

DE LA INFLUENCIA LITERARIA A LA HUELLA TEXTUAL

This article considers the various reworkings which the old concept of "influence" has undergone during the course of this century in relation to the differing theoretical and critical tendencies that succeeded one another from positivism onwards, especially the growth of structuralism, deconstruction, the aesthetics of reading and the theory of multiple systems. Its conclusion is that the relationship between texts, which was the basis of the old concept, continues to offer guidelines and new approaches for Comparative Literature.

INFLUENCIA LITERARIA

En la poesía de nuestro siglo ha sido frecuente la aparición del *topos* del paraíso perdido, con distinto desarrollo y variaciones en cada caso. El Aleixandre de *Sombra del Paraíso* puede recrear míticamente la aurora del mundo, cuando, acabado de nacer, mantenía toda su pureza original; a Victoriano Crémer, el añorado paraíso le sirve de contraste con el mundo angustiado en que vive; ambos proyectan la simbología del amanecer (despertar) sobre la infancia del hombre y el primer día de la Creación. Algo nuevo y puro es, en efecto, el amanecer, la infancia, el mundo recién creado. También en Dámaso Alonso "la pureza y el frescor de este primer día de la creación van íntimamente ligados a la infancia" (Jaroslaw Flys, 1968: 276); y en el Jorge Guillén de *Cántico*, amanecer y despertar significan el triunfo sobre el caos, la renovación diaria de la Creación, de manera que el hecho le proporciona al poeta "una novedad y una inocencia en la mirada que le parece una alegría prodigiosa" (Blanch, 1976: 169). ¿Se puede hablar en estos casos de influencia literaria? ¿No sería más oportuno referirse a afinidades, confluencias, tradicio-

nes y convenciones? ¿Aportará un mejor conocimiento del universo poético de los mencionados escritores la búsqueda de una “fuente” posible en la que beben el tópico mítico-temático? Y es que el viejo concepto de “influencia” abriga hoy en día todo tipo de desconfianzas, no sólo por su significado esencialmente ambiguo, sino además por el abuso que de él se ha hecho a lo largo de más de siglo y medio, sobre todo en lo que se refiere a la indagación minuciosa de las “fuentes”, otro concepto del que no podemos desprendernos cuando hablamos de “influencias”; al fin y al cabo, “la fuente es el origen y la influencia la meta” (Weisstein, 1975: 169). Fuentes e influencias tuvieron en la metodología positivista una presencia sin duda excesiva, que originó entre nosotros libros como el titulado *Observaciones sobre las fuentes literarias de “La Celestina”* (1924), de F. Castro Guisasola, e ironías como la de Pedro Salinas que hablaba en casos tales de “crítica hidráulica”; pero el estudio de las fuentes no nació con el positivismo; los primeros comentaristas en lengua vulgar, por ejemplo, pusieron todo su afán en descubrir las fuentes; ¿qué es lo que hizo entre nosotros el Brocense en sus *Comentarios* de 1574 a las obras de Garcilaso? Los estudios de fuentes e influencias gozan de venerable antigüedad, aunque hoy no logren mantener su prestigio y resulten una cuestión “de época”. Sin embargo, sólo por ignorancia podríamos negar la importancia histórica que tuvieron las investigaciones de fuentes e influencias, tanto para el desarrollo de la literatura comparada como para, después, el estudio de la literatura “como sistema en el que cada obra se ubica y define en relación con las otras obras (especialmente las que le son afines), planteando una intertextualidad no orgánica, sino dialéctica [...], como tela de encuentros y desencuentros entre experiencias literarias distintas” (Marchese-Forraddellas, 1986: 184). Si bien términos como “recepción” e “intertextualidad” renuevan, enriquecen y transforman el viejo concepto de “influencia”, lo cierto es que, en ocasiones, los nuevos términos acaban solapando estudios de carácter tradicional o nombran cosas evidentes, lo que propicia que Steiner escriba que la intertextualidad no es más que “una muestra característica de la jerga actual para referirse a la verdad evidente de que, en la literatura occidental, los escritos más serios incorporan, citan, niegan o remiten a escritos previos” (Steiner, 1989: 109); o que Ángel González pueda decir que “la hoy llamada ‘intertextualidad’ se conocía antes por diversos nombres, que venían a significar distintos aspectos de este hecho: rasgo de estilo, de escuela o de generación; fuentes, influencias, préstamos literarios o - en su forma degradante- plagios” (González, 1994). De lo que se trata, por lo tanto, no es de negar las implicaciones que subyacen al concepto de “influencia”, sino de redefinirlo para que de manera muy diferente

vuelva a ser operativo. En esta redefinición, la investigación de las influencias corre paralela con el método de los estudios literarios en cada momento; pero volvamos al punto de partida.

Como es bien sabido, la Literatura Comparada, tal como hoy se entiende, inició su andadura a principios del pasado siglo. Weisstein (1975), Guillén (1985) y otros han trazado detalladamente sus primeros pasos. Lo cierto es que, tras una etapa de amplios panoramas y síntesis de grandes literaturas nacionales, se pasó “al examen del autor aislado o de la obra maestra en que se manifiesta y aprieta un haz de influencias”, de forma que se va a producir, como orientación científica, “el triunfo del estudio de fuentes e influencias, claramente característico de la segunda mitad del siglo XIX” (Guillén, 1985: 51). Estamos en la era del positivismo, en que se acumulan datos, hechos y sucesos, en un afán científico que aplicaba a la historia literaria la metodología de las ciencias exactas, de la biología sobre todo, en su “obsesión causal” por explicar cómo se produce y cómo cambia la literatura (Guillén, 1985: 52). Durante buena parte de la primera mitad del XX el examen de influencias internacionales siguió vigente, con libros arquetípicos como *Goethe en Francia* (1904), de Fernand Baldensperger, y recomendaciones en tal sentido de Paul Van Tieghem (Guillén, 1985: 65). Guillén distingue lo que llama “la hora francesa” de “la hora americana”; aquélla abarcaría un período de tiempo que va de fines del XIX hasta poco después de la segunda guerra mundial; las investigaciones de esta orientación arrancaban de las literaturas nacionales y ponían de relieve “los fenómenos de influencia, transmisión, comunicación, tránsito (*passage*) o enlace entre actividades y obras pertenecientes a diferentes ámbitos nacionales. Lo más representativo es el estudio de influencias” (Guillén, 1985: 66). Influencias de un autor en otro o de una en otra obra; por ejemplo, Baudelaire y Edgar Allan Poe, o *Madame Bovary* y *La Regenta*. Un autor que influye en otro y otro que es influido por aquél, es decir, la fuente y la meta. Siguiendo la misma pauta, el comparatista podía poner en interrelación dos períodos, dos estilos, dos escuelas y hasta dos naciones (simbolismo francés y modernismo hispanoamericano, por ejemplo).

