



SOBRE LAS INFLUENCIAS EN LITERATURA COMPARADA

JUAN F. VILLAR DÉGANO, UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

Recibido: julio/ Aceptado: septiembre 2012

MONOGRÁFICO

LAS LITERATURAS INGLESA Y ESPAÑOLA - INFLUENCIAS MUTUAS



RESUMEN: Este artículo se plantea como una breve reflexión sobre la problemática de las *influencias* y su papel y valor en los estudios actuales de Literatura General y Comparada.

Palabras clave: Teoría de la literatura, Literatura General y Comparada, metodología crítica, influencias y creatividad literaria. **ABSTRACT:** This article is a brief reflection on the problem of *influences* and their role and value in the current study of Comparative and General Literature. **Keywords:** Literature Theory, Comparative and General Literature, literary influences and literary creativity.

El concepto de *influencia* en Literatura comparada no tiene en la actualidad el predicamento que tuvo en los orígenes del comparatismo literario. Los nuevos ámbitos de conocimiento e investigación: estudios interculturales, poscoloniales, de género, sobre imaginarios, o la relación entre la Literatura y las Artes, entre otros, han relegado las influencias, y, por tanto, *las imitaciones*, con sus *semejanzas* y *relaciones de hecho* más o menos constatables; y su constelación de *adaptaciones*, *estilizaciones*, *préstamos*, *glosas* ... y hasta *plagios*, a una etapa afín a la del rastreo de *fuentes*, la de *la mentalidad genética decimonónica*, que decía René Wellek, a menudo lastrada por un historicismo en muchos casos anecdótico, en detrimento del historicismo funcionalmente operativo y necesario. Otro condicionante, a mi modo de ver de efecto parecido, fue la práctica, no exenta de nacionalismo, explícito unas veces, velado otras, que, apoyada en pequeños indicios y analogías circunstanciales, también acompañó a esta búsqueda de relaciones. Estos indicios y analogías (hábilmente potenciados por los estudiosos, por las propias instancias académicas y organismos políticos, culturales y económicos) elevaron en determinados momentos a algunos autores, y colateralmente a las literaturas que los cobijaban, a una cierta *auctoritas*, en la que la prelación del hecho genético y los más o menos limitados aportes eran un valor añadido

y destacable, independiente de la originalidad y del valor intrínseco que la obra influenciada pudiera tener. La literatura italiana del Renacimiento y la francesa del Clasicismo podrían servir de ejemplo entre las literaturas europeas. En palabras de Claudio Guillén: “El acento, en este sentido, no se puso en *lo que* pasaba de un escritor a otro, sino en el hecho de que algo en efecto *pasaba de uno a otro*, creando así un vínculo directo, casi biológico, entre ambos.”¹ Por fortuna, el cambio de perspectiva se ha venido gestando desde hace ya decenios, y, con él, nuevas formas de plantear el problema. A ello ha contribuido también en gran medida la ampliación del campo de análisis a otros autores y literaturas, hasta hace poco casi desconocidas, salvo para eruditos y especialistas, como las orientales: china, japonesa, hindú o las árabes. Igualmente ha contribuido a ampliar nuestra visión de las relaciones e intercambios literarios la progresiva apertura de circunstancias históricas aislacionistas, lo que se concretó en un conocimiento más diversificado de otras lenguas, en el aumento de traducciones, ediciones, estudios y manifestaciones culturales, contactos e intercambios, ampliados y difundidos por el desarrollo de las nuevas tecnologías y su efecto globalizador, en este caso positivo.

Las causas que se han señalado y más que se podrían aducir no invalidan la realidad. En la práctica las influencias han existido y existen, algunas muy visibles, tanto para la genealogía de autores y obras, como para la creatividad literaria, y como tales pueden y deben ser consideradas. De lo que se trata es de situarlas en el lugar y papel que les corresponde entre los estudios literarios en general y de Literatura comparada en particular. Centrar el problema para tratarlo objetivamente pasa por el rigor con que se haga su análisis

y la efectividad de la perspectiva y enfoque metodológico que se seleccione.

