



Teatro e intertextualidad: la fórmula contra el olvido. Recepción productiva, apropiación e intertexto en el teatro argentino moderno.

Grisby Ogás Puga

(CONICET - Universidad de Buenos Aires)

La dialéctica recepción – producción

En el presente artículo propongo reflexionar a nivel teórico sobre fenómenos relacionados con la intertextualidad desde una perspectiva amplia, que incluya los problemas de abordaje del intertexto en el discurso dramático-teatral. La intención es comprender el proceso de recepción productiva de textualidades extranjeras que participaron de la renovación de procedimientos dramatúrgicos durante la primera modernización teatral argentina.

El problema de la recepción de textualidades y demás productos culturales extranacionales es clave para un país como la Argentina, sobre todo en un período como el que nos ocupa (1920-1949), donde el factor inmigratorio y la modernidad favorecieron la transculturación de productos y prácticas sociales provenientes de los países hegemónicos. Esta situación, sumada al hecho del borramiento cultural indígena, coadyuvó para que el teatro argentino fuera tradicionalmente considerado desde la perspectiva de la *influencia* del teatro europeo y norteamericano. En consecuencia, se estableció la idea de que es resultado de *fuentes* que provienen del exterior. Por el contrario, afirmo que la dramaturgia y la puesta en escena argentinas lograron conformar tempranamente un sistema teatral autónomo, aunque en correspondencia con otros sistemas centrales -europeo y norteamericano-, concretada en relación al *estímulo externo* (Golluscio de Montoya; Pellettieri)¹ que aquí denomino *modelo extranjero*. A partir de su recepción

¹ Véanse: Eva Golluscio, "Innovación dentro de la tradición escénica rioplatense: El caso de Nemesio Trejo", *Boletín del Instituto de Teatro*. Buenos Aires, UBA, N° 4, 1984 y Osvaldo Pellettieri, *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949-1976)*. Buenos Aires, Galerna, 1997.



productiva, se produce la apropiación en el nuevo contexto, que "implica adecuar el teatro y la cultura extranjera a nuestras propias necesidades"².

Concibo este fenómeno, según la conceptualización de Grimm³, como *recepción productiva* –que a su vez él distingue de la *recepción pasiva* y de la *recepción reproductiva*–, y que implica la creación de textos concretados a partir de la recepción de textualidades extranjeras. Puede consistir en citas o alusiones, en la apropiación de poéticas extranjeras, tanto a nivel de texto dramático como de texto espectacular. La *recepción pasiva*, es la que el lector-espectador realiza del teatro *nuevo* extranjero. Esta actividad contribuye a su formación estética, pasando a formar parte de su horizonte de expectativa. La *recepción reproductiva* es la que se traduce en ediciones argentinas de las obras de los nuevos creadores extranjeros publicados por nuestras editoriales; traducciones argentinas de teatro extranjero, editadas aquí o en el exterior; discursos sobre nuevos autores y directores extranjeros producidos por críticos argentinos –reseñas periodísticas, investigaciones universitarias, ensayos, etc. Este tipo de prácticas podrían considerarse también parte de la *recepción productiva*, en tanto producción de nuevos textos, pero no desde el punto de vista estético.

En el estudio de la *recepción productiva* de textualidades extranjeras, coincido con Grimm⁴ en que este fenómeno comprende todo el proceso de producción de una obra al ser causada o condicionada por la recepción. En este proceso de recepción productiva, la función de las apropiaciones producidas en la década de 1930 en la dramaturgia argentina favoreció la intensificación del movimiento propio de nuestro sistema teatral produciendo la modernización del mismo.

Considero que el proceso dialéctico de la recepción productiva produce la apropiación y su efecto o fenómeno paralelo: la resemantización, que ocurre cuando el estímulo externo o modelo extranjero, se integra al sistema teatral receptor, adaptándose a un nuevo contexto socio-estético.

² Patrice Pavis, *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernidad*. La Habana, Casa de las Américas, 1994; p. 337.

³ Günter Grimm, *Rezeptionsgeschichte, Grundlegeng einer Theorie*, 1977 y "Campos especiales de la historia de la recepción", *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Rall, Dietrich (comp.). México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

⁴ Ob. cit., 1993.



El aporte de Gunter Grimm

Gunter Grimm (1993) realiza un importante aporte metodológico a la historia de la recepción como historia de la literatura. Dialogando con la formulación de Hans Robert Jauss, critica algunos aspectos de su postura, sobre todo la imposibilidad práctica de una historia literaria realizada únicamente desde la perspectiva de la recepción. Según él, Jauss propuso un modelo para una historia literaria fundada en la recepción estética, "que en realidad, es un modelo camuflado de la producción estética"⁵ (1993: 292).

Complementariamente, entonces, Grimm propone un giro del enfoque desde el punto de vista de la *recepción productiva*. Pero, antes de adentrarme en esta noción, cabe señalar otra objeción de este teórico, específicamente a la noción de *horizonte de expectativa* de Jauss:

Es más adecuado el concepto de norma que el de horizonte de expectativa, porque su determinación social es más patente que en el concepto de horizonte de expectativa, concebido además por Jauss, primariamente de una manera literaria. Las normas literarias son determinadas por las normas sociales vigentes, que serán más efectivas en cuanto un público receptor esté menos ligado a tradiciones literarias⁶

Grimm intenta explicar que el concepto de *norma estética* (proveniente de Mukarovsky⁷) es operativo por su determinación social y esta reflexión, de hecho, acerca su mirada a la postura de la actual sociocrítica.

