

LA PRACTICA DE LA REFUNDICION EN EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XVII

Graciela Balestrino de Adamo y Marcela Sosa de Valle

En Andrés de Claramonte no hay que pensar como autor original. Este pobre Claramonte (...) era ciertamente un escritor vulgar y adocenado que, siendo comediante de oficio y viéndose obligado a abastecer la escena con novedades propias o ajenas, se dedicó a la piratería literaria, con el candor con que ésta se practicaba en aquel tiempo y del cual daban ejemplo grandes poetas. ¿Qué fue Moreto en la mayor parte de sus obras sino un Claramonte muy en grande? ¿Cuándo hizo Claramonte mayor plagio que el de Calderón en Los cabellos de Absalón copiando "ad pedem litterae" un acto entero de La venganza de Tamar del maestro Tirso? Estas eran las costumbres literarias de aquel tiempo y no hay que quebrar la soga por lo más delgado.

Marcelino Menéndez Pelayo

El texto original de una obra ya vemos que no es acatado como patrimonio intangible de su autor.....

Menéndez Pidal

... En el límite están la refundición y la parodia, pero no es preciso detenerse en productos de interpretación fácil.

Cesare Segre

1. Deslindes: Objeto y metodología

Este collage de citas que integran el epígrafe nos sumerge por una parte, en una práctica frecuente en el teatro barroco: la refundición, y por otra parte, en la metalengua o discurso crítico que generó dicha práctica.

Según el Diccionario de la RAE (1984) refundir significa "dar nueva forma y disposición a una obra de ingenio, como comedia, discurso, etc.... con el fin de mejorarla o modernizarla". A este campo semántico pertenece refundición, el producto resultante de la acción de refundir, y refundidor, el autor de la refundición.

Esta mínima definición, que podrá no ser satisfactoria para todos porque tal vez se encontrarán excepciones para anularla total o parcialmente, la aceptamos con fines operatorios y porque nos permite un primer deslinde de nuestro ámbito de trabajo, al singularizar la refundición, respecto de la intertextualidad difusa, que como una red vincula textos completos, segmentos más o menos extensos, títulos.....

No ignoramos que las "aproximaciones" que se pueden establecer entre los textos dramáticos y el espacio intertextual en el que se insertaban podrían estar motivadas por la propagación y aceptación masivas de diversos códigos:

lingüísticos, retórico, métrico, actancial, genérico,...(1) como se verá más adelante al situar la refundición en la producción teatral que se incluye en el sistema barroco (2). Pero no es nuestro objeto referirnos a esa intertextualidad extendida, que, en última instancia, dependerá de una decisión interpretativa del lector/espectador... y de su competencia.

Nuestro campo de investigación se sitúa en el espacio de lo que la crítica en general ha definido como reescritura (y que Genette denomina "literatura al segundo grado") (3), es decir, una escritura que deriva de otra escritura anterior. El parecido, la similitud, cuando no la identidad, paradójicamente establecen el acto de diferenciación que es la reescritura. (4)

La imagen del espejo -pero la de un espejo biselado- con la cual puede representarse la reescritura, resulta más eficaz que una extensa conceptualización.. Dos textos, uno derivado de otro, se enfrentan, estableciéndose un complejo juego de referencia y diferencia (5), marcas distintivas del territorio resbaladizo e incierto que es la práctica escritural. Se abre así un vasto campo significaciones, en el ejercicio de esa lectura recta y oblicua (de allí el bisel del espejo), que nos permite leer en un texto, al mismo tiempo, otro anterior.

La refundición, el pastiche, la parodia, el travestimiento, la continuación, la imitación, el plagio, constituyen modos específicos de reescritura y muy difundidos en la textualidad - dramática y no dramática- del barroco. Al respecto una mínima digresión: uno de los tantos "puentes" que se pueden tender entre nuestra cultura y la del siglo XVII, aunque no sea oportuno explayarnos ahora sobre esta cuestión, es precisamente el cultivo intenso de dichas reescrituras también en el siglo XX.

El objeto de este trabajo, que se inscribe en un proyecto de investigación en curso (6), es presentar una serie de reflexiones sobre la refundición en el teatro barroco español e hispanoamericano, para formular en una etapa posterior una teorización sobre dicho fenómeno; por consiguiente, destacamos que nuestro análisis, en algunos aspectos (sobre todo en la vinculación entre refundición y kitsch), se formula a nivel de hipótesis.

