

#05

CONTRAPUNTO. REFLEXIONES EN TORNO A LOS MÉTODOS DE LA LITERATURA COMPARADA

Federico José Xamist

Universitat de Barcelona

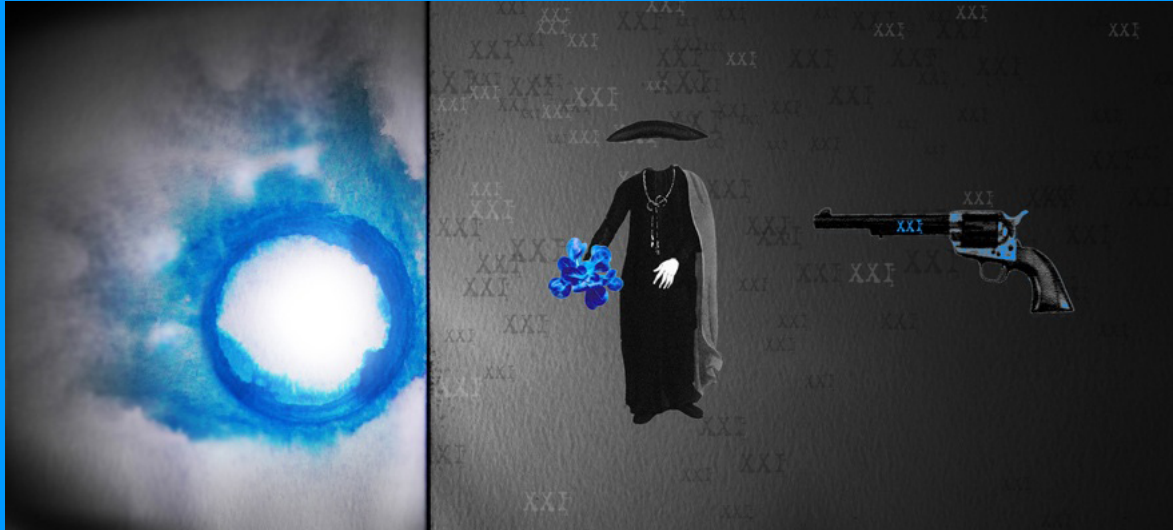
xamist@gmail.com

Cita recomendada || XAMIST, Federico José (2011): "Contrapunto. Reflexiones en torno a los métodos de la Literatura Comparada" [artículo en línea], 452°F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 5, 32-44, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/index.php/es/federico-jose-xamist.html> >

Ilustración || Nadia Sanmartín

Artículo || Encargado | Publicado: 07/2011

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



Resumen || El presente ensayo es un recorrido crítico por las diferentes etapas de conformación de una teoría, una metodología y un canon para lo que hoy en día llamamos estudios literarios. En este sentido, el primer paso de este recorrido consiste en un registro de las fuentes de este periplo que se manifiesta, en cuanto síntoma de modernidad, durante la primera mitad del siglo XIX. En el transcurso del análisis –segundo paso–, se va mostrando desde diferentes ángulos la problemática –muchas veces antítesis– que se aprecia en las categorías acuñadas. El tercer paso –el paso decisivo– viene dado por un intento de valoración crítica de este derrotero y el descubrimiento de ciertos resquicios que, en nuestra opinión, albergan las lecciones magistrales de una reflexión teórica que parece haber quedado en el limbo a partir de la segunda mitad del siglo XX. El título «Contrapunto» ilustra el carácter tanto antitético como sintético de nuestro tema.

Palabras clave || literatura general | literatura comparada | canon | método | comparación.

Abstract || This essay goes in a critical manner through the different stages of elaborating a theory, a methodology and a canon for what we nowadays call literary studies. In this sense, the first step of this “journey” is a record of the sources of this journey expressed as a symptom of modernity during the first half of the nineteenth century. During the second step, which is the analysis, we show from different points of view the problem-antithesis often seen in the coined categories. The third step, the decisive one, is given by an attempt at critical evaluation of this course and the discovery of some gaps that, in our opinion, contain the lectures of a theoretical reflection that seems to have been in limbo as from the second half of the twentieth century. The title <Counterpoint> tries to illustrate both antithetical and synthetic character of our subject.

Keywords || general literature | comparative literature | canon | method | comparison.

...el poema, elevándose desde el pozo de barro y estrellas, dará testimonio casi en silencio de que no había nada en él que no existiera verdaderamente en otra parte, en ese rebelde y solitario mundo de las contradicciones.
R. Char

0. Orígenes de la Literatura Comparada. El problema de los orígenes

Todo el mundo estaría más o menos de acuerdo en que *hablar* de un libro puede resultar muy aburrido. Ahora bien –y de una justificación similar depende nuestro futuro laboral–, la lectura de un texto siempre se ve pervertida por una infinidad de sucesos y experiencias, al tiempo que esta pervierte a las mismas, instando así a la conversación, práctica humana que lleva largo tiempo expiando misteriosamente nuestros sentimientos de impureza.

En primer lugar, hay que reconocer que alguien ha escrito algo porque algo ha leído (aunque sea un silabario); por otro lado, el que lee es alguien que colecta en su mente unas imágenes relativamente ajenas y las incorpora en su propia colección de fetiches existenciales, que ordena y desordena una y otra vez, de manera obsesiva, a la espera de algún tipo de sentido o satisfacción por el estilo. Esta perversión entre lector y escritor, vida y escritura, sin embargo, no quiere, no debe y no puede ser corregida, dado que, además de ser sumamente placentera, marca el punto de partida de lo que propiamente constituye una obra literaria, es decir, la lucha titánica entre ficción y realidad, aquello de «no te dejaré hasta saber tu verdadero nombre». Aunque últimamente la conversación literaria se haya tornado un tanto aburrida, creo que es beneficioso permanecer en la conciencia del diálogo.

No resulta insignificante que la Literatura Comparada haya surgido a partir de una controversia. Menos todavía, si queremos pensar que esta disciplina relativamente nueva como institución, ha llegado a ser uno de los mecanismos críticos más fecundos para la discusión literaria del último siglo. Incluso cuando ha tendido al estancamiento –pecado original de todo conocimiento– ha sido desde sí misma, o por lo menos resituándose en la controversia, desde donde ha conseguido volver a intervenir el desarrollo histórico de los estudios literarios.

Si quisiéramos definir la controversia, observaríamos cómo se desdibuja constantemente; en este sentido, el problema que plantea la Literatura Comparada no es el de la asunción de un canon sino la refiguración de un nuevo plano de discusión cuando se ha diluido

todo valor establecido. No obstante su «grado cero», para poder hablar de Literatura Comparada hemos tenido que asistir a su institucionalización, lo que presupone un acuerdo tácito respecto al término Literatura». Para establecer nuestro *objective correlative*, podríamos decir que el origen histórico de la controversia – conscientes del esquematismo de la línea de tiempo– viene dado por la fragmentación de un espacio lingüístico homogéneo, el latín, y la rearticulación de un espacio socio-político determinado, Europa.

El problema de la Literatura Comparada, tal y como ha llegado a nosotros, es decir, como algo más que historia comparada, surge a partir del término *Weltliteratur* introducido por Goethe en 1827. En efecto, el término propuesto por Goethe responde a la coyuntura socio-política y lingüística antes mencionada, pues se plantea como una manera de encauzar conflictos territoriales y el problema de unas lenguas que, para ser comprendidas en toda su complejidad, deben pasar por el caleidoscopio de una historia y una lengua de cultura común.

Si retrotraemos esta manera de entender el fenómeno literario, podemos plantear análogas consideraciones respecto a la Antigüedad Clásica, y podríamos preguntarnos en qué medida la literatura latina se independiza de la literatura griega –sobre todo sabiendo que la primera «obra literaria» latina es una traducción de la Odisea y recordando las preocupaciones lingüísticas de Catón el Viejo–; o en qué medida la misma literatura griega es subsidiaria de otras tradiciones semíticas e indoeuropeas. En este sentido, el origen de la Literatura Comparada –como todo origen– pasa por un mutuo consentimiento, y la versatilidad de un análisis depende de su capacidad de constituirse en un hecho determinado. Desde esta perspectiva, para hablar de Literatura Comparada nos veríamos constantemente impelidos a meditar qué noción de Literatura es planteada por una *Weltliteratur* o, como mínimo, a buscar un *objective correlative* más sugerente.

