

«INTRODUCCION A LA LITERATURA COMPARADA»

■ Curso del profesor de Harvard
Claudio Guillén

«Por Literatura Comparada debemos entender un esfuerzo por superar el nacionalismo cultural, un intento de desentrañar las propiedades de la creación artística, las causas de las metamorfosis de ciertas imágenes y formas, el funcionamiento, en general, de la imaginación poética», señaló el profesor de Literaturas Comparadas de la Universidad de Harvard, Claudio Guillén, en el curso que sobre el tema «Introducción a la Literatura Comparada», impartió en la Fundación del 15 al 24 del pasado enero. A lo largo del mismo el profesor Guillén trazó un esbozo histórico de los estudios comparatistas y se centró en los géneros literarios que, en su opinión constituyen el tema clave de esta disciplina en nuestros días.



CLAUDIO GUILLEN, está considerado como el máximo especialista español en Literatura Comparada. Profesor de esta materia en la Universidad de Harvard (Estados Unidos), pertenece a la Sociedad Internacional de Literatura Comparada y fue el promotor de la creación en nuestro país de la sección española de dicha Sociedad. Ha publicado múltiples trabajos en su especialidad, especialmente dedicados a la época renacentista.

TENSION ENTRE LO LOCAL Y LO UNIVERSAL

El talante fundamental del comparatista es la conciencia de una tensión entre lo local y lo universal; de la lucha y diálogo entre la unidad de la imaginación poética y la diversidad de sus distintas manifestaciones, entre el conjunto y lo individual. De ahí que el punto de arranque de todo estudio de Literaturas Comparadas deba ser el análisis de la dialéctica entre ciertas estructuras recurrentes o fundamentales que se dan en las distintas literaturas a lo largo del tiempo, y el cambio, la historicidad —necesaria y deseable— de literatura y sociedad.

Los estudios comparativos literarios surgen en el tránsito del siglo XVIII al Romanticismo del primer siglo XIX, cuando se da una pluralidad de literaturas modernas que se

reconocen a sí mismas como nacionales. Si antes la literatura había constituido un conjunto estático y regulador, presidido por un ramillete de obras maestras y modelos, con el Romanticismo se tenderá a la afirmación de la originalidad o unicidad de cada nación, de su espíritu o genio. Sin embargo, esta concepción de la cultura llevaba en ella dialécticamente su antítesis: el cosmopolitismo, la curiosidad internacionalista, apoyada en otras aportaciones románticas, tales como la visión «organicista» de la cultura, la función trascendental del arte y la creciente fe en la idea del progreso.

Producto del romanticismo es, así la noción de un macrocosmos artístico que se apoya a menudo en la analogía orgánica y biológica, tan im-

portante a principios del XIX: la idea de «organismo» se nos aparece cada día más como la clave de la visión del mundo romántica: creencia en que las mismas leyes rigen la naturaleza orgánica y las creaciones de los hombres: «las obras de arte singulares y los géneros singulares son como los miembros y los nervios y el sistema muscular», afirmaba Adam Müller.

En cuanto a la función trascendental que algunos atribuían a las artes, «el arte —escribía Schlegel— es la aparición visible del reino de Dios en este mundo». Tenemos también la eficacia de la idea del progreso, aplicada a las artes desde la *Querelle des Anciens et des Modernes*. Ya durante el siglo XVIII se afirmaba una fe en el progreso, no ya sólo de la civilización sino de las artes en particular. El descubrimiento de la Estética durante el siglo XVIII supone el reconocimiento de la autonomía o singularidad ontológica de las artes, claramente distinguidas de las ciencias, la erudición y otras ramas del saber.

La actitud internacionalista es inseparable de la nueva estructura social, económica y política: téngase en cuenta la extensión creciente de la industria precapitalista en los inicios de la Revolución Industrial, las nuevas dimensiones que cobran el comercio, la tecnología y la ciencia, en conflicto con los intereses nacionalistas. No es casual que el primer libro del comparatista francés Joseph Texte se titulara *Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire* (1895). Texte ocupó la primera cátedra de Literatura Comparada en Francia, creada en Lyon en 1896, y fue el fundador en su país de esta clase de estudios, elevados a la categoría de especialidad académica. En la obra citada, Texte afirmaba que «el romanticismo opuso a la influencia clásica el ejemplo de la Europa no latina».

INFLUENCIA DEL POSITIVISMO

Desde sus comienzos la disciplina ha ido atravesando varias etapas y seguido distintas tendencias. Pronto se pasaría del estudio de un autor u

obra aislados al análisis de influencias; y a partir de 1850, con el triunfo de las teorías positivistas, se tiende al factualismo y al cientificismo: estudio del dato, de la transmisión de temas. Los comparatistas de fin de siglo creían que toda literatura existe, respira, crece y evoluciona como un ser vivo, con sus raíces afinadas en un subsuelo social y en cierta idiosincrasia nacional. Una literatura de un país era así un género orgánico, una sub-especie de la literatura universal, y al comparatista correspondía dilucidar las fertilizaciones recíprocas y otras conexiones que enlazan esas sub-especies entre sí y originan sus cambios y evoluciones.