Las influencias, como determinantes simples que podían explicar causalmente la obra influida, según las orientaciones positivistas, y la vigencia que su estudio mantuvo en la primera mitad de nuestro siglo, merecieron después todo tipo de reservas críticas. Como es sabido, fue en los Estados Unidos donde se libró la lucha contra el comparatismo francés, en concreto, en el segundo Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada, que se celebró en septiembre de 1958. Capitaneados por René Wellek, un grupo de críticos, muchos de ellos

exiliados llegados de Europa, se enfrentó a la vieja idea positivista de influencia literaria. En ese grupo estaba ya Claudio Guillén, que resumiría sus puntos de vista en el ensayo "The esthetics of Literary Influence", que recogió en su libro *Literature as System* (1971) y que originó, a su vez, duras réplicas, como la del propio Weisstein, que en su *Introducción a la Literatura Comparada* (1975: 169-177) acusó a Guillén de desviar el concepto de influencia hacia el ámbito psicológico, ocultando bajo el nombre de influencia el de "inspiración", ese estado de ánimo del poeta que es imposible de deducir científicamente. En efecto, Guillén insistía en el artículo mencionado en la distinción entre "la influencia como suceso biográfico, genético, vivido, como algo que le sucede *al escritor* durante la fase de formación o incubación o creación de una obra literaria, y viene a unirse a experiencias no sólo literarias, y la presencia en el texto de reminiscencias, asociaciones, paralelismos o parecidos, que pertenecen al vocabulario más amplio del autor y pueden *o no* revelar algo como un importante o significativo influjo de obras y escritores anteriores" (Guillén, 1979: 97). Con sentido menos batallador y más constructivo, Guillén recogió en el libro citado otro artículo: "A Note on Influences and Conventions", publicado en España con el título "De influencias y convenciones" en 1979, casi diez años después, justificándose en el hecho de que aquí se seguía dando al estudio de las influencias una importancia anacrónica y anticuada (Guillén, 1979). Él mismo reconoce que en este artículo quiso situar las influencias literarias en campos estructurales que les dieran sentido y que, sólo en parte, pueden adscribirse a la idea de "intertextualidad". Entendiendo que las influencias son un suceso biográfico o genético y con el fin de evitar el "atomismo" o tendencia a aislar las partes de un conjunto o sistema, Guillén introduce los conceptos de "convención" y de "tradición", a su parecer menos ambiguos y restringidos que "influencia", pues afectan a campos más vastos, como el género o el modo literario. Convención y tradición van más allá del rasgo insólito o singular y atañen al uso colectivo. No se trata de un autor, de una obra, sino de sistemas. Decir, pongo por caso, que Petrarca o Sannazaro influyeron en Garcilaso es insuficiente, porque tales influencias previas, singulares y hasta genéticas -que no se ocultan-, forman parte del funcionamiento de muchos otros elementos en un "campo" o "sistema" total que podemos llamar el petrarquismo y dentro del cual no era preciso -dice Guillén- que un petrarquista leyera a Petrarca para componer sonetos petrarquistas, siendo posible incluso el caso del poeta que petrarquizara sin saberlo. Convenciones y tradiciones se diferencian por su carácter sincrónico y diacrónico respectivamente, pero ambas son coordinadas colectivas. Las

tradiciones sustentan la relación del escritor con sus antepasados, mientras que las convenciones son el repertorio de posibilidades que un escritor comparte con sus rivales vivos; tradición y convención afectan a la composición de la obra, al tiempo que percibimos su efecto en la lectura (los tópicos, por ejemplo, son un tipo de convenciones). Las influencias podrían seguir desempeñando un papel importante en los estudios comparativos, pero las tradiciones y convenciones despliegan amplias perspectivas, campos o sistemas, más adecuada y fácilmente que las influencias (Guillén, 1979: 90-92).

Sería absurdo negar la existencia de influencias. El gran escritor "es una criatura voraz y vandálica que entra a saco en lo que halla a su alcance, se apodera de cuanto le interesa, manipula, digiere e integra cualquier clase de materiales en la armadura o ensamblaje de su propia creación. Todo, absolutamente todo, influye en él: un libro meditado o leído por casualidad, un recorte de periódico, un anuncio callejero, una frase captada en un café, una anécdota familiar, la contemplación de un rostro, grabado o fotografía" (Goytisolo, 1985: 27). Parafraseando al propio Goytisolo, podríamos decir que una obra es a fin de cuentas, la suma total de las influencias exteriores que ha recibido (Goytisolo, 1995: 157). De lo que se trata, pues, no es de silenciar las influencias, sino de superar las limitaciones inherentes al apolillado concepto, puesto que su estudio como proceso de causa a efecto descuidó las relaciones sincrónicas entre las diversas literaturas nacionales, así como el papel del público en la formación del gusto y el hecho de que una obra literaria sea, ante todo, no un documento biográfico, sino una configuración estética (Moog-Grünwald, 1984: 70).

Como ya antes indiqué, tal supresión de las limitaciones vino, sin duda, desde la Teoría de la Literatura, que ha redefinido y transformado conceptos como el de "influencia", propio de la vieja ciencia comparatística, en otros al parecer menos ambiguos y más eficaces y comprensivos como "intertextualidad" y "recepción" (Guillén, 1985: 91 y 309).

INTERTEXTUALIDAD

"Para los comparatistas el concepto de *intertextualidad* [...] es esencialmente beneficioso. He aquí, por fin, un medio, pensamos, con que disipar tanta ambigüedad, tanto equívoco como la noción de influencia traía consigo" (Guillén, 1985: 309).

Ambigüedades y equívocos que vienen a resumirse en la pregunta de qué queremos decir cuando decimos que un autor o una obra influyen en otro autor o en otra obra, si es un proceso mental o afecta a la

composición de la obra, mezclando y confundiendo, por lo tanto, lo biográfico y lo textual, la vida con la literatura (Guillén, 1985: 310). “El beneficio para los comparatistas es considerable. Al hablar de intertexto, no hay la menor duda de que queremos denotar algo que aparece en la obra, que está en ella, no un largo proceso genético en que interesaba ante todo un tránsito, un crecimiento, relegando a segundo plano lo mismo el origen que el resultado” (Guillén, 1985: 313). Hoy la “intertextualidad” es un término utilizado abusivamente y no siempre con precisión crítica o técnica, de lo que se deriva una lamentable confusión. En relación con los usuarios del concepto de intertextualidad podrían hacerse tres grupos (Plett, 1993: 65-67): los intertextualistas progresistas, que, herederos de la vanguardia crítica de Bajtin, Barthes, Kristeva y Derrida, propagan ideas comprensibles sólo por círculos elitistas; los tradicionalistas, críticos convencionales que, ante la resonancia del término, lo utilizan para dotar de cierta novedad a sus enfoques; y los anti-intertextualistas, que acusan a los primeros de incomprensibles y a los segundos de verter vino viejo en odres nuevos.

