

LA INTERTEXTUALIDAD Y EL MUNDO DE LAS
NUEVAS AUTORÍAS, LOS TEXTOS PALIMPSESTOS



ESE FANTASMA DE LA "ORIGINALIDAD"
EN EL TEATRO Y LA LITERATURA

LA INTERTEXTUALIDAD Y EL MUNDO DE LAS
NUEVAS AUTORÍAS, LOS TEXTOS PALIMPSESTOS



ESE FANTASMA DE LA "ORIGINALIDAD"
EN EL TEATRO Y LA LITERATURA

Por: Fernando Duque Mesa*
fernandoduquemesa@hotmail.com

Resumen

Los aportes de las ciencias del lenguaje, como la filosofía, la lingüística y la semiótica, con la herramienta de la intertextualidad y lo palimpsesto, nos ayudan a deconstruir y desmitificar las relaciones y distintas estrategias del funcionamiento de lo autoral, a lo largo de algunos de los paradigmas más significativos de la historia de la creación artística, donde los préstamos están a la orden del día: no pueden estar ausentes, ya en el teatro de William Shakespeare, Molière, Bertolt Brecht, Heiner Müller, y más cercanamente en una obra teatral colombiana, con dramaturgia de Santiago García, como *Diálogo del Rebusque*, entre otros; así como el más intertextual de todos los más grandes narradores del siglo XX: Jorge Luis Borges, ni más ni menos...

Palabras clave

Palimpsesto, autor, autoría, originalidad, intertextualidad.

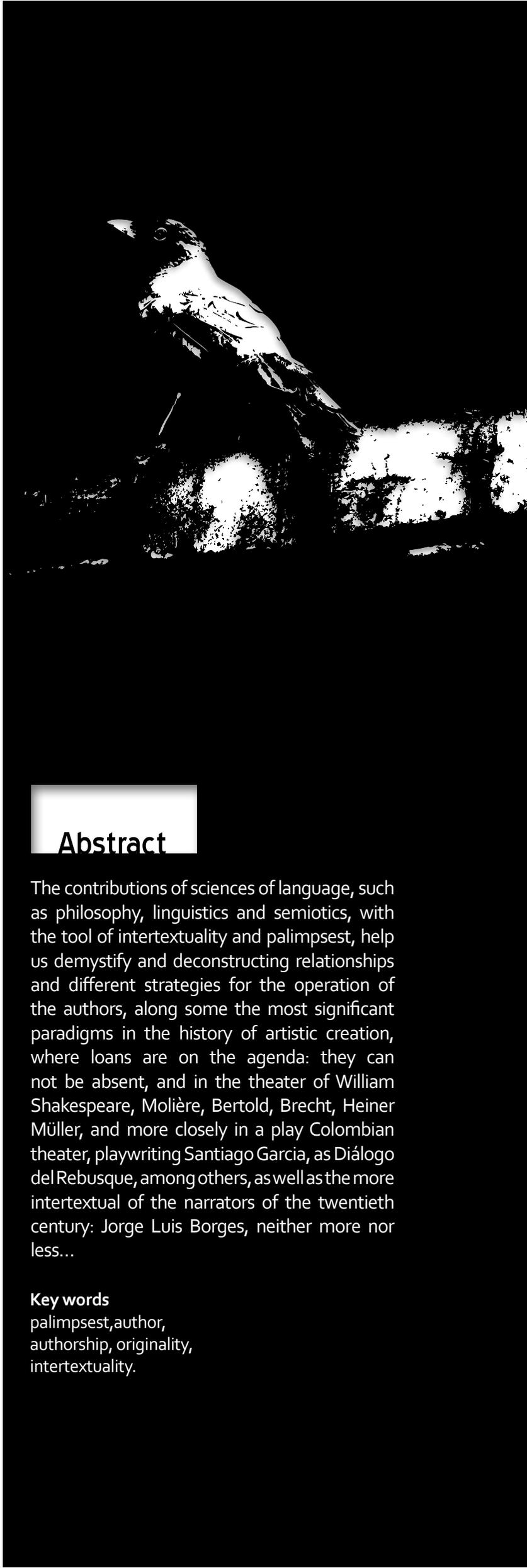
*Fernando Duque Mesa. (Medellín, 1956). Investigador teatral. Actor egresado de la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD). Trabajó como investigador en el Taller Permanente de Investigación Teatral, dirigido por el maestro, Santiago García (1983-1993). Ha publicado: *Investigación y Praxis Teatral en Colombia* (Colcultura, 1994), *Antología del Teatro Experimental en Colombia*, Tomo I (1995, I.D.C.T.), *Santiago García: El Teatro Como Coraje* (2004, Investigación Teatral Editores, Ministerio de Cultura).

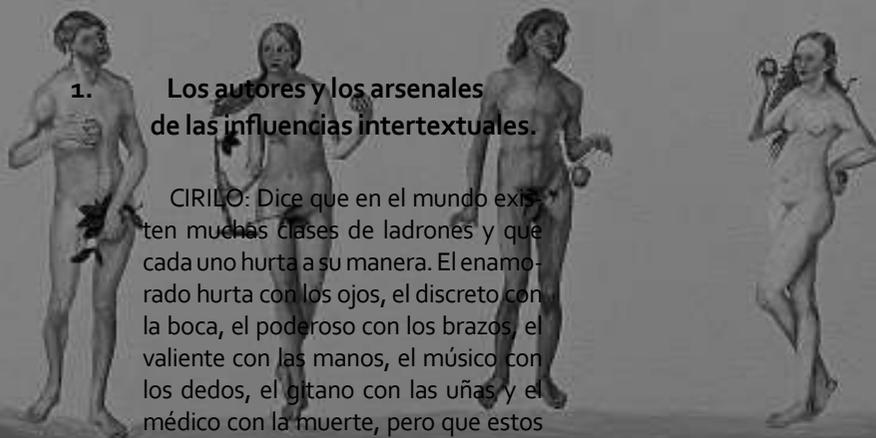
Abstract

The contributions of sciences of language, such as philosophy, linguistics and semiotics, with the tool of intertextuality and palimpsest, help us demystify and deconstructing relationships and different strategies for the operation of the authors, along some the most significant paradigms in the history of artistic creation, where loans are on the agenda: they can not be absent, and in the theater of William Shakespeare, Molière, Bertold, Brecht, Heiner Müller, and more closely in a play Colombian theater, playwriting Santiago García, as *Diálogo del Rebusque*, among others, as well as the more intertextual of the narrators of the twentieth century: Jorge Luis Borges, neither more nor less...

Key words

palimpsest, author, authorship, originality, intertextuality.





1. **Los autores y los arsenales de las influencias intertextuales.**

CIRILO: Dice que en el mundo existen muchas clases de ladrones y que cada uno hurta a su manera. El enamorado hurta con los ojos, el discreto con la boca, el poderoso con los brazos, el valiente con las manos, el músico con los dedos, el gitano con las uñas y el médico con la muerte, pero que estos desgraciados alguaciles son los peores, porque hurtan con todo el cuerpo. Eso dice. (García, 1987, Diálogo del Rebusque, p. 28).¹

No hay nada que temer, sino mucho que aprender, de la vigorosa y pacífica tribu de los árboles.

Marcel Proust.

Palim: de nuevo, *Sesto*: rayar. Volver a rayar o a escribir de nuevo sobre algo ya preexistente, o con el espíritu de lo ya antes dicho de otra forma; o sin él desde otra perspectiva, sentido y ocurrencia.

La referencia aquí se dirige en el sentido de la toma de un arcaico manuscrito, pero borrado, semiborrado o intentado borrar algo deseado, para desde éste dar lugar a otra escritura, a otras grafías, a otras ideas, indudablemente plagadas de lo viejo, de lo antiguo (pretérito, anterior), pero que ya serán "otra" cosa, cargadas indudablemente de esas herencias. Arcaicidad que no hay que tomarse en el pleno sentido literal en cuanto "muy viejo", "milenario", sino que también accede ese sentido de texto arcaico a un haber sido elaborado en una época más cercana o reciente a nosotros: no ser muy antiguo, para sobre él dar espacio y tiempo creativo a otros pensamientos o idearios de diversa índole, ya complementarios, como algo divergentes y paradójicos, que abre caminos hacia otras pluralidades de sentidos y ambigüedades en el juego de las imaginaciones y sus iluminaciones.