En un aleccionador artículo sobre el tema que nos ocupa, y que nosotros seguiremos en algunos aspectos, Claudio Guillén, haciéndose eco del problema de la influencia, abre interesantes vías de estudio en la intrincada maraña de propuestas que rodean el hecho, y concluye:

Las influencias literarias, en suma, podrán muy probablemente seguir desempeñando un papel importante en los estudios comparativos. Pero parece deseable que ese papel, si cabe, sea el más adecuado y conveniente... Las influencias no «organizan el caos» de los hechos literarios particulares de una manera tan útil. Pero abren, por medio del examen intenso de contactos no mediatisados entre autor y autor o entre obra y obra, con mayor rigor de lo que podrían las convenciones o las tradiciones, las puertas del taller del escritor y el proceso, interminablemente complejo, de la creación artística.²

Para nosotros, las influencias abarcan un complejo campo de relaciones que se extienden desde los *contactos* entre los autores, hasta las *imitaciones*, pasando por las *adaptaciones*, *traducciones*, *préstamos*, etc. Su punto de partida es el de un conjunto de materiales en disposición que llegan al creador- productor- por múltiples caminos y en múltiples circunstancias, que van a tener una gran variedad de efectos, desde los más insignificantes a los más trascendentales, y cuya *valoración* debiera depender, precisamente, de la importancia del *efecto* en la creatividad de la obra, por más que el aporte de datos sirva también para *reconstruir* la biografía literaria del autor. Aunque en cada caso el análisis deba ser específico, la repetición de situaciones creativas semejantes nos puede permitir la tipificación, no necesariamente encorseta-

da, de la clase de influencia que podemos encontrar o no en un *reelaboración*, una *cita*, una *imitación*, etc., pues, al ser los casos tan variados y complejos, no es ni fácil ni operativo recurrir a métodos y modelos sistematizadores rígidos. Pienso que la interrelación de niveles explicativos puede ser más efectiva, entre otras cosas porque la creatividad no depende, ni mucho menos, de una causa única y de un elemento aislado concreto.

Como las páginas de que dispongo para este trabajo son inevitablemente limitadas, voy a desarrollar sucintamente los diferentes marcos en los que a mi modo de ver se puede articular la problemática de las influencias.

EL AUTOR COMO RECEPTOR

En este marco, que asocio directamente con la teoría de la recepción, considero al autor como un receptor más, vinculado voluntaria o involuntariamente a un cúmulo de *incitaciones* y posibilidades creativas de índole diversa. En suma, a una atmósfera de posibles influencias, entre ellas las de otros escritores y otras literaturas. En apariencia este aspecto estaría en el lado más tradicional de las influencias, en la genética biográfica del receptor. Pero esto solo en apariencia y en el papel más historicista de las influencias literarias, ya que esta información, que habría siempre que esclarecer y valorar, llevada al plano de la creatividad adquiere otra dimensión y se convierte en una más de las múltiples *inferencias* (no todas literarias, por supuesto), que rodean el hecho de hacer literatura. Si algo hay que ilustre el conocimiento de una obra literaria o la producción de un autor, tiene mucho que ver con su telar literario, que a nuestro modo de ver siempre puede aportarnos datos sustanciales para su poética y para la Poética como abstrac-

ción y suma convencional de poéticas individuales, para el conocimiento de los movimientos literarios, para el proceso de fijación de marcas estilísticas, para la dialéctica entre inspiración (¡terrible concepto!) y ejecución de la obra, para la mecánica entre repetición y transformación de la misma a partir de esas inferencias anteriores, etc. Ulrich Weisstein, en el capítulo titulado “Recepción” y “Efecto” de su *Introducción a la Literatura comparada*, incluye una curiosa cita de la obra de Horst Rüdiger, *Schweizer Monastshefte*, que reproducimos por estar relacionada tanto con la recepción, considerada como uno de los marcos posibles para situar las influencias, como con el *tándem* tradición y cambio, del que nos ocuparemos en breve:

El estudio de las influencias parece que se ha quedado anticuado. Cuando en su lugar utilizamos el concepto de efecto no solo estamos llenando con vino nuevo los pellejos antiguos, sino también introduciendo una novedad.³