Llamamos intertextualidad a las relaciones entre textos que se establecen dentro de un texto determinado, por inclusión o alusión. El texto no se legitima en su corporeidad o singularidad sino por el hecho de escribirse desde, sobre y dentro de otros textos. “Todo texto -escribe Julia Kristeva- se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se coloca la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, por lo menos como doble” (Marchese-Forradellas, 1986: 217). Y Barthes: “Todo texto es un intertexto; otros textos están presentes en él, en estratos variables, bajo formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y los de la cultura que lo rodean; todo texto es un tejido nuevo de citas anteriores [...]. La intertextualidad, condición de todo texto, no se reduce como es evidente a un problema de fuentes o de influencias; el intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, cuyo origen es difícilmente localizable, de citas inconscientes o automáticas, ofrecidas sin comillas” (Marchese-Forradellas, 1986: 218). Definición confusa, por cierto, la de Barthes, al mezclar los conceptos de código y texto, y vaga, de difícil aplicación crítica, por lo tanto. Mejor que afirmar totalitariamente que “todo texto es un intertexto”, diríamos con Plett (1993: 67) que todos los intertextos son textos, lo que no implica la ecuación inversa barthesiana. Fue Julia Kristeva la que propuso el término (Kristeva, 1967) desde la teoría de Bajtin, para quien el hombre es un ser dialógico, inconcebible sin el otro; “la dialogía establece la relación entre enunciados (‘voces’) individuales o colectivas [...]. Revela, en defi-

nitiva, la orientación social del enunciado. En cuanto que determina la 'pluralidad' y la "otredad", se opone a la 'voz' monoestilística y monológica que impone la norma, la autoridad, el discurso del poder" (Zavala, 1991: 50); "El 'yo' es polifónico por definición, y se comunica en una amalgama de 'voces' que provienen de contextos sociales y orígenes diversos. Somos 'nosotros', nunca el 'yo' individual autónomo" (Zavala, 1991: 58). Se niega Iris M. Zavala a limitar el alcance de dialogía a un mosaico de citas textuales, es decir, a *intertextualidad*, a algo puramente formal y ahistórico; en todo caso, la dialogía -dice- es interdiscursividad. Hablaríamos de *intertextualidad*, con Segre, para designar las relaciones entre texto y texto y de *discursividad* para las relaciones que cualquier texto mantiene con todos los discursos registrados en la correspondiente cultura y ordenados ideológicamente (Marchese-Forraddellas, 1986: 218). Y es que con estas distinciones no se pretende otra cosa que precisar un concepto que por su amplitud puede resultar demasiado impreciso en la práctica crítica, como vimos en las aseveraciones de Barthes y como han reconocido eminentes teorizadores, desde Todorov a Claudio Guillén, el cual teme que la vaguedad y el número indeterminable de datos que caracterizaban los estudios de fuentes e influencias recaigan sobre la intertextualidad (Guillén, 1985: 314). También Plett (1993: 70) pide claridad y precisión, al tiempo que aboga por restringir el campo de investigación. Caso contrario es el de Nycz, que se muestra partidario de la extensión de la intertextualidad más allá de las relaciones texto-texto, entendiéndola no tanto como uno de los componentes del texto como "uno de sus *aspectos* o dimensiones, cuya toma en consideración debe reflejarse en cierto modo en el conjunto de los problemas y categorías que entran en juego en la investigación de la literatura, y ser un componente constante de toda clase de análisis de los fenómenos literarios" (Nycz, 1993: 114). A mi parecer, la intertextualidad es una noción que si quiere resultar precisa debe circunscribirse a ciertos hechos concretos; si no es así se corre el riesgo de solapar bajo el mismo término todo tipo de afinidades, relaciones, alusiones, reminiscencias, convenciones y tradiciones, extendiendo el concepto hasta el infinito. Todorov quería que la intertextualidad fuera una aplicación puntual, pues de lo contrario podía pasar del rango de recurso conceptual al de lugar común (Mendoza, 1994: 60). Hace diez años, Graciela Reyes (1984: 46) pensaba en la dificultad de someter a un rigor teórico definitivo un concepto tan vasto. De ahí que me parezca necesario inicialmente distinguir el concepto de *intertextualidad* de otros conceptos cercanos; señalaré después las clases de intertextualidad que pueden distinguirse para terminar aludiendo a los ejes intertextuales en la práctica crítica.

Ya vimos la diferencia entre *intertextualidad* e *interdiscursividad*. Debido al lexema común de *texto*, conviene diferenciar también la *intertextualidad* de la *intratextualidad* y de la *extratextualidad*. Si *intertextualidad* nombra las relaciones entre distintos textos que se producen dentro de un texto, por medio de la alusión, la inclusión, la cita, etc., la *intratextualidad* se refiere a los distintos elementos del texto, que forman entre sí un sistema de estructuras, y a su funcionamiento interno, mientras que la *extratextualidad* tiene que ver con lo que es exterior a la obra: referencias histórico-culturales, detalles biográficos, propuestas e intenciones de poética, etc. (Marchese-Forradellas, 1986: 158 y 218). Parece claro que el análisis intratextual del texto como organización autónoma de sus componentes textuales, de su unidad y coherencia, se completa con el intertexto y aun con el extratexto, en cuanto que por un lado el texto literario se relaciona con otros textos y, por otro, con modelos, *topoi*, etc., determinados históricamente.

Dentro de la intertextualidad o relación del texto, desde dentro, con otros textos, podría hablarse inicialmente de una *intertextualidad esencial* o *elemental*, en cuanto que la actividad lingüística sólo es posible por la existencia de discursos previos; “todo decir es un repetir -signos, fórmulas- y todo texto es obligadamente polifónico, pues un signo o una secuencia son reconocibles por ya dichos” (Reyes, 1984: 65); siguiendo a Derrida, podemos decir que esta intertextualidad elemental se debe a uno de los rasgos fundamentales de los sistemas semiológicos: “Un signo, para serlo, debe ser iterable[...]. Los discursos ficticios, y con ellos el que aquí nos concierne, el literario, son exponentes de la iterabilidad lingüística, de la posibilidad y la necesidad de que un signo, y por lo tanto una secuencia de signos, se repita, se re-produzca, ‘citándose’ a sí misma” (Reyes, 1984: 43). Esto quiere decir que el discurso literario se inscribe en un corpus de textos literarios en que se reconoce y se hace comprensible; que cita implícita o explícitamente discursos previos y a su vez es capaz de ser citado (inertado, diría Derrida) en otros nuevos discursos literarios. Pero dejando a un lado esta posibilidad necesaria de todo signo o *intertextualidad esencial*, se ha distinguido la *intertextualidad interna* de la *externa*, según las relaciones se establezcan entre textos del mismo autor o entre textos de autores diferentes; la *intertextualidad cultural* de la *literaria*, entendiéndose que el texto literario es uno de los diferentes discursos que componen una cultura y que, a la vez forma parte del corpus de textos literarios (Talens, 1994: 139). Se ha llegado a hablar incluso de una *intertextualidad interior*, la del texto literario, frente a la *exterior*, la de la crítica, que “reconstruye, manipula, cita y re-cita el texto literario, diseñando una red de

intertextualidades posibles, plausibles, deseables, para poner el texto estudiado en relación con otros y simultáneamente con su comentario (que influye en el texto analizado, puesto que puede alterar sus lecturas)” (Reyes, 1984: 47).