Todo ejercicio creador lleva en sí una carga de compromiso intertextual, o de intertextualidad, en tanto está basado o apoyado en diferentes tipos de fuentes de pensamiento de todo orden necesario para ello. En este sentido, nuestra reflexión es un permanente acto de referencialidad intertextual.

Pensar es tejer y viceversa, suelen decir las principales culturas ancestrales de la humanidad, como por ejemplo Los Kogi de La Sierra Nevada de Santa Marta (Colombia), por ello, tejido es texto: de ritos y mitos con sus imágenes, sonidos, cantos, bailes, músicas, oralidades, ceremonias, representaciones, entre otros. Estos son los orígenes de las primeras dramaturgias, en Oriente, como en Occidente; más precisamente las vueltas a encontrar por diferentes tendencias teatrales contemporáneas, como lo había pedido Antonin Artaud desde lo que dio en acuñar como *El Teatro Sagrado*, planteado desde *El Teatro de la Crueldad* en su libro, *El Teatro y su Doble* (1938) y más adelante, Jerzy Grotowski desde su *Teatro Laboratorio*, con las teorizaciones en *Hacia un Teatro Pobre* (1968), y más cercanamente, Eugenio Barba con el *Odin Teatret* con su propuesta, *El Tercer Teatro* desde *Las Islas Flotantes* (1983), como Richard Schechner con el *Performance Group* y *El Teatro Ambientalista* (1988), casi todos ellos cruzados por prácticas teatrales diversas de creación colectiva, ¿por qué será?

El lenguaje poético, el lenguaje de consumo cotidiano, los ideolectos, e incluso los estratolectos son herramientas de la cultura, unas especies de grandes esponjas que portan y expresan en sí en sus resquicios más incógnitos y ocultos, un cúmulo de ideas e imágenes provenientes de otros autores y de otras obras preexistentes, son materialidades o hablas que brotan y se manifiestan en una obra como hilos de ese nuevo tejido textual, justo como las capas calcáreas de una ostra que se superponen y a veces se contraponen en su constitución unas a otras, propiciando el diálogo, interlocucionando y potenciando sus posibilidades significativas, como las de otros adyacentes.

1. Santiago García. (1987). Diálogo del rebusque. En: *Cuatro Obras del Teatro La Candelaria*. Ediciones Teatro La Candelaria, p. 28. Bogotá. Texto citado de Quevedo perteneciente a la categoría de discurso, que se encuentra citado en *El Alguacil Endemoniado*.

A este sistema complejo, todo ensamblado y minado de ideas “nuevas” a través de distintos tipos de relaciones con otros autores, en ciertas ocasiones en el campo de la crítica literaria en general se le ha denominado como *prestamos*, otros más crudos o quizás descarnados en sus apreciaciones hablan de *robos*, e incluso de *plagios*, pero también tienen razón los supuestos acusados cuando citan con ironía en el juzgado sabio o tribunal de la vida, el refrán popular: “Lo que se hereda no se hurta...”

La cultura es siempre un “Sistema Colectivo Compartido de Herencias”, un Sistema Colectivo Compartido de Préstamos, Donaciones, donde la “personalidad” de “el autor individual” está maravillosamente dinamitada, a cambio de el autor colectivo, sabiamente democrático, dialógico, como polifónico (Bajtín), constructor y arquitecto sin par de la memoria, que va y viene desde las oralidades de todos, y no de un exclusivo clan de privilegios que puede monopolizar y pagarse el saber como en nuestras sociedades; memoria que allí ha quedado grabada y guardada, a semejanza de las diversas vetas concéntricas centenarias de un gigantesco árbol sagrado, como una Ceiba, fabuloso hábitat con sus miles de ramajes buscando abrazar el cosmos, los animales, los hombres y los elementos. Mundo donde no existe la propiedad privada sobre los mitos y ritos fundacionales, ceremonias de iniciación, poemas, textos que no son de nadie en particular, sino que hacen parte de toda la colectividad, *que se los vuelve a reapropiar en cada nueva celebración; porque no son propiedad privada*, como sí ocurre en los dominios del capitalismo actual².

Por otra parte, otros estudiosos, entre ellos algunos de los más importantes semiólogos, lingüistas, estetas, hermeneutas, antropólogos, etnólogos, e investigadores del teatro, consideran a este ejercicio de entrecruzamiento de cables, de captación de ideas de las más plurales y abiertas escrituras e influencias de todo tipo (visual, escritural, sonoro, filosófico, etc.), como un tema que es de la competencia en el mundo del análisis textual, llamado como el “nivel de la intertextualidad o el nivel intertextual”, al que es necesario darle su propio estatuto, por cuanto se

2 Emilio Durkheim. (1968). *Las formas elementales de la vida religiosa. El sistema totémico en Australia*. Traducción de Iris Josefina Ludmer. Editorial Schapire. Buenos Aires.

Marcel Mauss. (1971). *Institución y culto: Representaciones colectivas y diversidad de civilizaciones. Obras Completas*. Traducción de Juan Antonio Matesanz. Tomo II. Barral Editores, S. A. Barcelona.

Que tal el atrevimiento espantoso y descarado de algunos piratas y asaltantes postmodernos norteamericanos, quienes han decidido apoderarse y patentar como suya, bajo el régimen de Derechos de Autor..., una sustancia sagrada, ancestral, milenaria, que hace parte de el patrimonio cultural de la humanidad como el Yajé... (que no es droga, no es alucinógeno, sino manjar para dialogar con los dioses), pleito y debate que está en los estrados judiciales del país del norte, donde sólo contamos con la voz y el apoyo de todas las comunidades indígenas de Estados Unidos, donde no es muy difícil pensar a quién irán mañana a favorecer los hombres blancos con sus leyes blancas... De la misma manera, todo el grueso del debate sobre el cultivo de la hoja de Coca (que no es la cocaína), pasa por aquí, así como la fabricación de productos a base de Coca, como bebidas alternativas, mientras siguen siendo proscritas y perseguidos sus hacedores como criminales, como les sucede a Los Guambianos (Los Naza) en el Departamento del Cauca (Colombia).

ha convertido desde hace tiempo, en una área riquísima para indagar los más variados grados de *lectura o de lecturas de parte del otro, de el espectador o del receptor re-creador del mensaje*. El ejercicio o la cultura de agregar, modificar, suprimir, enriquecer toda lectura con nuevos textos nuestros, muestra cómo se queda corto el autor que complementamos con nuestras ideas, algo que casi siempre sucederá, dentro del sistema de insatisfacciones permanentes que asaltan a los seres humanos, aún tratándose de los más grandes maestros Confucio, Lao-Tsé, Lao-Tzú, Homero, Horacio, Virgilio, Ovidio, Dante, Cervantes, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Shakespeare, Rabelais, Goethe, Tólstoi, Dostoievski, Baudelaire, Rambaud, Lautréamont, Flaubert, Chéjov, Proust, Kafka, Brecht, Beckett, Joyce, Valle-Inclán, Borges, etc.