El marco teórico en el que encuadra nuestra labor se nutre de una perspectiva interdisciplinaria en la que confluyen diversos ámbitos del saber: fundamentalmente la lingüística, la semiótica teatral, la poética, y la retórica, y los campos nocionales de la intertextualidad y de la teoría de la recepción.

No desconocemos que la empresa es ardua. La vasta producción dramática adscribible al sistema barroco no está totalmente publicada o, si lo está, la edición es poco confiable.

A ello se suma la idiosincrasia del objeto de estudio que excede al ámbito de lo literario y que nos obliga a situar texto dramático y texto espectacular en el circuito de la producción/recepción de la época.

Nuestro análisis de la problemática de la refundición se articulará de la siguiente manera: la inserción de la refundición en la cadena de producción y recepción del teatro, el discurso crítico que dicho fenómeno produjo y, finalmente, el desarrollo de nuestra teorización.

2. Producción/recepción del teatro barroco.

Partimos de una premisa determinada: la cultura barroca era cultura de masas, oral y visual. La posesión de la palabra escrita estaba reservada a una minoría de letrados porque la mayoría de la población era analfabeta. El sistema social se aseguraba de fortificar el andamiaje del absolutismo y tanto la literatura como el arte en general ejercían funciones propagandísticas. Como señala Maravall, toda la multiplicidad de controles que regían en el Barroco se vinculaban al centro de la monarquía. (7)

El dirigismo, la pretensión de penetrar en la interioridad de

la conciencia popular, las diversas tácticas de atracción de las masas, son la clave de esta cultura caracterizada por lo espectacular, en la cual se busca "mover a admiración" (como decía López Pinciano) al público, del que se solicita su participación activa, apelando a los resortes extrarracionales de su afectividad. (8)

La forma de pulsar la cuerda del sentimentalismo provendrá de la incitación sistemática y planificada de los sentidos. Bartolomé Bennisar destaca las cualidades sensoriales de esta cultura (especialmente oral y visual) a la que respondía el teatro como un insuperable agente de relación entre la clase intelectual y la clase popular. (9)

La relación del teatro con la iglesia contribuyó al establecimiento de los primeros teatros permanentes, los corrales (10), administrados por las cofradías. Se toleraba el regocijo popular a cambio de recaudaciones para obras de beneficencia.

Esta fiebre vivida por el público barroco nos reenvía al agente iniciador del circuito: el dramaturgo, y allí nos encontramos con una compleja cadena de intermediaciones. El escritor de comedias (11) denominado "poeta" o "ingenio" escribía sus textos por encargo -de cofradías, órdenes religiosas, ayuntamientos, casas nobiliarias- y las vendía a los directores escénicos llamados en ese entonces "autores". Como es lógico suponer, el dramaturgo perdía todos sus derechos sobre el texto que comenzaba así un imprevisible camino de modificaciones... Una vez en manos de una compañía, podía caer bajo los "buenos oficios" del "remendón", quien la adaptaba y vendía a otro autor (que la sometería, a su vez, a idéntico proceso) o a un impresor. Por otra parte, se hizo frecuente escribir en colaboración, lo que hacía aún más huidizo y problemático el concepto de propiedad intelectual en la época.

Noël Salomon y Maxime Chevalier plantean el problema fundamental del vínculo existente entre el "autor-escriptor" y su "producción-creación": "¿Es para él un 'oficio' o una actividad gratuita.....?"

Al interrogante oponen el juicio de Cervantes (12) quien se indignaba porque las comedias se habían convertido en "mercadería vendible", mientras que Lope de Vega había proclamado que escribía tales textos para venderlos, desplegó su receta en el Arte nuevo de hacer comedias y hasta confesó la paga que recibía: un poco más de trescientos reales.

La inscripción del "oficio literario" en el circuito producción-consumo tiene consecuencias obvias: el producto abandonará su imagen inaccesible de objeto estético y se verá sujeto a los vaivenes del trato comercial y del beneficio. El poeta vendía su texto al autor de comedias y éste hacía contrato con el arrendador del corral.