Tras la Segunda Guerra Mundial, el panorama cambia y el interés excluyente por los fenómenos de influencia toca a su fin, debido quizá a la intensificación del internacionalismo que acarrió aquel desastre histórico y el hastío de las ideologías patrióticas que alimentaron la matanza. Se ansiaba una solidaridad más profunda. Por otra parte, el proceso emigratorio que se desencadenó con los fascismos de los años treinta y la guerra, trasladó al nuevo mundo a numerosos y valiosos estudiosos, procedentes de todas las latitudes y longitudes europeas. Las universidades norteamericanas se beneficiaron de forma decisiva de esta conjunción de espíritus y de disciplinas, alcanzando nuevos niveles teóricos y prácticos en terrenos tan diversos como la Física, la Historia del Arte, la Sociología, el Psicoanálisis, la Ciencia Política, la Lingüística —y asimismo los estudios de Literatura Comparada—. Algunos comparatistas formados en la tradición de la «escuela francesa» —como el propio Baldensperger— vinieron a engrosar las filas del profesorado norteamericano. Mucho más decisiva fue la aportación de ciertos europeos cuya obra llegó en los Estados Unidos a la madurez, revelando y desarrollando su calidad e importancia, como René Wellek y Renato Poggio, li, y la de otros, ya eminentes, que siguieron ofreciendo allí sus escritos y enseñanzas, como Erich Auerbach, Américo Castro y Román Jakobson. No cabe duda que la universidad americana reunía para tales enseñanzas las condiciones más favorables, y

que a éstas contribuyó de manera primordial el talante intelectual de críticos nativos —y comparatistas natos— como Harry Levin. Con éste, con el italiano Poggioli, el germanista Karl Viëtor y otros muchos, contaban los estudiantes de Literatura Comparada. No es de extrañar que en aquella coyuntura la Literatura Comparada, como disciplina universitaria, progresara notable y notoriamente, logrando superar los viejos hábitos y resabios positivistas.

LOS GENEROS LITERARIOS

Característica de esta segunda fase en la historia de la Literatura Comparada es el estudio de los géneros literarios, considerados como cauces históricos de comunicación cuya comprensión pide desde un principio perspectivas no meramente nacionales. Y lo que en este contexto viene llamando hoy cada vez más la atención es la preocupación teórica. Es evidente que los estudios de Literatura Comparada han de desembocar en la Teoría Literaria, al igual que ésta ve en los datos y en los planteamientos internacionales de la Literatura Comparada un fundamento posiblemente renovador y primordial.

Un primer planteamiento en los estudios de Literatura Comparada es el del estudio comparado de literaturas que son genéticamente independientes. ¿Hasta qué punto es legítimo establecer analogías entre, por ejemplo, el desarrollo de la novela española en los siglos XVI y XVII y la que surge en China en esa misma época? En la investigación comparativa podemos distinguir una serie de campos esenciales: 1) los géneros literarios u otras convenciones o subdivisiones. Aquí habría que distinguir entre *cauces de presentación* (narración, prosa, poesía, teatro), es decir, formas universales de comunicación; *géneros propiamente dichos*, modelos que son susceptibles de imitación y que indican que una obra es una novela, un ensayo, un cuento...; *modalidades*, como la sátira, por ejemplo (que puede darse en novela, poesía o teatro) o lo pastoril; y *formas*

o esquemas métricos, experimentos formales. 2) Configuraciones históricas (corrientes, movimientos, escuelas, generaciones) 3) Tematología (situaciones, tipos, materias...). 4) Morfología (procedimientos formales y lingüísticos, estilos, procedimientos retóricos). 5) Relaciones literarias internacionales (influencias, la estética de la traducción...). 6) La teoría de la literatura, que es suprahistórica y que surge de todos los demás apartados.

Hay que considerar a los géneros literarios como constelaciones de modelos o espacios ideales con los que se enfrentan los escritores; ver cómo se conjuntan; nunca sentirlos como conceptos aislados. El estudio de las Antologías, por ejemplo, ilustra este enfoque de los géneros, en cuanto que la antología constituye un cauce universal de la historia literaria: tiene una dimensión pública (el antólogo es un lector entre lectores); es colectiva y tradicional, muchas veces se ha erigido en portavoz de toda una tradición cultural nacional; y, además, la antología espacializa el tiempo sincrónicamente, aunque se suele presentar con cierta sucesividad (cronológicamente). En general en ellas hay cierto grado de diacronía mezclado con otros criterios de composición temático, social, etc.