A Enrique Buenaventura en diversas ocasiones le oí repetir con frecuencia, con su habitual humor negro—y lo cito desde la memoria— hablando sobre este tema de la intertextualidad o de lo *palimpsesto*, decía en forma tajante y sin rubor alguno que: “El robo debe ir siempre precedido del asesinato del autor”..., es decir, que el buen asaltador, el buen nuevo autor -si quiere que su nueva autoría, su nueva obra derivada y maestría se recuerde gracias a la magia de su arte, de sus capacidades recreativas, talentosas, debe tener también la capacidad mágica de lograr hacer *desaparecer o borrar* (o por lo menos queden como invisibles) los aportes del “primer autor” (y vaya y averigüe si en realidad ése es el primer autor...), para que poco o casi nada ya interese a los lectores en general, excepto a los investigadores, a los expertos, que son los que siguen tras los rastros del autor “plagiado”, el autor asaltado, el autor “robado” y “asesinado”..., como lo hizo Bertolt Brecht con el dramaturgo inglés, John Gay (1685-1732) y su *The Beggar's Opera*, (*La Ópera del Mendigo*) (1728), para dar lugar exactamente dos siglos después a *La Ópera de los Tres Centavos* (1928, también traducida como *La Ópera del Vagabundo*, *La Ópera de Perra Gorda*, *La Ópera de los Tres Peniques*). Igual suerte corrió *Schweyk en la Segunda Guerra Mundial* (1943), basándose en la novela homónima del escritor checo, Jaroslav Hasek (1883-1923), o más cercanamente el mismo dramaturgo colombiano, Enrique Buenaventura (1925-2003), quien tomó un poema de *Canto General* del poeta chileno, Pablo Neruda, *Margarita Naranjo (Salitrera "María Elena" Antofagasta)*, que le sirvió como pretexto para inventarse en buena parte su pieza, *La Maestra* (1968), o para borrar a Don Tomás Carrasquilla, al tiempo que se apropió de su relato, *A la Diestra de Dios Padre*, para dar lugar a sus cinco versiones homónimas: (1ra.:1958, 2da.:1960, 3ra.:1962, 4ta.:1975, 5ta.:1985) donde ya se sugiere la presencia de los paramilitares y el ejército, así como los desplazados por todas partes..., para entregarnos una de las obras más importantes del teatro colombiano, como latinoamericano de todos los tiempos³.

3 Neruda, Pablo. (1983). *Canto General. Margarita Naranjo (Salitrera "María Elena", Antofagasta)*. Barcelona: Ediciones Orbis, S. A. pp. 252-254.

Buenaventura, Enrique. (1978). *Teatro. La Maestra*, pp. 25-29. *A la Diestra de Dios Padre*, pp. 195-258. Bogotá: Colcultura. Editorial Stella, Ltda.



Foto / Carlos Mario Lema. La huella del camaleón II, 2007

La intertextualidad es pues una especie de eje o de meridiano múltiple de las coordenadas culturales por donde pasa una serie de rutas de vecinos, de amigos e incluso de "enemigos", que se abren paso dejando escapar sus inevitables huellas, aromas y rastros (sus haces iluminadores o grisáceos cercanos y aún muy lejanos en el tiempo y en el espacio), mensajeros y mensajes que circulan a través de muchos medios de información, empezando por el libro, las revistas, el periolibro, el acualibro, el humolibro, el aerolibro (sic), los *mass media*, etc., que los traen hasta nuestra presencia o a nuestra Enciclopedia (Eco) en medio del inmenso y profundo camino que es el arte, donde cualquier cosa puede suceder o tener lugar; coordenadas que pueden ser de muchas calidades poéticas.

Dentro del ejercicio y la práctica de la intertextualidad, existe una diversidad de estrategias esgrimidas por los más diversos creadores a través del tiempo, entre ellas encontramos las más usadas o frecuentes como: la parábola, la metáfora, la elipsis, la hipérbola, la metonimia, la alegoría, la elipsis, la alusión, la historia, lo documental, lo semidirecto, lo directo, etc., y donde pueden converger en ese lugar: el símil, la sinécdoque, la alusión, la parodia, la parodia mixta, el *pastiche*, el auto *pastiche*, el *collage*, la cita, el plagio, el fragmento, la semejanza, la nota, el apunte, la imitación, el juicio, la crítica, el canto, la gesta, la saga, la memoria, la biografía, el retrato, la semblanza, el enigma, el debate o la polémica, el chiste, el proverbio, el caso, el juicio, la crítica, el apunte, el comentario o el aparte, la sugerencia, el cuestionamiento o la pregunta, la aseveración o afirmación, el énfasis, la sentencia, la estadística. Así como otros "géneros" mayores como: el mito, la leyenda, la epopeya, la rapsodia, la tragedia, la comedia, el

misterio sacro, el misterio bufo, el autosacramental, la pantomima, el mimotexto, el cuadro o el *sketch*, el guión, la pieza, la pieza didáctica, el melodrama, la narración, el cuento, el monólogo, el monólogo interior, la novela, la crónica, la sátira menipea, el entremés, la mojiganga (bojiganga), el sainete, y pequeños o chicos géneros españoles como: el paso, el retablo, el bululú, la farándula, la gangarilla, el ñaque, la compañía, la garnacha, etc.

Empleando recursos como: la transposición, la reducción, la inversión, el sueño, la pesadilla, la transferencia, la fragmentación, la refundición, cuando es urgente iniciar, continuar desarrollando o culminar una operación para complementar una idea dramaturgica, poética, pictórica, escultórica, novelística, cuentística, lingüística, semiótica, cinematográfica, coreográfica, cronística, ensayística, periodística, crítica y hasta teológica (para que por ahí derecho se condene eternamente por "robo"), o se salve en *El Infierno Enmendado* de Don Francisco de Quevedo y Villegas, aquel inquieto e inmenso hereje..., y herejía es elección, como sinónimo de diferencia, de descontento crítico del otro.

El autor o las autorías en cabeza de un escritor, un dramaturgo, un poeta, un semiólogo, un filólogo, un filósofo, un teólogo, un pintor, un escultor, un caricaturista, un cronista, un director de teatro, un director de cine, un guionista, un camarógrafo, un fotógrafo, un coreógrafo, un investigador del teatro, de la poesía o de la literatura en general, no es otra cosa que una especie de gran radar abierto al mundo que va captando y absorbiendo con sus raíces a lo largo de su vida y de sus múltiples lecturas y estudios, una serie innegable de textos, de imágenes, de influencias, de



marcas, de trazos, de huellas, etc., con las que viaja a sus mundos e imaginarios desde la especificidad de su discurso, de sus textos, de sus intereses, y desde allí se expresa, se manifiesta con sus sueños, sus dudas, sus pesadillas, sus utopías (si las tiene, porque ya hemos visto que hay unos que van a "importarlas" en los mercados globalizados de la clonación) (sic), porque sabemos que nada surge de la nada, sino que todo tiene que ver con todo (el mundo de lo holístico y rizomático), nada está desligado de nada, pero también sabemos que: "En el vibrar de una hoja está el latir del universo" (coincidían en decir poetas de mundos tan diversos y distantes en el tiempo como en el espacio, como Percy Bysshe Shelley (1792-1822), Walt Whitman (1819-1892), Oscar Wilde (1854-1900), y nuestro Aurelio Arturo (1906-1974), en *Morada al Sur*, Poeta de los Ecologistas del Mundo, postulado por *Green Peace*).

Por otra parte, digamos que eso de la originalidad (de la que muchos hablan en forma tan tranquila, alegre e inocente), esa especie de pésima *pseudo* ciencia ficción con que algunos se engañan, que viene desde el *alter ego* de los autores, esa señora tan gris, enigmática y en especial falsaria, no existe. Esa sí que es una falacia, una quimera, un imposible dentro del mundo de los imposibles; ya lo advirtió con profunda sabiduría, coraje y atrevimiento y hasta con cruda desfachatez para algunos, el poeta Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont (1846-1870), cuando nos define, perfectamente en 1870, lo que es la intertextualidad dentro de la categoría de *Plagio*, mucho antes que los principales teóricos, filólogos, lingüistas y semiólogos del Siglo xx, expertos en el tema; dice Lautréamont: "El

plagio es necesario. El progreso lo implica. Ciñe la frase de un autor, se sirve de sus expresiones, borra una idea falsa, la reemplaza por una idea justa" ⁴.