Rüdiger sustituye influencia por *efecto* o *apropiación*, cambio innecesario e impreciso. Si consideramos el desarrollo de la influencia como un *proceso*, teniendo en cuenta que siempre hablamos de algo que influye y algo que es influido, la influencia es una *relación* y puede ser una *apropiación*, por lo que el *efecto* es el *resultado* de la influencia. Por otra parte, el propio Weisstein, en otras ocasiones también impreciso, y casi en total desacuerdo con Claudio Guillén, al que critica, precisa con más coherencia la diferencia:

Desde el punto de vista terminológico se podría definir la influencia como la relación entre dos obras literarias y la recepción como una relación más compleja en la que también interviene el autor de la obra, los lectores y las circunstancias de la época.⁴

Son puntualizaciones con las que estamos básicamente de acuerdo, aunque las influencias no se limitan solo a la relación entre autores. El seguimiento del *efecto* y la *fortuna* de una obra, de un autor o de una literatura es ya desde hace tiempo una práctica consolidada en el comparatismo.

Ahondando en la metodología, y sin perder de vista el variado abanico de las relaciones literarias y sus efectos, la *valoración* de las influencias debiera considerarse siempre una cuestión de grado. En una imitación, por ejemplo una información concreta, reconocida por un autor o no, o detectada objetivamente por un crítico sobre el origen del tema de una novela, puede ser algo casi irrelevante, o, por el contrario, de notable interés. Su importancia va a depender del grado de transformación, aproximación-alejamiento de la fuente; y de la novedad del cambio, *diferencia creativa*, que el desarrollo de ese tema haya tenido en el texto imitador en relación con el texto imitado. También con lo que quizá sea más determinante, como es la propia transformación del tema, *originalidad*, y con su difusión en una literatura o en varias, *pragmática de la recepción*. Es cierto que se tiende a imitar a grandes autores, pero los cauces de la recepción deparan a menudo sorpresas inesperadas. Además de escritores de valía, continuadores, adaptadores, traductores o simples copistas, pueden contribuir más (a menudo ha sido así) a la difusión de algunos temas, modelos o esquemas creativos y a la aceptación de los mismos, que el feliz descubridor o promotor inicial, cuyo mérito y prestigio no hay que ignorar ni minimizar, pero tampoco hiperbolizar, magnificando y quizá manipulando su contribución. Lo celestinesco y lo donjuanesco en la literatura española pueden servirnos de referente de lo primero; y, poniendo por anticipado la in-

discutible trascendencia de Shakespeare, Harold Bloom podría serlo de lo segundo en nuestros días. En *La ansiedad de la influencia*, ensayo, por otra parte lleno de brillantes sugerencias; y que se configura como *Una teoría de la poesía*, podemos encontrar la siguiente afirmación:

Como he argumentado extensamente en otra parte, Shakespeare no solo es, simplemente, el canon occidental; es el canon del mundo.⁵

Y para completar el círculo no olvidemos tampoco que también hay que tener en cuenta la fuerza de las tradiciones, de las convenciones y sus reglas, tanto las aceptadas de buen grado por los autores, como las que actúan indirectamente, o las simples *convergencias*, por lo que en el paraguas metodológico que acabamos de delinear, además de la recepción tienen cabida también otros marcos que presentaremos a continuación como una tríada de conceptos asociados que se complementan entre sí: Tradición y cambio, Imitación y convenciones y Lenguaje e intertextualidad.

TRADICIÓN Y CAMBIO

En el marco convencional de la tradición y el cambio, en el que se inscribe en el tiempo la Literatura como cualquier otro sistema, la tradición suele afianzar las dependencias, en gran medida por sus visibles *semejanzas*, el continuismo más o menos efectivo en la productividad, y la aceptación de las obras por la inercia de lo reconocible, hasta su eclipse final, debido en gran parte a su propio agotamiento y obsolescencia. Pero la continuidad de un esfuerzo poético, si no lleva en su seno gérmenes de interés o de renovación que sean capaces de trascender su propio tiempo y *encandilar* en alguna medida a posibles receptores, se