Lo determinante para el desarrollo posterior de la Literatura Comparada y su estatuto académico es que se ha constituido como problema sólo en la medida en que ha existido la conciencia de un conflicto perenne, a saber, el nacimiento espurio de toda literatura, y no sólo con respecto a otras literaturas sino incluso respecto a otras formas de arte (baste pensar en el origen pictórico del signo lingüístico). Esta conciencia hace imprescindible tener siempre presente el telón de fondo de una reflexión teórica, de la constitución de una escena adecuada para cada acto de comparación, pero también exige a la disciplina comparatista una atención a las múltiples reverberaciones que han dado cuerpo visible a la palabra.

1. Desarrollo histórico de la controversia

Se suele presentar la cátedra de Abel-François Villemain, dictada en 1828, como el primer momento institucional de la Literatura Comparada. Sin embargo, esta Literatura Comparada aparece desde su origen –y tal como confirmará J. Texte a finales del siglo XIX y J. M. Carré a mediados del XX– determinada por la Historia de la Literatura. A partir de este momento y hasta la crisis pregonada por R. Wellek, la Literatura Comparada se verá permanentemente conturbada por el paradigma historicista que, a su vez subsidiario del positivismo, postulará la definición de rasgos propios para cada Nación-Estado moderna utilizando la literatura como elemento vinculante. Así pues, el historicismo no se limitaba a presentar un catálogo de hechos consumados, sino que a partir de cierto estado de cosas pretendía realizar un proyecto determinado –momento en el cual dejaba de ser meramente ilustrativo– llegando a convertirse en dogma legitimador de las fronteras nacionales. En este contexto, si bien en algunas ocasiones permite el conocimiento mutuo de las naciones, la literatura deviene un medio muy efectivo para cohesionar la colectividad y los valores comunes que la sustentan. De aquí resulta la dependencia permanente –bajo la perspectiva historicista– de una Literatura Comparada respecto a una(s) Literatura(s) Nacional(es), definidas a partir del sospechoso presupuesto de una pureza nacional.

Sin embargo, en la misma época y en el mismo fragmento donde introduce el término *Weltliteratur*, Goethe proclama la muerte de las literaturas nacionales advirtiendo el carácter inabarcable de fuentes e influencias. Esta articulación problemática entre fuente e influencia será zanjada, en esta primera etapa institucional de la Literatura Comparada, por la elaboración de pintorescas comparaciones que rebasan el campo de la literatura para modelar las costumbres de los pueblos.

Unos años después de la cátedra de Abel-François Villemain, que confirma su raigambre historicista, aparece la cátedra que Jean-Jacques Ampère dicta en la Sorbona, titulada *Histoire comparative des littératures*. Como advertirá R. Wellek en los años cincuenta, la línea de pensamiento que se traza a partir de aquí vendrá determinada por la triada de Taine: *race, milieu, moment*. La superstición positivista aplicada a las Ciencias del Espíritu –que consiste en creer que se puede «tratar» a un árbol del mismo modo que a un ente como el hombre–, conducirá a estatuir de manera implacable, el lugar de la Literatura sobre los pilares de unas cuantas lenguas indoeuropeas.

Bajo la apariencia de una supuesta superación de la poética clásica y la certidumbre universal del paradigma científico, a finales del siglo

XIX J. Texte elaborará un ordenado programa de desarrollo para la Historia Comparada de la Literatura. El primer momento pasaría por tratar cuestiones generales y teóricas; el segundo, habida cuenta de un lenguaje «científico», nos llevaría a dirigir la mirada a la literatura popular para encontrar las líneas de fuerza que nos permitirían distinguir con claridad las peculiaridades de los monumentos de las literaturas modernas, tercer momento en el que se produce un abismo entre lo popular y lo culto, y donde lo moderno deviene en un espejismo neoclásico. El cuarto momento, una vez elaborado el catálogo de titanes de cada nación –Francia, Inglaterra, Alemania y, con buena voluntad, Italia y España–, consistiría en la constitución del canon a través de la asunción de una Literatura General o *Weltliteratur* (Texte, 1902).

Ahora bien, si nos fijamos en este esquema, observaremos que el punto de llegada de Texte corresponde al punto de partida de Goethe. Es decir, el problema metodológico no puede surgir de cuestiones generales, sino de la dificultad evidente de comprender las relaciones de un objeto de estudio pluridimensional. Por su parte, la conciencia de la imbricación entre diversas tradiciones es anterior al mito moderno de la literatura nacional y es justamente lo que impele a investigar otras lenguas y literaturas, no de manera excluyente sino a modo de contrapunto que, sin ser una mera suma de partes, permite reconocer cada una de ellas en la continuidad de sus relaciones. El canon, así pues, aunque mal menor de la realidad institucional, no deja de ser una caricatura de la *Weltliteratur*.

Ya a comienzos del siglo XX podemos reconocer explícitamente un primer momento de crisis del modelo histórico-positivista de la Literatura Comparada. Benedetto Croce, en su ensayo de 1903 titulado *La literatura comparada*, rechaza abiertamente la orientación positivista de los estudios literarios. Para Croce, «El método comparativo es simplemente un método de investigación y, por ello, no puede determinar los límites de un campo de estudio» (Croce, 1998: 32).

La asunción de una Historia Comparada de la Literatura sobre una Estética General, además de limitar la noción de literatura a unas cuantas naciones del centro de Europa, cercena la posibilidad crítica de replantear qué significa la literatura en el escenario de la modernidad, dado que ésta pertenecería a la inmanencia de los procesos históricos. Por su parte, el *storicismo assoluto* de Croce –bajo la influencia de la filosofía de la historia– entiende la historia no como catálogo de hechos aislados y estáticos sino como escenario para una interpretación del Espíritu.

Si por una parte Texte nos anuncia inquisitoriamente el peligro que corre la Literatura Comparada al separarse de la lingüística, la

etnografía y la historia, Croce por otro lado advierte que la lingüística –y las ciencias humanas en general– informa pero no otorga una intuición del verdadero funcionamiento del lenguaje. Para Croce no es el dominio de un dato lo determinante en el campo de los estudios literarios; desde la perspectiva más amplia de su Estética es la intuición –correlato del genio creador– lo que otorga una verdadera comprensión del hecho artístico, esto es, el más elevado de los conocimientos, consistente en la unidad indiferenciada de lo real (lo que percibimos) con la imagen de todo lo posible. Según Croce y en la misma línea de lo planteado por Goethe, el problema de las fuentes e influencias –determinante a la hora de establecer la denominación de origen de una literatura– nunca podrá ser zanjado del todo.

Por otro lado, el objetivo de la comparación, entendida dentro de un plano teórico contrapuesto a uno práctico, no sería la literatura propiamente tal sino el Espíritu de los tiempos o *Zeitgeist*. Ahora bien, no obstante esta diversificación del objeto de estudio en tanto que apertura al panorama del arte en general, la separación tajante planteada por Croce entre el campo de lo teórico y el campo de lo práctico y la disolución del estatuto literario –operación que disuelve a su vez cualquier *Weltliteratur*– deja sin resolver el problema metodológico en cuanto tal, a saber, encontrar un camino que nos permita percibir efectivamente la pertenencia de una obra particular a un determinado estado del arte. La crítica croceana al método científico nos alerta de barbaridades como la de dar estatuto epistemológico a la «germanicidad», pero también nos pone en el trance de recuperar un fondo de proyección que preserve la crítica.

Casi veinte años después de la aparición de *Literature Comparative* de H. M. Posnett y el mismo año de publicación del ensayo de Croce, Ch. M. Gayley interpela con su pregunta *¿Qué es Literatura Comparada?*. En esta distancia entre las publicaciones de Posnett y Gayley podemos apreciar no sólo el paso del tiempo, sino también el paso de una posición aseverativa a una aproximación interrogativa. No obstante la connotación escéptica de toda pregunta, la interrogación de Gayley se instala en el centro de su propio objeto, es decir, la controversia. Aun cuando Gayley sigue planteando una ordenada lista de tareas para la comparación –al más puro estilo de Texte–, advierte que «la comparación no se establece únicamente entre literaturas nacionales diversas, sino entre cualesquiera elementos que participan en la historia literaria o entre cualesquiera estadios de la historia de un elemento» (Gayley, 1903: 40).

La comparación, en cuanto posibilidad metodológica de una *Weltliteratur*, al tiempo que colabora a la visión de su objeto debe permitir su propia crítica, como corrección de la miopía inherente a todo punto de vista. Si bien la Literatura Comparada da acceso a

toda la complejidad del fenómeno literario, no se puede estancar en su propia decantación. En este mismo sentido se hace sumamente atinente la advertencia de F. Baldensperger respecto, ya no sólo a un determinismo de partida, como en el caso de Taine, sino también respecto a un determinismo de llegada como sería el de F. Brunetière al aplicar la idea de «progreso» a la literatura. El determinismo, como indica Baldensperger, «opera sobre los resultados aparentes, no sobre los factores verdaderos» (Baldensperger, 1998: 59).

