

## CLAUDIO GUILLEN

### DE INFLUENCIAS Y CONVENCIONES

Los estudiosos se ven a veces desconcertados, así como estimulados, por el recuerdo de cosas pasadas. Hace cuarenta años Gustave Rudler pudo formular esta plausible declaración: «La Littérature Comparée est un cas particulier de la critique d'influence»<sup>1</sup>. Hoy, en cambio, el predominio, en Literatura Comparada, de los estudios de influencias parece haber llegado a su fin. El campo específico que ellos cubrían ha sido usurpado por el examen, en términos generales, de tradiciones y convenciones.

Los hechos del caso, con todo, no van a desaparecer. Las influencias artísticas siguen existiendo, o mejor dicho, sucediendo. Los contactos entre *Don Quijote* y *Tom Jones*, *Hérodiade* y *La Jeune Parque*, indicaba sensatamente Haskell Block, son influencias de un determinado tipo y como tales deberían estudiarse<sup>2</sup>. Una de nuestras principales tareas hoy, tanto respecto a la metodología como a la teoría, consiste en establecer la posición oportuna de las influencias en las actuales coordenadas de la Literatura Comparada.

Quisiera sugerir que esto puede hacerse en el momento presente mediante el examen de la articulación entre las influencias y el área general de las convenciones. Pues esta polaridad parece reflejar oposiciones culturales que han rebasado en su desarrollo los límites de cualquier disciplina concreta.

Permítaseme, antes de otra cosa, aludir a alguno de los aspectos problemáticos de los estudios de influencias, considerando las corrientes históricas que ejemplifican. Dichos aspectos pueden reducirse a dos: «genético» y «atomístico». En cuanto al otro polo, la idea de convención, lo trataré brevemente al fin de este ensayo.

#### I

El estudio de influencias reflejó durante muchas décadas el espíritu, en el área de los estudios comparados, de lo que René Wellek ha llamado «la mentalidad genética decimonónica»<sup>3</sup>. Su mayor justificación se encontraba precisamente en el

<sup>1</sup> *Les Techniques de la critique et de l'histoire littéraire*, Oxford, 1923, pág. 160.

<sup>2</sup> Cfr. «The Concept of Influence in Comparative Literature», *Yearbook of Comparative and General Literature*, VII, 1958, 35-37.

<sup>3</sup> «The Concept of Comparative Literature», *Yearbook of Comparative and General Literature*, II, 1953, 3: «the genetically minded nineteenth century».

uso exacto de la imaginación genética, en el interés literal y sincero por el nacimiento y crecimiento de la poesía. Claro que 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. En último término se consiguió una penetración en la naturaleza misma de este tránsito, de los fenómenos genéticos en el campo literario. Una influencia parecía proporcionar al estudioso una introducción más viva y concreta al taller del escritor, a su cabal biografía de escritor, que, por ejemplo, el orden intelectual de discurso al que pertenece la poética.

Estos avances respondían a descubrimientos paralelos en otros campos. Basta fijarse en regiones vecinas como el folklore o la lingüística. El folklorista del siglo pasado estaba absorbido por la genealogía. En un famoso y característico ensayo, «De la migración de fábulas» (1870), Max Müller insertaba un árbol genealógico a fin de mostrar que «La laitière et le Pot au lait», de La Fontaine, descendía de una antigua fábula animal de la India (del *Pañchatantra* y el *Hitopadesa*). Como parte de una «caravana literaria» —por usar el símil de Müller— la fábula habría viajado de la India a Persia, luego a Arabia y, finalmente, a las naciones de la Europa medieval. Alessandro D'Ancona, por mencionar otro ejemplo, sostenía en su *Poesia popolare italiana* (1878), el origen siciliano de toda la lírica italiana monostrofica. Un crítico posterior como Michele Barbi acentuó, en cambio, el valor constante de una tradición folklórica: más que la reconstrucción de antiguos «originales», la continuidad de un esfuerzo poético<sup>4</sup>. En cuanto a los lingüistas del siglo XIX, es ampliamente conocido el impacto de sus adelantos espectaculares en filología e historia literaria. Me refiero al crecimiento de la Lingüística Comparada desde los tiempos de Rasmus Rask y Franz Bopp.