La presión social, en forma de una ingente demanda, afecta a este género como a ningún otro. A menudo el escritor debe elaborar una comedia de un día para el otro y es forzoso que caiga en lugares comunes, en fórmulas de efecto probado y hasta en textos que ya tuvieron aceptación popular. La queja de Lope inserta en la dedicatoria de su comedia La Arcadia es un buen ejemplo de la cuantiosa producción dramática y del "saqueo" a que eran sometidos los textos. (14)

La denuncia de Lope no causa extrañeza si nos asomamos a la maraña textual que brota del catálogo biográfico y bibliográfico de La Barrera y Leirado (15), en el que las atribuciones de autoría resultan dudosas ante tal cantidad de refundiciones, adaptaciones, escrituras en colaboración, copias manuscritas, impresiones "sueltas", clandestinas, encubrimientos bajo seudónimos....

A propósito de José de Cañizares (1676-1750), un conocido refundidor, de la Barrera cita una copia satírica que circulaba sobre la comedia Pedro de Urdemalas, cuya autoría disputaban Cervantes, Lope, Montalbán y el mencionado Cañizares: "Pues lo de Pedro Urdemalas vergüenza me da el nombrarlo/ al ver poetas

mauleros/ que de otros zurcen retazos". (16)

Las tácticas de apropiación eran diversas pero la más natural ocurría en el transcurso de la representación, mediante el registro mnemónico del texto escuchado. (17)

Otra estrategia consistía en someter a escrutinio los textos ajenos a través de una lectura distanciada, esto es, extrapolar, añadir, suprimir, sustituir, modificar palabras, segmentos, actos, personajes, y situaciones. (18)

En síntesis, en el siglo XVII y en la primera mitad del siglo XVIII, aún vigente el sistema teatral barroco, esta práctica legitimada socialmente se efectuaba sobre un determinado texto dramático y/o también sobre el texto espectacular ó puesta en escena. Con posterioridad a ese límite cronológico, la refundición (que sigue siendo una práctica muy cultivada) para nosotros no es relevante por no pertenecer al sistema dramático objeto de nuestro estudio.

Consideraremos a continuación el discurso crítico ó metalenguaje generado a partir de la práctica escritural de la refundición.

3. El discurso crítico

No interesa hacer una historia del abordaje crítico en torno a la refundición; sí, establecer los trazos más nítidos del discurso crítico que se elaboró a partir de Marcelino Menéndez Pelayo hasta la actualidad.

Podemos considerar cuatro periodos: el primero, de la crítica erudita, representada por Menéndez Pelayo (19), condenó tácitamente la refundición. Esta actitud de desvalorización es observable en el uso de frases oscilante: "imitación más que refundición...", en la falta de neutralidad terminológica: "esta comedia no es más que una refundición..." y en juicios impresionantes que sólo atienden al calco discursivo: "...plagio de pe a pa..."; ..."imita con total desenfado...".

El segundo periodo, de la crítica filológica, bajo la égida de Ramón Menéndez Pidal (20) hace un enfoque diferente de la problemática, aunque hay que subrayar que la refundición se visualiza desde la anonimidad y la oralidad; por consiguiente sólo se tiene en cuenta la refundición como "colaboración sucesiva y múltiple" (21) y no como reemplazo ó reescritura de un texto anterior.

El tercer periodo; del hispanismo, con Albert Sloman, Edward Wilson y Duncan Moir, entre otros, marca un nuevo rumbo en la interpretación de la refundición, que deja de considerarse una práctica ingenua y mimética, revelando una complejidad de matices, indicadores de distanciamientos, ironías y crítica implícita.

El último periodo se sitúa a partir del desarrollo del campo nociónal de la intertextualidad (23). Al replantearse el concepto de texto, que se sitúa "...en la junción de varios textos de los cuales es a la vez la relectura (...), la condensación, el desplazamiento, la profundidad" (24) se repiense esas prácticas escriturales como el pastiche, la parodia, el collage, la refundición, aunque esta última prácticamente no ha merecido ninguna atención.

Nuestra investigación pretende contribuir a elucidar esta reescritura; no pensamos, como dice Segre, que sea un producto "de interpretación demasiado fácil" (25) ó transparente. Exponemos condensadamente nuestra reflexión teórica.

4. Hacia una teoría de la refundición

Para ordenar nuestras reflexiones examinaremos el sujeto de la enunciación (al que no hay que confundir con el sujeto empírico; la textualidad ó enunciado, circunscriptos en este caso sólo al texto dramático y el enunciatario (lector/espectador)).