Aquí Lautréamont sintetiza lo que es un acto creativo de carácter *palimpsesto*; poeta que para la elaboración de su obra, *Los Cantos de Maldoror* no dudó en valerse de las más diversas fuentes literarias, tanto de la Antigüedad, como de sus más inmediatos contemporáneos, como Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, entre otros.

El concepto de intertextualidad tal y como lo concibe el filólogo y esteta ruso, Mijaíl Mijáilovich Bajtín (1895-1975), en su obra, *Problemas de la Poética de Dostoievski* (1929), el cual aparece bajo el nombre de *Contexto*. Dice Bajtín dándonos su concepción de la intertextualidad:

Los enunciados no son indiferentes uno a otro ni son autosuficientes, sino que "saben" uno del otro y se reflejan mutuamente. Estos reflejos recíprocos son los que determinan el carácter del enunciado. Cada enunciado está lleno de ecos y reflejos de otros enunciados con los cuales se relaciona por la comunidad de esfera de la comunicación discursiva. Todo enunciado debe de ser analizado, desde un principio, como respuesta a los enunciados anteriores de una esfera dada (el discurso como respuesta es tratado aquí en un sentido muy amplio): los refuta, los confirma, los completa, se basa en ellos, los supone conocidos, los toma en cuenta de alguna manera. (...) Uno no puede determinar su propia postura

4. Lautréamont. (1977). *Poesías y Cartas*. Ediciones Myramar, S.A. p. 48. Buenos Aires. Lautréamont. (1988). *Los Cantos de Maldoror*. Edición y Traducción de Manuel Serrat. Ediciones Cátedra, S. A. Madrid.

sin correlacionarla con las de otros. Por eso cada enunciado está lleno de reacciones—respuestas de toda clase, dirigidas hacia otros enunciados de la esfera determinada de la comunicación discursiva—. Estas reacciones tienen diferentes formas: enunciados ajenos pueden ser introducidos directamente al contexto de un enunciado, o pueden introducirse sólo palabras y oraciones aisladas que en este caso representan los enunciados enteros y tanto enunciados enteros como palabras aisladas pueden conservar su expresividad ajena, pero también pueden sufrir un cambio de acento (ironía, indignación, veneración, etc.).

La Intertextualidad es un procedimiento o acto poético, estético y valorativo que realiza el Receptor del mensaje, con respecto a un Emisor o a una diversidad de emisores, que se dá dentro de un sistema de relaciones culturales de diverso tipo, que siempre (de alguna manera) se *deco-difica*, se *lee* y por lo tanto se lo apropia el *Otro*, funcionando desde la memoria a partir de los primeros tiempos si se quiere.

Y más adelante dirá Bajtín:

Un texto vive únicamente si está en contacto con otro texto (contexto). Únicamente en el punto de contacto de este contacto es donde aparece una luz que alumbra hacia atrás y hacia delante, que inicia el texto dado en el diálogo. Hemos de subrayar que este contacto representa un contacto dialógico entre textos (enunciados), y no un contacto mecánico de "oposiciones" que sólo es posible dentro de los límites de un solo texto (pero no del texto y de los contextos) entre los elementos abstractos (signos dentro de un texto) y necesario tan sólo en la primera etapa de la comprensión (comprensión del significado, pero no del sentido). Detrás de este contacto se encuentra el contacto entre personas y no entre cosas (en su límite). Si convertimos el diálogo en un texto parejo, esto es, si eliminamos las fronteras entre las voces (los cambios de los sujetos hablantes), lo cual es posible en un principio (la dialéctica monológica de Hegel), entonces el sentido profundo (infinito) desaparecerá (tocaremos el fondo, pondremos punto muerto). (Bajtín, 1985, pp. 281; 384).⁵

Mientras tanto, cuatro décadas después, la semióloga búlgara, Julia Kristeva, estudiosa de la obra de Mijaíl Bajtín, es la inventora de la palabra *Intertextualidad*, propuesta por ella en su obra, *Semiótica* (1969; 1981), a cambio del pionero propuesto por Mijaíl Bajtín de *Contexto* (1929); ella va a escarbar en las significaciones que tenía el verbo "leer" en la Antigüedad, buscando, digamos, las razones y justificaciones de las afirmaciones de Lautréamont, que navegan en El Plagio (otra instancia o esfera distintiva de

la intertextualidad), así como en lo *palimpsesto*, y a fe que las encontró con toda precisión y justeza, diciendo:

El verbo "leer" tenía, para los antiguos, un significado que merece que recordemos y resaltemos con vistas a una comprensión de la práctica literaria. "Leer" era también "recoger", "recolectar", "espíar", "reconocer las huellas", "coger", "robar". "Leer" denota, pues, una participación agresiva, una activa apropiación del otro. "Escribir" sería el "leer" convertido en producción, industria: la escritura-lectura, la escritura paragramática sería la aspiración a una agresividad y a una participación total. (Kristeva, 1981, T.1., p. 236).⁶

Digamos de paso que la escritura paragramática (la escritura lectura), es siempre una actividad intelectual, cultural que lleva a cabo todo ser humano al entrar en contacto con cualquier tipo de textualidad: verbal, oral, plástica, sonora o musical, dancística, científica, etc., para de allí gestar otros *tejidos* o mejor, *entretejidos*, otros *textos*, otras *escrituras destructoras (deconstructoras)* y por ende de nuevo *constructoras, constructivas*, complementarias y enriquecedoras; así como también procesos empobrecedores sobre verbalidades de partida: las dos posibilidades pueden darse, desde lo más sublime hasta lo más espantoso, nada está excluido.

Es en este sentido complejo e incluyente (desde *muchas aristas de visión* que estamos tomando y empleando), este amplio conjunto de sentidos abarcadores y hasta a veces divergentes como complementarios del término intertextualidad, para nuestro presente trabajo. Término que a partir de muchas otras investigaciones especializadas sobre el tema, ha venido complejizándose, cualificándose, subdividiéndose para enriquecer y potenciar diversas instancias particulares que meditan sobre dicha actividad creadora y en especial recreadora; sobre ello no hay discusión, pues ni aún el padre Adán estaría libre de tales influencias intertextuales.

Recordemos que en el comienzo de *Cien años de Soledad*, de Gabriel García Márquez, en su génesis particular, el narrador nos comenta cómo: "El mundo era tan reciente que las cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo". Es decir, no se tenían todavía otros textos o artefactos del lenguaje para poder llevar a cabo empresas de intertextos y/o contextos (en términos de Bajtín), era difícil establecer *tejido de intertextualidad* con tantas ausencias nominativas... El taller de la palabra apenas estaba forjando los primeros términos, como viendo cuál convenía a cada cosa...

5 Mijaíl Bajtín. (1985). *Estética de la Creación Verbal*. Traducción de Tatiana Bubnova. Siglo XXI Editores, S. A. pp. 281; 384. Ciudad de México. Los subrayados son de Bajtín.

Mijaíl Bajtín. (1986). *Problemas de la Poética de Dostoievski*. Traducción de Tatiana Bubnova. Fondo de Cultura Económica, S. A. Ciudad de México.

6 Julia Kristeva. (1981). *Semiótica*. Tomo 1. *Preliminares al concepto de texto. El Semanálisis*. Traducción de José Martín Arancibia. Editorial Fundamentos, S. A. p. 236. Madrid.

Julia Kristeva. (1974). *El Texto de la Novela*. Traducción de Jordi Llovet. Editorial Lumen S.A. Barcelona.

Gerard. Genette. (1989). *Palimpsestos. La Escritura en Segundo Grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Taurus, S. A. Madrid.