Según la mirada obturante planteada por Gayley en tanto que teoría y crítica, y con la clara conciencia de que la asunción de géneros, naciones y razas no constituye ni su punto de partida ni su punto de llegada sino su emporio, la comparación seguirá siendo un auténtico método solo en la medida en que no reemplace su objeto de estudio que, para pesar de muchos, sigue dándose en la complejidad y transitoriedad de las relaciones de una obra determinada con su contexto cultural, ambos inagotables del todo por cualquier pretensión epistemológica.

Habida cuenta del debate que a principios del siglo XX descubre la insuficiencia del paradigma científico, las advertencias de Baldensperger respecto a las supersticiones de origen y progreso, y las observaciones de P. Van Tieghem en los años treinta, que confirman la necesidad de abrir los campos de comparación a través de nociones más amplias como petrarquismo, romanticismo, simbolismo, etc. –nociones que surgen como corolario del problema de las fuentes e influencias–, resulta asombroso que en los años cincuenta J. M. Carré y M. F. Guyard sigan planteando la Literatura Comparada como una rama de la Historia Comparada de la Literatura; o que en los años ochenta, aun cuando sea con un toque de ironía, P. Brunel (1994) se entregue a los juegos terminológicos entre Literatura Comparada, Literatura General y Literatura Universal –sin entrar en el problema de la traducción de términos que muchas veces corresponden a giros idiomáticos– y a la búsqueda de una genealogía veterotestamentaria de autores.

Ahora bien, del esquematismo de la noción de «imagen» extranjera, introducida por Guyard pero subsidiaria de las tiernas observaciones de M. de Staël y los *tableaux* del siglo XIX, surge el planteamiento de H. Dyserink que propone la comparación como una manera de enfocar el problema de la alteridad y como desmitificación de las identidades nacionales. En la misma línea, D. H. Pageaux, incorporando nociones de semiología y estructuralismo, transforma la comparación en el mecanismo para descifrar las identidades culturales, donde «la “imagen literaria” se entiende como conjunto de ideas acerca del extranjero insertas en un proceso de literarización a la vez que de socialización» (Pageaux, 1994: 103).

El desarrollo de la «Imagología», para la cual «conviene ante todo identificar las grandes oposiciones que estructuran el texto (para simplificar: Yo-narrador-cultura de origen *versus* personajes-cultura representada-el Otro)» (Pageaux, 1994: 105), constituye el último estertor de una manera canónica de entender la Literatura Comparada, en tanto que ciencia que debe dar resultados cuantificables.

Después del estrepitoso fracaso del proyecto Europeo, que se despliega desde la barbarie de la Revolución Francesa hasta la barbarie de la IIª Guerra Mundial y se revela como el resultado de nacionalismos artificiosamente inflados, cabe preguntarse si realmente ha existido alguna vez una literatura propiamente nacional, si el punto de partida no es la comparación misma, es decir, la necesidad de aprehender la identidad del objeto de estudio como una relación.

La crítica estadounidense –de la mano de Wellek y Remak–, no obstante nos advierte del fracaso antes mencionado, nos exige también parar mientes en la supuesta inocencia histórica de su crítica al panorama europeo. En este sentido, y buscando una línea de continuidad entre ambos bloques podemos encontrarla en las definiciones de la Literatura Comparada hechas por Gayley –citada más arriba– y en la de Remak:

La literatura comparada es el estudio de la literatura más allá de las fronteras de un país particular y el estudio de las relaciones entre literatura y otras áreas de conocimiento o de opinión como las artes (*i.e.*, pintura, escultura, arquitectura, música), la filosofía, las ciencias sociales (*i.e.*, política, economía, sociología), la religión, etc. En resumen, es la comparación de una literatura con otra u otras y la comparación de la literatura con otros ámbitos de la expresión humana (Remak, 1961: 89).

El objeto de la comparación es una literatura que justamente aparece como posibilidad epistemológica cuando es capaz de superar las fronteras de un país particular y sus propias fronteras objetuales. Las definiciones de Gayley (1903) y de Remak (1961) se sitúan en el arco de crisis de la disciplina comparatista como una llamada permanente a entender los estudios literarios como una instancia de apertura. Consciente de su desbordamiento hacia otros ámbitos pero celosa de su lugar institucional, la Literatura Comparada debe centrarse «no tanto en la adquisición de un metalenguaje comprensible, una poética sistemática, sino, preferiblemente, en lo que he sugerido más arriba: la posibilidad de comparar la literatura con cualquier cosa» (Culler, 1998: 117). Esta versatilidad que plantea Culler con cierta ironía y como él mismo asevera es la única posibilidad de supervivencia de los estudios literarios en el marco institucional de las universidades, versatilidad que solo puede ser

encontrada en un acuerdo que conserve su tensión y que en este caso vendría dado por la relación entre una Teoría de la Literatura, que intenta establecer una noción general de Literatura, y una Literatura Comparada, que busca permanentemente ensanchar sus propios límites modelándose en su propio devenir temporal.

2. Situación de la Literatura Comparada

El Historicismo como criterio y certidumbre de unas «ciencias» humanas ya desde 1905 oscurecía bajo la sombra de la teoría de la relatividad. Ante el escepticismo total de la vinculación entre lenguaje y realidad planteado por el deconstructivismo –que propugna infinitos juegos dentro del universo cerrado de unos signos incapaces de modificar el estatuto de lo real–, en los años sesenta H. G. Gadamer se sirve del concepto de «juego» entendido como apertura a una comprensión del mundo –comprensión que dentro de la filosofía de M. Heidegger, de donde viene dicha noción, constituye no una instancia meramente especulativa sino una articulación del actuar. Sin desconocer los aportes de la lingüística (de la noción de texto en particular, que, en tanto que *tema* y *rema*, actúa como bisagra entre la claridad de la obra como construcción y el fondo opaco de los actos), Gadamer enarbola la obra de arte como máxima instancia hermenéutica –donde la obra literaria se presenta como texto *eminente*–, y a partir de aquí lleva a cabo una crítica al cientificismo aplicado al estudio de la obra de arte. Gadamer se sirve de la noción de juego para ilustrar la inoperancia de un método cuya premisa más importante debería ser la conciencia de un «saber que no se sabe» (Gadamer, 1977: 143 y s.s.).

Ante la necesidad de una certidumbre abstracta para cualquier acto de interpretación –certidumbre la mayoría de las veces más autoritaria que racional–, la «conciencia estética» es incapaz de comprender su objeto de estudio, dado que este se resiste a ser encorsetado en cualquier tipo de *a priori*. Ya en los años veinte, en su libro *La perspectiva invertida* el matemático y filósofo ruso Pavel Florenski demuestra que el espacio de la «conciencia» estética y el «tiempo» del historicismo de ningún modo agotan la descripción del espacio-tiempo del hombre: «La imagen perspectiva del mundo no es sino *uno* de los modos de dibujo» (Florenski, 2005). Sin embargo, aun cuando en esta perspectiva adquiere un carácter subversivo, la obra de arte no se limita a evidenciar la insuficiencia del paradigma científico, sino que plantea la necesidad de retrotraer a su propia función la noción misma de método.

En el punto donde hemos dejado la controversia, no obstante la apertura del fenómeno literario, comienza a desdibujarse el conflicto

metodológico. En este sentido, es de vital importancia la revisión que lleva a cabo Gadamer de la noción de método aplicada a la obra de arte.

En la misma línea, a finales de los años setenta aparece la noción de «horizonte» introducido por Jauss y la Estética de la Recepción en el campo de los estudios literarios. Ésta reposa en una concepción de la historia, no ya como línea imperturbable e inmediatamente dada sino como horizonte, es decir, como distancia donde algo se muestra.

La metáfora del horizonte, que ante los alegatos de Rousseau y Pichois respecto a cierta metaforización de las categorías, habría que recordar la interesante relación que establece Ricoeur entre la metáfora y el uso de modelos en el campo de la matemática, viene dada por una manera de entender la historia no ya sólo como hechos objetivables sino como un acontecer actual.

Las reflexiones de Gadamer y Jauss en torno a la noción de horizonte están impregnadas de esta concepción de la historia, que viene dada por la distinción que hace Heidegger entre un saber del tiempo o ciencia histórica (*Historie*) y el acontecer mismo del tiempo como una actualidad (*Geschichte*).