4.1 El sujeto de la enunciación

En el caso del discurso teatral, las marcas de sujeto de la enunciación son difíciles de detectar porque la procedencia de la palabra está multiplicada en los parlamentos de los actores y al mismo tiempo en la gestualidad, la proxémica, el decorado, la mímica, la luminotecnia.

El espectador/lector debe reconstruir el "discurso central" (el discurso del sujeto enunciador) a través de isotopías léxico-semánticas, retóricas, métricas, rítmicas... que dan coherencia al conjunto.

El discurso es inestable, sujeto a diversas modalizaciones que comienzan con la reescritura del texto dramático y continúan -pero nunca terminan- en la puesta en escena.

Esta problemática propia del fenómeno teatral de todas las épocas se hace aún mucho más compleja en la refundición. La entidad del sujeto de la enunciación queda borroneada por esa polifonía de voces que resulta de la sucesiva intervención de agentes modalizadores.

Hay un desdoblamiento del sujeto quien es, al mismo tiempo, "yo" y "el otro". Habrá matices de diferenciación según tienda a una extroversión ó a una introversión (26), es decir, a los códigos del otro ó a los propios códigos. Esto explica ese juego ambiguo, oscilante, entre referencia y diferencia al que hacíamos alusión al caracterizar la reescritura.

4.2 El texto dramático

Señalamos las siguientes características (27) que definen una refundición:

- El segundo texto, refundición ó hipertexto, es una reelaboración, es decir, citación, sustitución y transformación, combinadas en diverso grado, con marcas más ó menos evidentes de su procedencia. El título, aunque no forma parte del texto, es el elemento paratextual más importante y al que el lector/espectador siempre pone atención; por este motivo, suele constituir un indicador que establece la relación entre hiper e hipotexto: así, generalmente duplica al título del texto modelo ó lo modifica sólo parcialmente.

- A su vez la refundición tiene un nítido estatuto paratextual, como "entorno" ó "margen" de una comedia anterior.

- La refundición también instaaura una relación metatextual con su modelo porque además de denotar un sentido que emana de sí, connota otros sentidos que se proyectan sobre aquel, por lo que se instituye un juego de comparaciones y comentarios con el modelo, en el que importa considerar lo dicho, obviamente, pero también lo no dicho, que puede entenderse como "corrección" ó crítica del texto anterior.

- La refundición aparece en primera instancia en la superficie textual (motivos de la intriga ó fábula); en un segundo nivel, intermedio, afecta la configuración actancial: puede haber desplazamiento de las funciones de sujeto/objeto, del destinador/destinatario y del ayudante/oponente. En tercera instancia, en el nivel de la estructura profunda, puede ó no transformar ó cuestionar la ideología del texto modelo, en cuyo caso la refundición se erigirá como contratexto al subvertir el primer texto.

- Hay puntos de convergencia y de divergencia con otras modalidades de reescritura. Solamente consideraremos las distinciones con el pastiche y la parodia. La refundición se distancia del pastiche en tanto aquel imita el estilo del modelo y aquella busca diferenciarse, precisamente, a través del idiolecto estético. La parodia consiste en una inversión de signos que tiende a un efecto cómico y burlesco (en cuyo caso se aproxima a la sátira). La refundición es una categoría más amplia que la parodia porque puede incluirla. A la luz de este enfoque, habría que reformular el cuadro de las modalidades de reescritura

4.3 El lector/espectador

Plantearnos la actividad que el lector/espectador ejerce en la constitución semántica de ese enunciado especular que es la refundición, implica el reconocimiento previo por parte de aquél del texto generador de la reescritura, hecho que, conjeturamos, no significaría en general ningún inconveniente de "incompetencia cultural" dada la masividad de la producción dramática en el siglo XVII.

Y aquí arribamos al planteo que queremos formular sobre la refundición como exponente de cultura kitsch, a la cual podemos definir como una cultura vulgar (en el sentido lato del término), con repetición estandarizada de géneros y respondiendo al consumo manipulado. (29)

Eco (30) afirma que sólo puede hablarse de cultura de masas a partir del momento histórico en que las mismas entran como protagonistas en la vida social. Con frecuencia se señala la fecha de 1700 como la de una gran explosión cultural: un público ávido que lee y demanda una industria acorde con sus exigencias.