La familia de lenguas indoeuropeas se identificó, según sugiere el término «Lingüística Comparada», mediante el análisis de relaciones. Estas relaciones se encontraron donde no parecía existir ninguna; y, más aún, se mostró que procedían de un cierto origen. El principal objeto de estudio, en otras palabras, eran los parentescos lingüísticos basados en ascendencias comunes. El descubrimiento, por parte de Jakob Grimm, del *Ablaut* o cambio vocálico fue importante porque hizo posibles, precisamente, numerosas inferencias genealógicas. La búsqueda de similitudes fonéticas o morfológicas no debidas a origen común se consideró como una forma de atención, no ya trivial, sino falsa, a apariencias superficiales. Un ejemplo de tal subordinación de la semejanza al parentesco puede verse en la discusión, hecha por Holger Pedersen, de los parecidos entre la inflexión de nombres en húngaro y turco: «las concordancias fonéticas y morfológicas que han de reconocerse como decisivas en el parentesco deben ser, sin embargo, etimológicas, por cuanto señalan no el mero paralelismo sino la *identidad* originaria de las palabras y las formas flexionales»<sup>5</sup>. Un ejemplo sencillo pero clásico de analogía fortuita (desde August Pott) es el de *bad* que, al parecer, significa lo mismo en inglés y en persa<sup>6</sup>.

El incentivo de esta palabra consiste en que se la puede afrontar en más de un sentido. Pedersen, siguiendo la tradición de la lingüística comparada en el siglo XIX, recalcó, sin más, que la similitud revela parentesco. Es decir, la sincronía nos debe-

<sup>4</sup> Cfr. Luigi Russo, *La critica letteraria contemporanea*, 3.<sup>a</sup> ed., Bari, 1953, I, pág. 77.

<sup>5</sup> *The Discovery of Language, Linguistic Science in the Nineteenth Century*, tr. J. W. Spargo, Bloomington, 1962, pág. 245: «the agreements in phonology and morphology which are to be recognized as decisive for relationship must, however, be etymological, in that they point back to the original *identity* of the words and inflectional forms, not merely to *parallelism*».

<sup>6</sup> Cfr. *ibid.*, pág. 263.

ría deparar una diacronía o un estadio sincrónico más temprano. Transfiriendo los términos a la Literatura Comparada, esta noción afirma que los paralelismos textuales o formales no son significativos a menos que exista cierto tipo de parentesco histórico, tal como una influencia directa, una corriente temática, una premisa nacional. Pero el lingüista contemporáneo, ante el persa e inglés *bad*, propone una respuesta diferente. Según la lingüística estructural, la palabra o forma aislada debe insertarse en el *sistema* al que pertenece. No cabe interpretar una parte sin tener en cuenta el todo. (Esto es, la visión sincrónica es suficiente en la medida en que es también sistemática. En términos de Literatura Comparada, podría decirse que las relaciones literarias pueden ser significativas a nivel meramente sincrónico en tanto que revelan un sistema común de convenciones.)

Max Müller reconoció más de una vez la deuda fundamental del estudio comparado de mitos y religiones con la Lingüística Comparada. En nuestros días el impacto del enfoque estructural, procedente de la lingüística, sobre la antropología y la crítica literaria se ha hecho visible de forma creciente, y hay serias razones para sospechar que la constante que opera en estas zonas de estudio sigue siendo el prestigio del modelo lingüístico.

Ernst Cassirer, en uno de sus últimos ensayos, publicado en 1945, indicaba que los métodos y fines de la lingüística estructural son representativos de una tendencia general del pensamiento en la moderna investigación científica. El acento sobre estructura y sistema puede hallarse, decía, en disciplinas tales como la biología, la psicología y la filosofía. Difícil sería no estar de acuerdo: en el área de la literatura parece claro que vivimos un tiempo caracterizado por una disposición no genética, sino sintético-analítica. (La simple cronología, a la que estaba vinculado el viejo concepto de influencia, es manipulada con igual libertad por el historiador de las artes que por el novelista). Pero Cassirer, además, puede ayudarnos a comprobar que lo que sufre ataques frecuentes, lo que se viene superando, es no ya el geneticismo sino cierto «atomocismo», es decir, la tendencia a aislar las partes de un conjunto o un sistema. No pocos lingüistas distinguidos del último tercio del siglo XIX (Hermann Paul, Karl Brugmann, los Neogramáticos), así como psicólogos (tras la *Mechanik des Vorstellungslebens* de Herbart) debían mucho a los procedimientos de la física. Como señala Cassirer, entender un fenómeno físico era construir un modelo mecánico de él. En la tradición de Newton y Lagrange, la mecánica era una *Punkt-Mechanik*, centrada en el movimiento de «puntos» materiales. Hacia fines de siglo se observó, sin embargo, que ciertos incidentes electromagnéticos no podían describirse en términos de materia. Era la materia lo que debía definirse en términos de electricidad. Al no ser un campo electromagnético un agregado de puntos materiales, ni el electrón un simple elemento dentro de él, la física en tales casos no podía captar el movimiento desde un ángulo tradicional. Era preciso reconocer que las partículas estaban enclavadas en las condiciones estructurales de un campo, o que eran, según expresión de Hermann Weyl, una consecuencia del campo («eine Ausgeburt des Felds»): «un electrón no es nada sino una parte en que la energía electromagnética está condensada y asume una particular intensidad»<sup>7</sup>. En la psicología de la *Gestalt*, tendría lugar una transición semejante, desde el examen de datos independientes a la observación del conjunto, del campo, de la configuración, o de la estructura.

