

## Tendencias actuales del comparatismo literario

Manuel Ángel Vázquez Medel  
*Universidad de Sevilla*

«En el más pequeño poema de un poeta debe haber algo por lo que se advierta que ha existido Homero.

La novedad nada significa por sí misma si no hay en ella una relación con lo que la precede. No hay propiamente novedad si no hay tal relación».

(Ricardo Reis, en Fernando Pessoa, *Poesía*. Madrid, Alianza, 1997. pág. 190).

*Omnis comparatio claudicat*

*Parva componere magnis*

(Virgilio, *Geórgicas*, 4, 176)

*Parvis componere magna*

(Virgilio, *Bucólicas*, 1, 23)

«Homero compuso la Odisea; postulado un plazo infinito, con infinitas circunstancias y cambios, lo imposible es no componer, siquiera una vez, la Odisea»

(J.L. Borges, *II Inmortal*, O.C. I, 541)

«En la vida del espíritu, como en la política, el aislacionismo y la arrogancia nacionalista son el camino para una profunda decadencia»

(G. Steiner: *¿Qué es Literatura Comparada?*)

### 1. De la cicatriz de Ulises al sacrificio de Abraham

La común invocación que, al reflexionar sobre la escritura literaria, hacen Borges y Pessoa —a través de su heterónimo Reis— a Homero no es fortuita ni casual. El convencimiento de que, al menos en nuestro marco cultural, la creación verbal estética debe estar atravesada, transida, por el latido de los grandes creadores se reitera una y otra vez en los más autorizados teóricos y críticos. Es bien sabido que encuentra, por ejemplo, en Harold Bloom toda la fundamentación de su teoría de la ansiedad o la angustia de las influencias: «Shelley pensó que los poetas de todas las épocas contribuían a la creación de un Gran Poema perpetuamente en formación. Borges observa que los poetas se crean sus propios precursores. Si los poetas muertos, como insistió Eliot, constituyen el progreso en conocimientos de sus sucesores, estos conocimientos sin embargo son la creación de sus sucesores, hecha por los vivos para salir al encuentro de las necesidades de los vivos» (H. Bloom, 1977: 29). La palabra se teje y se desteje en la lanzadera de la experiencia humana. No se trata sólo de fuentes e influencias, ni siquiera de lo que ahora se denomina pretenciosamente «campo cultural» (un mismo espacio cultural compartido). Se trata de que hay algo de común en todas las fabulaciones humanas. Todas ellas suponen un trasfondo común de deseos y temores, de alegrías y tristezas que encarnan en mediaciones culturales.

Cuando, en plena II Guerra Mundial, Erich Auerbach escribe en Estambul, casi sin apoyo bibliográfico, su obra monumental *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, una vez más invoca a Homero. «La cicatriz de Ulises» se titula el primer capítulo de su obra ejemplar. En él –detengámonos por un momento– se nos recuerda la escena del canto XIX de la *Odisea* en la que la nodriza Euriclea reconoce a Ulises por la cicatriz del muslo. Circunstancia que aprovecha Homero para insertar un espléndido *flash back* sobre las causas de la herida, a la vez que despliega los procedimientos fundamentales de su escritura (¡qué maestría ya, en uno de los textos fundacionales de occidente, en la experiencia del espacio y de la memoria! ¡qué capacidad para dislocar el tiempo de la fábula del de la historia y el discurso!).

Erich Auerbach describe magistralmente el fragmento, destacando perfiles insospechados de las estrategias poéticas y narrativas homéricas, acudiendo de inmediato a la correspondencia epistolar entre Goethe y Schiller sobre lo «retardador» de la poesía homérica –a la que consideran a la vez paradigma de toda poesía épica– frente al principio de «tensión» caracterizador de la escritura dramática.

Auerbach (1942: 13) va tejiendo así, en su espacio crítico, un verdadero coro de voces, polifónico en sentido bajtiniano, manifestación de puntos de vista diversos que presentan sus propios horizontes, intereses y circunstancias, y a partir de ahí selecciona y privilegia un espacio para la comparación: «La particularidad del estilo homérico –nos dice– se hace aún más clara si se confronta con un texto asimismo épico y antiguo, sacado de otro mundo de formas. Lo voy a intentar con el sacrificio de Isaac, un relato compilado por el llamado Elohista»: *Cum-parare*, como veremos de inmediato es *parar*, *pre-parar* y contemplar (*re-parar*) en paralelo dos (o más) realidades distintas para apreciar sus similitudes y diferencias.