Maravall, fundamentando su hipótesis en una serie de análisis del contexto económico-social del Barroco, asevera que el fenómeno cultural del kitsch, tan difundido y estudiado en nuestra época, debe anticiparse al siglo XVII. Claro que se podrá objetar que en ese entonces no había mass-media y era sólo una mínima parte de la población la que accedía a la palabra escrita (sabemos que la radio y la televisión son poderosos medios de difusión del kitsch); pero si existía teatro a granel, pintura, canciones de moda, carteles, libelos, etc.

Gillo Dorfles (31) apoyaría la hipótesis de Maravall al sugerir que se puede hablar de kitsch "quizá desde aquella época barroca que ha sido la verdadera precursora de nuestros tiempos artísticos". Y a continuación cita una serie de recursos kitsch actuales: imitaciones, transcripciones, adaptaciones, condensaciones, o sea, todo lo que es "capaz de alterar y desnaturalizar toda la realidad efectiva de la obra". Parece que estamos en el Barroco en que los miles de comedias lanzados al consumo favorecerían la práctica de diversos modos de "reproducción" escritural, entre los que se cuenta la refundición. De aceptar esta hipótesis, tendríamos que etiquetar la refundición como práctica cultural vulgar, de baja calidad, situación que no se ajusta enteramente a la realidad.

Aunque no tengamos todas las respuestas, plantear las relaciones de la refundición con el kitsch nos obliga a desclausurar el enfoque de un fenómeno muy complejo.

5. Conclusiones

La brevedad de este informe nos exime de explayarnos sobre la cuestión antes citada y sobre un fenómeno que se nos aparece, ahora, como un filón muy rico: la relación entre cultura de masas e intertextualidad.

La profundización de un procedimiento literario como es la refundición nos llevó a insertarnos en el contexto de dicha práctica social y a reconstruir el mundo en ebullición, laberíntico pero lleno de vida, del Barroco. Las teorías actuales de la lingüística, la intertextualidad y la estética de la recepción nos proporcionaron la metodología para una lectura más eficaz que las realizadas hasta ahora, pero estas sólo pueden funcionar en un encuadre global del problema.

La investigación de un aspecto muy especializado -la práctica escritural propia de un preciso momento histórico y de una sociedad determinada- nos introduce en un sugestivo horizonte de posibilidades donde se conjugan presente y pasado, cultura elitista y cultura de masas, teatralidad y vida social.

CITAS

1. Cfr. Carlos Reis, Fundamentos y técnicas del análisis literario. Madrid: Gredos, 1981.
2. Al delimitar nuestro campo de estudio como sistema, no nos referimos sólo al teatro del siglo XVII. El sistema teatral barroco supera holgadamente esa centuria y llega a la mitad del siglo XVIII. Véase al respecto la afirmación de Enrique Rull en La poesía y el teatro en el siglo XVIII. Neoclasicismo. p.12. Madrid: Taurus, 1987.
3. Gerard Genette, Palimpsestes. Paris: Seuil, 1982.
4. Pierre Laurette, "A la sombra del pastiche: la reescritura. Automatismo y contingencia". Trad. de Mirka Bonalumi. Rosario: Universidad Nacional, 1986.
5. P. Laurette, *ibidem*.
6. Proyecto Nro. 190, "La refundición en el teatro barroco español e hispanoamericano" del Consejo de Investigación de la UNSa. Integrantes: Lic. Graciela Balestrino de Adamo, Lic. Marcela B. Sosa de Valle, Raúl Brolio y Patricia Bustamante.
7. José Antonio Maravall, La cultura del Barroco: una estructura histórica. Barcelona: Ariel, reimp., 1981.
8. *Ibidem*
9. "El papel y contenido del teatro fue tanto mejor asumido cuanto que la producción de la comedia fue ingente y se presentaba como un mensaje cultural de excepcional difusión: cuando una pieza teatral no podía representarse por falta de comediantes, sencillamente se leía en una posada, en una plaza pública". (Bartolomé Bennasar, La España del Siglo de Oro. Barcelona: Crítica, 1983, p. 278.
10. Junto al teatro de corral, se desarrolló paralelamente un teatro palaciego con técnicas cada vez más complejas.
11. Cabe aclarar que utilizamos el término comedia en concordancia con el significado que se le otorgaba en el siglo XVII: Pieza dramática en tres actos, escrita en versos polimétricos.
12. Noël Salomon y Maxime Chevalier, "Creación y público: para una sociología literaria de los Siglos de Oro". Wardropper, B., Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco. Dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Crítica. 1983, p. 76.
13. Miguel de Cervantes, Don Quijote de la Mancha. I, 48. México: Porrúa, 1966, p. 240.
14. "De las que he escrito, si bien inferiores a las de tantos ingenios que las escriben con suma felicidad y elegancia, he dado a luz algunas, para remediar, si pudiere, que las impriman como lo han hecho, tan desfiguradas de sus principios, que tales agravios no se han recibido en el mundo de autor vivo, ni tales testimonios levantado a entendimiento muerto, porque más parecen sueños que versos, y más locuras que sentencias..." en Federico Sainz de Robles, Teatro de Lope de Vega, III, Madrid: Aguilar, 1955, p.492. (Subrayado nuestro).