Pues bien, no se necesita insistir otra vez en el grado en que las influencias literarias son procesos de índole genética o biográfica. Si quisiera consignar de

<sup>7</sup> Ernst Cassirer, «Structuralism in Modern Linguistics», *Word*, I, 1945, 101: «an electron is nothing but a part in which the electro-magnetic energy is condensed and assumes a peculiar strength».

pasada que el estudio de aquellas influencias solía ofrecer, de manera considerablemente ambigua, métodos y finalidades dispares. Los datos genéticos pasaban muchas veces a ser extrañamente interpretados por mentes no genéticas. Este desajuste básico es responsable de una serie de aberraciones en nuestra disciplina. Hay críticos que recomiendan el examen de influencias por el estímulo que aportan al análisis de orden crítico o estético. Podemos comparar Kafka a Dickens sin interés real por la influencia *qua* influencia o por el nexa genético que acaso uniera a los dos, pero con la tranquilidad derivada de saber que Kafka admiró enormemente a Dickens. A menudo sucede que un libro nos recuerde a otro —nada más natural, cuando se lee mucho, con pasión o con desorden— y así el hábito nos lleva a pensar que ese encuentro no es un dato fortuito de nuestra propia vida, sino el reflejo de previas influencias (antes que de convenciones o de tradiciones multiseculares). De esta suerte las influencias se convierten en perspectivas de lectura y en objetivos legítimos de la crítica analítica o formal, pese al hecho de que la investigación del producto de una influencia muestra que no existe ninguna distinción sólida entre el estudio de dicho producto y el de paralelismos u otras agrupaciones sincrónicas y atemporales. Las influencias se hacen métodos de fortuna, recursos críticos contingentes. En otras palabras, parece superfluo mantenerlas vigentes a costa de igualarlas a convenciones técnicas o tradiciones.

Diversas ambigüedades acosan a este término complejísimo, pero voy a recordar sólo dos de los usos más comunes. Primero, cuando decimos «Kafka fue influido por Dickens», probablemente deberíamos haber afirmado «*Amerika* fue influida por *Martin Chuzzlewit*» (que es lo que uno sabe en realidad). Pero no. El verbo parece llevar implícito una persona, un agente humano, haciendo posible así la ambigüedad. Es más clara, con mucho, la palabra «fuente»: tanto que, de hecho, la metáfora suena a ingenua y positivista. Así tiende uno a retener el equívoco «X fue influido por Y», donde lo genético-psicológico se confunde con lo literario. («Y influyó en X» es también posible, pero resulta o una versión abreviada de la otra fórmula, o una astucia cronológica. El carácter pasivo de las influencias queda revelado mejor por la modalidad verbal correspondiente. Es ésta una de las superaciones de la frase activa, neoclásica, «X imitó a Y»). El vocablo «influencia», en segundo lugar, suele implicar a la vez un hecho y un juicio de valor. Uno describe el efecto de una obra determinada sobre otra, mientras se insinúa que el cambio, aunque ligero, no es trivial. Si no, las cosas se presentarían de manera diferente. El problema no es sencillo, pero lo mejor en este caso, en mi opinión, es admitir de entrada que «influencia» ha de ser sinónimo de «influencia significativa». Y como estos fenómenos son innumerables, la necesidad de restringirlos, de organizarlos, de estructurarlos, se hace bien patente.

## II

Volviendo ahora a aquellas situaciones en que ya no se retiene la postura «atomística», podríamos tratar de identificar algunos de los términos que pasamos a emplear. Entre éstos, que no son pocos, «convención» y «tradición» pueden considerarse representativos.

Supongamos que A se parece a B y a C. Nos enfrentamos con paralelismos o con relaciones intrínsecas de parecido. Estas relaciones pueden ser temáticas pero de orden limitado —como los llamados «motivos»— o textual y verbalmente me-