Para Heidegger la ciencia histórica es un momento derivado del acontecer temporal, y en esa articulación es donde se da efectivamente toda comprensión.

A partir de esta distinción, las nociones introducidas por la Estética de la Recepción, dan lugar a un giro hermenéutico en los estudios literarios, donde la noción central de horizonte, regula la condición de *hecho* literario en tanto que objeto de un saber histórico pero sujeto a una actualidad concreta que aparece focalizada en el acto de lectura.

La recepción *actual* de las obras literarias, sea la *Odisea* de Homero o el *Ulises* de Joyce, y el mismo estatuto de la Literatura se ve entonces modificado por las posibilidades de su propia interpretación, siempre determinada por una situación concreta. La auténtica «conciencia epistemológica» viene dada, así pues, no tanto por el dominio y agotamiento del objeto de estudio como por la conciencia de los límites de ese saber objetivante y la constante renovación de las posibilidades hermenéuticas de ese objeto en un contexto determinado.

Ante el problema del método, podemos observar que la ridícula certidumbre donde se duerme el discurso científico compite con el profundo sopor de un saber teórico intemporal.

La necesidad de resituar el estatuto epistemológico de los estudios literarios se ve confirmada por la noción de «intertextualidad» aportada por Julia Kristeva en los años sesenta. No obstante el abismo que separa al estructuralismo de la hermenéutica, consistente en la distinción taxativa entre *langue* y *parole*, la intertextualidad permite considerar el texto literario como algo más que un confinamiento del sentido entre los barrotes de los signos.

A partir de la noción de «dialogismo» introducida por M. Bajtín, punto de partida de la reflexión de Kristeva y donde se invierte la jerarquía establecida por F. de Saussure, la imbricación viva entre significado y significante, pasa a ser la única garantía de acceso al hecho literario, única posibilidad efectiva de la existencia de los estudios literarios. Como advierte el pensador ruso, la palabra concreta jamás ha tenido un valor neutro sino que se constituye en el cruce de muchas voces y el camino que recorre desde la connotación a la denotación es el lugar donde se juega su significado real. En este contexto, la obra literaria se presenta como un momento más de la realidad, del devenir textual-temporal que nos constituye, (como incremento o como *texto eminente* en terminología hermenéutica); un momento donde esa realidad se incrementa en la polifonía de las diferentes voces y producciones humanas que constituyen el tejido externo que nos salvaguarda de la intemperie. El contrapunto, así pues, se revela como nuestro método o camino ya no para acceder a un conocimiento indefectible, sino para encontrarnos en aquello que podamos llegar a ser, para encontrarnos en nuestro solitario pero compartido mundo de las contradicciones.

Bibliografía

- BAJTÍN, M. (1986): *Problemas literarios y estéticos*, México: Fondo de Cultura Económica.
- BALDENSPERGER, F. (1998): «La literatura comparada: la palabra y la cosa», en Vega Ramos, M. J. y Carbonell, N. (eds.), *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid: Gredos, 51-62.
- BRUNEL, P. (1994): «Introducción», en Brunel, P. y Chevrel, Y. (dirs.), *Compendio de literatura comparada*, México: Siglo XXI, 3-20.
- CROCE, B. (1998): «La literatura comparada», en Vega Ramos, M. J. y Carbonell, N. (eds.), *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid: Gredos, 32-35.
- CULLER, J. (1998): «Literatura comparada y teoría de la literatura», en Romero López, D. (ed.), *Orientaciones en Literatura comparada*, Madrid: Arco/Libros, 225-249.
- FLORENSKI, P. (2005): *La perspectiva invertida*, Madrid: Siruela.
- GADAMER, H. G. (1977): *Verdad y método*, Salamanca: Sígueme.
- GAYLEY, Ch. M. (1903): «¿Qué es la literatura comparada?» en Vega Ramos, M. J. y Carbonell, N. (eds.), *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid: Gredos, 36-42.
- GUYARD, M. F. (1956): *La literatura comparada*, Barcelona, Vergara
- PAGEAUX, D. H. (1994): «De la imaginaria cultural al imaginario», en Brunel, P. y Chevrel, Y. (dirs.), *Compendio de literatura comparada*, México: Siglo XXI, 101-126.
- REMAK, H. (1961): «La literatura comparada: definición y función», en Vega Ramos, M. J. y Carbonell, N. (eds.), *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid: Gredos, 89-99.
- TEXTE, J. (1902): «La literatura comparada», en Vega Ramos, M. J. y Carbonell, N. (eds.), *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid: Gredos, 26-31.
- WELLEK, R. (1968): *Conceptos de crítica literaria*, Venezuela: Ed. Bibl. Univ. Central de Venezuela.

#05

COUNTERPOINT. CONSIDERATIONS ON THE METHODS OF COMPARATIVE LITERATURE

Federico José Xamist

Universitat de Barcelona

xamist@gmail.com

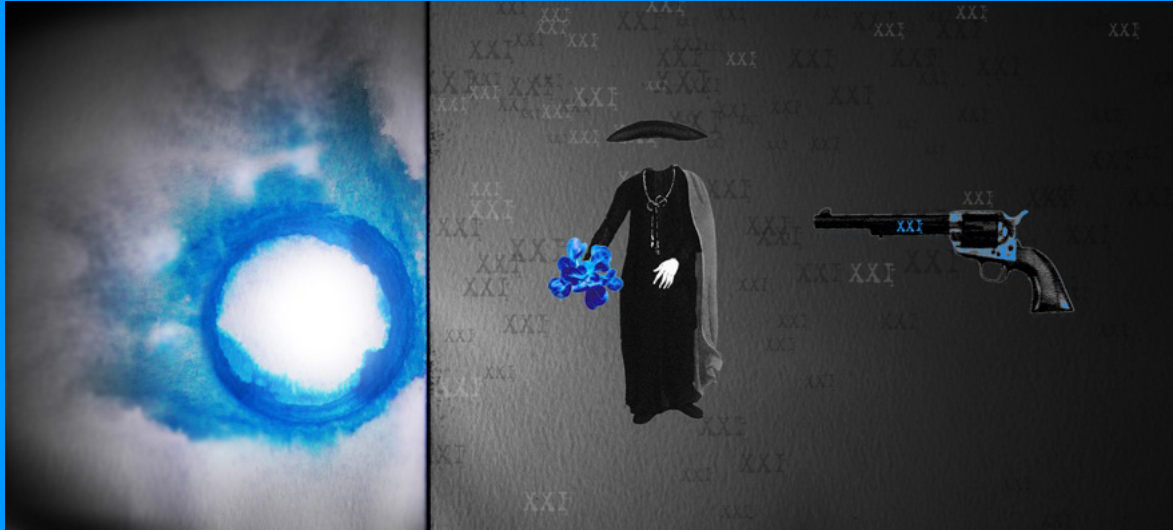
Recommended citation || XAMIST, Federico José (2011): "Counterpoint. Considerations on the methods of Comparative Literature" [online article], *452°F. Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, 5, 32-44, [Consulted on: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/index.php/en/federico-jose-xamist.html> >

Illustration || Nadia Sanmartín

Translation || Inés Cotarelo

Article || Upon request | Published on: 07/2011

License || Creative Commons Attribution Published -Noncommercial-No Derivative Works 3.0 License



Abstract || This essay offers a critical review of the different stages along the elaboration of a theory, a methodology and a canon for what we nowadays call literary studies. Thus, the first step of this journey consists on the recording of the sources of this path which appears, as a symptom of modernity, during the first half of the 19th century. As we carry on with our analysis –second step–, the problems –oftentimes antithesis– which can be appreciated in the coined categories is shown from different angles. The third step –the decisive one– stems from an attempt to evaluate critically this course as well as the discovery of certain openings that, in our opinion, host the magisterial lessons of a theoretical thinking that seems to have stagnated from the second half of the 20th century onwards. The title “Counterpoint” illustrates the character both antithetical and synthetic of our topic.

Keywords || general literature | comparative literature | canon | method | comparison.

...the poem, rising from the well of mud and stars, will silently witness that there was nothing in it that did not truly exist elsewhere, in that rebellious and solitary world of contradictions.

R. Char

0. The origins of Comparative Literature. The problem of origins

Everyone would more or less agree on the fact that talking about a book can be very boring. Even so –and on a similar justification depends the future of our work–, the reading of a text is always perverted by an infinity of events and experiences, which are at the same time perverted by the very same reading, giving rise to conversation, a human practice that has been mysteriously expiating our feelings of impurity for quite long.