convierte en un documento arqueológico de un estado de lengua, de unas convenciones literarias y en el mejor de los casos en *historia literaria*. Uno de los logros de los que llamamos *clásicos* es quizá ese poder de seguir *encandilando* a los críticos y lectores futuras. El cambio, por su parte, representa en principio una *diferencia* frente a la analogía, una ruptura, y un preludio de transformación, aunque no siempre su efectividad se corresponda con la intencionalidad de su impulso. Un cambio sin innovación, que no aporte nuevos elementos formales, conceptuales o pragmático-comunicativos, sin unas diferencias que enriquezcan y dinamicen el sistema creativo, contribuye solo a que el producto literario se quede en un intrascendente conato de novedad, en un intento fallido de transformación. Desde la perspectiva de la crítica literaria, la delimitación de una *fuentes*, la comprobación de una relación de hecho o de naturaleza parecida, son componentes del proceso de análisis, es posible que con una indudable carga historicista, que no hay que desdeñar en lo que pueda ayudarnos a un conocimiento más profundo de un autor, de una literatura concreta y, por supuesto, de la relación comparatista entre literaturas. No obstante, conviene sobre todo resaltar más aún el papel y el valor de esa influencia en la poética y creatividad de la obra que la asume, tal como nos referíamos en el apartado anterior. El prestigio de los clásicos grecolatinos forma parte de nuestras tradiciones literarias; y sus obras son una de las bases de las literaturas europeas, en especial las románicas. A su vez, han sido un referente constante de *imitaciones* e influencias múltiples, difíciles de obviar si queremos conocer el origen y evolución de nuestras literaturas nacionales. Ahora bien, no se trata de dar al fenómeno un valor general y absoluto, sino el que en cada caso podamos objeti-

vamente deducir de nuestras análisis, y del afinamiento de nuestros instrumentos de trabajo. La preeminencia de un tema, de unos motivos, de una imagen poderosa, de una estructura métrica o de un esquema narrativo no adquiere solo su trascendencia por ser fuente o modelo, aparecer primero o influir en otros en la medida que lo haga. Mayor interés y efectividad tiene su posible capacidad de adaptación y de vinculación a otras realidades posteriores, en contraste y hasta oposición a las que en su momento la conformaron. En la constitución de una poética lo que se descarta es tan importante como lo que se asume, al igual que la intencionalidad y motivos por los que se llevan a cabo las dos operaciones.

IMITACIÓN Y CONVENCIONES

Insistiendo en el proceso creativo, la recepción de materiales por parte de un autor es una situación previa en la que su psicología, su formación y los condicionamientos personales y contextuales de su tiempo intervienen entrecruzándose en diferentes niveles y siguiendo a veces tortuosos caminos hasta la consecución de la obra. Este recorrido, que puede plasmarse en una notable variedad de formas de influencia, tiene su ápice en la *imitación* como la forma más estudiada y discutida; y la que ha generado el mayor número de especulaciones teóricas y críticas. En la práctica la imitación es con mucho la forma más visible de las influencias, pero no por ello deja de ser un tipo de relación. Joseph T. Shaw, en *Literary Indebtedness and Comparative Literature*, considera las “influencias” como imitación inconsciente y la “imitación” como influencia consciente⁶. Mezclar –no relacionar– influencias e imitaciones, no me parece una idea feliz; e introducir consciente o inconsciente nos mete de lleno en el pro-

celoso mar de las suposiciones, no estrictamente en la psicología de la creatividad. Pienso que influencia directa o indirecta, voluntaria o involuntaria, refleja mejor la relación del autor con sus fuentes. También para nosotros las influencias en general, y no solo las literarias, forman parte de un *proceso* de relaciones que se realiza a partir del material creativo que gravita sobre un autor y que este refleja en sus obras. La filiación que puedan tener estas relaciones con otras obras y otras literaturas por medio de la influencia *directa* y *voluntaria*, cuando el receptor toma algo del emisor, o *indirecta* e *involuntaria*, cuando lo que toma se hace a través de intermediarios como traductores, editores, críticos o de convenciones y tradiciones es algo que se pretende determinar por el papel que desempeñen los elementos imitados en el proceso creativo de las mismas, pero en principio influencia e imitación son dos operaciones diferentes. Ahora bien, la *imitación*, entre otras formas afines como la *adaptación* o la *parodia*, al ser la *reproducción* más o menos precisa de algo previo, es un tipo de influencia con una fuerte carga reflexiva, una especie de *appropriación* comprobable⁷. El *plagio*, como imitación consciente de otra obra,