nudas; o pueden abarcar la estructura de un género y otros conjuntos formales. Aceptemos que no vamos a examinar estas relaciones como datos autónomos, sino como partes del equivalente literario de «campo» o sistema científico. Nuestro marco es una zona más amplia de observación, en la que A, B y C se hacen significativos conjuntamente, o, parafraseando las palabras de Cassirer acerca de los campos electromagnéticos, en la que estos elementos parecen condensar una cierta energía y asumir una fuerza peculiar. Advertimos que este efecto tiene lugar siempre que las relaciones observadas revelan un sistema común de convenciones —como el de un tema, un motivo, un argumento, un desenlace en el teatro o la novela, o una antítesis y una correlación final en un soneto—. La conexión aislada ha evocado, por decirlo así, un cauce completo. En este contexto se oye con frecuencia el término «tradición», de origen histórico o temporal (la «tradición oral», en materias eclesiásticas o folklóricas, conserva cierto pasado), pero sospecho que su contenido no es del todo ajeno a la región semántica a la que pertenece «convención». Las tradiciones tienden a ser convenciones que *suponen* o connotan, pero no denotan, secuencias temporales. Cuando A ocurre un número razonable de años después de B y de C, nos inclinamos a pensar que estamos ante una tradición. La diacronía desempeña aquí, a mi juicio, un papel superficial. En el caso de o bien una convención, o bien una tradición, lo que está en juego no es el rasgo insólito, el impacto singular, el individuo ingenioso, o la forma concreta de un proceso de transformación histórica, sino un uso colectivo. «Mientras que un movimiento literario nuevo», escribe Harry Levin, «es impulsado por talentos individuales, el cauce de la convención es la tradición»<sup>8</sup>. Convenciones y tradiciones son «campos» o «sistemas» donde el principal factor unificante es la costumbre aceptada. El posible nexo genético entre A, B y C se considera o impertinente o secundario con respecto a la existencia del campo que tal relación energícamente condensa y revela.

Si las convenciones (hablando sistemáticamente) son extensas, las influencias (genéticas e individuales) son intensas. Las influencias más significativas suelen ser relaciones, no mediatizadas, de uno a otro —o entre uno y otro—, no asociaciones o parentescos remotos. Mallarmé y Rimbaud fueron un alimento esencial para el joven André Breton, tanto como pueden haberlo sido las conversaciones con Vaché o los sucesos de la primera guerra mundial. Estas incitaciones fueron sin duda positivas, y no meras condiciones negativas «sin las cuales ciertas obras no se hubiesen escrito». Pero si una reciente novela de guerra nos recuerda a Homero, es un conjunto común de premisas y tradiciones culturales, más que el *tête-a-tête* de una influencia, lo que entra en juego. Es insuficiente afirmar que Virgilio influyó en Dante con independencia de otros factores, cuando tantos otros elementos sustentaron esa relación y lo fundamental fue el funcionamiento de un «campo» total —la autoridad y la continuidad de una tradición—. Verdad es que lo que se imita es la obra singular, no la tradición. 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. ¿Quién influye en el novelista contemporáneo, o el cineasta, que retrata a adolescentes sin rumbo o enajenados? ¿Cómo puede tal convención aparecer en las obras de un joven novelista polaco como Marek Hlasko, o también de un novelista español como Juan Goytisolo o Juan García Hortelano, o de un cineasta francés de la

<sup>8</sup> Harry Levin, «Notes on Convention», en *Perspectives of Criticism*, ed. H. Levin, Cambridge, Mass., 1950, pág. 77: «whereas new movements are propelled by individual talents, the vehicle of convention is tradition».

*nouvelle vague*? ¿Era preciso que un poeta renacentista leyera a Petrarca para escribir sonetos petrarquistas? ¿Cuántos petrarquizaban sin saberlo? ¿Cuántos grandes poetas modernos no son, de cierto modo, sucesores o herederos de Mallarmé o de Rimbaud? Dicho sea con otras palabras, las convenciones literarias son no sólo 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.

Una constelación de convenciones determina el medio de expresión de una generación literaria —el repertorio de posibilidades que un escritor comparte con sus rivales vivos—. Las tradiciones suponen la competencia de los escritores con sus antepasados. Estas coordinadas colectivas no consienten tan sólo, o regulan, la composición de una obra. Topamos con ellas en la lectura —en la vivencia del lector—, sintiendo ahí su efecto. La obra nueva, al propio tiempo se aleja o desvía de la norma (como el crimen arranca de cierta actitud ante los usos sociales admitidos) y es un proceso de comunicación que se refiere a la norma. Cuando las influencias individuales al parecer hacen posible la desviación, más que la norma, se distinguen netamente de las convenciones y no es probable que se confundan con éstas. Por eso se comprende bien que un poeta joven y ambicioso, deseoso de originalidad, se afane a veces por hallar una influencia, o se someta a ella. Pues así se sitúa en el terreno de lo singular, y, por lo tanto, de lo anticonvencional. Aunque el origen de la influencia pueda parecer a otro familiar, o hasta anticuado, puede responder al deseo del joven poeta y servirle de estímulo, como si fuera su propio e íntimo descubrimiento. En ese momento, no puede coincidir con una convención. El joven poeta lucha, a su manera, con la lógica de un medio de expresión y la coherencia de un tejido de convenciones.