Las páginas que siguen, sin duda perfectibles y superables desde el horizonte mismo que establecen, son ejemplares. Auerbach desgrana progresivamente diferencias en los órdenes temático, narrativo, genérico, estilístico... Y al final de ese pórtico ejemplar de *Mímesis* traza toda una teoría mayor sobre los ejes por los que discurre la escritura y las diferentes representaciones de la realidad en el marco cultural de occidente: «Hemos comparado –dice (E. Avernach, 1942: 29)– los dos textos y, en relación con ellos, los dos estilos que encarnan, a fin de obtener un punto de partida en nuestro estudio de la representación literaria de la realidad en la cultura europea. Ambos estilos nos ofrecen en su oposición tipos básicos: por un lado, descripción perfiladora, iluminación uniforme, ligazón sin lagunas, parlamento desembarazado, primeros planos, univocidad, limitación en cuanto al desarrollo histórico y a lo humanamente problemático; por el otro lado, realce de unas partes y oscurecimiento de otras, falta de conexión, efecto sugestivo de lo tácito, trasfondo, pluralidad de sentidos y necesidad de interpretación, pretensión de universalidad histórica, desarrollo de la representación del devenir histórico y ahondamiento en lo problemático».

La riqueza del planteamiento de Auerbach y la potencia de un análisis comparado capaz de inducir, desde textos concretos, grandes líneas de comprensión de lo literario, parece fuera de toda duda. Difícilmente podríamos reprochar este arranque desde *La Odisea* y la *Biblia*. Una y otra fundan tradiciones y se encuentran en el trasfondo mismo de la constitución del pensamiento y la sensibilidad en occidente, si bien su radio de influencia alcanza una buena parte del planeta.

Pero, ¿y nuestro propio arranque? ¿Por qué estoy dando tanto relieve a una obra –*Mímesis*– que, por importante que sea, parece estar ya algo lejos de las tendencias actuales del comparatismo literario?

En primer lugar, porque desde el caso concreto, y no desde la especulación vacía, se nos ponen de relieve posibilidades y límites del comparatismo. Comenzando por las *cualidades del comparatista*: una persona de amplios conocimientos culturales, profundo sentido de la historia cultural y literaria, dominio de varios idiomas, sensibilidad al diálogo intercultural... Un perfil verdaderamente difícil de alcanzar, que pocos investigadores reúnen, pero que se da en casos paradigmáticos como George Steiner o Claudio Guillén, como acertadamente recordaba Darío Villanueva. Se trata, en este caso, de condiciones del investigador que ninguna metodología, por acertada que sea, puede suplir. Una comparación entre realidades diversas resulta tan rica como el trasfondo o campo de conocimientos en que se realiza, y éste sólo puede ser proporcionado por la competencia científica y cultural del investigador.

En segundo lugar, además, por los *supuestos metodológicos* que subyacen a nuestro texto de referencia, que señalan hacia un campo flexible, en el que la capacidad de intérprete (hermenéutica) del comparatista es insustituible, sin que ello signifique la ausencia de método y rigor. Auerbach va más allá de los planteamientos monocausales, ya que entre los textos comparados no cabe postular ningún tipo de relación genética, fuente o influencia, aunque estima los procesos históricos en que se gestan ambos textos, destacando algunas claves analógicas. El suyo es un caso típico de entre los considerados por Schmeling: la aplicación de criterios formales orientados a subrayar convergencias y divergencias entre ambos textos es un caso claro de colaboración entre los enfoques de la teoría literaria y la literatura comparada. Todo ello sin olvidar otras pautas de recepción, comprensión e interpretación de los textos en determinados momentos de la historia (aunque Auerbach se centre, fundamentalmente en el prerromanticismo y el romanticismo; esto es: en el momento de fundación y legitimación de la conciencia euro-occidental moderna).

En tercer lugar, el caso que comentamos es una prueba palpable de que los dominios distintos de las ciencias de la literatura no son excluyentes: aquí vemos sucederse momentos de consideración sincrónica y analítica propios de la crítica, consideraciones diacrónicas de la historia literaria y, por supuesto, pautas y claves comparatistas más específicas de nuestro dominio. Todo ello sin que falten sólidos fundamentos de una teoría literaria implícita.

Deberíamos ir más allá. La Literatura Comparada es un espacio de voces múltiples, como quedó dicho más arriba. Podríamos dinamizar ahora la aportación de Auerbach (sin duda perfectible) desde nuestro propio horizonte interpretativo (tan distinto, pese a todo, al suyo). Desde él se nos revelan los dos textos comparados no sólo como estrategias discursivas distintas que han gravitado (y aún gravitan) sobre nuestro espacio cultural. Y la propia operación comparatista deja la huella del tiempo y las circunstancias, de las tradiciones ideológicas en que se inserta.