Otro género con una importante tradición literaria desde la antigüedad es la carta poética. La epístola asume caracteres convencionales, supone un tránsito de lo oral a la escritura, un salto radical a lo literario; posee un carácter retórico, tiene una clara finalidad pedagógica, una enseñanza moral. Estos caracteres los presenta la carta desde la Grecia clásica. En Roma, con Cicerón especialmente, la carta literaria adquiere un gran auge y toda una tónica epistolar domina los estudios retóricos en la cultura romana. La carta poética se erige en género culto y refinado. Horacio será el primero en cultivar la epístola como cauce de comunicación en verso y se convierte en el cultivador por excelencia de la «epístola moral».

En el siglo XVI la epístola, la elegía y la sátira van a constituir un triángulo y las tres se interrelacionan: la epístola, como negación de la ausencia; la elegía, como afirmación de

la ausencia, y la sátira, como negación de la presencia). En este sentido la *Elegía a Boscán* de Garcilaso refleja perfectamente el modelo de carta horaciana: en una primera parte encontramos toda una conciencia teórica de lo que ha de ser una epístola; para proseguir con una alabanza de la amistad: la poesía es cauce y exploración de la amistad y conduce a ella. En la segunda mitad del siglo XVI se produce un desarrollo floreciente de la epístola moral en España: Francisco de Aldana, Espinel, la citada Epístola de Garcilaso, la *Epístola Moral a Fabio*, Lope y, más tarde, Quevedo, constituyen algunos de los hitos más destacables. La epístola supone, en mi opinión, un movimiento hacia la incorporación de la vida cotidiana a la literatura; un movimiento, en definitiva, hacia el realismo, hacia la autobiografía con carácter ficticio, hacia el desarrollo de una estructura libre, abierta y suelta: un camino hacia la improvisación consciente. Viene a desembocar en el río de la novela.

RESPUESTA LITERARIA AL EXILIO

El exilio es un tema que se ha reiterado a lo largo del tiempo, tanto como situación histórica, como en la doble respuesta literaria que ha suscitado; respuesta que tiene dos dimensiones fundamentales: por un lado, un impulso de universalización, con sus variadas características (religiosas, filosóficas, poéticas, políticas); por otro, el exilio interior, la pérdida de una parte del «yo» en el escritor exiliado, que se refleja, sobre todo, en el poeta moderno.

*La historia literaria está llena de ejemplos de escritores que sufren exilio exterior y/o interior. A Aristipo, de la escuela cirenaica, se le atribuye el primer escrito sobre el tema. En Roma el exilio cobra progresiva importancia, con las numerosas persecuciones que emprenden los emperadores romanos: en el año 71 después de Jesucristo, todos los filósofos son expulsados de Roma. Séneca, que fue exiliado a Córcega, alude al exilio en una de sus Epístolas, como una prue-

ba, como un pacto que el escritor establece con el cosmos, como algo que permite al hombre centrarse en la naturaleza y en la virtud.

Ovidio ha sido el paradigma de la respuesta del escritor ante el destierro y quien convierte el exilio en tema literario. También esta modalidad ovidiana se relaciona con el tratamiento del tema en la antigua literatura china, en la que el exilio es visto como peregrinación y búsqueda de un camino de regreso.

En la Europa medieval el exilio adquiere también un carácter de peregrinación, de búsqueda de un camino espiritual. Con el Renacimiento se convierte cada vez más en un tema literario y en una actitud cultural, en un modo de estar en el mundo. Al llegar el siglo XIX, la importancia del mosaico de nacionalismos exacerba la importancia del tema del exilio: el intelectual, solamente por serlo, y no por motivos meramente políticos, sufre destierro.

En el exilio moderno cabría destacar la dimensión del «destiempo», es decir, el alejamiento no sólo espacial sino la pérdida también de un ritmo temporal del presente o futuro del propio país. Otro factor importante es la dimensión de exilio «interior». Desde Baudelaire, Rimbaud..., numerosos poetas han sentido una total incompatibilidad con la sociedad burguesa en que viven. Ello plantea el problema de si realmente el poeta no puede nunca sentirse solidario con la sociedad que le rodea. Hasta qué punto es esto verdad (Hugo, Balzac, Goethe, Tolstoi... no podrían incluirse en tal insolidaridad). Esta cuestión entraría en una sociología del exilio que lamentablemente aún no está hecha.

Gran número de cuestiones se plantean al abordar el tema del exilio: el escritor exiliado, en su soledad refinada, se instala en un disfraz de sí mismo, se refugia en un papel, en un lenguaje más rico e independiente, se halla en un sistema de signos desconocidos... Es capaz de ver las cosas de modo distinto a como las vemos los demás. En general, vemos que hay una continuidad histórica, una memoria poética del exilio a lo largo de los siglos.