Valga decir que la intertextualidad no es la simple actualización, contextualización que sufre, por ejemplo, un texto dramático de un autor determinado desde lo poético, social y político, a través del arte de la puesta en escena que efectúa un conjunto teatral (autor colectivo), fabricando nuevas alusiones desde el discurso escenográfico, la utilería, como desde el vestuario y las hablas, o por ejemplo, como suelen hacer algunos directores insertando en la trama textos de otros autores que tienen que ver con claros aspectos temáticos, a fin de parodiar lo que sucede; mientras que la generalidad de directores buscan un camino más facilista, con inserciones en paracaídas o enchufadas (en forma gratuita y forzada) que no modifican, para nada, la esencia profunda de la dramaturgia, lo que implica un trabajo más arduo y comprometido con la invención, sencillamente la construcción de la obra nueva, casi nada..., que es un proceso aún más complejo y radical creativo, o recreativo, si se quiere, que propende por transformar e incidir directamente desde la dramaturgia sobre los órdenes poético-textuales y sus sentidos otros buscados, como otros fortuita o casualmente hallados, proponiendo *otras frescas y nuevas lecturas, más vitales, más interesantes y polémicas y críticas*, teniendo en cuenta (conllevando ahí sí, por supuesto) otros elementos de *actualización, contextualización*. O hasta paradójicamente de "Evasión" para caer en la actualización, contextualización, según los propósitos estéticos-ideológicos: casos se han visto en la dramaturgia que viaja al *Encuentro con la Memoria, La Dramaturgia del Cono Sur*: que suele dar la vuelta desde las metáforas, las parábolas, las alegorías, las metonimias, las elipsis, las hipérbolas, etc., para aludir indirectamente con más eficacia y lucidez sobre lo que ha venido pasando durante las dictaduras, este es el arte de: Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, Roberto Cossa, Aristides Vargas, Mauricio Kartun, Rafael Spregelburd, en Argentina; Mauricio Rosencof, Jacobo Langsner, Jorge Curi, Alberto Paredes, Ana María Magnabosco, Ricardo Prieto, en Uruguay; Juan Radrigán, Jorge Díaz, Alejandro Sieveking, Marco Antonio de la Parra, Ramón Griffero, ICTUS, María Asunción Requena, Fernando Josseau, de Chile, entre otros.

2. Algunos antecedentes: Shakespeare y la historia de una dramaturgia desde la intertextualidad. Los orígenes de *Romeo y Julieta*, *Hamlet*, *Macbeth*. Heiner Müller y *Hamlet-machine*

Después de Dios, Shakespeare es quien más ha creado. F.D.M.

En este orden de ideas por ejemplo: ¿Quién habla hoy de la apropiación de *La Marmita*, como *Aulularia* o *La Comedia de la Olla*, más conocida como *La olla*, ambas de Plauto (254 a.C.-184), donde aparece su

personaje avaro, Euclión, que será luego el famoso Harpagón de parte de Molière (1622-1673) para dar lugar a su obra, *El Avaro* (1668). Nadie se acuerda de ello, ni por equivocación... En este sentido vamos a ver en forma más detallada algunos casos patéticos y paradigmáticos de la intertextualidad, tanto en la dramaturgia, como en el relato, el ensayo y la crónica literaria.

Sin lugar a dudas William Shakespeare (1564-1616), fue uno de los más diestros autores en el manejo de la intertextualidad, de las Refundiciones (Las Refundiciones de nuevos mundos e historias) éste sí sabía cómo y de qué manera se podía llegar a manejar esta capacidad y estrategia estético-creativa, paseándose por donde quería con lujo de habilidades tremendistas, desafiando tribunales, autores, obras, no desaprovechando nada de lo que le caía en las manos...: entre ellas numerosas obras cronísticas, como teatrales de todos los tiempos, examinándolas, desvertebrándolas y haciéndoles escurrir con creatividad o reinención, el jugo o *súmmum* de todo lo que él necesitaba para sí:

¿Quién testimonia o se acuerda de la apropiación de *La Tragedia de Romeo y Julieta*, reescrita en 1595, por parte de William Shakespeare, y menos, ¿quién se acuerda de los nombres de estos autores primarios, anteriores (de cuyos nombres nadie quiere acordarse...), materialidad "raptada" y demolida por este famoso dramaturgo inglés, que se la apropió y arregló para hacer célebre esta pieza?

Romeo y Julieta, obra basada en un primer momento en la novela griega, *Anthia y Abrocomas* del griego, Jenofonte Efesio (430 a.C.-355), escritor de la tercera centuria, la cual a su vez recogió, arregló y mejoró después Tommaso Guadati, quien firmaba con el seudónimo de Masuccio de Salerno o Masuccio Salernitano (1420-1475), denominado *El Bocaccio Napolitano* por seguir (o si se quiere plagiar o acercase a su estilo), llamando su obra, *Novellino* (1476), conjunto de 100 relatos, siendo uno de estos textos el que lleva y refleja con realismo poético y con un grado de violencia trágica, la historia amorosa de aquella inmortal pareja, que aquí se casa, llamándose el amante proscrito Mariotto, quien es capturado en la tumba de su amada Gionazza, a quien cree muerta, siendo él asesinado después, mientras que la ya viuda se irá a un convento, elemento que luego Shakespeare transferiría para su personaje Ofelia en *Hamlet* (1600).

Luego vendría otra versión de las manos de Luigi da Porto, que se basa en la obra de Masuccio de Salerno –historia popular sucedida allí en Verona a dos amantes, que iba de boca en boca–, y sobre ella publicó su *Istoria Novellamente Ritrovata di Duoi Nobili Amanti* (*Historia Nuevamente Encontrada de los dos Nobles Amantes*). Luego Pierre Boaisteau, colaborador de Francois de Belleforest en las *Historias trágicas extraídas de obras Italianas* de Bandello, Matteo Maria Bandello (1485-1561), edita la versión gala del relato de Bandello, bajo

el nombre de *Historia de Dos Amantes*, para que de aquí venga la primera versión elaborada por autores ingleses: *The Tragical Historie of Rimeus and Juliet* (1562). William Painter escribe *The Palace of Plausure (El Palacio del Placer)*, relatos donde hay un cuento con el mismo tema. Y la cadena sobre este tema sigue:

Se cree que Shakespeare vió una obra teatral con los mismos asuntos planteados, escrita por el poeta italiano, ciego Luigi Groto, y se piensa que tal obra fue *La Hariana*, mientras que se tiene mucha certeza que fue en la versión de Arthur Brooke de donde Shakespeare tomó más elementos para ella. Otra fuente que enriqueció, a no dudarlo, su *Romeo y Julieta* (1595), fue una obra española, escrita casi un siglo antes que inaugura el tratamiento del erotismo en la escena española, como *La Celestina*, del judío converso, Fernando de Rojas (1470-1541), escrita en 1497 y editada en 1499, que *Refunde* (otra forma de decir intertextualidad) textos del *Libro del Buen Amor* del Archiprioste de Hita, entre otros. Repetimos la pregunta: ¿Quién aboga o abogó por todos estos autores, muchos de ellos hoy súper anónimos? Nadie, absolutamente nadie...

¿Quién dice que *Hamlet Príncipe de Dinamarca*, escrita en la madurez de Shakespeare en 1600, era 400 años antes una antigua narración islandesa, que fue después retomada por el dramaturgo Saxo Gramático (1150-1220) (también Saxo el Gramático), escritor dinamarqués de fines del Siglo XII, quien escribió la *Crónica Dánica* o *Gestas de los Daneses* ("Gesta Danorum o Historia Dánica, luego de 1200), impresa en París en 1514, la cual ha quedado como el más grande de los monumentos literarios daneses de la Edad Media, texto cuyo título es el de: *Danorum Regum Heroumque Historiae stilo eleganti a Saxone Grammatico a natione Sialandico necnon Roskildensis ecclesiae Praeposito: Abhnic supra Trecentis Annos concriptae et nunc primum Literaria seriel lustratae Terssimeque Impresa*. (*Historia de los Reyes y Héroes de Dinamarca, en el Estilo de Saxo Gramático, de la Nación Islandesa data desde hace Trescientos Años, como las Primeras Series Ilustradas de la Literatura Escrita e Impresa*).