In the first place, it must be admitted that someone has written something because he has read something (even if just a spelling book); on the other hand, the reader is someone who collects in his mind relatively alien images and adds them to his own collection of existential fetishes, which he arranges and disarranges continuously, in an obsessive manner, while waiting for some kind of sense or another such satisfaction. This perversion between reader and writer, life and writing, though, does not want, should not and cannot be corrected, given the fact that, aside from being highly pleasurable, it marks the starting point of what constitutes properly a literary work, that is, the titanic fight between fiction and reality, such as in “I won’t leave you until I know your real name”. Even if lately the literary conversation has become somewhat boring, I think it is beneficial to stay in the consciousness of dialog.

It does not seem insignificant that Comparative Literature has been born as the result of a controversy. Much less so, if we think that this discipline, relatively new as an institution, has become one of the most effective critical mechanisms for the literary discussion in the last century. Even when it has tended to stagnate –original sin of all sorts of knowledge- it has been from itself, or at least by repositioning itself in the controversy, from where it has been able to intervene again in the historical development of literary studies.

If we wanted to define the controversy, we would see how it constantly becomes blurred; in this sense, the problem posed by Comparative Literature is not the assumption of a canon but the reconfiguration of a new level of discussion when all established values have dissolved. Notwithstanding this “zero degree”, in order to be able

to speak of Comparative Literature we have had to assist to its institutionalization, which presupposes a tacit agreement on the term “Literature”. In order to establish our objective correlative, we could say that the historical origin of the controversy –conscious of the schematic character of the time line– is given by the fragmentation of a homogeneous linguistic space, the Latin language, and the rearticulating of a given socio-political space, Europe.

The problem with Comparative Literature such as it has reached us, i.e., as something more than Comparative History, has its origins in the term *Weltliteratur* coined by Goethe in 1827. In effect, the term proposed by Goethe is an answer to the sociopolitical and linguistic juncture mentioned before, since it was thought of as a way to tackle territorial conflicts and the problem of certain languages which, to be understood in all their complexity, must be seen through the kaleidoscope of a common history and common language of culture.

If we go back with this way of understanding the literary phenomenon, we can propose analogous considerations on Classical Antiquity, and we could ask ourselves to what degree Latin literature becomes independent of its Greek counterpart –specially knowing that the first Latin “literary work” is a translation of the *Odyssey* and remembering the linguistic worries of Cato the Elder-; or to what degree that same Greek literature is subsidiary of other Semitic and Indo-European traditions. In this sense, the origins of Comparative Literature –like all origins– suppose a mutual consent, and the versatility of any analysis depends on its capability to constitute itself in a determinate fact. From this perspective, in order to speak of Comparative Literature we would find ourselves constantly compelled to reflect on what notion of literature answers to *Weltliteratur* or, at least, to look for a more suggestive objective correlative.

What is determining for the later development of Comparative Literature and its academic status is the fact that it has constituted itself as a problem only as far as the consciousness of a perennial conflict, i.e., the spurious birth of all literature, has existed, and not only with regard to other literatures but even with regard to other forms of art (suffice to think about the pictorial origins of the linguistic sign). This consciousness makes it essential to always have the backdrop of a theoretical reflection, of the constitution of an adequate scene for each act of comparison, but it also demands from the comparatist attention to the multiple reverberations that have given a visible body to words.

1. Historical development of the controversy

The lessons of professor Abel-François Villemain, in 1828, are usually cited as the first institutional moment of Comparative Literature. However, *this* Comparative Literature appears since its very origins –and as will be confirmed by J. Texte at the end of the 19th century and J. M. Carré in the mid 20th century– determined by the History of Literature. From this moment on and until the crisis proclaimed by R. Wellek, Comparative Literature will be permanently perturbed by the historicist paradigm which, in its turn subsidiary of positivism, will postulate the definition of proper features for each modern nation-state using literature as a binding element. Thus, historicism not only presented a catalog of consummated facts, but from a certain state of affairs intended to carry out a concrete project –moment in which it ceased to be merely illustrative– becoming the sanctioning dogma of the national borders. In this context, and even if in some occasions it allows for mutual knowledge between nations, literature turns into a very effective means of uniting a collectivity and the common values that support it. Hence the permanent dependence –under the historicist perspective- of Comparative Literature with respect to a national literature (or literatures), defined from the suspicious assumption of a national purity.

However, in the same period and in the same excerpt where he proposes the term *Weltliteratur*, Goethe proclaims the death of national literatures noting the unfathomable character of sources and influences. This problematic articulation between source and influence will be solved, in this first institutional period, by the elaboration of picturesque comparisons which go beyond the field of literature to shape the uses of the peoples.

Several years after professor Abel-François Villemain's lessons, which confirmed his historicist roots, Jean-Jacques Ampère at the Sorbonne gives his lesson entitled *Histoire comparative des littératures*. As will be noted by R. Wellek in the fifties, the thought line marked from that point on will be determined by Taine's triad: *race, milieu, moment*. The positivist superstition applied to sciences of the spirit –which consists in believing that a tree can be “treated” the same way as a being such as man-, will lead into sculpting in a pitiless way the place of literature on the pillars of a handful of Indo-European languages.

Under the appearance of a supposed superseding of the classical poetics and the universal certitude of the scientific paradigm, at the end of the 19th century J. Texte will produce an orderly program of development for the Compared History of Literature. The first moment would deal with generic and theoretical questions; the second, given

a “scientific” language, would direct our attention to popular literature to find the lines of force that would allow us to distinguish clearly the peculiarities of the monuments of modern literatures, a third moment in which there is an abyss between the popular and the cultivated, and were the modern becomes a Neoclassical mirage. The fourth moment, once put together the catalog of titans of each nation –France, England, Germany, and, with good will, Italy and Spain–, would consist in the constitution of the canon through the assumption of a General Literature or *Weltliteratur* (Texte, 1902).

However, if we look closely at that outline, we will find that Texte’s point of arrival corresponds to Goethe’s starting point. That is, the methodological problem cannot arise from generic questions, but from the obvious difficulty of understanding the relations of an object of study with multiple dimensions. In its turn, the consciousness of the imbrications between diverse traditions predates the modern myth of national literature and it is precisely what compels to the research of other languages and literatures, not in an exclusive manner but as a counterpoint which, while not being a mere addition of its parts, allows for the recognition of each of them in the continuity of their relations. The canon, then, even if a lesser evil of the institutional reality, is still a caricature of *Weltliteratur*.

Already at the beginning of the 20th century we can explicitly recognize a first moment of crisis in the historicist-positivist model of Comparative Literature. Benedetto Croce, in his 1903 essay entitled *Comparative Literature*, openly rejects the positivist orientation of literary studies. For Croce, “The comparative method is simply a method of research and therefore cannot determine the limits of a field of study” (Croce, 1998: 32).

The basing of a Comparative History of Literature on General Aesthetics not only limits the notion of literature to a handful of nations from Central Europe, but it cuts off the critical possibility of rethinking the meaning of literature within the scenario of modernity, since it would belong to the immanence of historical processes. In its turn, Croce’s *storicismo assoluto* –influenced by the Philosophy of History– understands history not as a catalog of isolated and static facts, but as a stage for an interpretation of the spirit.

If on the one hand Texte announces inquisitorially the danger run by Comparative Literature when separating itself from Linguistics, Ethnography and History, on the other hand Croce warns that Linguistics –and human sciences in general– informs but does not endow with an intuition of the true functioning of language. For Croce what is determinative in the field of literary studies is not the command of any given data; from the wider perspective of his Aesthetics it is intuition –correlate of the creative genius– which

allows for a true understanding of the artistic fact, that is, the most elevated of knowledge, which consists on the unit undifferentiated of that which is real (what we perceive) with the image of all that which is possible. According to Croce and on the same line as Goethe's proposals, the problem of sources and influences –decisive when it comes to establishing the designation of origin of a literature– will never be settled once and for all.

On the other hand, the objective of comparison, understood within a theoretical level as opposed to a practical one, would not be literature properly but the spirit of the time or *Zeitgeist*. However, notwithstanding this diversification of the object of study as opening to the art scene in general, the sharp separation proposed by Croce between the theoretical and practical fields and the dissolution of the literary status –operation which dissolves in its turn any *Weltliteratur*– leaves the methodological problem in itself unresolved, i.e., to find a path which will allow to effectively perceive whether a particular work belongs to a determinate state of the art. The Crocean critique of the scientific method warns of such nonsense as giving epistemological status to “Germanness”, but it also puts us in the difficult situation of recovering a projection background that preserves the critique.