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 convenciones *pueden* conducir a cierta iluminación o comprensión de los procesos creadores y genéticos. Una influencia *puede* sin duda contribuir a un análisis crítico. Pero sabemos que en cada caso la función opuesta hubiera sido más oportuna y eficaz. Las convenciones y tradiciones despliegan amplias perspectivas —campos o sistemas— más fácilmente que las influencias; y nos muestran las configuraciones que la literatura presenta desde un punto de vista primordialmente sincrónico. 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 mediatizados 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.

### III

En un artículo decisivo, que me permito indicar a mis lectores<sup>9</sup>, Harry Levin ha aclarado la pertinencia y la significación del concepto de convención. Me limitaré a señalar aquí algunos de los aspectos más generales del término. Mucho se puede aprender, en primer lugar, del resumen histórico que nos ofrece Levin. Fecha importante es la de *De la Littérature* de Madame de Staël (1800), donde la analogía

<sup>9</sup> Véase la nota anterior.

entre convención social y convención literaria queda expresada con fuerza: «la nature de convention, au théâtre, est inséparable de l'aristocratie des rangs dans le gouvernement: vous ne pouvez soutenir l'une sans l'autre»<sup>10</sup>. La paradoja principal con que tropezamos está implícita en un hecho histórico: las convenciones poéticas fueron por primera vez reconocidas como tales por el movimiento histórico que había empezado por separarse de ellas, a saber, el Romanticismo (con sus orígenes en el siglo XVIII). Es a veces el rebelde quien mejor comprende a su contrincante o a su enemigo. La enajenación y la rebeldía hicieron posible, al parecer, una comprensión más profunda de las instituciones combatidas —como la literatura misma—. La revolución política había contribuido a desnudar el aspecto conservador de las estructuras artísticas; y la prioridad concedida a lo espontáneo, lo individual, lo anticonvencional, lo «natural», con irresistible impulso desde los días de Rousseau, acabó por cuestionar las premisas de las artes mismas. Harry Levin recuerda que la poética clásica, codificada por Longino y tantos más, había postulado una correspondencia poco menos que perfecta entre la naturaleza y el arte, la naturaleza y el artificio. En la medida en que esta premisa se aceptaba por verdadera, no hacía falta desconfiar de la convencionalidad de las formas artísticas. Pero el neoclasicismo, desde el siglo XVII, sobrevaloró grosera y exageradamente aquellas convenciones prescriptivas llamadas «las reglas», y en consecuencia el movimiento romántico «drew its heavy line between the artificial and the natural» («trazó su acusada línea entre lo artificial y lo natural»)<sup>11</sup>.

Pero la idea de convención resultó ser una espada de dos filos. Esta ambigüedad esencial —que envuelve toda la literatura moderna, y ante todo la historia de las vanguardias— acabó por revelarse no tanto a los críticos sociológicos como Mme. de Staël y otros pre-románticos como a aquellos escritores que lograron adquirir un suficiente dominio de su propia experiencia como románticos, distanciándose de ella: especialmente, los grandes poetas alemanes llamados «clásicos». La estética de Schiller representó un esfuerzo constante por establecer relaciones significativas entre las condiciones formales de la obra de arte y las variadas aproximaciones del hombre a la «naturaleza». «En la concepción de Schiller», resume René Wellek, «el artista es un mediador entre el hombre y la naturaleza, entre el intelecto y los sentidos, entre el *Stofftrieb* (el ansia de asimilar el mundo de los sentidos) y el *Formtrieb* (el ansia de subordinar el mundo a la ley moral)». («In Schiller's conception, the artist is a mediator between the *Stofftrieb* (the urge to assimilate the world of senses) and the *Formtrieb* (the urge to subdue the world to the moral law)»<sup>12</sup>. «Sentimental» en vez de «ingenuo», el poeta moderno se sitúa fuera de la sociedad «convencional» —la sociedad artificial— y se halla decisivamente alejado de su época. El poeta «sentimental» (o sea, el romántico) anhela ahora el «infinito», superando los límites de la «naturaleza». En este sentido, la forma poética se transforma para él en un arma contra las convenciones sociales: he aquí el gran paso dado por Schiller, el descubrimiento o el desenlace posible de tantos movimientos de vanguardia, desde el Romanticismo hasta nuestros días. Y en su crítica posterior Schiller pasó a acentuar cada día más el carácter estilizado (formal, o «convencional») de todas las artes<sup>13</sup>. En el Prólogo a *Die Braut von Messina* (1803), que Harry Levin cita, justificaba Schiller el uso del coro trágico a la par que elogiaba la capacidad de liberación, en el poeta, de las «barreras de lo real»

<sup>10</sup> Cita de Levin, «Notes on Convention», pág. 64.

<sup>11</sup> *Ibid.*, 73.