Volviendo al aporte central que me interesa destacar y que es el eje teórico-metodológico del presente estudio, digo que la *recepción productiva*, según la plantea Grimm, es un concepto cuyo campo facilita materiales clave para una investigación de la recepción que intente concretizar sus hipótesis y encarar el análisis de factores específicos de la recepción. Además, la recepción productiva se

⁵ Günter Grimm, ob. cit.; p. 294.

⁶ Ibidem

⁷ Jan Mukarovsky, "Función estética, norma y valor estético como hechos sociales", *Escritos de estética y semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1977.



ha convertido en objeto de investigación, sobre todo de la literatura comparada y de los estudios de *relaciones genéticas* o *relaciones de contacto*.

El resultado de la recepción productiva va más allá de la pura concretización, se hace patente en un segundo texto. Grimm apunta que algunos estudios han intentado conformar una tipología de las *formas del efecto* de la literatura (en lugar de *efecto*, preferimos el término de *recepción*), como categorías de la recepción productiva: traducción, préstamo, imitación, estilización, paráfrasis, reminiscencia, cita, congruencia, filiación, parodia, imitación ridiculizadora, etc.⁸

El teórico ubica dentro del área que abarca el fenómeno de la recepción productiva a todos los procesos de producción de obras literarias provocados directa o indirectamente por la recepción. Agregó, además, al campo propio de la recepción productiva, aquellas obras donde en la genética del texto se vislumbren las huellas de esta recepción.

Naturalmente, al enfatizar la actividad del sujeto "actuante", predomina en este campo el aspecto de la producción sobre el aspecto de la recepción estética, ya que aquí la recepción está claramente al servicio de la producción y funciona como uno de sus medios entre otros. *La investigación de la recepción productiva o de la producción receptiva se distingue de la antigua investigación de la influencia, por medio de la inversión de la perspectiva: la obra anterior ya no influye de manera causal-mecánica en la obra posterior, sino que el productor de la obra posterior se apropia de la anterior, a través de un trabajo intensivo⁹ (La cursiva es nuestra).*

Cabe detenerse en el uso que el crítico hace de la noción de *apropiación*, concepto que profundizó en el siguiente apartado. Grimm no repara en los orígenes del término ni se preocupa en reflexionar de dónde retoma esta noción; sin embargo, es importante el hecho de que recurra a esta categoría cuando se trata de *nombrar* el mecanismo por el cual la obra ajena *ingresa* a la nueva obra en el proceso de *producción receptiva* ya que viene a reemplazar radicalmente el antiguo concepto de *influencia*, desde una concepción activa del sujeto escritor.

Por otro lado, coincido con Grimm en que, una vez enfocado en el estudio de la recepción productiva, el investigador puede optar entre dos posiciones para

⁸ Günter Grimm, ob. cit.; p. 294.

⁹ Günter Grimm, ob. cit.; p. 295.



establecer su punto de vista: una dirección orientada hacia el sujeto y una dirección orientada hacia el objeto. Grimm plantea que para el área de la recepción productiva, "se recomienda más el proceso orientado hacia el sujeto, sobre todo porque toma más en consideración el carácter de producción del proceso e integra, además, sin esfuerzo alguno, el aspecto de la perspectiva del sujeto"¹⁰. Desde la perspectiva del objeto, generalmente lo que queda en el centro de la investigación es el texto. Desde la perspectiva del sujeto, el análisis se plantea a partir de toda una serie de textos y lo que suele suceder –apunta Grimm–, es que "cuanto más extenso sea el campo recibido y más intensamente se realice su recepción, el resultado de la recepción productiva entra en numerosos textos de maneras muy diversas, [en cambio] la segunda dirección, orientada hacia el objeto, no parte del autor receptor sino del texto"¹¹. Y continúa:

Mientras que las investigaciones sobre la recepción de un texto por diferentes receptores se mueven, condicionadas por el material, siempre en una proximidad peligrosa al modelo de una historia del efecto (estas investigaciones están orientadas hacia el objeto y, por lo general, hechas desde la perspectiva del objeto), los estudios sobre la relación de dos autores temporalmente divergentes tienden a un planteo del tipo de la historia de la recepción, planteo que es siempre desde la perspectiva del sujeto¹².

En mi investigación sobre la productividad de los modelos extranjeros en la dramaturgia de Roberto Arlt, decidí seguir esta opción metodológica centrada en los sujetos del proceso de *recepción productiva* (Arlt - Pirandello - Lenormand - Kaiser - Toller). En este proceso, la apropiación tradicionalmente fue estudiada por la crítica como *influencia* sin contemplación de las elaboraciones, traducciones y transformaciones creadoras efectuadas por el sujeto receptor (y nuevo productor). Por ello, creo con Grimm en la efectividad de un planteo realizado desde la perspectiva del sujeto y orientado hacia el objeto, dentro del área de la *recepción productiva*.