ocultando, conscientemente también, su origen, sería el mejor ejemplo, aunque no sea el más moral. Por último, resulta cuanto menos curiosa la siguiente afirmación de Weisstein al respecto: “Para Guillén, la influencia no es un resultado final, sino solamente un proceso. Sin embargo, se equivoca cuando dice que la influencia es un elemento reconocible (*recognizable*) dentro de la génesis de una obra de arte.”⁸

[...] las influencias en general, y no solo las literarias, forman parte de un *proceso* de relaciones que se realiza a partir del material creativo que gravita sobre un autor y que este refleja en sus obras [...]

Como ya señalamos antes, nosotros también creemos que es un proceso previo, aunque en el ejercicio de la escritura, la distancia entre las *incitaciones* del acto de creación, consideradas así por Amado Alonso, pueda aproximarse o alejarse mucho de ella en el tiempo, pudiendo pasar hasta que se concreta en palabras una larga fase de dormición. El final y el efecto, al menos de una parte de la cadena creativa, es la obra, pero no debemos olvidar que el proceso de recepción continúa en los lectores, traductores, críticos, etc. En relación a *lo reconocible*, que en realidad es la mayor objeción de Weisstein en su cita, no es fácil entender cómo se puede hablar de cierta clase de influencias, por ejemplo de la tradición estoica en *La Celestina*, si no se *conoce* y, por lo tanto, *reconoce* el estoicismo y el *De remediis utriusque fortunae* de Petrarca, al parecer la fuente. “La relación entre la influencia y la fuente es muy clara. La fuente es el origen y la influencia la meta final”, escribe Weisstein.

Si somos consecuentes con nuestros planteamientos, la *fuentes* es Petrarca con su *De remediis*; la *incitación influyente* dentro del acto creativo, el estoicismo (meta para Weisstein); y el *efecto*¹⁰ como resultado

final de la incitación, el encaje del estoicismo en *La Celestina*.

Si la tradición va unida al cambio en el doblete aceptación-repetición, transformación-originalidad, también va unida a las *convenciones* como acuerdos tácitos de usos continuados de algo. Harry Levin apunta con acierto: “Mientras que un movimiento literario nuevo es impulsado

por talentos individuales, el cauce de la convención es la tradición.”¹¹ Introducir las convenciones en el terreno de las influencias presenta casi siempre innumerables dificultades prácticas sobre todo cuando las convenciones son sistemas extensos y de fronteras poco precisas, que al ser utilizadas masivamente se transforman en fenómenos colectivos nacionales y transnacionales. Al perder sus referentes individuales muchas convenciones se convierten en un material mostrenco que nos remite constantemente a usos culturales: *la cultura grecolatina, la civilización occidental, el espíritu del romanticismo, el imaginario árabe...* Aunque las convenciones pueden abarcar fenómenos de naturaleza muy diversa, junto a esas *macroconvenciones* culturales, que rozan lo antropológico, podemos percibir otro tipo de convenciones más concretas derivadas de la enseñanza que en el terreno que nos ocupa se relacionan muy directamente con los hechos literarios, tanto en el plano formal como en el significativo. Ciertos conocimientos de métrica, de poéticas y retóricas, del lenguaje literario...; y aún de forma más específica a aquellas relacionadas con las *reglas*, que unas veces son mandatos: *el uso del coro* en la tragedia; y otras prohibiciones: *no mezclar lo trágico con lo cómico* en un drama, ignorada en su momento por la tragicomedia, en la constante lucha entre normativa y libertad, tradición y cambio. Probablemente, Joseph T. Shaw, al hablar de las *influencias como imitaciones inconscientes*, parece pensar en el sistema de las convenciones, un amplio reducto de materiales compositivos que sobrevuela el mundo del escritor y del que recibe como de los autores y obras concretas, incitaciones creativas. Lo que perciba y le sirva puede pasar a la obra, y, a su vez, *producir sus efectos* correspondientes, es decir, *influere*. Pero, ¿cómo las percibe, directa

y voluntariamente o indirecta e involuntariamente o de las dos maneras?