Almost twenty years after the appearance of *Literature Comparative* by H. M. Posnett and the same year in which Croce's essay was published, Ch. M. Gayley asks the question *What is Comparative Literature?* In this distance between the works of Posnett and Gayley we can appreciate not just the passing of time, but the transition from a declarative position to an interrogative approximation. Notwithstanding the skeptical connotation of all questions, Gayley's interrogation installs itself at the center of its own object, that is, controversy. Even if Gayley is still proposing an orderly list of tasks for comparison –just like Texte would–, he points out that “the comparison is not only established between different national literatures, but between any elements that take part in literary history or between any stages of the history of an element” (Gayley, 1903: 40).

The comparison, as methodological possibility of a *Weltliteratur*, must allow for its own critique at the same time that it enables the vision of its object, as a correction of the shortsightedness inherent to any point of view. Even if Comparative Literature helps access the literary phenomenon in all its complexity, it cannot stagnate in its own decantation. In that sense F. Baldensperger's warning becomes especially relevant, not only about a deterministic point of departure, such as in the case of Taine, but also with respect to a deterministic point of arrival, such as F. Brunetière's who applied the idea of “progress” to literature. Determinism, as Baldensperger points out, “operates on apparent results, not on true factors” (Baldensperger,

1998: 59).

According to the blocking view proposed by Gayley both as theory and critique, and with the clear conscience that the assumption of genres, nations and races does not constitute neither its starting point nor its goal but its emporium, comparison will continue to be an authentic method inasmuch as it does not replace its object of study which, even if it bothers many, is still appearing in the complexity and transience of the relations of a given work with its cultural context both inexhaustible by any epistemological claim.

Given the debate which at the beginning of the 20th century reveals the insufficiency of the scientific paradigm, Baldensperger's warnings on the superstitions about origins and progress, as well as P. Van Tieghem's observations in the thirties, which confirm the need to open the comparative fields through notions ampler than Petrarquism, Romanticism, Symbolism, etc. –notions that develop as a corollary to the problem of sources and influences–, it seems astonishing that in the fifties J. M. Carré and M. F. Guyard would still be presenting Comparative Literature as a branch of Comparative History of Literature; or that in the eighties, even if with a touch of irony, P. Brunel (1994) devotes himself to terminological puns between Comparative Literature, General Literature and Universal Literature –without dealing with the problems of the translation of terms that very often correspond to idioms– and to the search of an author genealogy as arcane as that of the Old Testament .

However, from the schematic character of the notion of the “image” of the other, introduced by Guyard but subsidiary of the tender observations of M. de Staël and the 19th century *tableaux*, appears H. Dyserink's take which proposes comparison as a way of approaching the problem of otherness and as demystification of national identities. In that same line, D. H. Pageaux, incorporating semiological and structural notions, transforms the comparison into the mechanism to decipher cultural identities, where the “literary image” is understood as a group of ideas about the foreigner inserted in a process of literaturization as well as socialization” (Pageaux, 1994: 103).

The development of “Imagology”, for which “it is convenient to identify the great oppositions that structure the text (to simplify: I-narrator-culture of origin *versus* characters-represented culture-the Other” (Pageaux, 1994: 105), constitutes the last breath of a canonical way of understanding Comparative Literature as a science which must provide quantifiable results.

After the resounding failure of the European project, which evolves from the barbarity of the French Revolution to the barbarity of World

War II and reveals itself as the result of artificially inflated nationalisms, one might ask whether there really ever existed a properly national literature, whether the starting point is not the comparison in itself, i.e., the need to apprehend the object of study's identity as a relationship.

The American critics –lead by Wellek and Remak–, warn us however of the already mentioned failure, compel us to pay attention to the supposed historical innocence of their critique to the European picture. In that regard, and searching for the line of continuity between both blocks we can find it in the definitions of Comparative Literature proposed by Gayley –quoted above- and Remak:

Comparative Literature is the study of literature beyond the borders of a particular country and the study of the relations between literature and other fields of knowledge or opinion such as the arts (*i.e.*, painting, sculpture, architecture, music), philosophy, social sciences (*i.e.*, politics, economics, sociology), religion, etc. In brief, it is the comparison of a literature with other or others and the comparison of literature with other areas of human expression (Remak, 1961: 89).

The object of comparison is a literature which appears precisely as epistemological possibility when it is capable of overcoming the borders of a particular country and its own conceptual borders. Gayley (1903) and Remak's (1961) definitions are to be understood within the spectrum of the crisis in the comparativist discipline as a permanent appeal to understand the literary studies as an instance of aperture. Conscious of its overlapping with other fields but protective of its institutional place, Comparative Literature must center "not so much in the acquisitions of a comprehensible metalanguage, a systematic poetic, but, preferably, in what I have previously suggested: the possibility of comparing literature with anything" (Culler, 1998: 117). This versatility as put forth by Culler with some irony is, as he himself states, the only chance of survival of literary studies in the institutional frame of universities, versatility that can only be found in an agreement which keeps its tension and which in the present case would be given by the relation between a Literary Theory, which tries to establish a general notion of literature, and a Comparative Literature, which seeks to permanently widen its own limits by modeling itself in its chronological evolution.

2. Situation of Comparative Literature

Historicism as criterion and certainty of human "sciences" was as early as 1905 overshadowed by the Theory of Relativity. Given the total skepticism proposed by Deconstructivism about the link of language and reality –which suggests infinite plays within the closed universe of some signs which are incapable of modifying the status of reality–, in

the sixties H. G. Gadamer employs the concept of “play” understood as an opening to the comprehension of the world, –comprehension which within M. Heidegger’s philosophy, from which stems the notion, constitutes not a merely speculative instance but an articulation of the acting. Not ignoring the contributions of Linguistics (of the notion of text in particular, which, insofar as topic and comment, works as a hinge between the clarity of the work as construction and the opaque background of the acts), Gadamer brandishes the work of art as the maximum hermeneutical instance –where the literary work is presented as *eminent text*–, and from here develops a critique of scientism applied to the work of art. Gadamer uses the notion of play in order to illustrate the ineffectiveness of a method whose most important premise should be the consciousness of a “knowledge that we do not know” (Gadamer, 1977: 143 et seq).

Faced by the need for abstract certainty for any act of interpretation – certainty which is most of the times more authoritarian than rational–, the “aesthetic conscience” is incapable of understanding its object of study, which resists to be restricted into any kind of a priori. Already in the twenties, in his book *The Inverted Perspective*, the Russian mathematician and philosopher Pavel Florensky proves that the space of the aesthetic “consciousness” and the “time” of Historicism in no way exhaust the description of man’s space-time: “The perspective image of the world is but *one* of the ways to draw” (Florensky, 2005). However, even when this perspective acquires a subversive character, the work of art does not only put in evidence the insufficiency of the scientific paradigm, but it also puts forth the need to take back to its own function the very same notion of method.

At the point where we have left the controversy, notwithstanding the opening of the literary phenomenon, the methodological conflict begins to blur. In this sense it is vitally important the revision carried out by Gadamer of the notion of method applied to the work of art.

In the same line, the notion of “horizon” comes up at the end of the seventies, introduced by Jauss and the Aesthetics of Reception in the field of literary studies. The notion has its foundations on a conception of history no longer thought of as an imperturbable and immediately given line, but as a horizon, that is, as distance where something shows.

The metaphor of the horizon, when taking into consideration Rousseau and Pichois’ pleas on a certain metaphorization of categories, and remembering the interesting link established by Ricoeur between the metaphor and the use of models in the field of mathematics, is given

by a way of understanding history not just like verifiable facts but as a current fact.

Gadamer and Jauss' considerations on the notion of horizon are pervaded by this conception of history, which comes from the distinction made by Heidegger between knowledge of time or historical science (*Historie*) and the happening in itself in the present time (*Geschichte*).

For Heidegger historical science is a moment derived from temporal occurrence, and in that articulation is where all the comprehension takes place in effect.

Starting from that distinction, the notions introduced by the Aesthetics of Reception cause a hermeneutical turn in literary studies, where the central notion of horizon regulates the condition of literary *fact* as object of historical knowledge but subject to a present moment which appears focused in the reading act.

The *current* reception of literary works, be it Homer's *Odyssey* or Joyce's *Ulysses*, and the very status of literature are modified by the possibilities of their own interpretation, always determined by a concrete situation. The authentic "epistemological consciousness" comes thus not so much from the dominance and the exhaustion of the object of study but from the consciousness of the limits of that objectifying knowledge and the constant renovation within a determinate context.

Faced with the problem of method, we can observe that the ridiculous certitude where scientific discourse falls asleep competes with the deep torpor of a timeless theoretical knowledge.