¿Quién se acuerda que la primera obra teatral que se escribió sobre un personaje como Hamlet, la escribió el dramaturgo danés, Saxo Gramático? Nadie se acuerda de ello. Personaje denominado en ese entonces como Amleth y después como Hamblode. En cambio, ¿quién no se acuerda de *Hamlet Príncipe de Dinamarca*, pieza reelaborada y mejorada para gran disfrute de toda la humanidad por el dramaturgo inglés, William Shakespeare?

No obstante, ¿quién se acuerda que los sucesos e historias en que se apoyó William Shakespeare para la escritura de una de sus más grandes tragedias como *La Tragedia de Macbeth* (1606), fue *Scotorum Historiae* de Héctor Boëthius o Héctor Boece (1465-1536), obra impresa en París en 1526?, así como en *Crónicas de Inglaterra, Escocia e Irlanda (Chronicle of England, Scotland and Ireland)* del cronista, Rafael Holinshed (1577), al igual que tomando

elementos de otra obra como *The Witch (La Bruja)* de Thomas Middleton (1580-1627), dramaturgo isabelino, contemporáneo de William Shakespeare.

Estos préstamos intertextuales eran muy usuales o frecuentes en la Antigüedad, como en la Edad Media y en el Renacimiento, y más cuando en esas épocas los diferentes autores no tenían mucho acceso directo a las escasas imprentas, las cuales eran todavía herramientas de lujo en El Renacimiento; Imprenta en Occidente creada gracias al alemán, Johann Gutenberg, en 1450, y a los aportes de otros de sus antecesores (¿intertextualidad científica?); y menos hablar de adelantos muy posteriores como el hoy prehistórico mimeógrafo, con que nos tocó trabajar a muchos, o la fotocopidora, y menos la Internet y otros sistemas que vendrán. De manera que era muy recurrente que entre los poetas, novelistas, filósofos, teólogos y dramaturgos, etc., prestarse sus propios manuscritos; organizaban lecturas en tabernas y teatros, donde acontecían escenas como ésta, tras sus respectivos préstamos y devoluciones, por ejemplo entre Shakespeare y Middleton, palabra más, palabra menos:

Shakespeare: hombre Middleton, muy interesante tu obra, *La Bruja*; por ahí tomé una partecita para una pieza que estoy escribiendo, que se llamará *Macbeth*, para una especie de aquelarre que hacen éstas con el protagonista. ¡Linda que va a quedar!

Middleton: pues, hombre, Shakespeare, no hay problema: tal parece que se van a poner de moda los "aque-larres" (*Risas*). Yo también te tengo que decir que por ahí me traje unas ideas tuyas sobre una inolvidable y linda amante, que termina en una casa del placer. (*Risas*).

Shakespeare: me parece muy bien, hombre, Middleton. Definitivamente, no queda sino copiar a un genio, y mal. (*Sueltan todos una inmensa carcajada, mientras se tiran vino*)⁷.

Para cerrar este inmenso cajón de sastre que es el teatro, en donde vienen y devienen numerosos hilos conductores, intertextualidades, influencias de uno y otro lado, nada mejor que traer a cuento con respecto a William Shakespeare, una obra como *Hamlet-Machine (Hamlet-Máquina)* (1977), escrita por el dramaturgo alemán, Heiner Müller (1929-1999), alumno de Brecht, quien hizo parte de los directores y autores de el Berliner Ensemble (de tal palo, tal astilla), considerado por la crítica internacional especializada, como uno de los más importantes, irreverentes y reveladores autores contemporáneos, como

7 William Shakespeare. (1972). *Obras Completas*. Traducción de Luis As-trana Marín. *Estudio Introductorio y Vida de William Shakespeare*. Madrid: Aguilar, S. A. de Ediciones. pp. 23 a 119.

Jan Kott. (1969). *Apuntes sobre Shakespeare*. Traducción de Jadwija Muri-zio. Barcelona: Editorial Séix Barral, S. A.

por la extraordinaria capacidad dinamitadora de su lenguaje; donde la historia shakespeariana es *deconstruida, actualizada e historizada* en el contexto de *La Guerra Fría* y la crisis del socialismo en Europa y La Unión Soviética, con su posterior derrumbe. Empleando como estrategia narrativa *El Teatro Sintético*, con un estilo como *El Fragmento*, rompiendo y trasgrediendo las formas y estructuras dramáticas consagradas, habituales, instaurando y refundiendo a cambio un sin número de recursos como: El Monólogo Interior joyceano con su flujo de conciencia, La crónica periodística, el poema dramático, el teatro *happenístico*, el teatro de la crueldad, el *collage*, teatro surrealista, la simultaneidad y teatro que privilegia la multiplicidad (ejemplo de teatro postmoderno). Y el teatro político plagado de la locura y del *Gestus* de la revuelta en la calle. Acudieno a La Multiplicidad del Personaje Protagonico (*El Hamlet* que era, Hamlet 1; que mira hacia el futuro o porvenir, Hamlet 2: quien mira hacia adentro, y Hamlet 3: el del pasado; otras ampliaciones del personaje Hamlet serían: Raskolnikov –especie de Hamlet ruso– y El Hombre de Frac mal Entallado), Ofelia que es también Electra, La Mujer que se Suicida en el Horno de Gas (homenaje a su mujer que se suicidó de esta forma), La Mujer de los Labios Nieve (la de la sobredosis) y La Mujer con Cáncer en el Seno, mientras están a su alrededor personajes como Claudio, Gertrudis, Polonio, Horacio y El Fantasma, así como El Payaso de La Primavera Comunista (el equivalente de El Bufón).

Hamlet-Machine, si bien se nutre y devora la pieza de William Shakespeare, en sus líneas temáticas y líneas argumentales, apropiándose de la fábula y la misma trama, teniendo en cuenta sus diferentes personajes capitales con sus respectivas funciones actanciales, de la misma manera sólo toma para su experimento un 5% de la textualidad de William Shakespeare, una base esencial, lo demás viene a ser verbalidades de Heiner Müller desde una deconstrucción radical, total, desde una recreación y apropiación suya, producción industrial muy gratificante para todos, para darnos en sólo 12 páginas (tamaño carta), una de las piezas teatrales más importantes del Siglo xx y Siglo xxi, cuya puesta en escena puede durar cerca de tres o más horas, sirviéndose de múltiples medios tecnológicos, como vimos en la *mise en scène* del grupo canadiense, Carbono 14, en el Primer Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá (1988).

Hamlet-Máquina fue representada, bajo la dirección de Heiner Müller, por el Deutsches Theater como un “funeral” de estado, en 1990, tras la caída de la entonces República Democrática Alemana (R.D.A.), en 1989, y en toda Europa del Este del llamado “socialismo real”, llevada por múltiples salas de Alemania unificada⁸.

8 Heiner Müller. (1992). *Hamlet-Machine (Hamlet-Máquina)*. *Interruptus*, No. 1 Junio-Noviembre, pp. 13-20. Revista de Teatro y Estética. Sociedad Bertolt Brecht para el Teatro Colombiano. Traducción del portugués de Santiago García. Compudiseño. Imagen Taller Gráfico. Bogotá.



Johans Ribos. Ofelia o la madre muerta, 2007

3. El Caso de Jorge Luis Borges y Pierre Menard, autor del Quijote

En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también lo escriben. (Borges, 1989, *Otras inquisiciones*, p. 55.) *El Quijote –me dijo Menard– fue ante todo un libro agradable; ahora es una ocasión de brindis patriótico, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo. La gloria es una incomprensión y quizá la peor.* Jorge Luis Borges.⁹

Quien lee mis textos está inventándolos. Jorge Luis Borges.