Pero es asimismo cierto que ciertos poemas encarnan tradiciones, condensan y vitalizan sistemas de convenciones y simbolizan otros poemas. Igualmente, cuando las influencias se extienden y amalgaman, cuando componen premisas comunes o usos-el aire colectivo que los escritores de cierta época respiran-, entonces se asimilan a lo que a veces denominamos convenciones...Dicho sea con otras palabras, las convenciones literarias son no solo herramientas técnicas sino campos más vastos o sistemas que derivan de influencias previas, singulares, genéticas. El blanco del impacto o del influjo, podríamos decir, ya no es el escritor sino el cauce o el género o el modo literario?¹²

Leyendo esta cita de Claudio Guillén parece claro que las convenciones en general son influencias indirectas que se reciben a través de mediadores sociales, culturales, educativos, de modas e imágenes, de hábitos y costumbres. Pero desmenuzando más el proceso nos asalta la duda, porque, ¿en verdad todo lo que llamamos convenciones puede convertirse en *influencias* o son simplemente *informaciones* comunes a cientos de ciudadanos que el escritor recicla y agrega hábilmente a su cocina creativa? ¿Surgen de forma espontánea traídas por el azar y nuestra intuición percibe su potencial, o el escritor las busca como los buenos escritores de novelas históricas se documentan, algunos exhaustivamente? Contextualizando con ejemplos algunos aspectos de la cita anterior, no sería extraño que ciertas coincidencias procedieran de contactos buscados voluntariamente y con más influencia directa de una fuente determinada que lo que las apariencias nos hacen entender. A estas dificultades prácticas es a las que me refería al comienzo de este apartado.

Lo que hemos llamado macroconvenciones y en las más concretas y relacionadas con la literatura, con una aportación de datos empíricos y autónomos puede proceder ciertamente de los contextos culturales; pero, dada la naturaleza normativa, repetitiva y consolidada de las convenciones, van a ser las propias obras a través de sus textos y sus poéticas las que nos muestren sus urdimbres de influjos anteriores acumulados, los usos colectivos de modelos y géneros, los tópicos, las intencionalidades reiterativas y todo aquello que hace que los usuarios de convenciones transiten caminos literarios trillados, aceptados y hasta potenciados. Por eso tienen un inequívoco aire de familia. Y es precisamente esa sensación de tierra de nadie y de espíritu colectivo lo que en el campo de las convenciones diluye a menudo las relaciones de dependencia directa. Por otra parte, hay también convenciones que funcionan como verdaderas relaciones de hecho y son influencias directas encubiertas, *huellas* que el autor ha buscado y no encontrado y cuyo origen hay que hallarlo en su voluntad de imitación de algo que le ha impactado, contemporáneo suyo o de otros tiempos, en su deseo de estar al día, de ser original, de sorprender y probablemente también de transformar un intertexto que se presenta prístino y es a la vez el remitente de otros textos cuidadosamente velados. En estos casos, el análisis individualizado y en profundidad nos despejará las dudas.

¿Y cómo explicar ciertas analogías en ámbitos culturales completamente diferentes y en tiempos distintos, a veces distanciados por cientos de años y sin ninguna posibilidad de que hayan surgido de una influencia directa? Podríamos hablar de casualidad, que puede darse, pero quizá debamos considerarlas *convergencias*,