The need to replace the epistemological status of literary studies is confirmed by the notion of "intertextuality" contributed by Julia Kristeva in the sixties. Despite, the chasm separating structuralism from hermeneutics, which consists in the strict distinction between *langue* and *parole*, intertextuality allows for the consideration of the literary text as something more than a confinement of meaning behind the bars of the signs.

Starting from the notion of "dialogism" coined by Bajtín, point of departure of Kristeva's considerations and where the hierarchy proposed by Saussure is inverted, the vivid imbrication between signifier and signified becomes the only guarantee of access to the literary fact, only effective possibility of the existence of literary studies. As the Russian thinker points out, the concrete word has never had a neutral value but is created by the crossing of many voices and the path it covers from connotation to denotation is the place where its real value is at stake. In this context, the literary work appears as one more moment of reality, of the textual-temporal evolution that constitutes us, (as increment or as *eminent text* in

hermeneutical terminology); a moment where that reality increases in the polyphony of the different human voices and productions which constitute the external tissue that safeguards us from the rough outside. The counterpoint, then, is revealed as our method or path not in order to gain access to an unfailing knowledge, but to find ourselves in that which we can become, to find ourselves in our lonely though shared world of contradictions.

Works cited

- BAJTÍN, M. (1986): *Problemas literarios y estéticos*, México: Fondo de Cultura Económica.
- BALDENSPERGER, F. (1998): «La literatura comparada: la palabra y la cosa», en Vega Ramos, M. J. y Carbonell, N. (eds.), *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid: Gredos, 51-62.
- BRUNEL, P. (1994): «Introducción», en Brunel, P. y Chevrel, Y. (dirs.), *Compendio de literatura comparada*, México: Siglo XXI, 3-20.
- CROCE, B. (1998): «La literatura comparada», en Vega Ramos, M. J. y Carbonell, N. (eds.), *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid: Gredos, 32-35.
- CULLER, J. (1998): «Literatura comparada y teoría de la literatura», en Romero López, D. (ed.), *Orientaciones en Literatura comparada*, Madrid: Arco/Libros, 225-249.
- FLORENSKI, P. (2005): *La perspectiva invertida*, Madrid: Siruela.
- GADAMER, H. G. (1977): *Verdad y método*, Salamanca: Sígueme.
- GAYLEY, Ch. M. (1903): «¿Qué es la literatura comparada?» en Vega Ramos, M. J. y Carbonell, N. (eds.), *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid: Gredos, 36-42.
- GUYARD, M. F. (1956): *La literatura comparada*, Barcelona, Vergara
- PAGEAUX, D. H. (1994): «De la imaginiería cultural al imaginario», en Brunel, P. y Chevrel, Y. (dirs.), *Compendio de literatura comparada*, México: Siglo XXI, 101-126.
- REMAK, H. (1961): «La literatura comparada: definición y función», en Vega Ramos, M. J. y Carbonell, N. (eds.), *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid: Gredos, 89-99.
- TEXTE, J. (1902): «La literatura comparada», en Vega Ramos, M. J. y Carbonell, N. (eds.), *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid: Gredos, 26-31.
- WELLEK, R. (1968): *Conceptos de crítica literaria*, Venezuela: Ed. Bibl. Univ. Central de Venezuela.

CONTRAPUNT. REFLEXIONS AL VOLTANT DELS MÈTODES DE LA LITERATURA COMPARADA

Federico José Xamist

Universitat de Barcelona

xamist@gmail.com

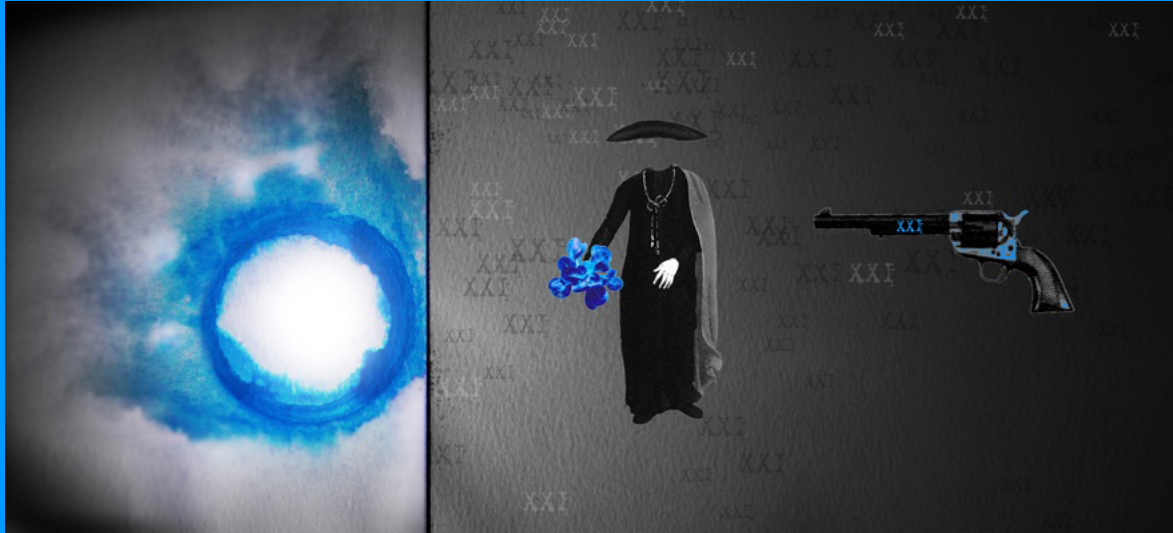
Cita recomanada || XAMIST, Federico José (2011): "Contrapunt.Reflexions al voltant dels mètodes de la Literatura Comparada" [article en línia], 452°F. *Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 5, 32-44 [Data de consulta: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/index.php/cal/federico-jose-xamist.html> >

Il·lustració || Nadia Sanmartín

Traducció || Helena Castells

Article || A petició | Publicat: 01/2011

Llicència || Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons.



Resum || Aquest assaig és un recorregut crític per les diferents etapes de conformació d'una teoria, una metodologia i un cànon d'allò que avui anomenem estudis literaris. En aquest sentit, el primer pas d'aquest itinerari consisteix en un registre de les fonts d'aquest periple que es manifesta, en tant que símptoma de modernitat, durant la primera meitat del segle XIX. En el transcurs de l'anàlisi —segon pas—, es mostrarà des de diversos angles la problemàtica —molts cops antítesi— que s'aprecia en les categories encunyades. El tercer pas —el pas decisiu— ve donat per un intent de valoració crítica d'aquest recorregut i el descobriment de certes possibilitats que, al nostre parer, contenen les lliçons magistrals d'una reflexió teòrica que sembla haver quedat als llimbs a partir de la segona meitat del segle XX. El títol «Contrapunt» il·lustra el caràcter al mateix temps antitètic i sintètic del nostre tema.

Paraules clau || literatura general | literatura comparada | cànon | mètode | comparació.

Abstract || This essay offers a critical review of the different stages along the elaboration of a theory, a methodology and a canon for what we nowadays call literary studies. Thus, the first step of this journey consists on the recording of the sources of this path which appears, as a symptom of modernity, during the first half of the 19th century. As we carry on with our analysis —second step—, the problems —oftentimes antithesis— which can be appreciated in the coined categories is shown from different angles. The third step —the decisive one— stems from an attempt to evaluate critically this course as well as the discovery of certain openings that, in our opinion, host the magisterial lessons of a theoretical thinking that seems to have stagnated from the second half of the 20th century onwards. The title “Counterpoint” illustrates the character both antithetical and synthetic of our topic.

Keywords || general literature | comparative literature | canon | method | comparison.

.....el poema, elevant-se des del seu pou de fang
i estrelles, testimoniarà quasi silenciosament,
que no hi havia res en ell que no existeixi verdaderament
en una altra part, en aquest rebel i solitari món
de les contradiccions.

René Char

0. Orígens de la Literatura Comparada. El problema dels orígens

Tothom estaria més o menys d'acord amb el fet que *parlar* d'un llibre pot acabar sent molt avorrit. Ara bé —i d'una justificació similar en depèn el nostre futur laboral—, la lectura d'un text sempre es veu pervertida per una infinitat d'esdeveniments i experiències, a la vegada que aquesta les perverteix també, i ens insta, així, a la conversa, una pràctica humana que des de fa molt temps expia misteriosament els nostres sentiments d'impuresa.