¿No es la propia literatura –en todas sus fases: la creación literaria, la transmisión en marcos sociales específicos y su recepción– algo que tiene que ver con una herida humana (y su posible cicatriz), con el reconocimiento, con el viaje iniciático de Ulises hacia Ítaca, hacia una patria ideal, con la búsqueda de la identidad? ¿no

es cierto en el fondo, como afirmaba Robert Graves que sólo hay una historia, la de la Búsqueda? ¿y no tiene que ver simultáneamente con una ética y una estética del sacrificio y la fidelidad, de la obediencia y la dación, con la gratuidad en los límites de lo incomprensible y el indulto de la palabra?

El viaje de Ulises y el sacrificio de Isaac están en el trasfondo de una estirpe cultural. Reflejan realidades esenciales de lo humano y nos llaman a crear y recrear su realidad desde todos los perfiles y en cada encrucijada del camino. Y han estado y están presentes en el fondo de nuestro imaginario cultural. En un caso, el de Ulises, subrayando el esfuerzo propio aun con el concurso ayuda (y obstaculización) de los dioses. En el otro, el del Sacrificio de Isaac, revela la fuerza de la confianza, el acatamiento y la entrega a una divinidad absolutamente trascendente, por encima de toda lógica.

Ahora podemos avanzar algo más en nuestra especulación, porque hemos fijado un espejo, o un espacio habitado por espejos en el que poder contemplarnos.

A fin de trazar un recorrido que nos permita fijar los principales problemas y perspectivas del comparatismo literario en la actualidad, comenzaremos haciendo una referencia al comparatismo como fundamento epistemológico, como modo de conocimiento y de sentimiento; pasaremos a contrastar las diferencias de contexto entre los momentos fundacionales del comparatismo en la modernidad y nuestra situación actual en esta crisis de la modernidad y del fundamento, a la vez que de emergencia de una civilización multicultural, transnacional y planetaria; finalmente, con las herramientas que nos proporciona una semiótica transdiscursiva o de la transcendencia discursiva, procuraremos esbozar alguno de los grandes retos del comparatismo en la actualidad, sin obviar otras posibles orientaciones e inquietudes. Entre nuestros retos, fundamentalmente dos: incorporar en nuestro campo escópico (en el espacio cubierto por nuestra mirada crítica) creaciones literarias ajenas a nuestro marco occidental, desde una actitud no etnocéntrica, y abrir nuestra actividad a la comparación de los procesos de comunicación literaria con otras realidades artísticas no verbales y con otros procesos comunicacionales.

## 2. El comparatismo como clave epistemológica

*Comparar* es nuestro modo fundamental de pensamiento (y de sentimiento). Sólo cuando apreciamos aquéllo que *diferencia* dos o más realidades sobre el fondo de una *base común* podemos distinguirlas (o apreciar que pertenecen a una misma clase o grupo). Podemos establecer opciones (*separar*), articular sistemas valorativos (*preferir*), comprender (al reparar en algo), pensar (pesar, sopesar colocando en los brazos de una balanza objetos diferentes)... Se trata, en suma, de afrontar el gran problema de la vida y del pensamiento: el problema de la identidad y de la diferencia; el problema de la unicidad y de la pluralidad... Y apreciar los complejos nexos existentes entre los diferentes seres, productos y realidades.

*Entre lo uno y lo diverso*, tituló muy acertadamente Claudio Guillén su *Introducción a la Literatura Comparada*. En ella, desde sus páginas iniciales, afrontamos el problema de la unicidad y de la escisión, de la pluralidad del universo. Una unidad

que no sólo cuestiona un creador como Borges («Cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esta ambiciosa palabra»), sino un científico como el Nobel Ilya Prigogine («en el momento en que nos encontramos, no estoy en condiciones de decirle si la noción de universo tiene todavía sentido»).