ya que está claro que en este tipo de relaciones no hay posibilidad de influencias directas y de muchas de nuestras convenciones. Entendemos por convergencia la coincidencia de conjuntos de analogías, semejanzas y convenciones, no de similitudes aisladas, en obras literarias de diferentes literaturas, tiempos y ámbitos culturales. Es probable que muchas de ellas procedan de lo que podríamos llamar universales culturales y creativos antropológicos, que en su versión jungiana formarían parte del subconsciente colectivo o, en una explicación menos sofisticada, ser la respuesta creativa a situaciones y condicionantes parecidos. La muerte como universal temático no es una convergencia: como mucho, una inevitable coincidencia, una similitud aislada; pero, cuando se desarrolla ya en una obra, puede ser una convergencia: *La danza de la Muerte* en la Edad Media europea y *la Fiesta de los muertos* en el México precolombino, con elementos simbólicos y rituales coincidentes (música y danza), que perdura hasta nuestros días. Muchos relatos míticos tienen esquemas funcionales convergentes. La comparación entre el mito del Diluvio de la tradición mesopotámica y hebrea, por una parte, y los mitos amerindios sobre el mismo tema, por otra, ejemplificarían bien nuestra afirmación.

LENGUAJE E INTERTEXTUALIDAD

Volviendo a las convenciones, no hay que olvidar que la primera y gran convención que utiliza la literatura es el lenguaje; y que él mismo, además de significar, es un sistema de signos convencionales que desde la oralidad a la escritura condiciona a sus usuarios y ejerce una función modelizadora que por medio de la selección y combinación de sus elementos constitutivos *influye* ine-

vitamente en todas las operaciones de composición de las obras literarias. En su entropía, ambigüedad y posibilidad de interpretación descansan las múltiples lecturas de una obra literaria. Si un texto es un tejido, *un conjunto finito y estructurado de signos lingüísticos*¹³, también es una unidad comunicativa capaz de producir sentido y un entramado de relaciones estructurales identificables. La interpretación de esas relaciones nos desvelará en parte los significados de las mismas, desde la propia urdimbre como estructura profunda y red de soportes significantes, hasta la estructura superficial de la obra acabada. La organización del texto y sus implicaciones materiales, físicas, que, desde sus orígenes han intervenido en los estudios textuales, se orientan sobre todo hacia problemas formales, pero sus relaciones significativas se dirigen en mayor grado, al menos en el texto artístico, hacia la lectura y transmisión. Extrapolando este planteamiento de una literatura concreta a la literatura comparada, los espacios de relación se amplían y la noción de *intertexto* (como un conjunto de textos a los que remite un texto determinado) se amplía también. Imitaciones, traducciones, interpretaciones, semejanzas, analogías oposiciones, paráfrasis, citas, etc., se entrelazan orgánicamente y nos remiten a un universo de textos¹⁴, a *une mosaïque de citations*, en palabras de Julia Kristeva.

La *intertextualidad* no derroca el concepto de influencia, que opera en otro nivel y es un elemento más para el conocimiento de la génesis y transformación de una obra y del acervo de tradiciones y convenciones que confluyen en ella, pero aporta un nuevo marco de análisis de las relaciones intratextuales de un intertexto y de otras posibilidades más de lectura comparatista, que va más allá

de la simple comparación de elementos formales o significativos del texto seleccionado con sus otros textos de referencia. Se trata, en suma, de una dialogía de culturas, de autores y de obras. En definitiva, de la interpretación de la superposición, absorción y transformación de otros textos desde la creatividad. Su intencionalidad general en relación con el comparatismo lo sintetiza bien Dolores Romero López al ocuparse de la poesía de Andrés Trapiello:

Lo que supone un reto para la interpretación no es la identificación de una fuente textual particular sino el establecimiento de la estructura discursiva general de la que depende, con lo que habría que rechazar la causalidad unilinear del concepto influencia en beneficio de la integración funcional de los textos.¹⁵

Atendiendo al aspecto práctico de las relaciones con alguno de los conceptos de nuestra reflexión, transcribo lo que dice Daniel-Henri Pageaux en su manual de literatura comparada:

