

Lectura comparada del poema "Retirada" de Jesús Hilario Tundidor como ejemplo de **intertextualidad oculta**.

Ubicación del texto

Aunque estrenada en 1939, según el mismo nos confiesa, nuestro autor ve por primera vez *Lo que le viento se llevó* en 1966. El filme no le dejará indiferente. Sin embargo, no será la historia romántica, ésa que hará soñar a tantos espectadores, la que prenderá en Tundidor. El poeta se verá tocado, sobre todo, por algunas escenas puntuales y, por encima de todas, por una en la que encontrará sintetizada la áspera visión del mundo y de los seres humanos que caracterizará la primera etapa de su poesía, de raíz hondamente existencial. Fruto de ese impacto emocional surgirá "Retirada", poema incluido en *Junto a mi silencio*, en el que ahora vamos a detenernos. Al contrario de lo que ocurre con los otros textos visitados en este club, en éste asistimos a un evidente proceso de ocultamiento del intertexto, hasta el punto de que, tras una lectura, incluso detenida del mismo, difícilmente podremos discernir la referencia intertextual en él incluida.

RETIRADA

Todos
Somos un viejo ejército,
un achacoso ejército vencido,
un ejército triste sin banderas ni nombre.
Somos
la trágica milicia destrozada
del tiempo, el militar caído, sombra
que se queda prendida sobre el agua.
...Y avanzamos así, como en un valle
las huestes derrotadas entre el polvo
y el humo de la lid en el desastre, la ceniza
misericordia, el bastión roto, el ala
sin esfuerzo ni pluma.
Somos el mar bajo la noche, triste
y desamparado, hierba que se pudre
sin sol, sin lluvia, en nieve
que pudo ser eterna.

Todos

sin mando ya, sin grito,
sin posible victoria, desertores.

Somos

el trago amargo y último de un vino fermentado,
ejército de huesos y polilla
de sangre, de piel despedazada
y carne fofa; ejército
que no siente el brillar de las estrellas,
perdido, acobardado, solo,
amargo, roto, errante.

¡Hasta el hambre y la sed y la rapiña
se nos han muerto bajo nuestra mano!
Carnaza seca, árido despojo
de la ruina y la muerte, águilas viejas
que, en masa, en bando, en pelotón
se caen sin vuelo ya sobre las rocas.

...Y avanzamos así sin voz ni patria,
sólo

sintiendo los latidos del pulso compañero,
la muerte asegurada del herido,
oliendo a sangre hasta en los corazones,
errabundo mortales, muertos sin tierra húmeda
de esperanzas. Los pueblos
tiemblan con nuestra peste sobre el hombro.

...Y avanzamos

por los caminos de la tierra, en paz
ahogada, estiércol de palabras, ni
un sólo canto puede acompañarnos,
ni una promesa o un esperar tardío
por los caminos de la tierra, en paz.

Nada

puede sacarnos limpia la mirada,
restregar la metralla de los párpados,
hacernos ver el trigo y las colinas.

...Y avanzamos

en paz, con miedo, con
un helado miedo sobre
la grave penitencia de la vida.

El intertexto

Tal y como ha señalado en varias ocasiones el propio poeta, será una secuencia de la película, aquella que muestra una panorámica de la estación de Atlanta llena de heridos tras la derrota del ejército sudista a manos de los yanquis, la que dará pie al poema. Basta recordar algunas imágenes para poder darnos cuenta, una vez conocido el referente, del paralelismo entre ese ejército maltrecho, vencido, y una humanidad perdida, en derrota (ese "todo somos ") que se alza como protagonista colectivo del texto poético.



La intertextualidad

Como hemos indicado, frente a los otros casos de intertextualidad, el paratexto del poema que nos ocupa no ofrece ninguna pista que denote el uso de algún tipo de referencia intertextual. El término "retirada", que funciona como síntesis de todo el texto poético, y que por ello puede leerse como una expansión explicativa anafórica de dicho término (lo que hace que su código semántico abarque necesariamente semas como: derrota, dolor, herida, muerte...), puede, no obstante, tener su referente en cualquier ejército derrotado. No es posible, por tanto, hablar aquí de evocación literal, sino que la visión del ejército sudista derrotado se sublima hasta convertirse en un trasunto simbólico de la Humanidad a la que le es negada toda posibilidad de redención. De este modo, aunque una vez conocido el referente, el poema "Retirada" puede considerarse como la representación poética de la secuencia señalada, el