<sup>12</sup> *A History of Modern Criticism: 1750-1950*, New Haven, 1950, I, pág. 233.

<sup>13</sup> Cfr. *ibid.*, pág. 249.

(«eine gewisse Befreiung von den Schranken des Wirklichen»<sup>14</sup>). Un año más tarde, Goethe, en una reseña escrita para la *Jenaische Allgemeine Literaturzeitung* (16 de abril 1804), alababa los poemas de Johann Heinrich Voss con palabras como las siguientes: «durch den entschiedenem, oben gepriesenen Sieg der Form über den Stoff, durch manches von ausserer Veranlassung völlig unabhängige Gedicht zeigt uns der Dichter, dass es ihm frei stehe, das Wirkliche zu verlassen und ins Mögliche zu gehen, das Nahe wegzuweisen und das Ferne zu ergreifen, das Eigene aufzugeben und das Fremde in sich aufzunehmen» («mediante una decisiva victoria de la forma sobre la materia, previamente elogiada, mediante tanto poema independiente de toda causa exterior, nos muestra el poeta que es muy dueño de libremente superar lo real y dirigirse hacia lo posible, de despedir lo próximo y aprehender lo lejano, de abandonar lo propio y apropiarse lo extraño»).

Se podía por fin observar y poner de relieve que la poesía, considerada como un triunfo de la imaginación creadora, no tenía por qué enemistarse con las convenciones poéticas, sin las cuales no era posible trazar la línea necesaria no ya entre la naturaleza y el artificio, sino entre la sociedad y la literatura. La rebelión contra las convenciones, o contra la literatura misma, era una reacción, en el fondo, contra las poéticas neoclásicas. El surgir de una poética nueva, basada en el poder de la imaginación, alteraría por completo los términos del problema. Mientras se seguía admitiendo la identidad neoclásica del arte con la naturaleza, toda convención formal podía aparecer un estorbo. Pero si el valor del arte consistía en cierta liberación de los «límites de lo real», o en un enriquecimiento y una nueva exploración o indagación de lo real, entonces toda convención artística podía convertirse en un aliado.

Las convenciones artísticas, en última instancia, no eran el blanco adecuado. Las cuestiones planteadas por las premisas formales de la literatura señalaban en realidad otra dirección: la de la relación entre el artista y su experiencia, no entre el artista y su medio de expresión. El campo de batalla de no pocas poéticas modernas sería la actitud del escritor ante un «principio de realidad». Desde Cervantes, los perseguidores de un determinado «realismo» habían hallado tan práctico como necesario la superación o inversión de las convenciones respetadas por sus predecesores. Lo «real» era aquello que ellos no habían visto ni descrito. En la historia de la novela, un cambio de objetivos significaría con frecuencia un cambio de medios, una innovación formal, una nueva libertad. Pero, por desgracia, los teóricos del realismo, y sobre todo del positivismo, confundirían esta actitud con una ausencia de medios imaginativos, o con una negación de la forma, del estilo o del símbolo. Así ha llegado a convertirse en una de las habilidades del crítico del siglo xx la distinción entre sombra y sustancia en semejantes casos, y cierto grado de expticismo frente al contenido más obvio de los enunciados de los teóricos del realismo. Uno observa, de un lado, los distintos grados de convencionalidad, originalidad o libertad (ante las mediocres convenciones de la vida social establecida) en la poesía o la novela, y, de otro, las diferentes aproximaciones que se pueden elegir hacia la experiencia vivida. El «realismo» fotográfico o social y el «naturalismo» pueden acaso preparar el camino para la revolución política o social, al retratar o denunciar todos los horrores y las injusticias del entorno moderno; pero considerados como modalidades del arte, se hallan encadenados y sometidos al *status quo* de las familiares perspectivas burguesas, a los límites de esa sociedad burguesa que se trata de superar. Mme. de Staël, con la mejor intención del mundo, se equivocaba, como lo demuestra el teatro del siglo xx, al no poder percibir que

<sup>14</sup> Cita de Levin, «Notes on Convention», pág. 76. Para el texto completo, véase Schiller, *Gesammelte Werke*, ed. R. Netolitzky, Berlín, 1955, II, pág. 527.



las convenciones sociales y las convenciones literarias pertenecen a dos órdenes diferentes de nuestra experiencia, de tal suerte que cabe perfectamente conseguir que los dos no sólo coincidan, o entren en colisión por su misma coincidencia, sino luchan entre sí y se critiquen o censuren mutuamente. Las convenciones literarias pueden reflejar con enorme ironía las rutinas del conformismo social. Pero también las pueden superar ampliamente. Desde el Romanticismo, y los subsiguientes movimientos de vanguardia, que a lo largo de los años se reiteran, el arte moderno ha vuelto a descubrir la paradoja de que sin el rigor de las formas y las convenciones, un uso importante de la libertad humana desaparecería.