Tout texte, comme l'a dit également Roland Barthes («Théorie du texte» dans l'*Encyclopedia Universalis*), est un «intertexte» fait d'autres textes présents en lui à des niveaux variables. Cette relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes autorise une lecture d'un seul texte que nous pourrions, là encore, nommer «différentielle». Ce seul texte peut être lu comme «hypertexte» (selon la terminologie de G Genette, *Palimpsestes*, Le Seuil, 1982) par rapport à un «hypotexte» antérieur. Il appartiendrait au comparatiste de reprendre en termes neufs la boutade de l'assimilation lancée par Valéry et d'adapter les principes d'analyse de Genette aux modalités générales de l'hypertextualité, aux redistributions pos-

sibles de l'hypotexte dans l'hypertexte. Celui-ci peut, par rapport à l'hypotexte: le conserver (citation), le supprimer (problèmes de la trace), le modifier ou le transformer (ancien problème des sources) ou le développer (glose, amplification).¹⁶

Las posibilidades de conectar las variaciones textuales propuestas por Genette y otros son ciertamente ilustrativas; y quizá con ellas se llegue a una precisión descriptiva más concreta, pero ello no invalida la explicación del fenómeno desde otros marcos¹⁷.

Independientemente del interés que pueda despertar en un momento dado el problema de las influencias y sus espacios afines, esta breve aproximación a la teoría y descripción de sus tipos de relaciones, pone de relieve que la reflexión sobre el papel y el efecto que se producen entre autores y obras, dista mucho de presentar un panorama sistematizado, y más aún un metalenguaje uniforme que defina con claridad los conceptos fundamentales. Por otra parte, la variedad teórica, la disparidad de criterios y las múltiples posibilidades críticas, son siempre un acicate para seguir transitando por estos parajes. Como punto de partida para diseñar un programa básico para un mejor conocimiento de nuestro tema, sería necesario, por una parte, preparar un repertorio descriptivo completo de los conceptos que manejamos, desde ejemplos que nos proporcionen el estudio de autores y obras. Por otra, interrelacionar coherentemente las diferentes perspectivas y modelos de análisis, tanto de los hechos concretos como de los marcos generales que los arropan; y, finalmente, *resituar al autor y sus desdoblamientos*, en su función *centrípeta* de receptor y *centrífuga* de emisor, contextualizando a la vez su obra con su psicología personal creativa y con la psicología general de la creatividad.

CITAS

¹ Guillén, Claudio (1979): "De influencias y convenciones", en 1616. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 2, p.88.

² "De influencias y convenciones", art. cit., p. 92.

³ Weisstein, Ulrich (1975): *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Planeta, p. 179

⁴ *Ibid.*, p. 179

⁵ Romero López, D. (1998): *Una relectura del "fin de siglo" en el marco de la Literatura Comparada: Teoría y praxis*, Madrid, Trotta, p. 18

⁶ Citado por Ulrich Weisstein en *Introducción a la Literatura Comparada*, ob. cit, pp. 159-60

⁷ No hay que olvidar que la imitación, mimesis, es también la abstracción de un mecanismo general y consciente de elaboración de obras estéticas.

⁸ En *Introducción a la Literatura Comparada*, ob. cit., p. 173

⁹ *Ibid.*, p. 169.

¹⁰ En este caso el efecto de la influencia en el emisor como receptor, es independiente del efecto posterior de la obra.

¹¹ En "De influencias y convenciones", art. cit., p. 91

¹² En "De influencias y convenciones", art. cit., pp. 91-92.

¹³ Citado por Chevrel, Yves (1994): *La Littérature Comparée*, Paris, PUF, p. 99

¹⁴ Segre, Cesare (1985): *Principios de análisis literario*, Barcelona, Crítica, p.175, resume perfectamente la extensión de la palabra texto: *Hoy, texto no indica solamente el texto escrito, en particular literario, sino cualquier enunciado verbal coherente, incluso oral. Texto puede significar hasta un vehículo de significación global articulada, pintura, representación teatral, danza, rito. Finalmente, y esta es su máxima extensión, se habla, además de cultura textualizada, de una cultura entera como texto.*

¹⁵ En (1998): *Una relectura del "fin de siglo" en el marco de la Literatura Comparada: Teoría y praxis*, Madrid, Trotta, p.155.

¹⁶ Rageaux, Damiel-Henri (1994): *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, p. 18.

¹⁷ Sobre la intertextualidad véase, (1983): *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, 2, Toronto.