¹⁰ Idem; p. 297.

¹¹ Idem; p. 296-297.

¹² Idem; p. 298.



Este teórico determina cuatro tipos de relaciones del sujeto receptor con el texto ajeno: 1- totalidad del texto, 2- aspectos semánticos, 3- aspectos formales, 4- figuras del autor¹³. Explicadas de la siguiente manera:

- 1- El autor emplea el texto ajeno como una totalidad; (en lugar de *ajeno*, Grimm utiliza el vocablo *viejo* o *anterior*, que preferimos denominar como *ajeno*, ya que de esta manera incluimos también los casos de recepción productiva de textos cercanos temporalmente, o casi contemporáneos al texto productor). Se trata de una transformación o de una nueva formación de un texto entero. El espectro de los textos que pertenecen a este tipo va desde las adaptaciones, las nuevas versiones, pasando por las imitaciones, hasta las nuevas formaciones propias, pero decididamente fijadas por el texto modelo.
- 2- Un autor emplea sólo partes del contenido del texto modelo: ideas, problemas, motivos, temas separados; acciones y figuras con un determinado contenido de ideas.
- 3- Un autor emplea la forma literaria del modelo, pero no está ligado a ella ni en cuanto al contenido, ni en cuanto al tema. Aquí se puede pensar, por ejemplo, en el campo lírico, en la adopción de formas de versos, modelos de estrofas y de poesías; en el campo dramático, en la construcción de actos y escenas, en la estructuración externa del drama, procedimientos de la intriga y en el aspecto verbal.
- 4- Un autor se orienta en la obra total de otro autor, con frecuencia no sólo en la obra literaria, sino transtextualmente en la figura del autor, en su propia posición ante la vida y en el desarrollo de su personalidad.

En el análisis de las apropiaciones en los textos arltianos trabajé sobre todo con las tres primeras distinciones, sabiendo *a priori* que los textos de Roberto Arlt retomaron partes y aspectos -ya sea temáticos o formales- de los modelos extranjeros. Reconozco, sin embargo, que Arlt recibió un corpus variadísimo de la literatura argentina y extranjera y que empleó esas experiencias de lectura en la propia obra de maneras tan múltiples como inhallables para el investigador

¹³ Idem; p. 295-296.



riguroso. No obstante, podemos observar que por sobre la voluntad del autor, se distingue la voz de otro/s autores. Respecto a la tarea de comprobar las apropiaciones, una de las preguntas que cabe realizarse es de qué manera y en qué grado se produjo la recepción productiva.

Grimm reflexiona sobre el campo de la literatura comparada y habla de la *recepción literaria internacional*. Es necesario aclarar este punto, ya que, en el caso de Arlt, éste leyó la literatura francesa e italiana a partir de traducciones. Según Grimm:

Existe en el proceso internacional de transformación, una limitación para la apropiación libre del texto por el lector que depende de las traducciones: este lector está sometido en una medida mucho mayor a las manipulaciones (indirectas) de la crítica literaria. En la transmisión de textos en lengua extranjera, tiene más o menos la función de un "opinión leader". En el mismo sentido, en el caso modelo de una difusión intercultural, se muestra la importancia del crítico como mediador, que facilita la recepción de un texto, al proporcionar al público un código para descifrar la obra¹⁴.

Como uno de los campos de estudio de lo que Grimm denomina recepción productiva *inter-nacional* -en complemento de la *intra-nacional*-, se encuentra la lectura de textos extranjeros por un determinado autor en una determinada época. Un ejemplo sería la recepción de escritores franceses por Schiller. Mi postura sobre la recepción productiva de modelos teatrales europeos por parte de Roberto Arlt y de otros dramaturgo modernizadores del teatro argentino se ubica en esta tendencia, en la que no se investiga la recepción de un autor-objeto o de un texto-objeto (determinado por el analítico de la recepción), sino que elige como punto de partida la autenticidad de todo lo leído, efectuando, a partir de ella la acotación pertinente del corpus.

¹⁴ Idem; p. 304.



La apropiación desde los estudios culturales

La noción de *apropiación* está presente en la crítica literaria desde teóricos como Bajtin¹⁵, para quien la parodia resulta uno de sus principales procedimientos. Este autor consideró el término especialmente en sus estudios sobre la novela de Rabelais y sus relaciones con la cultura popular. A partir de estas reflexiones, Bajtin sostiene que la novela como género es el resultado de *apropiaciones* que la cultura letrada realiza de elementos propios de la cultura popular. En realidad, el concepto de apropiación en Bajtin deriva de su idea de circulación entre las culturas alta y baja, oficial y popular.

La categoría de *apropiación* es utilizada también en los actuales estudios culturales, sobre todo los relacionados al estudio de las culturas populares y la cultura de masas y en aquellos aportes teóricos que han trabajado en los procesos de hibridación y mestizaje, por ejemplo, los de García Canclini. Coincidimos con Zubieta en precisar que la categoría de apropiación puede ser definida como:

Hacer propio lo ajeno, lo que no se tiene. Pero siempre se lo hace desde y a partir de lo que se posee, de lo que se sabe. Se producen, entonces, en el objeto apropiado, transformaciones, reducciones, agregados propios de todo proceso de traducción, un proceso que no deja de producir la tensión propia de la lucha. Aquello que ha sido apropiado conserva las huellas de su anterior procedencia, de lo que fue, y las hace jugar en el interior del nuevo conjunto. Los procesos de apropiación refuncionalizan, remodelan y conllevan la tensión de la resistencia interna¹⁶.