La metáfora de convención, como la de institución, asimilaba e implicaba ciertas dimensiones básicas de la vida social: no sólo las cortapisas de las obligaciones admitidas, sino el ejercicio de la libertad por parte de individuos y grupos. Anunciaba esta metáfora el predominio futuro de la analogía crítica entre literatura y sociedad (estudios literarios y lingüística, literatura e instituciones sociales, estructuras poéticas y estructuras sociales) y la decadencia de la analogía —que prevaleciera durante el siglo XVIII— entre poesía y naturaleza, procesos artísticos y procesos cósmicos. No aludo a la noción ingenua, anterior, de *l'imitation de la nature*, tal como se encontraba, por ejemplo, en el Abate Batteux y otros críticos neoclásicos, sino al desarrollo de analogías orgánicas y naturales desde la época de Moses Mendelssohn (*Ueber die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften*, 1757) y Lessing, a la de Kant y Goethe. Sólo porque la idea de la autonomía del arte se había abierto camino de Mendelssohn a Kant podía tener sentido un aforismo como el de Karl Philip Moritz en su «Grundlinien zu einer vollständigen Theorie der schönen Künste» (1789): «todo conjunto artístico hermoso es una reproducción en pequeño de la más alta belleza en el vasto conjunto de la naturaleza» («Jedes schöne Ganze der Kunst ist im Kleinen ein Abdruck der höchsten Schönen im grossen Ganzen der Natur»). El reconocimiento del carácter especial del arte era una condición previa para el desenvolvimiento de comparaciones significativas con sea la naturaleza, sea la sociedad.

Evidentemente, la idea de convención pudo adaptarse a fenómenos del más variado alcance. Es aplicable a cualquier parte o dimensión de un conjunto artístico, siempre que en ella se manifieste de cierto modo la convencionalidad de la obra. En un poema medieval el ideal de belleza femenina puede ser el elemento más convencional, o, desde los provenzales, las circunstancias del amor mismo. O el poeta puede evocar la fragancia de una margarita, que (según aclaró John Livingston Lowes) carece de olor en los jardines verdaderos. O plantas y animales exóticos: Curtius observó lo abundante que son los olivos y los leones en el Norte de la Europa medieval<sup>15</sup>. También notó que reaparecen en *As you Like It*. Pero no mencionó que hasta Víctor Hugo, en «Booz endormi», llegó a domar al fiero animal y a hacerle beber como un caballo:

C'était l'heure tranquille où les lions vont boire...

Es el conjunto, sin embargo, mejor que el fragmento, lo que revela más eficazmente la función de lo convencional. Se subraya así o enfoca más nítidamente, a mi juicio, aquellos amplios requisitos y dimensiones estructurales que son característicos de cierto «cauce» o «vehículo» en general —género, técnica, o medio de comunicación—. Se hace hincapié en las premisas fundamentales sin las cuales, diríamos, el escritor no puede enfrentarse con el papel blanco o concebir su obra. El cauce es de

<sup>15</sup> Cfr. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948, cap. X, sec. 1.

tal índole —a la vez aliciente de la imaginación creadora y serie de tareas, de exigencias técnicas, de problemas por resolver— que postula el tránsito de la experiencia al arte, o más bien, de un orden de actividad a otro. En su *Convention and Revolt in Poetry* (1919), John Livingston Lowes glosó admirablemente la convencionalidad del instrumento poético en general. No es sólo el lenguaje un sistema de convenciones, sino también su empleo como material básico para cierta suerte de ficción formal. El esfuerzo literario individual no presupone la aceptación de nadie. El poema único no implica ninguna relación previa —algo como un contrato— con determinado público<sup>16</sup>. Pero el instrumento poético sí, y asimismo el género literario, que es la más duradera de las instituciones literarias. El cauce, el vehículo, o el instrumento, como el folklore, es de todos y puede ser tocado por todos. Escribía Lowes: «convention, therefore, so far as art is concerned, represents concurrence in certain accepted methods of communication»<sup>17</sup> («la convención, por lo tanto, en lo que respecta al arte, representa que convenimos en ciertos métodos admitidos de comunicación»). A ese nivel, según insiste Harry Levin, no es preciso distinguir entre el tema y la forma. El concepto de medio de comunicación como convención, de cauce o género como convención, supera desde un principio toda dicotomía de forma y contenido<sup>18</sup>. Es un concepto unificador, estructural. Y conduce al crítico, perplejo ante el caos de semejanzas y de relaciones que existen entre tantos fenómenos artísticos individuales, a tratar de reconocer no ya los contactos aislados entre éstos sino las exigencias más vastas de un instrumento, de un cauce, de un género, considerado como un sistema de premisas convencionales<sup>19</sup>.