Qué es el arte narrativo de Jorge Luis Borges (1899-1986), sino la permanente lectura, apropiación y destrucción, reducción espectacular, deformación de páginas completas, párrafos, sentencias, frases, dictámenes, versos, poemas, anécdotas, discursos, máximas, títulos arrebatados, títulos tergiversados en su totalidad o en parte, etc., tomados de las artes verbalizantes de los más importantes escritores del mundo, que colaboraron en la edificación de su mundo, cúmulo de grandes narradores, por lo general del Siglo xxi redescubiertos por él y (congregados entre los cien autores de la *Biblioteca Personal de Jorge Luis Borges*), muchísimos de los cuales hoy casi nadie los lee (permaneciendo en el olvido, y siendo en verdad en el Siglo xx y venideros *redescubiertos* por otros lectores de una forma nueva, vital y actualizada, gracias a Jorge Luis Borges y su arte narrativo sin igual.

Borges, Jorge Luis. (1971). *Ficciones. Pierre Menard, autor del Quijote*, pp. 47 a 59. Madrid: Alianza Editorial, S. A.



Por ejemplo, *Pierre Menard, Autor del Quijote* de Jorge Luis Borges, llega a nosotros a través de la voz de un narrador del que hay que desconfiar, ya que habla de la incógnita y muy subterránea tarea que se ha impuesto un escritor del simbolismo francés, (el caballero inexistente, apócrifo y sólo “conocido” por Jorge Luis Borges, Pierre Menard (datos que nos dice) ubicado en los siglos XIX y XX, quien en un comienzo había querido volver a escribir toda la verbalidad de *El Quijote* de Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616), teniendo para ello que comenzar por aprender una lengua que le era extraña como el castellano, primer sendero que decidió desechar por cómodo.¹⁰

Optó entonces, nuestro escritor perdido en las sombras de los tiempos idos por un camino más difícil: escribir sus propias experiencias o vivencias en ese, su tiempo, sobre *El Quijote*. Y es así como Menard consigue escribir ciertos fragmentos del *Quijote*, –nos dice el narrador–, e incluso se nos trata de persuadir de leer un texto indéntico citado en dos oportunidades, a fin de encontrar en él diferencias sustanciales entre ambas textualidades –según se trate de uno o de otro autor: Cervantes o Menard–..., punto donde Borges echa mano de su astucia intelectual de gigante creador y re creador, como de la estrategia de ciertas metáforas, como la de los espejos en este caso, la de las duplicidades de mundos, la duplicidad de obras y por tanto de sueños y utopías literarias maravillosas

¹⁰ Borges, Jorge Luis. (1989). *Otras Inquisiciones*, Madrid: Alianza Editorial, S. A. p. 55.
Los subrayados son de Borges.

dadas en este caso, como de el arte de las falsificaciones. Dice Borges en *Pierre Menard, autor del Quijote*:

Es una revelación cotejar el don Quijote de Menard con el de Cervantes. Éste, por ejemplo, escribió (Don Quijote, Primera Parte, Noveno Capítulo):

...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

Redactada en el Siglo XVII, por el “ingenio lego” de Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:

...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir. (Borges, 1971, p. 57.)¹¹.

Por supuesto, quien busque en la obra de Cervantes en *La Primera Parte, Noveno Capítulo* titulado, *Donde se Concluye y da fin a la Estupenda Batalla que el Gallardo Vizcaíno y el Valiente Manchego Tuvieron*, no encontrará jamás dicha cita borgiana, también adjudicada a Cervantes en su obra cumbre. Se trata de otra de las ricas necedades y fabulaciones de que podía hacer gala a su antojo el heresiarca Borges..., como es la licencia de ad-

¹¹ Borges, Jorge Luis (1971). *Ficciones. Pierre Menard, autor del Quijote*, Ob. Op. cit. p. 57.

Los subrayados son de Borges.

judicarlo a otros lo que a uno le parezca, espacio que justifica la misma creación o invención literaria, artística, que hace parte integral de la "lógica" de su poética, regida entre otras por lo insólito, lo asombroso soñado por Borges, "El Otro, Él Mismo, para otros... Borges, El Homero del Siglo xx, Escritor para Escritores, Escritor de Escritores".

Visto el asunto desde otra mirada, en realidad son distintos para el lector estos dos textos idénticos, en cuanto al volverlos a leer por segunda ocasión, ya nosotros hemos cambiado, tanto que encontramos y vemos desprenderse en el texto nuevas imágenes y sentidos, sensaciones, motivos, como diferentes formas de asociación, de construcción de las unidades temáticas, como de los ejes de selección, como sintagmáticos, etc., por tanto Borges se sale allí, con toda razón, con la suya: toda textualidad idéntica, repetida, vuelta al "leer", siempre se suele volver inédita, nueva para el mismo asombrado lector, donde en cada ocasión él ya no es el mismo, así como en cada una de las lecturas-escrituras, se engendran y se le vienen a la mente, nuevos textos, agregados valiosísimos, como diferentes sistemas de imágenes...

Así se trate en apariencia de un remedo conducente a una deconstrucción muy radical del clásico, como de una parodia sintética y semicarnavalesca de *El Quijote* de Pierre Menard, pues sólo se posee un conjunto de fragmentos capitulares, dice Borges: "Esta obra, tal vez la más significativa de nuestro tiempo, consta de los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte de *El Quijote* y de un fragmento del capítulo veintidós." (Borges, 1971, p. 51).

Y claro, aquí Borges tiene toda la razón en cuanto que el texto pensado y escrito por Miguel de Cervantes en 1605, I Parte, y en 1615, II Parte (en los Siglos XVI y XVII), tiene unas connotaciones particulares por el tiempo y el espacio en que fue engendrado, con un sistema particular de significaciones, de sentidos y de ambigüedades que estableció como forma crítica de intercambio de valores y antivalores desde sus codificaciones en la alborada de su época, en el renacimiento español durante *El Siglo de Oro*, donde la obra generó una forma entusiasta, pero también escéptica y específica de dialogar desde el pensamiento utópico con su gente y su mundo, como de interpretarlo e interrogarlo mejor, desde la necedad, la risa, la carcajada de la plaza pública, donde dos personajes antihéroes, una pareja cómica o pareja de opuestos, es decir, un oximorón, resume y sintetiza el mundo de las contradicciones de su tiempo y de todos los tiempos, como la crítica a las historias de las novelas de caballería, a la carrera de las armas, el honor, la valentía, la lealtad, al desplazamiento de dos personajes, que a la vez son la metonimia que refiere el desplazamiento y persecución contra dos culturas fundamentales de la humanidad, que le dieron vida y solidez a España, como fueron la Cultura Árabe y la Cultura Judía, etc. Recordemos la intertextual tan



Hamlet / companhia dos actores Brasil / foto Alex Isquiano

fuerte y densa (*La Escritura en Segundo Grado*, como la suele llamar el francés, Gerard Genette, en su libro sobre la intertextualidad, *Palimpsestos*), de donde sale, no precisamente una obra de segunda categoría, sino de primera categoría universal, como es *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha*, de Don Miguel de Cervantes Saavedra, la cual es la resultante de procesos de apropiación intertextual, de habilidosas y creativas escrituras sobre otras escrituras ya borradas, de obras destripadas, sirviéndose de cientos de Novelas de Caballería que pulularon como la literatura más popular en España y Portugal, varias de ellas muy notables, como la valenciana, *Tiran le Blanc* de Joanot Martorell (1415-1468), publicada póstumamente en 1490 (de la que también se ha hecho varias versiones teatrales), y más adelante la castellana, *Amadis de Gaula* de autor Anónimo, publicada en 1508, ambas alabadas por Cervantes en su misma novela a través de la cita y el comentario, mientras compara sus aventuras con las de sus émulos anteriores.