Como puede verse, el concepto empieza a servir para todo y parece necesario trazar líneas de fuerza, ejes o coordenadas precisas. Genette (1982), por ejemplo, distingue cinco tipos de *transtextualidad*: intertextualidad, paratexto, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad; la intertextualidad sería la relación más concreta con otros textos; su forma más explícita y literal sería la cita; menos explícita, el plagio; y aún menos, la alusión. De igual forma, Claudio Guillén incluye en la intertextualidad la alusión y la inclusión; la alusión es evocación de otro texto recordado; la forma más directa de inclusión es la cita. Entre los fenómenos de intertextualidad, Plett (1993: 70-80) ha estudiado precisamente la cita desde las dos coordenadas a las que restringe el campo de investigación del mecanismo intertextual: sintáctica (la gramática de la cita) y pragmática (la comunciación intertextual). La gramática de la cita debería tener en cuenta los factores de cantidad (citas extensas o breves), calidad (en relación con la remodelación de la cita y la asunción de nuevos significados), distribución (posiciones de la cita dentro del texto), frecuencia (pocas o muchas citas), interferencia (conflicto entre la cita y su nuevo contexto) y marcadores de cita (explícitos, implícitos o inexistentes); la pragmática de la cita deberá tener en cuenta al emisor (modos funcionales de la cita: el autor cita con ciertas intenciones que, a su vez, son modificadas por las convenciones de la situación comunicativa) y al receptor (modos de percepción de la cita). Veamos un ejemplo concreto de intertextualidad que Ricardo Senabre ha estudiado con maestría, en un artículo titulado “La sombra alargada de un verso gongorino” (Senabre, 1994); se trata de un curioso fenómeno de intertextualidad que afecta al verso último del soneto “Mientras por competir con tu cabello”, que se ha convertido en “acuñación citable”, originando citas, reelaboraciones y usos diferentes en muy distintos contextos; se trata del verso “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”; en el juego intertextual podría ser eco temático de la fórmula horaciana “pulvis et umbra sumus” y de la sentencia del *Génesis*: “Pulvis es et in pulverem reverteris”; más cerca, el verso de Herrera: “Sombra es desnuda, humo, polvo, nieve”. Después, el verso de Góngora es acuñación reelaborada en el teatro de Lope, Mira de Amescua, Calderón; en poemas del propio Calderón y de Alonso de Ledesma; en prosas de Gracián; en composiciones de Sor Juana Inés de la Cruz; ya en el XVIII, en Eugenio Gerardo Lobo y en Torres Villarroel; en nuestro siglo se

introduce, como “jocoso intertexto”, en el teatro de Arniches y en la prosa narrativa de Eugenio Noel; más cerca del uso tradicional, en Zamora Vicente; y así hasta llegar a Blas de Otero, “voz vigorosa capaz de transformar radicalmente el sentido del verso que arrastra desde 1582 sin renunciar, como contrapartida, a la figura rítmica del endecasílabo y al modelo de construcción sintáctica fijado por el poeta cordobés”:

Imagine mi horror por un momento
que Dios, el solo vivo, no existiera,
o que, existiendo, sólo consistiera
en tierra, en agua, en fuego, en sombra, en viento.

Concluye Senabre: “A lo largo de más de tres siglos, pues, el verso de Góngora reaparece aquí y allá, se dilata incesantemente y, sobre todo, revela su inagotable fecundidad, esto es, su capacidad para generar nuevas emociones y significados en distintas sensibilidades”. El recorrido histórico de Senabre podría realizarse, sin duda, con otras acuñaciones clásicas (de Garcilaso, de Quevedo...) que perviven como intertexto en composiciones posteriores. De las manriqueñas *Coplas a la muerte de su padre* nacieron citas continuamente recontextualizadas; así, en torno al tema tradicional del “Ubi sunt”, la metáfora “verdura de las eras” (“¿Qué fueron sino verdura/ de las eras,/ las justas e los torneos,/ paramentos, bordaduras/ e çimeras?”) reaparece con el mismo tono elegíaco en Miguel Hernández: “Verdura de las eras, / ¿qué tiempo prevalece la alegría?” (“Elegía primera”, *Viento del pueblo*, 1937), mientras que en *Doña Inés*, de Azorín, no pierde el sentido necrológico del todo, pero básicamente alude al paso del tiempo conforme a la tradición barroca: “¿Cómo es el primer gesto de desabrimiento en el amor? La verdura de las eras es pasada. La plenitud solar se fue... “ (*Doña Inés*, 1925, XLVIII). Veamos otros casos muy diferentes (J.Gil de Biedma, “Infancia y confesiones”, *Compañeros de viaje*, 1959):

Mi infancia eran recuerdos de una casa
con escuela y despensa y llave en el ropero,
de cuando las familias
acomodadas,
como su nombre indica,
veraneaban infinitamente
en *Villa Estefanía* o en *La Torre*
del Mirador
y más allá continuaba el mundo
con senderos de grava y cenadores
rústicos, decorado de hortensias pomposas,
todo ligeramente egoísta y caduco.
Yo nací (perdonadme)
en la edad de la pérgola y el tenis [...]

Cualquier lector evocará al leer estos versos el “Retrato” machadiano que encabeza *Campos de Castilla*, la célebre máxima de Joaquín Costa, “despensa y escuela”, y unos versos del albertiano *Cal y canto*: “Yo nací - ¡respetadme!- con el cine”. La alusión ha sido un campo de estudio fértil para Riffaterre al examinar la intertextualidad de los 14 sonetos del *Songe* (1554) de Du Bellay (Riffaterre, 1979). Es lo que Guillén llama alusiones significativas (1985, 319). El propio Guillén ha explicado la citación “contextual” (la que limita el efecto al nivel horizontal, evocando autoridades o estableciendo vínculos, solidarios o polémicos, con figuras y estilos pretéritos, sin intervenir decisivamente en la verticalidad semántica del poema), en “Confianza”, composición de Salinas (del libro *Confianza*, 1955), que incluye una figura sintáctica becqueriana, pero cuya significación difiere de la rima del poeta decimonónico; como ejemplo de inclusión significativa, no contextual, sino funcional, Guillén nos da el primer poema de *Donde habite el olvido*, de Cernuda, que se inicia y termina con tal verso de Bécquer, “donde habite el olvido” (Guillén, 1985: 319-323).

Gil de Biedma, al que citábamos líneas antes, está en la frontera entre la intertextualidad moderna y la postmoderna, tal como ha sido definida por Pavlicic (1993). El estudioso croata ha señalado que en el modernismo -que tendría como fecha simbólica de su finalización la de 1968-, lo viejo es el adversario polémico, mientras que en el postmodernismo lo viejo es interlocutor y maestro, lo cual explica la existencia de dos tipos de relaciones intertextuales de diferente significación. En efecto, “el modernismo escoge textos concretos para destruirlos, tratándolos como símbolo de lo viejo” en forma de citas, alusiones, polémicas, parodias, etc.; para el escritor postmoderno, en cambio, lo importante es el género, la época o convención, y remite a ellos a través, muchas veces, de pseudocitas y mistificaciones. Los modernistas confían en la función social del arte y emplean los vínculos intertextuales para decir algo sobre la vida y el mundo; los postmodernos, no, porque para ellos el mundo también es literatura, por lo que las relaciones intertextuales les sirven para decir algo sobre la literatura o la cultura en general. La época moderna concibió la obra literaria como un texto (y la crítica literaria, desde el formalismo ruso, reafirmó tal concepción), mientras que la época postmoderna toma la obra literaria como un intertexto, por lo que no concibe ya el texto cerrado, sino en relación con otros textos literarios y con el lector, que cobró gran importancia a la hora de calibrar el sentido del texto.

