits between «I» and «the other person», between the past and the present, between the subject itself and the subject as object. Limits of a reality which is determined by time. Therefore, the transgression we are invited to experience is above all «chronotetic»: to cross the frontier which causes consciousness to be perceived as a division, as separation.

«Sabemos ahora que el texto no es una línea de palabras que emiten un significado teológico simple, (...), sino un espacio multidimensional en el que varias escrituras, ninguna de ellas original, se mezclan, chocan»¹.

En el trabajo que vamos a acometer intentaremos elucidar algunas de las líneas que componen este trenzado, a sabiendas de la complejidad de la empresa. La obra escogida, «*Los senos de tinta*», (1934), se inscribe dentro de la etapa surrealista de Pedro García Cabrera, etapa temprana que posteriormente perfilará.

Hemos utilizado la edición de sus obras completas por la Consejería de Cultura y Deportes (1987). Se elección, amén de los gustos personales,

está motivada por el «escaparate», que creemos espectacular y especular del «asunto de hipertextualidad»² en la mayoría de sus frentes. Empecemos pues a desandar caminos.

Para ello, tendremos que partir de una sistematización del fenómeno transtextual, y lo haremos a través de la clasificación de G. Genette³.

La Intertextualidad, o presencia efectiva de un texto en otro, viene ejemplarizada por la cita expresa que el narrador hace de una frase de «ella», la mujer del relato: «Son tus dos hemisferios de un mapamundi en relieve» (p. 87). El intertexto se nos presenta como frase «retomada» por el recuerdo, descontextualizada pues, reconvirtiendo la palabra dicha en palabra leída, el pasado en presente. Pero con una nueva imprenta: la estilización (p. 83).

Esta parcial disolución de un tiempo en otro se resuelve en el pensamiento teórico de nuestro poeta. «El pasado es siempre presente», propone Maeterlinck, y dijo bien, «/el presente en el hombre es ya pasado/», y dice bien el poeta», afirma Pedro G. Cabrera, comentando ahora a Santos Chocano⁴. Los dos tienen razón para el ensayista, el primero por lo que hemos visto en el párrafo anterior, el segundo porque lo que percibimos ya ha sucedido. De ahí que todo sea un recuerdo; un hipertexto, una nueva escritura.

Otro procedimiento intertextual se vislumbra en la alusión del «personaje central» a la problemática suscitada por sus manos: «¡Las manos! ¡Cuántas veces le asaltó la obsesión de que su vivir se transformaría en otro distinto de faltarle las manos!», (p. 85). Frase que funciona en el tejido narrativo como hipertexto de *Proyecciones*, única obra teatral de P.G. Cabrera, sin fecha y aún sin presentar⁵: Cuadro I, Pintor: «Si ellas me faltaran —las manos— yo no sería éste». Cuadro II: aquí las manos son un personaje más. Tercer cuadro triple, Esposo: «Si me faltasen las manos, sería otro, ¿verdad?». Tercer cuadro triple, segunda posibilidad, cuando el Padre se levanta y enciende la luz con los dientes, haciendo a su vez referencia, por el procedimiento de la alusión, al Cuadro I en el que el Pintor habla de la hipotética amputación de las manos, describiendo sus consecuencias: «No podría apagar el conmutador eléctrico», a lo que responde el Hijo del dueño: «lo apagaría con los dientes». Tercer cuadro triple, tercera posibilidad: el Padre, en la misma dinámica, le pregunta al Hijo si podría encender la luz, tras el «daño» que se ha hecho en las manos.

En lo que se refiere a la Paratextualidad, tenemos el título (*Los Senos de Tinta*), que procura como tal un entorno a la narración y resume lacónicamente toda la problemática del texto, como nos explica la voz que relata: «Aquella noche lucharon dos potencias rivales: las formas redondas, simbolizadas por sus *senos*, y lo caótico y lo vago de la *tinta*, disputándose su persona. Venció lo abstracto, arrugando tensas orografías.» (p. 88).

El título, pues, condensa esa lucha, pero presentándonosla por medio de una sintaxis que indica dependencia. En efecto, el empleo de las dos palabras clave («senos» y «tinta») como nombre y complemento nos adelanta la resolución del conflicto planteado: Los senos, vívida realidad de un momento, van a ser suplantados por la irrealidad de su recuerdo. He aquí la paradoja.

Y he aquí también la cristalización de otro grado de intertextualidad, vayamos a la página 83, «Aquel día *escribía* el elogio de sus *senos*», senos de tinta, «escritos» el día del relato, el que *tenemos* ante nuestros ojos y el que *escribía* en aquel momento el «él» de la narración, recordado *ahora* por el *narrador*. La diégesis y la extradiégesis coinciden en el espacio de la obra, creando una espectacularidad sorprendente.

Escritura doble para un título que funciona como fractal en el macrocosmos de la estructura de la obra.

«Seno» es la «curva», (p. 81), la «palabra dulce», (p. 82), la «geografía del mapamundi», (p. 84, 85, 87), «las yemas blancas de los dedos», manchadas de tinta, (p. 82), «el campo», (p. 82), lo «blanco del tablero de ajedrez», (p. 86), lo «concreto», (p. 88). «Tinta» es «la línea recta», (p. 81), «lo caótico», (p. 88), «lo negro del tablero de ajedrez», (p. 86), las palabras «que se le secan las fuerzas vitales», «la ciudad», (p. 82), ese, en fin, *recuerdo por escrito que es todo el relato*, cuyos elementos, como vemos, no cesan de «responderse», de ser analogía u oposición. Se establece así una muda relación entre el texto y el architexto del Surrealismo, teniendo a su vez como posible hipotexto «Les Correspondances» baudalierianas.