Lo único cierto es que apreciamos un mundo de pluralidades, pero que ese mundo es también una construcción social e individual a la vez. En la crisis de la modernidad todo se ha escindido aún más: no sólo poblamos un mundo de seres y objetos plurales y distintos; comenzamos a intuir que, en el universo de lo humano, existen muchos mundos, tanto reales como posibles. La aspiración a una unidad final, hoy curiosamente reforzada por la nueva física, no puede ser abordada del mismo modo que en el marco del romanticismo: «Llegados a la época moderna –nos dice Claudio Guillén (1985: 34)– no sólo la unidad de la literatura nacional –que sirvió primero de sustituto y de refugio– es una engañifa. Hoy es irreductible la literatura a una tradición única, accesible tan tranquilamente al talento individual, como suponía T.S. Eliot. Es irreductible la historia literaria –al igual que las demás historias– a una sola teoría totalizadora. Es irreductible la literatura a lo percibido por el lector que se ciñe al análisis o la descomposición de unos pocos textos solitarios. No se rinde la literatura a la angosta mirada del crítico monometódico; ni a la del perito en una sola época, un solo género. Es irreductible la literatura a lo que producen y enseñan un puñado de países del Oeste de Europa y de América. No puede tampoco reducirse a aquello que cierto momento y gusto tienen por literario y por no literario».

Cierto. Pero esta irreductibilidad de la literatura sólo puede servirnos de instrumento de conciencia, a la vez que de incentivo y acicate. Por un lado, debemos recordar que la literatura nunca se nos entrega entera, que siempre hay algo en ella que no se pliega a nuestra comprensión (y en lo que, en todo caso, nos podemos implicar pero no podemos explicar). Es evidente que cada uno de nosotros, desde la limitación de nuestro horizonte cultural y comprensivo sólo podemos acceder a simplificaciones, a reducciones de lo literario (como de *lo real*, en suma). Conviene tenerlo en cuenta. Y, como reto, intentar ampliar los límites de ese horizonte que sabemos muy bien desde Wittgenstein que son los límites de *nuestro* mundo (no *del* mundo). Esto es: de la realidad construida en el lenguaje por nuestra sociedad, y presente en nuestra mente, más que de lo real inaccesible.

Pero la conciencia de nuestra debilidad (en la línea más rigurosa del *pensiero debole* de Vattimo y otros) no puede ser paralizante. Sabemos que nuestra mente es limitada, pero que sólo desde esa limitación es mente y puede articular procesos comprensivos. Y esos procesos comprensivos son *siempre* comparativos (y, por tanto, relativos: esto es, fundadores de relaciones). Sabemos que nuestras comparaciones dependen de nuestros puntos de vista, de nuestros conocimientos y de nuestros intereses. Pero no puede ser de otra manera. Se nos insta a dar razón de lo que vemos, de lo que apreciamos. Y procuramos que mantenga, en relación con el objeto, un principio de co-rección.

‘Comparar’ es palabra que procede de la raíz indoeuropea *per(d)-l*, «producir, procurar»: *parar*, orig. ‘preparar, disponer de’ > ‘poner en tal o cual estado o posición’ > ‘situar’ > ‘colocarse’ > ‘detenerse’ > ‘ir a dar en un lugar, tener allí posada’ > ‘parar(se)’. Comparte, pues, raíz con otras palabras que nos ayudan a comprender la

profundidad de su significado: *amparar* (< \**anteparare*: prevenir de antemano, disponer un parapeto delante de algo), separar, reparar, preparar, disparar... Por supuesto con «comprar»... Incluso con 'emperador' y, con sufijo \**par-yo-*, con *pario* (parir, pariente...).

El comparatismo, como fundamentación metodológica, pertenece a todas las ciencias. Además, funciona tanto en el nivel teórico como en el experimental. Incluso la psicología perceptiva nos dice que los datos del mundo objetual externo que llegan a nosotros a través de los sentidos no llegan a convertirse en objetos de conocimiento hasta tanto no han sido contrastados (comparados) con un completo repertorio que tenemos almacenado en nuestra mente. No puedo ni siquiera 'ver' nada en su misitud, en su singularidad, en su irrepitibilidad. Lo veo *desde* los moldes, las formas, los repertorios, que tengo previamente almacenados en mi cerebro, que funcionan como categorías, *formantes a priori* de mi entendimiento.

En el marco de la reflexión literaria, el comparatismo ocupa un lugar central, por más que su desarrollo sistemático sea relativamente reciente (algo más de un siglo), e incluso la constitución de la Asociación Internacional de Literatura Comparada (AIL/ICLA) date de 1954 en Oxford, y su primer Congreso se celebrara en Venecia en 1955.