Cuando Blas de Otero emplea la cita explícita, con letra cursiva como marcador fronterizo entre cita y contexto, lo hace para potenciar el con-

tenido social de la composición, además de usar fragmentos muy conocidos presentes en la memoria colectiva del lector español (“Sobre esta piedra edificaré”, Pido la paz y la palabra, 1955):

Retrocedida España,
 agua sin vaso, cuando hay agua; vaso
 sin agua, cuando hay sed. “Dios, qué buen
 vassallo,
 si oviesse buen...”

Silencio

Ese “silencio” final que interrumpe la cita alude a los problemas de censura, pero también al ambiente político asfixiante del momento. Y lo mismo sucede cuando la cita se incluye en el texto sin marcador alguno, como en el caso siguiente en que se subraya el sentido de la protesta (“Censoria”, En castellano (Parler Clair), 1959):

Voy a protestar, estoy protestando desde hace mucho tiempo;
 me duele tanto el dolor, que a veces
 pego saltos en mitad de la calle,
 y no he de callar por más que con el dedo
 me persiguen la frente, y los labios, y el verso.

En cambio, cuando un postmoderno -pongamos Pere Gimferrer- utiliza explícitamente la cita, con marcador de cursiva, no es necesariamente un texto que forme parte de la memoria colectiva, sino sólo de la competencia individual, culta, elitista, conocedora de textos exquisitos que al poeta le gusta exhibir; la cita viene a ilustrar, a dar lustre, a iluminar como imagen hermosa que no es preciso inventar porque ya está inventada, en este caso por el Góngora de las *Soledades* (“Recuento”, *Extraña fruta y otros poemas*, en *Poemas 1963-1969*, 1969):

[mis versos] amarillos y azules y encarnados
 colores vivos de instantánea Kodak
 algunos no regresan se han ido las imágenes
 mariposa en cenizas
 otros aún fosforecen sobre la noche de los rascacielos
 regresan como muchachos heridos en la ciénaga

Y el mismo sentido tiene la cita sin marca explícita, aunque sea más fácil identificarla (“Antagonías”, *Extraña fruta y otros poemas*, 1969):

Una experiencia de la ambigüedad
 o una experiencia del silencio:
 el jardín puebla el triunfo de los pavos reales
 en una silenciosa llamarada creciendo ante los ojos, luz de colores
 [cálidos, otoño.

La intertextualidad es, como se ve, un “juego” entre textos diferentes, de diferentes obras, autores, lenguas; textos aludidos, citados, plagiados, etc. El propio lexema de la palabra alude al juego textual; pero, natural-

mente, es el lector o intérprete el que percibe las relaciones intertextuales; es en este sentido como el fenómeno puede tratarse como una operación de la recepción textual (Reyes, 1984: 45) e incluso hablarse del *intertexto del lector* (Mendoza 1994, 40), que permite establecer conexiones entre la intertextualidad y la actividad receptiva y comprensiva; “entre las estrategias del proceso lector se habla de la *capacidad de asociar* aspectos del texto con otros conocimientos culturales del lector, actividad que aquí se convertiría en sinónimo de ampliación y/o activación del *intertexto*” (Mendoza, 1994: 91; *vid.* en Quintana Docio, 1992, la problemática de la respuesta lectora ante fenómenos de intertextualidad implícita). La implicación del lector ofrece mucho atractivo desde una perspectiva didáctico-pedagógica, además de ser un intento de querer mirar el fenómeno desde la teoría de la recepción, que supone una mayor atención al proceso de lectura y el efecto resultante, o sea, la comprensión y la interpretación. Me gustaría sugerir, en este momento, y sólo de pasada, la conveniencia de no dejar fuera al autor, ahora que hablamos de textos y de receptores. El análisis crítico tiene que tener en cuenta, a la manera de Plett (1993), tanto los modos funcionales de la cita en relación con el autor, como los perceptuales, en relación con el lector. El autor ha sido el gran ausente de la teoría literaria de nuestro tiempo; el gran ausente también en la teoría de la intertextualidad, para la que el autor “es simplemente ‘el espacio’ donde se dan cita las palabras” (González, 1994). Se le dejó fuera del proceso porque la intertextualidad nació con el fin de superar el viejo concepto de “influencia”, centrado en el emisor literario. Y lo mismo sucedió con el concepto de “recepción”.

RECEPCIÓN

Uno de los capítulos más sugerentes del libro coordinado por Smeling, *Teoría y praxis de la Literatura Comparada* (1984), se titula “Investigación de las influencias y de la recepción”; en él constata Moog-Grünewald que en la bibliografía sobre el asunto, hasta 1940 / 1950 las obras investigaban las influencias de un autor, una obra, un género, una forma métrica, una técnica, un estilo y hasta una época literaria sobre un autor o una literatura de otra nación; en cambio, desde 1960 y más aún desde finales de esa década, el término y la noción de “influencia” parece haber sido sustituido por otros como “efecto”, “recepción” y hasta “público”. Pongamos cuatro ejemplos españoles: en 1979, Leonardo Romero Tobar publica su artículo “Tres notas sobre aplicación del método de recepción en Historia de la Literatura Española” (Romero, 1979); en 1985,

M^a del carmen Bobes estudiaba “*La Regenta* desde la estética de la recepción” (Bobes, 1985); de 1987 es el conocido libro de Ricardo Senabre *Literatura y público*, cuya idea directriz reside en “el hecho de que una obra artística puede ser como es porque su autor, deliberada o inconscientemente, ha tenido en cuenta el carácter, los gustos o las apetencias de sus posibles receptores” (Senabre, 1987: 7); recientemente, Joaquín Roses publicaba *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las “Soledades” en el siglo XVII* (Roses, 1994).

El concepto de “recepción” es ciertamente complejo y, a estas alturas, nadie pensará ya que es un término nuevo que encubre el más viejo de “influencia”. La antigua explicación positivista de la influencia como proceso de causa a efecto en el sentido de las ciencias naturales, mirando hacia el autor y olvidándose de la organización estética de la obra literaria, originó que, en violenta oposición, los formalismos estructuralistas de los años 50 centraran su interés crítico en la obra de arte como configuración estética autónoma, ajena a los condicionamientos históricos y sociales; la crisis abierta a finales de los años 60 abocó hacia los distintos postestructuralismos y postformalismos, bajo la señalada tutela de Bajtin (ahí se originó el concepto de “intertextualidad”) y hacia una teoría de la recepción cuya pretensión fue sustituir la historia literaria tradicional de autores y obras por una historia literaria del lector (Jauss, 1970). Aunque muy esquemáticamente, puede observarse cómo la Teoría de la Literatura intentó superar viejos problemas y cómo la “recepción”, orientada no hacia el autor como la “influencia”, sino hacia el lector, tiene que ser, en tal sentido, un concepto nuevo y, desde luego, complejo, entre otras cosas porque linda con la sociología de la literatura. No voy a entrar aquí a saco en la Estética de la Recepción, porque no se trata de eso. Lo que aquí interesa señalar es que en la recepción, “el autor, la obra y el público entran en una relación dialógica, dinámica, que está determinada por la asimilación y el intercambio” (Moog-Grünewald, 1984: 72). Es bien conocido dentro de la teoría el concepto de *horizonte de expectativas*, definido como el conjunto de “los presupuestos bajo los cuales un lector recibe una obra” (Moog-Grünewald, 1984: 72), y que puede ser *literario*, si las expectativas están implícitas en la obra, como sistema codificado y fijo (por ejemplo, la pre-comprensión de los géneros) o *extraliterario* (*horizonte de la praxis vital*), de carácter variable, puesto que las expectativas pertenecen a la experiencia vital del posible lector. La interacción de estos dos horizontes constituye el fenómeno de la *experiencia estética* (Acosta, 1989: 156); la reconstrucción de ambos horizontes dará respuesta a la pregunta de cómo fue recibida por el público una obra literaria en el momento de su publicación y por qué fue interpreta-