Pero además de las aventuras a las que lanza Borges al anónimo Pierre Menard, no se nos puede olvidar la más famosa de las copias y refundiciones reales que han existido sobre *El Quijote* de Cervantes, conocida como *El Quijote* de Avellaneda (Alonso Fernández de Avellaneda), autor atraído por la fama, como por la búsqueda de inmensas ganancias, que dio lugar a *El Quijote*. Segundo

Tomo del *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras, (1614), editada en Tarragona, novela que también tiene sus méritos literarios, pues tratar de copiar bien a un genio no es fácil, cuando Cervantes daba de mano a *La Segunda Parte* de su obra inmortal., texto que nos luce bastante como una de las fuentes intertextuales motivadoras de Jorge Luis Borges para su *Pierre Menard, Autor del Quijote*, así como su seducción permanente por ese misterioso: *El Otro, El Doble*, aquel ser gris que está en la sombra, a la intemperie del yo. En América, el escritor ecuatoriano, Juan Montalvo (1832-1890), uno de los más grandes y virtuosos ensayistas de América en su tiempo, también hizo sus ejercicios literarios de estilo sobre Cervantes y *El Quijote*, en forma admirable, para abordar temas diversos de la literatura, como sociales y políticos de hispanoamérica, al tiempo que le sirvió para hacer gala de su profundo conocimiento del ibérico autor y su obra, bajo el nombre, *Capítulos que se Olvidaron a Cervantes* (1895)¹².

4. Diálogo del rebusque de Santiago García y La fiesta del Buscón Don Pablos por estas tierras.

De aquellos polvos vinieron estos lodos.
Francisco de Quevedo y Villegas.

No en vano comenzamos esta reflexión sobre la intertextualidad, con una cita de *Diálogo del Rebusque*, que entre otras cosas es una especie de "lúcido" llamado que hacen Quevedo-García, para derruir los velos sobre una supuesta "honestidad", "originalidad" y "pureza" que no existe por ninguna parte en el comportamiento de los hombres, desde las más variadas extracciones y actividades que tienen lugar en la vida cotidiana, como en las artes, al tiempo que es una clara admisión y reflexión sobre la ya preexistente popularización de las picardías en todas las instancias de la vida social, y en la época de la España decadente las fiestas de los pícaros de Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645), sí que estaban de moda, a flor del día a través del raponaso limpio..., no más que lo diga el propio Don Pablos, como los protagonistas del paradigmático, *Lazarillo de Tormes* (1552 ó 1553) novela de autor Anónimo, obra pionera y maestra en este género de la novela picaresca española, considerada por muchos especialistas y críticos como la primera gran novela moderna..., sobre la que han hecho diversas versiones dramáticas en Colombia y el mundo, como: *De Lázaros, Ciegos, Escuderos, Clérigos, Damas y otros pícaros*, escrita por Antonio

Montaña, representada por el Teatro Quimera, dirigida por Jorge Prada Prada y Fernando Ospina (2004), y *Yo soy lazarrillo de Tormes*, escrita y dirigida por Rodrigo Rodríguez, puesta en escena por el grupo Ditirambo Teatro (2006); así como una magnífica versión que nos trajo hace varios iberoamericanos el Teatro El Galpón del Uruguay, bajo la dirección de César Campodónico (2000).

El texto de *Diálogo del Rebusque* (1980), pieza escrita por el maestro Santiago García, puesta en escena por el Teatro La Candelaria bajo su dirección (1981), es un texto *palimpsesto*, a partir de la novela picaresca española, *Historia de la vida del buscón llamado don Pablos, Ejemplo de Vagamundos y Espejo de Tacaños*, escrita en 1603, donde Santiago García muele a palos a su autor y amigo de toda la vida, Don Francisco de Quevedo y Villegas en unas ocasiones, mientras que en otras, lo refunde y entremezcla con algunas verbalidades breves también de Quevedo como discursos, premáticas, loas, poemas, canciones, etc., y asimismo tal vez la más de las veces, lo toma en forma directa, literal como lo han hecho cientos de otros autores, tal cual en cuanto cita textual, ya de manera completa, como parcial para sus propósitos dramáticos, para dar cabida a esta maravillosa y brillante obra del teatro colombiano y latinoamericano, que dio lugar a una de las puestas en escena más paradigmáticas de nuestro teatro experimental, como a la revelación de Santiago García, como uno de

12 Cervantes Saavedra, Miguel. (1968). *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición preparada por Justo García Soriano y Justo García Morales. Madrid: Aguilar, S.A. de Ediciones.

Fernández de Avellaneda, Alonso. (1960). *El Quijote*. Segundo tomo del *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, que contiene su tercera salida y es la quinta parte de sus aventuras. Madrid: Aguilar, S. A. de Ediciones.

Montalvo, Juan. (1975). *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes*. Medellín: Editorial Beta.



los más brillantes e importantes dramaturgos del teatro latinoamericano contemporáneo, ni más ni menos...

Y no contento con esto Santiago García, de ñapa para con el mismo Francisco de Quevedo, lo toma y se divierte invistiéndose de él, falsificándolo en el Siglo xx en cuanto *doble* que hace de Quevedo a la perfección, suplantándolo, para representarlo, *revivirlo* a su manera con lujo de detalles en su artísticidad con vistosidad y virtuosidad poética y necia, quien entra cada tanto precisamente a escamotear la escena para quejarse de las distorsiones, los cambios dudosos, las modificaciones de la suerte del protagonista Don Pablos y su par cómico Cirilo, como por la introducción de algunos textos "que no son míos", como en el caso de la inclusión de un poema de su archicontradictor personal y de estilo, don Luis de Góngora y Argote (1561-1627), texto que se lanza en la celebración paródica de una especie de "Ultima Cena" presidida por Don Pablos (quien en una inmensa ruina, difícilmente volvería a tener semejante banquete o comilona gigantesca...), celebración carnavalesca, donde el vivo vive de dos familiares bobos (de una pareja cómica), a quienes despoja de toda la comida que tenían en su despensa, que va guardándose delante de ellos en la misma mesa, paso a paso en sus largos y anchos bolsillos secretos de pícaro floreciente; escena típica de la *commedia dell'arte*, que nos hace acordar de los banquetes de Don Pantaleón y el hambre que pasa su criado, Arlequín, como en una maravillosa puesta en escena colombiana como *La Ración de Arlequín*, escrita y dirigida por Carlos Parada, representada por el grupo Teatrova (entonces Teatro CODHE, Colegio de Hijos de los Educadores), en 1979 y años posteriores.

Pero la intertextualidad no es un procedimiento artístico-estético para legitimar la copia fácil, burda, vulgar (además superficial), banal, carente de nuevas y ricas ideas y sorpresas, de arrojadas capacidades de inventiva que aventuren recrear una cultura y mundo dado; en este caso las piezas teatrales, una dramaturgia, cuyo rasgo esencial debe ser, lo reiteramos hasta la saciedad, la invención (García), dentro de la cadena cultural –como dice el Señor Quevedo en *Diálogo del*

Rebusque–, quien reconoce que todo en la vida y en el arte es: "Invento del invento del invento", entendiendo que todo en el arte es un sistema interminable de espejos con sus respectivos reflejos que se van distorsionando y modificando unos tras otros con sus ideales, utopías y fantasmas, siendo sus depositarios, sus lectores, como espectadores, los mejores jueces de la historia.

Finalicemos también con don Francisco de Quevedo y Villegas, a través de *Diálogo del Rebusque* de Santiago García, en donde maldice don Pablos delante de su amigo y cómplice de viaje, el diablillo Cirilo, luego de haber salido muy mal librado de una partida de naipes en que se metió con un diestro Clérigo, cuando se da cuenta de su ruina, mientras Cirilo le sentencia en forma maravillosa y contundente algo que a la vez expresa la mejor conclusión posible para todos los seres humanos, "dedíquense a lo que se dediquen en la vida", y más en referencia a este asunto complejo de la intertextualidad, las Autorías y la supuesta Originalidad, originalidad del pecado original, tal vez...:

PABLOS: ¡ah! ¡Caí en manos de ladrones!

CIRILO: no te lamentes Pablos. Desde que naciste caíste en ellas, pues caíste en las manos del tiempo, que es el mayor ladrón de todos y el que a todos los ladrones hurta lo que hurtaron". (García, 1987, p. 44)¹³.

¹³ García, Santiago. (1987). *Diálogo del rebusque*, p. 44. En: *Cuatro obras del Teatro La Candelaria. ob.op.cit.*