George Steiner (1995) nos recuerda: «Cada acto de recepción de una forma significativa en el lenguaje, en el arte, en la música, es comparativo. Conocimiento es re-conocimiento, tanto en el sentido platónico del recuerdo de verdades anteriores como en el de la psicología. Intentamos comprender, 'coloca' el objeto ante nosotros –el texto, el cuadro, la sonata– otorgándole el contexto inteligible y conformador de una experiencia previa con la que está relacionado. Observamos, intuitivamente, las analogías, los antecedentes, los rasgos de una familia (por tanto, 'familiar') que ponga en relación la obra que es nueva para nosotros con un contexto reconocible. En el caso de una innovación radical, de una estructura poética, representacional o musical, que nos afecta de forma original, el proceso de respuesta es un completo movimiento hacia la incorporación de lo nuevo en lo conocido. Incluso la originalidad extrema comienza, en tanto comenzamos un diálogo inquisitivo con él, a hablarnos de los orígenes».

La «Literatura Comparada» es una parte fundamental de las Ciencias de la Literatura, que tienen en común su objeto material (el conjunto de discursos considerados como literarios), si bien difieren en su objeto formal (o punto de vista desde el que se aproximan a su objeto): la crítica literaria utiliza criterios sincrónicos y analíticos; la historia literaria, diacrónicos; la teoría literaria, abstractos o de carácter general; la «Literatura Comparada», específicamente comparativos, sin por ello prescindir de los instrumentos que le proporcionan los otros ámbitos del saber literario. En ocasiones se tratará de un problema de énfasis más que de especificidad, pues los estudios comparados de literatura no son los únicos en utilizar pautas comparatistas (que también están presentes en los estudios de literaturas nacionales), ni son éstas –como ha quedado dicho– las únicas presentes.

A pesar de su corta existencia, la Literatura Comparada ha experimentado varias crisis, y desde luego, exige –como vimos antes– un conjunto de conocimientos verdaderamente amplios a quienes desean ejercitarse en su práctica: dominio de

idiomas, de historia general y de la cultura, de teoría general de la significación, de otros códigos y sistemas de comunicación no verbales... En una fase de la historia de la humanidad en la que estudios recientes afirman la duplicación cuantitativa de la información cada cinco años, el perfil del perfecto comparatista se nos escapa. Por ello, su actitud abierta y su amplitud intelectual son en nuestros días tan importantes, como su formación. En su insaciable curiosidad, el comparatista es, como nos dice Claudio Guillén (1985: 10), «quien se atreve a molestar, no pocas sino muchas veces a los amigos y colegas». Esto es: quien constantemente amplía su competencia cultural para apreciar perfiles y dimensiones que de otro modo podrían pasar inadvertidas.

Además, no podemos detenernos sólo en la importantísima tarea del comparatismo entre textos literarios de distintos tiempos y lugares, a través de procesos de transcodificación homogénea (o traducción), pautas tematólogicas, genéricas, estilísticas, etc..., sino que debemos situar en el centro de nuestras consideraciones esas sutiles relaciones entre la creación literaria y otros productos no literarios (que cuando se relacionan entre sí genéticamente implican una transcodificación heterogénea), de entre las que las relaciones entre cine y literatura (por su importancia en nuestros días) deben ocuparnos especialmente, sin olvidar las conexiones entre creación literaria y artes plásticas, música, etc.

Un desarrollo sistemático de las categorías modificativas aristotélicas (adición, supresión, inmutación, transmutación), sobre el fundamento de una base común, nos irá adiestrando para avanzar en el mejor conocimiento de estas complejas relaciones entre productos culturales. El comparatismo, al situar dos o más discursos (al modo de figuras) sobre el fondo común en el que resaltan similitudes y diferencias, opera a través de dos estrategias básicas: o bien la utilización de lo común en beneficio de la diferencia, o bien la apreciación, por encima de matices o rasgos diferenciados de aquello que tienen en común las realidades comparadas.

### **3. La semiótica transdiscursiva como campo unificado para el estudio de la cultura y de la comunicación literaria.**

La *semiótica transdiscursiva* nos puede proporcionar ciertas claves teóricas desde las que toda comprensión de un producto cultural se nos revelará como una peculiar forma de comparatismo (y de puesta en valor).

La *interdiscursividad* o, mejor, la *transdiscursividad* –si consideramos aquélla una de las posibilidades de ésta– nos remite a un hecho aislado o que afecte en exclusiva a la relación entre *algunos* discursos (o textos). Esto es: no se trata de que, por ejemplo, descubramos en unos textos sí y en otros no la huella de otros textos que lo hacen posible. Por el contrario, todo texto, por su propia naturaleza, está abierto y remite a otros textos; unos previstos desde la productividad emisora, otros introducidos en el complejo proceso de la circulación social y otros, finalmente, postulados (acertadamente o no, que esa es otra cuestión) por esa re-productividad receptora sin la cual el texto no existe como contenido de conciencia (único estatuto gnoseológica y humanamente posible de un texto).