da de diferentes maneras en diferentes épocas históricas (Moog-Grünewald, 1984: 73). Entrarían en danza aquí otros conceptos fundamentales dentro de la teoría como el *cambio de horizonte* del público, *distancia estética* frente a las expectativas anteriores (el *Quijote* respecto a los libros de caballería, por ejemplo, fenómeno que provocó un cambio de horizonte). No se trata, pues, de investigar las influencias de autor a autor o de obra a obra, sino dentro del complejo fenómeno de la recepción, que implica a los tres elementos esenciales de la comunicación: autor, obra y público. La historia de la influencia y el efecto recibe así nuevos impulsos (Moog-Grünewald, 1984: 75). No es preciso indicar cuáles pueden ser las limitaciones de esta metodología, que sin duda residen en sus pretensiones probablemente irrealizables (reconstruir el *horizonte de expectativas* de cada momento histórico; así, la historia de la recepción del *Quijote*, por ejemplo, llevaría a analizar y diagnosticar las complejas expectativas vitales de los lectores de 1615, 1650, etc., etc.; y además, las expectativas literarias de cada época, de los autores y de las obras; y cuáles fueron las lecturas europeas del *Quijote* en el siglo XVII, en la primera mitad del XVIII, etc., etc.). Consecuencia: en la práctica, los problemas de recepción estudiados son casi siempre singulares, concretos. Así sucede, por ejemplo, con el estudio antes mencionado de Romero Tobar (1979), en el que estudia tres hechos prácticos de recepción: el rescate de textos medievales por parte de los humanistas españoles y, sobre todo, por Gonzalo Argote de Molina; la mediación de las creencias de una época (el XVIII, concretamente, y su idea de “progreso”) en la génesis de conceptos explicativos en historiografía literaria (así, el concepto de “siglo de oro” aplicado al XVI, con la idea de “restauración” del momento, con lo que quedaba en el medio la caída significada por la literatura barroca: un esquema periodizador vigente a lo largo del XVIII y aceptado por los historiadores extranjeros de la primera mitad del XIX y por los prerrománticos españoles); por fin, Romero Tobar analiza una de las posibles respuestas que singularizan la recepción inmediata de una obra (venta y difusión, imitación, parodias y continuaciones, respuesta de críticos especializados y de lectores anónimos...): la *censura* moral que afectó a la literatura erótica española en el siglo XIX.

Para Weisstein (1975), los campos de estudio de la recepción vienen a resumirse en: la recepción singular de una obra extranjera por un escritor determinado, caso más interesante aún si el escritor-receptor actúa de intermediario (así, por ejemplo, el Baudelaire de *Las flores del mal* traducido por Antonio Martínez Sarrión, que hace de intermediario); la imagen que el escritor fabrica como crítico de autores extranjeros, así

como de sus obras; el tema de la traducción; la repercusión o eco de los clásicos (por ejemplo, por qué en el limbo del *Infierno* de Dante los trágicos griegos son desbancados por Lucano, Ovidio y Horacio; la recepción de Dante en nuestro siglo XV y su sustitución por Petrarca en la literatura renacentista, etc., etc.); autores clásicos traducidos en cada época, frente a la ausencia de traducciones maestras en otros casos; el fenómeno de las adaptaciones, abreviaciones, etc., etc. Más interesante me parece a mí la diferenciación entre recepción pasiva, recepción reproductiva y recepción productiva (Moog-Grünwald, 1984). La *recepción pasiva* incluye a la mayoría anónima y silenciosa de los lectores que no comunican a la opinión pública su experiencia receptiva; la *recepción reproductiva* es la de la crítica, el ensayo, el comentario, etc., que colaboran en la transmisión de una obra literaria; por fin, la *recepción productiva* es la de aquellos escritores que estimulados por determinadas obras, literarias o de otro tipo, crean una nueva obra de arte; caben en este tercer tipo -el más cercano al concepto de "influencia"- el estudio de lo que el escritor ha hecho con su modelo, cómo lo ha reconfigurado, etc., etc. En *La voluntad* (1902) de Azorín, por ejemplo, puede estudiarse la recepción de las ideas de Nietzsche, en concreto la del "eterno retorno", como cita explícita que desempeña en la novela un importante papel ideológico y hasta moral; pero puede analizarse, además, cómo diez años después, en *Castilla* (1912), el eterno retorno "ha dejado de ser una idea para convertirse en una técnica literaria [...]. El eterno retorno es sobre todo en Azorín una técnica que ayuda a configurar la estructura de *variaciones* procedente del concepto de intrahistoria. Esa técnica paralela, de *variaciones*, de repeticiones, es la imagen literaria -ya sólo literaria- del eterno retorno" (Rozas, 1973: 57-59). Ya no se trata, pues, del análisis de la influencia a la manera tradicional, como explicación causal de la génesis de una obra.

Pondré otro caso concreto de recepción-innovación, es decir, de recepción productiva. La recepción de Dante en España ha gozado de estudios ciertamente importantes que abarcan desde el siglo XV hasta nuestros días, con acopio de toda clase de datos (Arce, 1988); pero se trata, en general, de estudios de recepción reproductiva (ensayos, comentarios, traducciones, etc.) o bien de meras "influencias" en el sentido tradicional. *Luces de bohemia*, de Valle Inclán, me parece, en cambio, un interesantísimo caso de recepción productiva; para el Valle Inclán de *Luces de bohemia* "España es un infierno grotesco, sórdido, lleno de crueldad, necedad e incultura, 'una deformación grotesca de la civilización europea'", por lo que traza un paralelismo intencional paródico (Schiavo, 1970) entre *Luces...* y el *Infierno* dantesco, algo que la crítica

ha analizado a partir de dos alusiones directas en la escena XI: “Latino, sácame de este círculo infernal”, “nuestra vida es un círculo dantesco”; lo que se produce en *Luces...* es un “proceso de degradación esperpéntica en la bajada a los infiernos. Los círculos dantescos son aquí tabernas, despachos siniestros, calabozos, en un Madrid casi en tinieblas, apenas iluminado por la luna, los faroles de gas o alguna bombilla macilenta. De escena en escena, Max y don Latino descienden a niveles cada vez más mezquinos, más infernales” (Álvarez, 1976: 22), físicamente incluso, bajando desde lo alto de la calle de la Montera hasta la Puerta del Sol, para acabar hundidos en el círculo infernal del sótano-calabozo del Ministerio de la Gobernación; de forma paralela el descenso se produce en los niveles de degradación moral, que llegan al peldaño más bajo cuando don Latino le roba la cartera a un muerto, a su amigo Máximo Estrella (escena duodécima). A la relación productiva entre dos obras hay que añadir, claro está, una dimensión extraliteraria, la de los condicionamientos históricos de la España de los dos primeros decenios del siglo; pero, además, el caso de Valle Inclán nos ilustra otro fenómeno en relación con el lector: el hecho de que toda obra pueda leerse desde otra obra: la *Divina comedia* desde *Luces de bohemia* o *Luces de bohemia* desde la *Divina comedia*.