Existen ejemplos de estudios culturales como el de Roger Chartier¹⁷ y el de Michael de Certeau¹⁸, en los que se estudian las apropiaciones como lugar de lectura de las relaciones entre la llamada cultura alta y la cultura popular. De Certeau, por ejemplo, analiza el consumo como producción de segundo grado de los agentes anónimos de la cultura popular, ejemplificada en la lectura, cuyo paradigma opuesto -la escritura- sería la representación del lugar de la producción.

¹⁵ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Barcelona, Barral, 1974.

¹⁶ Ana María Zubieta, *Cultura popular y cultura de masas*. Buenos Aires, Paidós, 2000; p. 45-46.

¹⁷ Roger Chartier, *El mundo como representación*. Barcelona, Gedisa, 1992.

¹⁸ Michael de Certeau, *La invención de lo cotidiano*. México, Universidad Iberoamericana, 1995.



La hipótesis sobre los procesos de apropiación de Michael de Certeau es que

al igual que sucede en el uso del lenguaje, -que implica poner una marca personal en el sistema heredado de la lengua-, los consumidores, lejos de ser pasivos receptores de objetos culturales, desarrollan una producción secundaria, encubierta, que es un verdadero arte de reciclar con materiales que no le son propios¹⁹.

García Canclini²⁰ desplaza las nociones de alta cultura, cultura popular y cultura de masas por considerarlas categorías que compartimentan demasiado un fenómeno que en realidad se establece como cruce, como hibridación entre todas ellas. A su vez, la hibridación cultural implica relaciones no sólo entre lo popular y lo culto, también entre lo tradicional y lo moderno, lo local y lo extranjero. También concibe el consumo como punto de mezcla, de cruce y contaminación o fusión entre las culturas popular y alta y las culturas de masas; como forma de apropiación de bienes materiales y simbólicos. Al enfocarse en el consumo, Canclini pone el acento en la recepción, en los usos. Nos interesa particularmente la distinción que realiza este autor de los aspectos constitutivos de la modernidad, a saber: la renovación de las vanguardias, el desarrollo económico-cultural y la reorganización secular de la sociedad. De hecho, estas tres cuestiones formadoras de lo moderno aparecen en distintos planos de la textualidad arltiana.

Según Ana María Zubieta, en el campo de la crítica literaria fue Ángel Rama, con *Transculturación narrativa en América Latina*²¹, el pionero en reflexionar sobre lo que a partir de García Canclini denominamos *procesos de hibridación*. Rama adoptó el concepto de *transculturación* (de Fernando Ortiz) a la literatura latinoamericana, haciendo hincapié en las consecuencias que la modernización produjo en la literatura. "En el plano de la obra literaria la transculturación opera, básicamente, sobre tres ejes: la lengua, las estructuras narrativas, y la cosmovisión de la obra"²²

¹⁹ de Certeau, ob. cit.; p. 80.

²⁰ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Sudamericana, 1992.

²¹ Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI, 1982.

²² Zubieta, ob. cit.; p. 217.



Nos parece muy importante este aporte de Rama y su enfoque de la *transculturación* como proceso a través del cual una cultura toma contacto con otra, que, por lo general, es la dominante:

En este contacto que no excluye el conflicto, la cultura dominada entra en un proceso de cambio en el que se incorporan elementos de la otra cultura, pero también se preservan, aunque transformados, importantes fragmentos de la propia tradición, que de otro modo, se perderían como de hecho ocurre en las comunidades cerradas o aisladas geográficamente, las cuales, al no mantener contacto con la modernización que va inevitablemente imponiéndose, concluyen autoasfixiándose y desapareciendo²³.

En este sentido, explica Zubieta que los elementos de la tradición propia se conservan justamente porque se les ha permitido exponerse a la transformación que supone enfrentarse a una cultura-otra. El contacto con *la otra cultura* permite reparar en aspectos de la tradición a los que antes no se había prestado atención, pero que a la luz de los nuevos procesos y en el contacto con la otra cultura, que, en general, es la dominante, emergen valores que pueden oponer resistencia al dominio. Aquí reside la faceta interactiva de la cultura dominante: provocar fenómenos de resistencia.

En la dramaturgia del período 1920-1940 en general y en la arltiana, en particular, ciertas textualidades entraron en contacto con modelos literarios extranjeros que fueron apropiados en diversos grados y formas, pero siempre en el contexto de un proceso de resemantización del elemento ajeno en su mezcla con la tradición propia del teatro y la literatura argentina, sea esta tradición de cohorte popular o culto, o un híbrido de ambas. En este sentido, mi estudio excede la determinación dicotómica culto-popular al contemplar casos literarios y teatrales en franca hibridación de estos elementos de nuestra tradición nacional. Es así que la hibridación de lo culto y lo popular nacionales, ya constituye la base de textualidades de autores como Arlt, basamento a partir del cual se ejerce la apropiación de los modelos extranjeros.