Ni siquiera estamos hablando, con una nueva y ociosa terminología remozada, de la tradicional perspectiva de las *fuentes e influencias* que, con todo, supone un importante antecedente para la elaboración y desarrollo de las nuevas teorías transdiscursivas y, en general, del comparatismo literario y cultural... Pero que –como veremos más adelante– carece de instrumentos operativos y formales de identificación de procesos trans-textuales en el *flujo* de la cultura.

Todo texto –y habrá que recordar más adelante nuestra teoría extendida del texto– se constituye en una retícula de encrucijadas, y es captado y significa, no por su inmanencia, sino precisamente por todo aquello que le trasciende: desde el código verbal, audiovisual, etc., en que queda cristalizado, hasta las determinaciones genéricas que nos permiten adoptar, en relación con él, unas determinadas actitudes y unas concretas expectativas. A partir de ahí, toda realidad se constituye en un anclaje con otros textos de la cultura, en relación con los cuales debe ser definida y comprendida. Y hemos de dejar aquí simplemente mencionado el grave problema acerca de la capacidad de referencia de los textos a algo externo a otros textos: ¿es posible que la referencia nos lleve más allá de esa pared en la que se establece la ósmosis entre textos (que someten, a través de codificaciones, el principio de entropía) y el caos pre-gnoseológico que para nosotros se da en la fluencia de lo real?

Si ello ha sido y es así desde siempre, la conciencia del fenómeno (la transdiscursividad y la incognoscibilidad radical de lo real en sí) y su explícita «rentabilización» artística surgen en la culminación y en la crisis misma de la modernidad, de tal manera que nuestro siglo se caracteriza (aplicando los tipos básicos de transtextualidad establecidos por Genette):

- a) En lo que se refiere a los fenómenos propiamente *intertextuales*, por una potenciación de *otros textos* en cada texto artístico, a modo de guiño al lector y a la vez como recurso de ensanchamiento significativo e incluso de filiación y legitimidad discursivas; el dialogismo, con todo lo que implica de afirmación de posiciones que interactúan y conflicto, se ha potenciado en nuestra época desatando eso que Vattimo llama «el conflicto de las interpretaciones».
- b) En lo relativo a las marcas *paratextuales*, nos situamos ante un desarrollo realmente inusitado y hasta desconocido con anterioridad de marcas paratextuales. Se trata de elementos esenciales para conseguir la regulación pragmática de relación texto/objeto-consumidor, en una sociedad en la que el intercambio comunicativo textual ha quedado inserto en la propia estructura de la sociedad de masas y de la comunicación generalizada, del consumo y de la economía libre de mercado; esta potenciación del *paratexto*, llega en ocasiones a la inversión o a la conversión del paratexto en texto central y nuclear.
- c) La relación crítica que se entabla desde la *metatextualidad* adquiere a lo largo del siglo XX –el siglo «crítico»– un lugar de primer orden, hasta el punto de condicionar los contenidos significativos de los textos en la praxis receptiva y de regular, más que nunca, a pesar de que pudiera parecer lo contrario, las propias reglas de escritura.
- d) La *architextualidad* opera una notable transformación que ha de responder al fenómeno del derrumbe genérico, de la hibridación, la emergencia de nuevos moldes canalizadores de la expresión no sólo verbal, sino sobre todo audiovisual. Por último,



- e) La *hipertextualidad* pasa a ser el lugar privilegiado de la nueva *inventio* y de la sobredeterminación de la *dispositio* en el momento actual. Relativamente agotados los moldes y soportes de escritura, la necesidad de escribir *sobre* otros textos previos como única posibilidad de una intelección cada vez más difícil en nuestra sociedad opaca.

Pese a haberse constituido ya en un lugar común y, por tanto, parcialmente vaciado de significado, tanto por exceso como por defecto, es el *corpus* teórico de Mijail Bajtín el punto de partida inexcusable para cualquier teoría rigurosa del dinamismo transdiscursivo, del diálogo al que por su propia naturaleza están abocados todos los textos e incluso la propia realidad personal que los produce y/o los recibe (a su vez susceptible de ser considerada como texto), orientada hacia el otro en un incesante proceso proyectivo que nos constituye. Se trata, pues, no tanto de una referencia explícita y terminológica a los espacios intertextuales –*intertextualidad* no aparece en Bajtín, aunque sí *dialogismo* (*dialogisatsya*) e *interacción verbal*, «pluridiscursivas» o «heterología» (*raznorechie*), «heterofonía» (*raznogolosie*)– sino más bien un marco teórico profundo, en el que cada texto queda inserto en un diálogo social constante y jamás resuelto, no sólo en su proceso creativo sino, y sobre todo, en su proceso receptivo.