transcendentalizador proceso a que es sometida dicha secuencia -y por el cual se convierte en el texto en una imagen alegórica que evidencia un sentimiento de disolución existencial- modula su sentido hasta hacer de ella la base referencial de esa alegoría de la impotencia y fugacidad del ser humano sobre la que se construye el texto. Este proceso de disolución hace que sea posible realizar una lectura del poema sin conocer el intertexto señalado, por más que, dado el carácter fuertemente emocional que subyace en toda la construcción, conocerlo puede contribuir a reforzar el sentimiento de desolación que atraviesa todo el texto; no en vano, el sentimiento casi nihilista que toda la composición rezuma entronca perfectamente con la intensidad emocional que transmite la secuencia y que busca provocar en el espectador el mismo sentimiento de desolación que la impregna.

Un análisis comparativo más detenido puede quizá llevarnos a descubrir, como clave de la composición, la solidaridad intersubjetiva que parece emanar de las miradas que la protagonista del filme proyecta sobre sus compatriotas, y que en el texto encontraría su traducción en un proceso por el cual el yo lírico protagonista del texto poético surge como representante solidario del *todos*. Los soldados sudistas se convierten, así, en la humanidad y la Guerra de Secesión Americana en el devenir del ser humano en la tierra que habita. A partir de ahí, entre la imagen metafórica y la imagen intertextual metaforizada se establece una relación en la que la dimensión material es lo menos relevante; de hecho, el juego de metáforas e imágenes hace que el mensaje del texto sea, como apunta Carlos Bousoño, "independiente y previo al reconocimiento intelectual del parecido objetivo que sólo alcanzamos a vislumbrar después, si ello nos complace, con la ulterior reflexión, la cual se hace superflua desde el punto de vista estético."¹ No obstante, esto no es contradictorio con el hecho de que, una vez conocida esta semejanza objetiva pueda incidir "en la dimensión emocional del texto", la cual, obviamente, se verá reforzada a partir de la conexión emocional que pueda derivarse de nuestra posición frente a la escena. La identificación entre texto e intertexto es, por lo tanto, en este caso, básicamente emocional.

Desde esta perspectiva, el conocimiento, pues, del hipotexto, lejos de ser un mero ejercicio de gimnasia intertextual, nos pone sobre la pista acerca del modo en que se ha construido el texto poético como propuesta comunicativa, descubriéndonos una fórmula recurrente en la producción

¹ BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1962, p.106.

poética de Jesús Hilario Tundidor: aquella que hace referencia a lo que, de nuevo con Carlos Bousoño, podemos denominar como "imágenes visionarias". Así, al igual que, en la secuencia del filme, Scarlett O' Hara camina entre los heridos desperdigados por la estación y siente con ellos la derrota, el poeta, trasunto de la protagonista en el poema, se ve enfrentado a la misma desasosegante realidad, pero al mismo tiempo la trasciende, convirtiendo lo que es una realidad concreta -un ejército derrotado- en una imagen mediante la cual simboliza su más amarga visión de una humanidad vencida.

Mas allá de estas elucubraciones, podemos decir que el poema de Tundidor responde a ese grupo de textos en los que la existencia de un determinado hipotexto o texto de partida no proclama ninguna relación entre ese poema y un texto previo; sino que, poseedores ambos textos de una clara autonomía creativa, la unión que entre ellos únicamente surge de ser considerado uno de ellos como la chispa que enciende, en un determinado momento, la imaginación del escritor. Es evidente que la visión del derrotado ejército sudista se fijó emocional y estéticamente en la mente del poeta y que, con el tiempo, tal fijación generó en él una cierta carga imaginaria de la que se servirá para plasmar preocupaciones personales, alejadas de la intencionalidad del referente que las motivó en primera instancia. De acuerdo con ello, aunque, una vez conocida la referencia, sea fácil establecer la relación entre el contenido explícito del texto -la descripción de un achacoso ejército- y las imágenes de la película, la intención significativa del texto desborda el ámbito de esta relación material. De hecho, dado que este tipo de casos la base para la asociación es, como señala García de la Concha, "radicalmente convencional y extremadamente subjetiva"², conocer o no el referente no facilita -salvo, en este caso, el hecho de reforzar la sensación desasosegante y dolorosa de la imagen que reproduce- una mayor profundización hermenéutica del texto poético, ni siquiera promueve nuevas interpretaciones, ya que la relación entre ambos textos, el cinematográfico y el literario, no traspasa los límites de la anécdota motivadora.

² GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. *El Surrealismo*. Madrid: Taurus, 1971.