²³ Idem; p. 216.



Coincido, entonces, con el enfoque de García Canclini en la idea de que los procesos culturales y creativos son híbridos, de cruce permanente entre lo culto y lo popular. Y no sólo entre esas categorías, sino también entre lo moderno y lo tradicional y -especialmente en nuestro caso de estudio-, entre lo nacional y lo extranjero.

El aporte de Beatriz Sarlo respecto de las apropiaciones de la cultura popular introdujo el tema de los *escritores marginales* y las formas en que éstos hacen su entrada en el campo intelectual conforme a diversos mecanismos de legitimación. Sarlo analiza el caso de Roberto Arlt y las formas de la cultura popular que atraviesan su escritura y que la autora denomina como *los saberes del pobre*; en el caso de Arlt estos saberes son la técnica, la astrología y el folletín. En su libro *Una modernidad periférica*²⁴ -donde comienza a enfocar más específicamente la crítica cultural-, Sarlo analiza Buenos Aires en tanto escenario de una modernización patentizada, por ejemplo, en las aguafuertes de Roberto Arlt y en la pintura de Xul Solar. Concibe la cultura porteña como *cultura de mezcla*, como una cultura híbrida. En *La imaginación técnica*²⁵ estudia el imaginario asociado a la técnica como aspecto de la modernización en el que no habían reparado los sectores cultos. Por otra parte, analiza la preocupación técnica como una constante en los mundos ficcionales arltianos. La técnica difundida desde medios masivos de comunicación como el periódico, los manuales, las bibliotecas populares, los talleres de inventores y *bricoleurs* aparece como un saber, un saber práctico que promete la inclusión y ascenso social denegados por las estructuras tradicionales. Sarlo denomina a escritores como Roberto Arlt en tanto *operadores intelectuales*, mediadores que motorizan el cambio cultural:

En todos los casos en que se trate de innovaciones culturales, sus receptores y portadores son núcleos de avanzada (periodistas o escritores de los bordes y, a veces del centro del campo intelectual, jóvenes con alguna escolaridad u oficio, hombres que por su trabajo están en contacto con la máquina, y también marginales de la cultura

²⁴ Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica (1920-1930)*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

²⁵ Beatriz Sarlo, *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires, Nueva Visión. 1° edición, 1992 [segunda reimpresión 2004]



alta que ven en la técnica una posibilidad de notoriedad social o de ascenso que otros caminos no les ofrecen)²⁶

Zubieta explica que, para Sarlo, los diferentes objetos focalizados en torno a lo popular se piensan más desde las estrategias de inclusión e integración a la cultura común que desde la resistencia o el cuestionamiento del canon dominante. En contraposición, las operaciones de innovación y de ruptura se consideran como propias de la vanguardia, reservando para la alta cultura los procedimientos de traducción y adaptación de normas culturales más prestigiosas provenientes de otros países²⁷. En este sentido, consideramos a Arlt un caso singular por su particular anclaje entre lo popular y lo culto.

Deslindes semánticos

Al reflexionar sobre las nociones de *recepción productiva*, *resemantización* y *apropiación*, es necesario detenerse en la relación de parentesco que estos vocablos mantienen entre sí. Intentaré distinguir los matices semánticos diferenciales de cada término para especificar qué uso se les asigna, con qué significación se aplica cada noción. Para el uso operativo de los términos, priorizo en cada una de las nociones un matiz semántico. Teniendo en cuenta que los tres términos son verbos sustantivados, del par *recepción-productiva* destaco su matiz procesal -y su sentido de fenómeno más general-, referido a la acción de un sujeto; el término *apropiación* lo considero desde su matiz de *producto*, de algo ya terminado y, por ello, relacionado a la noción de objeto. Por último, del vocablo *resemantización* destaco su significación de *resultado* o *efecto* dentro de un proceso que se establece por segunda vez, en tanto resultado de *volver a semantizar*.

En consecuencia, *recepción productiva* es, en la presente investigación, el proceso a partir del cual se produce la intertextualidad, o sea, la inserción de un texto -en su sentido amplio (no sólo fragmentos textuales, sino también rasgos

²⁶ Sarlo, 1992, ob. cit.; p. 13.

²⁷ Zubieta, ob. cit.; p. 289.



estilísticos, procedimientos, etc.)- en otro texto a cargo de un sujeto receptor-productor.

Utilizo el término *apropiación* para referirme al resultado de la recepción productiva. En ciertos momentos de la explicación es pertinente usar este término en reemplazo de la noción de intertexto (en el sentido de lo que está a mitad de camino entre lo ajeno y lo propio dentro de una textualidad); en otros, puede usarse para referir un segundo momento -el momento final-, del proceso de *recepción productiva*, cuando efectivamente se produce la *apropiación*.

Con el vocablo *resemantización* se designa la nueva significación que cobra la apropiación en el nuevo texto; resultado de una recepción productiva que, necesariamente, debe *resemantizar* para producir una apropiación. Por ello, la resemantización puede entenderse como el *efecto* de una apropiación, tanto como su *causa* -ya que se presenta como su *fenómeno correlativo*-, según cómo se encare el análisis. Al igual que la *recepción productiva*, la *resemantización* también posee un matiz de proceso que, de hecho, incorporamos dentro del uso que hacemos de la noción, cada vez que nos referimos a la permanente producción de sentido del discurso en tanto acción inacabada e infinita.