Por ello, las aportaciones del semiólogo ruso fueron recibidas en occidente –así lo señalaban Greimas-Courtés (1979)– como un recambio metodológico a la teoría de las «influencias» y, por tanto, como activadoras del comparatismo literario y cultural. Claudio Guillén (1985: 309) reconoce que «para los comparatistas el concepto de intertextualidad, desarrollado de unos quince años a esta parte, es especialmente beneficioso. He aquí, por fin un medio, pensamos, con que disipar tanta ambigüedad, tanto equívoco como la noción de influencia traía consigo», especialmente el mismo constituyente de la vieja idea de influencia: la superposición de lo biográfico y de lo textual. Sin embargo, «la imprecisión de este concepto dio lugar a extrapolaciones diversas que iban, desde el descubrimiento de una intertextualidad dentro de un mismo texto (por las transformaciones de contenido que allí se producen), hasta revestir con un vocabulario renovado las viejas “influencias”» (en el estudio, por ejemplo, de las citas, con o sin comillas) (Greimas-Courtés, 1979: 227-228).

Nuestro enfoque, que sitúa el comparatismo como realidad sustantiva, si bien radicalmente cualificada por la referencia literaria, pretende superar los estudios de Literatura Comparada de naturaleza intracultural (esto es: dentro de un mismo espacio civilizador, aunque con especificidades idiomáticas y nacionales) en dos dimensiones fundamentales:

A) Al abrirnos a una dimensión verdaderamente *intercultural* (esto es: de culturas que funcionan de manera totalmente distinta a las pautas comunes de la cultura occidental euro-norteamericana) procuramos superar un concepto inadmisibles de etnocentrismo en dos direcciones: a) Prestando la atención que requieren otros conjuntos culturales (asiáticos o africanos, por ejemplo) que nos obligan a replantear nuestros métodos y pautas de comparación; b) Recuperando las manifestaciones culturales más o menos marginales dentro del propio ámbito occidental (literatura femenina, popular, etc.). Sin embargo, habremos de reconocer que nuestro horizonte

interpretativo, por amplio que sea, siempre estará limitado y que las nuevas formas de diseminación étnica también encierran, a su manera, una suerte de etnocentrismo, aunque sea sincrético y abierto.

B) Al situar nuestros términos de comparación no exclusivamente entre obras de creación verbal estética, sino también entre obras estéticas no verbales, verbales no estéticas o no-verbales no-estéticas nos obligamos a revisar profundamente las bases del comparatismo literario. Reabrimos así, una vez más, los debates sobre la naturaleza, posible unidad, pluralidad y límites de las artes que tan presentes estuvieron en las querellas entre antiguos y modernos. Pero entramos en un terreno peligroso en el que, a los requerimientos ya verdaderamente difíciles del buen comparatista literario añadimos la necesidad de otros conocimientos igualmente específicos de esos términos de nuestra comparación.

El ejercicio del comparatismo es hoy más necesario que nunca, pero también más difícil que nunca. Más necesario porque los mundos que habitamos y desde los que actuamos se nos han vuelto de una complejidad tal, que este esfuerzo hiperinformativo amenaza por devolver al caos nuestras configuraciones culturales. Sólo reparando y comparando mantendremos ciertos fundamentos de identidad desde los que puede hablar la diferencia. Pues la diferencia en estado puro aboca innegablemente a la destrucción.

La práctica comparatista de textos literarios supone fundamentos ideológicos que es conveniente, en la medida de lo posible, explicitar. Puede rescatar el espíritu unificador de Goethe, o ser instrumento prioritario de afirmación de peculiaridades. Puede ser puesta al servicio del descubrimiento –siempre problemático y conflictivo– de las grandes construcciones del espíritu, o neutralizar cualquier diferencia atribuyéndola a la red de intereses que se ponen en juego. Ambas posibilidades encierran algo de verdad. Pero, frente a la excesiva especulación, que nos puede dejar tan paralizados como el asno de Buridán, sólo cabe atenerse a la respuesta concreta del desarrollo estético en el tiempo. Afortunadamente el arte, el verdadero arte, jamás ha quedado recluido en los recintos, en las fronteras de ningún corsé. Siempre ha entablado un diálogo fecundo (y problemático) con otras expresiones de otras culturas. También aquí sería bueno recordar una expresión que define bien los márgenes de toda cultura que se precie: cultura con raíces, cultura sin fronteras. Y en la que, también las raíces han sido regadas y alimentadas por veneros que no se han detenido ante estériles distinciones humanas. No se trata, pues, de opciones alternativas. Henry Remark afirma en el Prefacio a la *Histoire comparée* de la Asociación Internacional de Literatura Comparada: «las historias literarias propias de los pueblos, de las naciones o de las lenguas se han de completar con investigaciones tendentes a ordenar los fenómenos relacionados entre sí comparables dentro de una perspectiva internacional» (Cf. J. Weisgerber, 1993: 409).