HUELLA

Estamos así en el reino deconstructivista, que ha propagado el concepto de *huella*, el más próximo al de “influencia”, pero radicalmente diferente. La *huella* es una consecuencia de la deconstrucción del signo saussureano efectuada por Derrida. Con la mayor sencillez posible, diríamos que para Saussure un signo es lo que es porque no es otros signos: “taza” es “taza” porque no es “baza”, ni “raza”, ni “caza”... Cada signo es una urdimbre de diferencias. El significado de “taza” es producto de la diferencia existente con otros significantes como “raza”, “caza”, “maza”, etc. El significado de “taza” se deriva, pues, del juego de los significantes; no está atado a un significante en particular. Como diría Derrida, el significado no está inmediatamente *presente* en el signo, sino desparramado, *diseminado* en toda una cadena de significantes. Es el juego de la presencia y la ausencia. En un texto, el significado de una frase se ve modificado por los posteriores, por la frase posterior, lo que quiere decir que el significado está siempre en suspenso; cada palabra conserva la *huella* de las que le precedieron y se abre a las *huellas* de las palabras que siguen. Y cada signo conserva, además, *huellas* de otras palabras excluidas: así “taza”, con respecto a “maza”, a “baza”, etc. El

significado nunca es idéntico a sí mismo, es algo en suspenso, pendiente, aún por llegar: es la “huella”, el “para luego”. De esta forma, el lenguaje es algo menos estable de lo que Saussure primero y los estructuralistas después pensaban. En el lenguaje hay un intercambio continuo; cada elemento se explica y define por los demás: el significado está disperso, dividido, diseminado. El *texto* sería un juego libre de diferencias, un tejido o red de significaciones que remite a otros textos de forma ininterrumpida e infinita: la textualidad derrideana es un tejido de textos y de lecturas, un proceso de significación dominado por el juego interminable de diferenciar y posponer, de la *différance* y la *huella*.

Aplicado lo anterior al texto literario, diríamos que la *huella* es el “para luego” del texto, el hecho de que los elementos de un texto son algo que no acaba en los límites de su presencia, sino que remite continuamente a un lugar anterior y posterior (Asensi, 1987: 74). El texto es concebido como *huella*, “una escritura/lectura realizada sobre huellas, siendo ella misma huella con proyección de huellas y gracias a la cual puede funcionar como escritura/lectura” (Asensi, 1987: 76). En la práctica, la *huella* llevaría a la lectura de un texto desde cualquier otro texto, puesto que toda lectura está repleta de huellas de otras lecturas pasadas. Un texto como huella no sería una lectura única, sino una pluralidad de lecturas. La *huella* leería el texto desde cualquier otro debido a la infinitud de relaciones textuales que se originan en la posición histórica del texto y del sujeto y en el carácter mismo del “para luego” de la huella, que abre el texto a la infinitud de relaciones textuales.

Sin necesidad de asumir un pensamiento deconstructivista, ya lo había visto perfectamente Francisco Rico al mostrar cómo un verso del *Cantar del Cid*, “Apriessa cantan los gallos e quieren quebrar albores”, lo leemos de otra manera, con una percepción más intensa, desde una lectura equivocada de García Lorca, que pensó que el sujeto de *quieren* era *gallos* y no *albores*: “Las piquetas de los gallos / cavan buscando la aurora”. “Por ahí -escribe Rico-, pronto nos encontramos con tonos y maneras inequívocamente ‘lorquianos’ en la poesía medieval” (Rico, 1985: 15): lectura de un texto medieval desde un texto contemporáneo, lectura posible del *Cantar del Cid* desde el *Romancero gitano*. Estamos lejos del concepto clásico de “influencia”, en cierto modo se le ha dado la vuelta, en busca de un mayor enriquecimiento de la lectura. La “influencia” pierde aquí todo su boato tradicional. Todo texto es huella de otros textos. Estamos dentro del “juego textual inacabado, misterioso, en el que consiste la dúctil construcción de la historia literaria. Un juego de espejos, un diálogo de libros, de sombras, en el que, como se ha escrito,

no es arriesgado recordar, por ejemplo, la influencia de Cesar Vallejo en Quevedo" (Lafuente, 1995). Es lo que propuso Rico (1982: 142) como ejercicio posible que mostrara la red de vínculos del poema, del texto, dentro del cauce de la historia trazado por obra de la memoria.

INTERFERENCIA

Convendría incluir aquí la noción de *interferencia*, procedente de la llamada Teoría de los Polisistemas (desarrollada por I. Even-Zohar y sus discípulos desde comienzos de los 70 en la Universidad de Tel-Aviv y que ha tenido cierta fecundidad en lugares donde las interferencias entre distintas lenguas, literaturas y culturas son muy profundas, caso de la India, Canadá o Bélgica, país éste donde José Lambert ha llevado a cabo prósperas investigaciones).

Concebido el *polisistema* como un sistema de sistemas que se interseccionan y que funciona como una estructura abierta, múltiple, dinámica y heterogénea, dentro de él -del polisistema- se producen movimientos entre los distintos estratos que lo forman, entre el *centro* y la *periferia*. Los fenómenos literarios pueden desplazarse del centro a la periferia y viceversa. El centro lo forma la literatura *canonizada* u oficial; la periferia, los textos y normas literarias rechazados por los círculos dominantes de la cultura, como no legítimos (por ejemplo, la literatura de consumo, la literatura traducida, la literatura para niños, las prácticas orales, etc.). Tales cambios dentro del sistema o polisistema se denominan *transferencias*. Pero junto a la transferencia se habla también de la *interferencia* o relación dinámica no entre elementos de un mismo sistema, sino entre sistemas diferentes. Así, un sistema *A* o sistema *fuentes* puede convertirse en "fuente" de préstamos directos o indirectos para otro sistema *B* o sistema *receptor*: las literaturas romances, en sus inicios, se sirven de los modelos y elementos del repertorio de la literatura latina; la literatura italiana es el sistema fuente de la literatura castellana, francesa y portuguesa del XVI; la poesía simbolista francesa presta modelos al modernismo hispanoamericano, etc., etc.

Para que un sistema sea fuente de otro tiene que resultar accesible, bien por contacto territorial (caso de Francia y España en el siglo XVIII), bien por razones de dominación y prestigio (caso de la "literatura española" con respecto a las demás literaturas peninsulares o a la literatura hispanoamericana hasta finales del XIX).