Intertextualidad, intertexto y modelo. Conceptualizaciones y diversos aportes.

A partir del enfoque sobre el fenómeno de la recepción productiva y la apropiación de textualidades extranjeras, es que se presenta el problema del *modelo* y del *intertexto* extranjero en la primera modernidad teatral argentina, su productividad y su relación con las series sociales -los intertextos políticos, económicos- entendiéndolo como una progresiva contextualización, como una nacionalización de las textualidades foráneas.

En primer lugar, es necesario precisar y diferenciar las nociones de *intertexto* y de *modelo*. Si bien ambos términos se relacionan estrechamente y, a menudo, son utilizados en forma homóloga por la crítica, en el presente trabajo se determina un claro aspecto distintivo: en tanto se considera al *modelo* como instancia previa del *intertexto*, siendo éste último la concretización textual de aquel.



Ambas nociones son dos instancias sucesivas de la explicación del fenómeno de la *recepción productiva*, según su aparición correlativa en los distintos niveles del análisis. Asimismo, *recepción productiva* e *intertextualidad* también se articulan sucesivamente. La recepción productiva es el proceso que, desarrollado por el sujeto receptor-productor, produce la intertextualidad. Así como la intertextualidad se hace patente en el intertexto, la recepción productiva hace patente al modelo.

Por otro lado, en un nivel textual, puede relacionarse la noción de *modelo* con la de *paratexto*²⁸ entendiendo a éste último como texto matriz u originario del cual proviene el intertexto insertado en el nuevo texto. De todas maneras, el concepto de *modelo* corresponde a los niveles de mayor abstracción explicativa, ya que es el conjunto de rasgos propios de la poética²⁹ de un autor.

Enfocados en la *intertextualidad*, como fenómeno relacionado a la *recepción productiva*, cabe recordar los aportes teóricos precursores de Bajtin³⁰: *dialogismo*, *polifonía* y *palabra bivocal*; de Kristeva³¹: el texto como mosaico de *citas*, *ideologema*; y de Barthes³²: el *texto infinito*. Estos autores definen intertextualidad desde criterios amplios que resultan operativos para abrir el campo de análisis y la red de relaciones.

Autores como Gerard Genette³³ y Lucien Dällenbach³⁴ hacen un uso más restrictivo de la noción, reconociendo tipos de intertextualidad y de intertexto. En los trabajos de estos teóricos la noción de intertextualidad es precisada y subdividida de acuerdo a las distintas formas de operar de un intertexto. De ellos retomo conceptos operativos que facilitan el análisis del discurso teatral.

²⁸ En el sentido en que lo define Gustavo Pérez Firmat en "Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura", *Romanic Review*, LXIX, Nº 1-2 (January-March), p. 1-14. Columbia University. New York, 1978.

²⁹ Capacidad textual de seleccionar y de combinar procedimientos y convenciones con el fin de generar un efecto (Jakobson, 1974; p. 360-361, en "Lingüística y poética", *Curso de lingüística general*, Barcelona: Seix Barral). Como una poética no es algo estático, una vez concretado el modelo de una poética, pasamos al análisis de sus variantes (Jakobson, 1974; p. 365-373). El modelo posee reglas obligatorias y opcionales, las primeras son las que deben cumplir todos los textos pertenecientes a una misma poética, o sea las que comparten los textos de una misma tendencia (todo microsistema teatral tiene una serie de reglas obligatorias), y las opcionales pueden o no ser cumplidas, pueden aparecer o no. No definen una poética, de hecho un sistema permanece cuando se cumplen las reglas obligatorias, y cuando éstas pasan a ser opcionales es porque surgieron nuevas reglas obligatorias.

³⁰ Bajtin, ob. cit.

³¹ Julia Kristeva, *Semiotiqué. Recherches pour une sémanalyse*. París, Seuil, 1969.

³² Roland Barthes, *Le plaisir du texte*. París, Seuil, 1973.

³³ Gerard Genette, *Figures III*. París, Seuil, 1971 y *Palimpsestos, la literatura al segundo grado*. París, Seuil, 1982

³⁴ Lucien Dällenbach, "Intertexte et autotexte", *Poétique*, VII, Nº 25, París, Seuil, 1976.



Pérez Firmat³⁵ realiza un minucioso estudio del fenómeno de la intertextualidad; distingue las nociones de *intertexto*, *paratexto* y *exotexto* y los niveles en que puede manifestarse la intertextualidad: nivel prosódico, nivel léxico, nivel sintáctico, nivel semántico y nivel composicional. La propuesta de Firmat es compatible con un modelo semiótico-estructuralista de análisis del texto dramático. Los niveles prosódico, léxico y sintáctico se corresponden con el aspecto verbal y el nivel composicional es asimilable a los niveles de la acción y de la intriga. En cuanto al nivel semántico, es común a ambos modelos. No obstante, la propuesta de Pérez Firmat implica una concepción restrictiva de la intertextualidad, ya que la circunscribe un tipo de intertexto cercano a la citación, en tanto pretende su comprobación empírica, dejando a un lado otros procedimientos de intertextualidad menos explícitos.