15. Cayetano A. de la Barrera y Leirado, Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español (Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII). Ed. Facsímil. Madrid: Gredos, 1969.
16. Ibidem, p.70.
17. Lope, en la dedicatoria mencionada, alude a "unos hombres que viven, se sustentan y visten de hurtar a los autores las comedias, diciendo....que esto no es hurto...". Ibidem, p.493.
18. Al respecto resulta ilustrativa la anécdota que relata Jerónimo de Cáncer en su Vejamen (género específico del humor ácido del Barroco). Cuando Cáncer va a visitar al dramaturgo Agustín Moreto éste "... estaba diciendo entre sí: 'Esta no vale nada. De ahí se puede sacar algo mudándole algo. Este paso puede aprovechar'. Enojéme de verle con aquella flema, cuando todos estaban con las armas en las manos y dije que por qué no se iba a pelear como los demás. A lo que me respondió: 'Yo peleo aquí más que ninguno, porque aquí estoy minando al enemigo', y echélo de ver en esta copla: 'Que estoy minando imagina/ cuando tú de mí te quejas/ que en estas comedias viejas/ he hallado una brava mina'." Cit. por Francisco Ruiz Ramón, Historia del teatro español. Madrid: Cátedra, 3 ed., 1977.
19. Marcelino Menéndez Pelayo, Estudio de crítica histórica y literaria. Buenos Aires: Espasa-Calpe, tomo III, 1944.
20. "Caracteres de la literatura española" en España y su historia. Madrid: Minotauro, tomo II, 1957.
21. Ibidem, p.p. 630-631.
22. Albert Sloman, The dramatic craftsmanship of Calderón. His use of earlier plays. Oxford: Dolphin, 1958.
Edward Wilson y Duncan Moir, Historia de la literatura española. Siglo de Oro: teatro (1492-1700). Barcelona: Ariel, 1974.
23. Con respecto a este tema, citamos algunos estudios que enfocan la problemática de la reescritura. Hans-George Ruprecht, "Intertextualité" en Texte. Canadá: Les éditions Trintexte, 1974. Marc Angenot, "L'intertextualité: enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel", Revue des sciences humaines, t. LX, 1983. Pierre Laurette, art. cit. Patrice Pavis, Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Madrid: Paidós, 1980.
24. G. Genette, ob. cit. Philippe Sollers. Théorie d'ensemble. Cit. por M. Angenot, ob. cit.
25. Cesare Segre, Principios de análisis del texto literario. Barcelona: Crítica, 1985, p. 98.
26. Roman Jakobson, Ensayos de lingüística general. II, cit. por Laurette.
27. Estas características fueron enunciadas en una ponencia titulada "Lectura intertextual de Fuenteovejuna de Cristóbal de Monroy y Silva (A propósito de la refundición en el teatro áureo)" de Graciela B. de Adamo. Presentada en las Jornadas de Literatura Española Siglo de Oro - Homenaje a Celina S. de Cortazar. Salta. UNSA. 1987. Aquí se presenta una reelaboración de aquellas características.

28. G. Genette, ob. cit.
29. J.A. Maravall, ob. cit., p. 184.
30. Umberto Eco, Apocalípticos e integrados. Barcelona: Lumen, 8va.ed. 1985.
31. Gillo Dorfles, Nuevos ritos nuevos mitos. Barcelona: Lumen, 1969,191.