Estas correspondencias, sin embargo, no cesan de señalar un caos espacio-temporal (vid. p. 86), que distribuye a su antojo las impresiones, *destruyendo la «verdad» del pasado*, afirmándose como Tautología: la de la «dissección» de «ella», la de sus senos en la tinta; senos, pues, inversos, vacíos ya de su realidad: «Venció lo abstracto, (p. 88). Ese *«pozo sin fondo que llevamos dentro»* ⁶. Venció la palabra, el laberinto de los hombres, como sostiene L. Aragón ⁷, bastante tiempo después: **Les Mots m'ont pris par la main:** «/Voyez voyez ces enfants ridicules et grandioses/ Perdus dans la forêt des signes perdus/ (...)/ Perdus perdus dans le labyrinthe inventé/ La proie d'eux-mêmes d'eux-mêmes minotaures/».

Poder a la vez límite: «lo que me llega de lo que tú dices no es lo que tú dices», y transgresión: «lo que se logra comunicar». Creación a la vez que repetición, la «comunicabilidad», en cuya «exploración» actúa la «Literatura» ⁷, suscita en paralelo la «Otreidad», vital a su vez para el movimiento posterior de Existencialismo: «L'Altérité», el «Moi c'est l'Autre», definen los límites del hombre, como la tinta define el contorno del cuerpo de ella, el contorno de la obra, a través del personaje «él» y del narrador; ¿quién de los tres es quién? Los tres son uno en lo abstracto de la tinta. No

en vano *Los Senos de Tinta* marcarán su ambigüedad mediante unos adjetivos posesivos que crean confusión: «Poco a poco el silencio fue abriendo sus espesos abanicos de plumas espesas. Tocó *sus* vértices elevados en las colinas de *sus* senos. (...). «Están como los botones de tu camisa», le había descubierto ella en otra ocasión distante. «Son tus dos hemisferios de un mapamundi en relieve», balbuceó ahora con diapasón inseguro», (p. 87).

Esta ambigüedad en la frontera del espacio, esta «tierra de nadie», se inscribe en la geografía del subconsciente, en ese «desorden impensable» aragoniano, que, en virtud de «un pasaje vertiginoso», es «susceptible de pasar al estado» «concreto»⁸. Y la palabra dará cuenta de ello, sólo que aquí es espejismo a la vez que espejo.

Índice pues de lo que ocurre, la frase pronunciada por ella, comparando los senos con el mapamundi, da entrada a otro mundo paralelo, que suplantaré al suyo, al compartido: «Las imágenes hondas los monstruos abisales, turbias oleadas de barro y limo, destrozaron el vivo centelleo de los peces flotantes en superficies exactas. Ella pasó a segundo término. Quedó como una huella sangrienta en el epitafio de un amor desmantelado», (p. 88). Queda como escritura, como recuerdo, como asesinato de un tiempo irrecuperable. Como esa amputación que suponemos involuntaria del principio y el final del texto manuscrito, a la manera del cuerpo de ella: «Más abajo, el tronco, con los cinco círculos pulidos y mates, donde estuvieron los senos, los muslos y la cabeza», (...), «el tronco decapitado», (p. 81), o ese «asesinato de desgajar los hoyos del rostro, las conchas de las rodillas y las cápsulas de los senos», (p. 82), a la manera del mapamundi «con sus dos cicatrices circulares», (p. 84), a la manera de «aquella gota negra, gangrenosa», que «le agujereaba la carne», (p. 85).

El desmembramiento al que el personaje femenino es sometido, remite a un intertexto que data del mismo año; nos estamos refiriendo a la novela *Crimen*, de A. Espinosa, con ese «erotismo necrofilico», (vid. la edición de Pérez Corrales⁹) y, en general, al architexto del surrealismo, (Breton, Domínguez, Buñuel).

Pero un desmembramiento que es, no nos engañemos, un intento de posesión de un pasado compartido, de una mujer, de un amor perdido. Narrador y personaje son conscientes, y lo recalcan, de que nombrar algo es traicionarlo, matarlo. Traducimos y traicionamos, «traductori» y «tradditori», y en virtud de ese acto múltiple, somos transgredidos y transgredimos. ¿El qué? El tiempo. Movimiento continuo y maravilloso de la consciencia que mira y se ve mirar, intertexto infinito al que señala este pequeño y valioso relato de Pedro García Cabrera.

Bibliografía

1. y 2. *Palimpsestos*, G. Genette, ed. Taurus, Madrid, 1990.
3. *idem*.
4. *Obras Completas*, P. García Cabrera, ed. consejería de Cultura y Deportes, Gobierno Autónomo de Canarias, 1987; vol. IV, en *¿Es imperfecta la forma?*
5. *Proyecciones*, *op. cit.*; vol. IV.
6. *idem*, séptimo cuadro.
7. *La Polifonía Textual*, G. Reyes, citando a M. Bonati, ed. Gredos, Madrid, 1984.
8. *Le Paysan de Paris*, L. Aragón, ed. Gallimard, 1926.
9. *Crimen*, A. Espinosa, edición de M. Pérez Corrales, en Interinsular Canaria, 1985.