Decodificación del intertexto: la lectura como escritura.

Desde Kristeva se ha considerado la semiótica como el campo de indagación relativo a los problemas de la producción y transformación del sentido; y, desde las distintas líneas propuestas por la estética de la recepción, se estudia el campo de la re-producción y comprensión del sentido por parte de un lector re-creador. Asimismo, Umberto Eco³⁶ se ocupó de la intertextualidad desde el ámbito de la recepción.

Ubicados en el nivel textual, debemos determinar en qué medida un "lector modelo"³⁷ (está capacitado para reconocer un intertexto y para hacer inferencias a partir de éste. Si como dice Eco, "un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo"³⁸, la condición de producción del intertexto, las estrategias propuestas prevén también *el movimiento del otro*, la respuesta del lector modelo. El lector modelo de autores intertextuales sería, entonces, un lector con capacidad mnemónica y asociativa especial y una enciclopedia en la que prevalezca una *competencia intertextual* que

³⁵ Gustavo Perez Firmat, ob. cit.

³⁶ Umberto Eco, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1987.

³⁷ Eco, ob. cit.

³⁸ Idem; p. 79



le permita, al tiempo que realiza la lectura lineal, efectuar las lecturas oblicuas. Como la decodificación se realiza sobre dos textos –uno presente y otro pasado o contemporáneo, pero siempre anterior-, el modelo de texto es el de una obra abierta, el de un texto en cuyos espacios horadados se cuelan no sólo otros textos, sino las múltiples inferencias, disyunciones o previsiones que puede hacer el lector modelo.

Patrice Pavis afirma que la intertextualidad en una obra dramática o teatral, establece un diálogo entre la obra citada y el texto de origen, y “obliga a buscar un vínculo entre dos textos, a establecer aproximaciones temáticas, a ampliar el horizonte de lectura”³⁹.

Son innumerables e imprevisibles las posibilidades del lector real, sus modos de percepción del intertexto, sus grados de certeza con respecto a su reconocimiento. El reconocimiento aproximado, exacto, o el no reconocimiento del intertexto no sólo pueden transformar el horizonte de sentido propuesto por el texto, sino que puede hacerlo variar fundamentalmente.

Un *intertexto complejo* crea dificultades para su reconocimiento, en consecuencia por momentos se convierte en una interferencia o en un desafío para el lector. Una interferencia porque al encontrarse con el intertexto se rompe la continuidad de la lectura; y un desafío porque ese reconocimiento se caracteriza mayormente por su vaguedad. Según Barei, esto puede suscitar dos actitudes de lectura: una *pragmática*, en la que el lector opta por proseguir la lectura sin permitir que el no reconocimiento del intertexto interfiera en el proceso; y una actitud *inquisitiva* en la que el lector trata de eliminar la interferencia recurriendo a su enciclopedia y tratando de integrar un reconocimiento pertinente del intertexto al funcionamiento complejo de todo el texto⁴⁰. El *intertexto simple*, provoca mayormente actitudes de fácil identificación y satisfacción rápida. El *intertexto complejo* provoca en cambio, un creciente extrañamiento, una problematización del mundo de la ficción y del discurso cuyas relaciones y orientaciones pertinentes debe determinar el lector.

³⁹ Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Paidós, 1998; p. 257.

⁴⁰ Silvia Barei, *De la escritura y sus fronteras*. Córdoba, Alción, 1991; p. 129.



En un texto artístico lo común es que el intertexto se opaque mimetizado con la *opacidad* general de todo el texto. El descubrimiento del intertexto por parte del lector implica una lectura activa, intertextual; una interpretación que configure el juego múltiple de espejos que en la obra refleja distintos tiempos, distintos géneros, distintas ideologías. De esta manera, la *lectura intertextual* puede descubrir, develar, -a través de una escritura que cita, alude, estiliza o parodia a otra- los valores dominantes de dos universos. Y más aún si suponemos junto a Bajtin, el hecho de que una pluralidad de lenguajes sociales se implanta intersubjetivamente en la estructura de todo enunciado.

En el caso de la dramaturgia de Arlt, los procedimientos intertextuales son su manera de romper las formas dominantes y apuntar a la trasgresión. Pero la difusa remisión textual arltiana implica no sólo la escasa aparición de intertextos delimitados claramente, sino que el texto se descentra hacia los paratextos de los que abreva, intertextualizados en diversos niveles de la obra. Este tipo de escritura escapa a una obra *cerrada* y se instala como una *obra abierta* -en el sentido señalado por Eco-, evidenciando su esencial dispersión. Por lo tanto, si el discurso dramático arltiano se des-centra y dispersa constantemente, también ofrece un espacio para su con-centración, su convergencia y su construcción final: la lectura, la recepción.