CLAUDIO GUILLÉN  
Harvard University

<sup>16</sup> El concepto de convención, como el de institución, es la extensión de una analogía legal. Acerca de las interpretaciones decimonónicas de esta analogía especialmente entre lenguaje y ley, cfr. Augusto Gaudenzi, «Lingua e diritto nel loro sviluppo parallelo», *Archivio Giuridico*, XXXI, 1883, 271-304; y Giovanni Nencioni, *Idealismo e realismo nella scienza del linguaggio*, Florencia, 1946, cap. X, «L'istituzionalità della lingua».

<sup>17</sup> John Livingston Lowes, *Convention and Revolt in Poetry*, Boston y Nueva York, 1919, página 3.

<sup>18</sup> Cfr. Levin, «Notes on Conventio», pág. 57.

<sup>19</sup> He preferido no recordar en este breve ensayo el evidente pero complejo paralelo entre nuestro tema y el «convencionalismo» en la ciencia, lógica y filosofía modernas. Desde el descubrimiento durante el siglo XIX de las geometrías no-euclidianas, y las teorías matemáticas de Henri Poincaré, se ha venido acentuado cada vez más que los procedimientos de la ciencia y del pensar lógico consisten en la elaboración de las consecuencias correctas de ciertas premisas iniciales, modelos o hipótesis. La literatura, como la lógica o la física o las matemáticas, tampoco es una mera respuesta empírica o inductiva ante los hechos. Ella también arranca de reglas preliminares. Véanse Rudolf Carnap, *Die logische Aufbau der Welt*, 2.<sup>a</sup> ed., Hamburgo, 1961, pág. 150; y J. J. A. Mooij, *La Philosophie des mathématiques de Henri Poincaré*, París-Lovaina, 1966, cap. I\*.

\* (Nota de 1980.) He traducido aquí, con la ayuda inicial de Antonio Carreira, a quien me complazco en expresar todo mi agradecimiento, el artículo en inglés titulado «A Note on Influences and Conventions», recogido en mi libro *Literature as System*, Princeton, 1971, páginas 53-68. Espero que no sea inoportuna tan demorada aparición en castellano por la sencilla razón de que en estos últimos años los estudios de Literatura Comparada, como bien lo demuestra la presente revista, vienen alcanzando considerable desarrollo y en no pocos casos obligan al estudioso a replantearse problemas fundamentales que en otras latitudes ya fueron ampliamente debatidos. Resulta algo anacrónica o anticuada la importancia concedida en España —por algunos— a los estudios de influencias, que al parecer nos retrotraen a la época, anterior a los años 40, del influjo francés en la Literatura Comparada. Pero, por otra parte, cuando observamos la trayectoria histórica de una disciplina intelectual o científica, notamos frecuente-

---

mente que lo propio de determinado momento es la selección de ciertos problemas, de ciertas cuestiones, sin que por ello se logre jamás la total solución o resolución de cada cuestión o problema. Es decir, los problemas no se superan del todo —se viven, se debaten, se comprenden y definen mejor, y a consecuencia de tal proceso, conducen a otros y nuevos problemas, que otra generación considera actuales. Al volver, por lo tanto, sobre cuestiones anteriores, en el fondo jamás resueltas, es acaso posible conseguir resultados fructíferos y sorprendentes. Así, por ejemplo, hace unos veinte años quienes luchábamos en Estados Unidos —venidos de Europa o exiliados, muchos de nosotros— por una concepción actual y renovada de la Literatura Comparada tuvimos que enfrentarnos con la vieja idea positivista de influencia literaria que había dominado toda la época del «influjo francés». En el famoso Congreso Internacional de la A.I.L.C. de Chapel Hill, de 1958, varios jóvenes o ex jóvenes arremetimos alegremente, con René Wellek, contra dicha idea y los respetables colegas que en aquel congreso la encarnaban. Característico de tal crítica es mi ensayo «The Aesthetics of Literary Influence», recogido en *Literature as System*, págs. 17-52, que causó no pocas irritaciones (hasta en el libro, por cierto muy valioso, de Ulrich Weisstein, de 1971, traducido al español con el título *Introducción a la Literatura Comparada*). Mi táctica en aquel momento consistió en insistir en una distinción básica 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 la obra 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. Más adelante, en el presente artículo, con ánimo más constructivo, pasé al intento de situar las influencias literarias en campos o sistemas estructurales que les den sentido. Hoy, parece que la idea de «intertextualidad», tal como la explica, por ejemplo, Michael Riffaterre, viene a aclarar eficazmente el problema planteado en mi primer artículo; pero no, a mi entender, el del segundo o presente ensayo, que supera la perspectiva individual y examina la relación entre influencias y géneros u otros conjuntos literarios.