Los instrumentos formados en el pasado por los estudios comparados de literatura siguen conservando una gran vigencia. Sin embargo, el contexto en el que se aplican –esta época nuestra de cuestionamiento de la modernidad– se ha transformado profundamente. Los estudios comparados de la literatura no han podido sustraerse a los grandes cuestionamientos de las poéticas formalistas y estructurales del presente siglo: desde la neohermenéutica y la teoría de la recepción literaria (que

deben activar otros comparatismos distintos a los de la producción literaria) hasta la crítica deconstructiva, la pragmática de la comunicación literaria o la teoría empírica de la literatura... El problema del comparatismo está más vivo que nunca. Estamos de acuerdo con J. Weisgerber (1993: 411) cuando afirma: «La noción de «polisistema» que propone Itamar Even-Zohar resume felizmente las teorías de todo tipo que se han sucedido desde la segunda guerra mundial para definir la literatura. Ésta sería, *grosso modo*, un conjunto polimorfo, formado por sistemas vinculados y coordinados para construir una unidad compleja y variable. Si bien de esta manera se entrevé la unidad del corpus literario, ésta no deja de ser ideal, ya que hay que saber mejor cómo se articulan todos estos sistemas. Paralelamente, no siempre se sabe tampoco cómo armonizar los instrumentos que permiten la captación de estos sistemas. En ambos casos estamos obligados a contentarnos –provisionalmente– con soluciones parciales en relación con cada una de las búsquedas. Así pues, nuestros estudios siguen siendo multidisciplinarios».

Aunque sé que es una opción entre otras, la Literatura Comparada que aquí se propone debe estar al servicio de la memoria histórica, pero también de nuestra mejor comprensión del presente y planificación del futuro. Es un poderoso instrumento para descubrir, sin obviar ni despreciar las diferencias, que lo que nos une, que lo fundamental humano, es mucho más de lo que nos separa.

Al final, todos nos preguntaremos como el personaje de Borges: ¿Es posible que yo, súbdito de Yacub El-Mansur, muera como debieron morir las rosas y Aristóteles?

## BIBLIOGRAFÍA

- AUERBACH, E. (1942): *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- ÉTIEMBLE (1985): «Literatura Comparada», en J. M. DÍEZ BORQUE (ed.), *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus.
- GUILLÉN, C. (1985): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Crítica.
- HERNÁNDEZ, T. (1994): «La Crítica literaria y la Crítica de las artes plásticas», en P. AULLÓN DE HARO (ed.), *Teoría de la crítica literaria*, Madrid, Trotta.
- MENDOZA FILLOLA, A. (1994): *Literatura comparada e Intertextualidad*, Madrid, La Muralla.
- MINER, E. (1993): «Estudios comparados interculturales», en M. ANGENOT, J. BESSIÈRE, D. FOKKEMA y E. KUSHNER (eds.), *Teoría literaria*, México, Siglo XXI.
- SÁNCHEZ BIOSCA, V. (1994): «La Crítica literaria y la Crítica cinematográfica», en P. AULLÓN DE HARO (ed.), *Teoría de la crítica literaria*, Madrid, Trotta.
- STEINER, G. (1989): *Presencias reales*, Barcelona, Destino.  
— (1995): *What's Comparative Literature?*, Oxford, Clarendon Press.
- TALENS, J. (1994): «El lugar de la Teoría de la Literatura en la era del lenguaje electrónico», en D. VILLANUEVA (ed.), *Curso de Teoría de la Literatura*, Madrid, Taurus.
- VILLANUEVA, D. (1994): «Literatura Comparada y Teoría de la Literatura», en D. VILLANUEVA (ed.), *Curso de Teoría de la Literatura*, Madrid, Taurus.

- WEISGERBER, J. (1993): «Documento 'Escribir la historia. El ejemplo de la historia comparada de las literaturas de lenguas europeas': Principios y organización», en M. ANGENOT, J. BESSIÈRE, D. FOKKEMA y E. KUSHNER (eds.), *Teoría literaria*, México, Siglo XXI.



*Encuentro de Aracena. Interior de la Iglesia del Castillo.*