Las interferencias se producen muchas veces a través de las periferias, lo que implica la necesidad del estudio de la literatura infantil, la literatura oral o la literatura traducida. El espacio de investigación de las

viejas “influencias” se ensancha extraordinariamente y la *traducción*, por ejemplo, cobra la importancia que sólo en los últimos años ha empezado a tener, porque, tal como la concibe Lambert, es una de las formas más obvias de lo que él denomina *importación*: las actividades, textos y repertorios que un sistema literario importa de otro. La traducción forma parte inseparable de la dinámica socio-cultural y mide el grado de heterogeneidad de una cultura al delimitar la posición del discurso propio frente a los ajenos y la interferencia entre ellos. Una comunidad muy homogénea es la que tiende a limitar los discursos ajenos o foráneos y a someter la traducción a sus propias reglas. Vemos cómo, en tal sentido, la traducción es una actividad no meramente lingüística o literaria, puesto que tiene implicaciones políticas, económicas y sociales. Desde esta perspectiva funcional, se abre un amplio panorama en el desarrollo de los estudios de interferencia entre sistemas, entre los que la traducción es el que despierta mayor interés, pero no el único. Aquí el trabajo está todavía en sus comienzos: lo que queda por hacer es mucho, muchísimo más de lo que está hecho.

Como ha podido verse, mi intención ha sido clara: plantear cómo desde la Teoría de la Literatura el concepto de “influencia” ha ido sufriendo transformaciones con cada corriente, con cada teoría, con cada movimiento histórico-literario. La incorporación de textos ajenos obedece posiblemente a causas diferentes en cada momento. “Si los autores del pasado acudían a determinadas ‘fuentes’ es porque se sentían inmersos en el fluir de la Historia; si se hacían eco de textos ajenos, es porque tenían conciencia de la permanente validez de la cultura. Los teóricos de las postrimerías del siglo XX parten de otras premisas: ellos creen vivir el fin de la Historia, piensan que todos los sistemas ideológicos son falsos porque se basan en postulados ilusorios, y que las creaciones literarias y culturales carecen en sí mismas de sentido, no tienen más significación que la que el “lector” quiera darles: no hay modelos, no hay textos sagrados” (González, 1994); podemos intuir, finalmente, cómo, al fin y al cabo, la relación entre textos que fundamenta el viejo concepto -salvadas las distancias que se quieran con la metodología positivista del pasado siglo- sigue ofreciendo pautas y caminos, todo lo diferentes que parezca, para la Literatura Comparada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acosta Gómez, Luis A. (1989) *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*. Madrid: Gredos.

- Álvarez, Carlos (1976) *Sondeo en "Luces de bohemia", primer esperpento de Valle Inclán*. Sevilla: Universidad.
- Arce, Joaquín (1988) "Dante en España", en Dante Alighieri. *Divina comedia*. Ed. de G. Petrocchi y L. Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra, 745-760.
- Asensi, Manuel (1987) *Theoría de la lectura. Para una crítica paradójica*. Madrid: Hiperión.
- Blanch, Antonio (1976) *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*. Madrid: Gredos.
- Bobes, María del Carmen (1985) "La Regenta desde la estética de la recepción". *Letras de Deusto*, 32.
- Genette, Gerard (1982) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- Gil de Biedma, Jaime (1985) "La imitación como mediación, o de mi Edad Media", en VV.AA. *Edad Media y literatura contemporánea*. Madrid: Trieste, 59-87.
- González, Ángel. "A propósito de la intertextualidad". *ABC*, 22, abril, 1994.
- Goytisolo, Juan (1995) *El bosque de las letras*. Madrid: Alfaguara.
- Guillén, Claudio (1985) *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- Guillén, Claudio (1979) "De influencias y convenciones" (1616, II, 1979, 87-97 (inicialmente, "A Note on Influences and Conventions", *Literature as System*, Princeton, 1971, 53-68); hoy puede leerse en C. Guillén (1989) *Teorías de la historia literaria*. Madrid: Espasa Calpe, 95-117.
- Jaroslav Flys, Miguel (1968) *La poesía existencial de Dámaso Alonso*. Madrid: Gredos.
- Jauss, Hans Robert (1970) *La literatura como provocación*. Barcelona: Península, 1976.
- Kristeva, Julia (1967) "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman". *Critique*, 239) 438-465.
- Lafuente, Fernando R (1985) "Mario Verdaguer, un escritor proteico". Reseña en *ABC literario*, 21 de abril.
- Marchese, Angelo; y Forradellas, Joaquín (1986) *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Mendoza Fillola, Antonio (1994) *Literatura comparada e intertextualidad*. Madrid: La Muralla.
- Moog-Grünewald, María (1984) "Investigación de las influencias y de la recepción", en M. Schmeling (ed.): *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona: Alfa, 69-100 (1ª ed. alemana, 1981).

- Nycz, Ryszard (1993) "La intertextualidad y sus esferas: textos, géneros y mundos". *Criterios*, ed., especial, julio, 1993, 95-116.
- Pavlicic, Pavao (1993) "La intertextualidad moderna y la postmoderna". *Criterios*, ed. especial, julio, 1993, 165-186.
- Plett, Heinrich (1993) "Intertextualidades". *Criterios*, ed. especial, julio, 1993, 65-94.
- Quintana Docio, Francisco. "El signo intertextual ante el lector real (jugando con fuego)", *Investigaciones semióticas IV*, vol. I., Madrid: Visor, pp. 205-214.
- Reyes, Graciela (1984) *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos.
- Rico, Francisco (1982) *Primera cuarentena y Tratado General de Literatura*. Barcelona: El festín de Esopo.
- Rico, Francisco (1985) "Preliminar", en VV.AA. *Edad Media y Literatura contemporánea*. Madrid: Trieste, 11-18.
- Riffaterre, Michael (1979) *La production du texte*. París: Seuil.
- Romero Tobar, Leonardo (1979) "Tres notas sobre aplicación del método de recepción en Historia de la Literatura Española" (1616, II, 25-32.
- Roses, Joaquín (1994) *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las "Soledades" en el siglo XVII*. Londres: Támesis.
- Rozas, Juan Manuel (1973) "Introducción. Azorín o la intrahistoria", en su ed. de *Castilla*. Barcelona: Labor, 7-75.
- Schiavo, Leda (1970) "La parodia de Dante en *Luces de bohemia*", *Filología*, XIV, 181-184.
- Senabre, Ricardo (1987) *Literatura y público*. Madrid: Paraninfo.
- Senabre, Ricardo (1994) "La sombra alargada de un verso gongorino", en *Hommage à Robert Jammes* (Anejos de *Criticón*, 1), Toulouse: PUM, 1089-1098.
- Steiner, George (1989) *Presencias reales*. Barcelona: Destino, 1991.
- Talens, Jenaro (1994) "El lugar de la teoría de la literatura en la era del lenguaje electrónico", en Villanueva, D. (coord.), *Curso de Teoría de la Literatura*. Madrid: Taurus.
- Weisstein, Ulrich (1975) *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Planeta.
- Zavala, Iris M (1991) *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*. Madrid: Espasa-Calpe.

JOSÉ ENRIQUE MARTÍNEZ FERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD DE LEÓN