Lo que hace Arlt al flexibilizar las fronteras y hacer porosos los diversos modelos nacionales y extranjeros, es, en última instancia, transgredir las normas de *la academia*, discutir el concepto de literatura argentina de su tiempo como discurso autónomo y aislado, cuestionando el canon y la tradición nacional. En su juego intertextual con los modelos extranjeros en mezcla con la dramática argentina, Arlt traspasa las fronteras histórico-geográficas y nos obliga a buscar no sólo sus filiaciones o voces más evidentes o sonoras, sino todo aquello que susurra tenuemente en su discurso; en palabras de Foucault: "la existencia remanente en el campo de una memoria"⁴¹. Pero ¿de qué manera nuestro escritor conjuga y plasma en la escritura los contenidos de su memoria literaria y teatral?

⁴¹ Michael Foucault, *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI, 1985; p. 46.



A modo de conclusión, hacia un modelo abierto

Jorge Luis Borges confesaba en su poema *Elogio de la sombra*: “de la generaciones de los textos que hay en la tierra / sólo habré leído unos pocos, / los que sigo leyendo en la memoria / leyendo, escribiendo y transformando”⁴². Si en literatura, un autor es todos los autores y un texto el eco enriquecido de viejas voces, en el teatro el dialogismo no sólo anida en las palabras, en el texto dramático, sino en todos aquellos materiales de existencia física: objetos, cuerpos humanos y la sala teatral misma, que se reciclan en cada puesta en escena. El acontecimiento teatral en su cualidad efímera, necesariamente se construye de repetición, del *volver a contar* historias y *volver a presentar* materiales. La huella de esa memoria es el objeto de estudio de nuevos aportes teóricos sobre la intertextualidad como el de Marvin Carlson⁴³ (quien reflexiona, desde múltiples ejemplos de la praxis teatral -tanto de tradición Occidental como Oriental-, sobre el recuerdo teatral como inevitable condición de producción y de recepción).

Carlson parte de la tesis de que una de las características intrínsecas del teatro es su carácter *espectral*. Por eso, observa que no sólo todas las obras de Ibsen podrían llamarse *Espectros*, sino también el conjunto de las obras de la historia del teatro mundial. Este investigador ha seguido los lineamientos de teóricos como Herbert Blau y Joseph Roach para ahondar en el sentido de retorno que produce el teatro en el espectador, la impresión de *estar viendo lo que ya hemos visto antes*. Esta idea del teatro como repetición sigue también el sentido propuesto por Richard Schechner de la representación como *conducta restaurada*. Carlson explica que en el proceso de composición teatral “la experiencia presente siempre está rondada por los fantasmas de experiencias y asociaciones previas que, a su vez, cambian y se modifican debido a procesos de reciclaje y reminiscencia”⁴⁴. Y agrega que, de hecho, la palabra *representación* ya lleva

⁴² Jorge Luis Borges, *Obras Completas*. Buenos Aires: EMECE, 1974; p. 975.

⁴³ Marvin Carlson, *El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas de la escena*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2009. Marvin Carlson es profesor de teatro y literatura comparadas en el Centro de Graduados de la City University of New York. Es editor fundador de la revista *Western European Stages* y autor de más de cien artículos académicos en las áreas de historia del teatro, teoría del teatro y literatura dramática.

⁴⁴ Carlson, ob. cit.; p. 12.



internamente la semántica de *re*, en cuanto a la importancia del campo discursivo preexistente.

Cuando el autor analiza la intertextualidad del texto dramático aclara que en el drama este proceso es diferente y, sobre todo, mucho más abarcador que en el resto de los géneros literarios:

El texto dramático parece particularmente autoconsciente de este proceso, parece estar particularmente rondado por los fantasmas de sus predecesores. El drama, más que cualquier otra forma literaria, se asocia en todas las culturas al hecho de volver a contar una y otra vez historias que conllevan una significación religiosa, social o política particular para el público. Parece que hay algo en la naturaleza de la presentación dramática que la convierte en un depósito particularmente atractivo para el almacenamiento de la memoria cultural y en un mecanismo para su continua recirculación⁴⁵

El aporte central de Carlson: la *aparición de fantasmas* se aplica a todos los niveles de lo teatral: los de la escena en general, los del texto, los del cuerpo, los de la puesta en escena, los de la sala; para terminar con fenómenos de reciclajes posmodernos que parten de gestos creativos autoconscientes, como los del Grupo Wooster. Considero el de Carlson un necesario aporte a los estudios teóricos del tema, ya que logra cohesionar la tradicional dicotomía forma-contenido en el enfoque analítico del teatro. Lo importante es, por cierto, no quedarse en uno de los dos polos; por el contrario, ensayar una mirada integradora del fenómeno teatral observando su funcionamiento intertextual desde una innovadora visión del concepto de memoria, estableciendo relaciones con nociones como las de memoria cultural, memoria teatral y tradición.

grisbyogas@yahoo.com.ar

ABSTRACT

This article proposes a broad theoretical reflection on intertextual phenomena in the dramatic-theatrical discourse. The article seeks to analyze the productive reception of foreign textualities that contributed to the renovation of dramaturgical procedures during the first stage of the theatrical modernization in Argentina.

Palabras clave: Teatro argentino, Intertextualidad, Recepción productiva, Apropiación
Keywords: Argentine Theatre, Intertextuality, Productive Reception, Appropriation

⁴⁵ Idem; p. 16.