En primer lloc, s'ha de reconèixer que si algú ha escrit quelcom és perquè alguna cosa ha llegit —encara que sigui un sil•labari—; d'altra banda, qui llegeix és algú que col•lecta a la seva ment unes imatges relativament alienes i les incorpora al seu propi recull de fetixes existencials, que ordena i desordena una vegada i una altra, de manera obsessiva, esperant algun tipus de satisfacció o de sentit. Aquesta perversió entre lector i escriptor, vida i escriptura, no obstant, no vol, no hauria i no pot ser corregida, perquè, a més de ser extremament plaent, marca el punt de partida d'allò que pròpiament constitueix una obra literària, és a dir, la lluita titànica entre ficció i realitat, allò de «no et deixaré fins que no sàpiga el teu nom verdader». Tot i que darrerament la conversa literària hagi esdevingut un punt avorrida, crec que és profitós romandre en la consciència del diàleg.

No és insignificant que la Literatura Comparada hagi sorgit a partir d'una controvèrsia. Encara menys si volem pensar que aquesta disciplina, relativament nova com a institució, ha arribat a ser un dels mecanismes crítics més fecunds per a la discussió literària de l'últim segle. Fins i tot quan ha tendit a l'estancament —pecat original de tot coneixement— ha estat des d'ella mateixa, o almenys resituant-se en la controvèrsia, des d'on ha aconseguit tornar a intervenir en el desenvolupament històric dels estudis literaris.

Si volguéssim definir la controvèrsia, observariem com es desdibuixa constantment; en aquest sentit, el problema que planteja la Literatura Comparada no és el de l'assumpció d'un cànon, sinó la refiguració d'un nou pla de discussió quan tot valor establert s'ha dissolt. Malgrat el seu «grau zero», per poder parlar de Literatura Comparada hem

hagut d'assistir a la seva institucionalització, la qual cosa suposa un acord tàcit respecte al terme «Literatura». Per establir el nostre *objective correlative*, podríem dir que l'origen històric de la controvèrsia —conscients de l'esquematisme de la línia del temps— ve donat per la fragmentació d'un espai lingüístic homogeni, el llatí, i la rearticulació d'un espai sociopolític determinat, Europa.

El problema de la Literatura Comparada, tal i com ha arribat fins a nosaltres, és a dir, com alguna cosa més que història comparada, arrenca del terme *Weltliteratur* introduït per Goethe l'any 1827. En efecte, el terme proposat per Goethe respon a la conjuntura sociopolítica i lingüística que acabem d'esmentar, per tal com es planteja com una manera d'endegar conflictes territorials i el problema d'unes llengües que, per ser enteses en tota la seva complexitat, han de passar pel calidoscopi d'una història i d'una llengua de cultura comunes.

Si retrotraïem aquesta manera d'entendre el fenomen literari, podem plantejar consideracions anàlogues respecte de l'Antiguitat Clàssica, i podríem preguntar-nos en quina mesura la literatura llatina s'independitza de la literatura grega —sobretot sabent que la primera «obra literària» llatina és una traducció de l'*Odissea* i recordant les preocupacions lingüístiques de Cató el Vell—; o en quina mesura la pròpia literatura grega és subsidiària d'altres tradicions semítiques i indoeuropees. En aquest sentit, l'origen de la Literatura Comparada —com tot origen— passa per un consentiment recíproc, i la versatilitat d'una anàlisi depèn de la seva capacitat de constituir-se en un fet determinat. Des d'aquesta perspectiva, per parlar de Literatura Comparada ens veuríem constantment impel·lits a meditar quina noció de Literatura planteja una *Weltliteratur* o, com a mínim, a cercar un *objective correlative* més suggeridor.

Allò determinant per al desenvolupament posterior de la Literatura Comparada i el seu estatut acadèmic és que s'ha constituït com a problema només en tant que ha existit la consciència d'un conflicte perenne, és a dir, el naixement espuri de tota literatura, i no només en relació a d'altres literatures sinó fins i tot respecte a d'altres formes artístiques (tan sols cal pensar en l'origen pictòric del signe lingüístic). Aquesta consciència fa imprescindible tenir sempre present el teló de fons d'una reflexió teòrica, de la constitució d'una escena adequada per a cada acte de comparació, però també exigeix a la disciplina comparatista una atenció a les múltiples reverberacions que han donat cos visible a la paraula.

1. Desenvolupament històric de la controvèrsia

Se sol presentar la càtedra d'Abel-François Villemain, dictada al 1828, com el primer moment institucional de la Literatura Comparada. No obstant, *aquesta* Literatura Comparada apareix des del seu origen —i tal com confirmarà J. Texte a finals del segle XIX i J.M. Carré a mitjan del XX— determinada per la Història de la Literatura. A partir d'aquest moment i fins a la crisi pregonada per R. Wellek, la Literatura Comparada es veurà permanentment contorbada pel paradigma historicista que, al seu torn subsidiari del positivisme, postularà la definició de característiques pròpies per a cada Estat-Nació modern utilitzant la literatura com un element vinculant. Així doncs, l'historicisme no es limitava a presentar un catàleg de fets consumats, sinó que a partir d'un determinat estat de coses pretenia realitzar un projecte concret —moment en què deixava de ser merament il·lustratiu— per arribar a convertir-se en dogma legitimador de les fronteres nacionals. En aquest context, si bé en algunes ocasions permet el coneixement mutu de les nacions, la literatura esdevé un mitjà molt efectiu per cohesionar la col·lectivitat i els valors comuns que la sustenten. D'aquí resulta la dependència permanent —sota la perspectiva historicista— d'una Literatura Comparada respecte d'una(es) Literatura(es) Nacional(s), definides a partir del sospitós pressupòsit d'una puresa nacional.

No obstant, en la mateixa època i en el mateix fragment on introdueix el terme *Weltliteratur*, Goethe proclama la mort de les literatures nacionals advertint el caràcter inabastable de fonts i influències. Aquesta articulació problemàtica entre font i influència es resoldrà, en aquesta primera etapa institucional de la Literatura Comparada, amb l'elaboració de pintoresques comparacions que ultrapassen el camp de la literatura per modelar els costums dels pobles.

Uns anys després de la càtedra d'Abel-François Villemain, que confirma el seu arrelament historicista, apareix la càtedra que Jean-Jacques Ampère dicta a la Sorbona, titulada *Histoire comparative des literatures*. Com advertirà R. Wellek en els anys cinquanta, la línia de pensament que es dibuixa a partir d'aquí vindrà determinada per la tríada de Tane: *race, milieu, moment*. La superstició positivista aplicada a les Ciències de l'Esperit —que consisteix a creure que es pot «tractar» un arbre de la mateixa manera que un ésser com l'home— conduirà a estatuir de manera implacable el lloc de la Literatura sobre els pilars d'unes quantes llengües indoeuropees.

Sota l'aparença d'una suposada superació de la poètica clàssica i la certesa universal del paradigma científic, a finals del segle XIX J. Texte elaborarà un ordenat programa de desenvolupament per a la Història Comparada de la Literatura. El primer moment passaria per

tractar qüestions generals i teòriques; el segon, atesa l'existència d'un «llenguatge científic», ens portaria a dirigir la mirada cap a una literatura popular per tal de trobar les línies de força que ens permetrien distingir clarament les peculiaritats dels monuments de les literatures modernes, un segon moment en què s'obre un abisme entre allò popular i allò culte, i on allò modern esdevé un miratge neoclàssic. El tercer moment, una vegada elaborat el catàleg de titans de cada nació —França, Anglaterra, Alemanya i, amb bona voluntat, Itàlia i Espanya—, consistiria en la constitució del cànon a través de l'assumpció d'una Literatura General o *Weltliteratur* (Texte, 1902).

Ara bé, si ens fixem en aquest esquema, observarem que el punt d'arribada de Texte correspon al punt de partida de Goethe. És a dir, el problema metodològic no pot sorgir de qüestions generals, sinó de la dificultat evident per comprendre les relacions d'un objecte d'estudi pluridimensional. Per part seva, la consciència de la imbricació entre diverses tradicions és anterior al mite modern de la literatura nacional, i és justament allò que empeny a investigar altres llengües i literatures, no de manera excloent sinó com a contrapunt que, sense ser una mera suma de parts, permet reconèixer cada una d'elles en la continuïtat de les seves relacions. El cànon, doncs, encara que mal menor de la realitat institucional, no deixa de ser una caricatura de la *Weltliteratur*.

Ja a principis del segle XX podem reconèixer explícitament un primer moment de crisi del model històrico-positivista de la Literatura Comparada. Benedetto Croce, en el seu assaig de 1903 titulat *La letteratura comparada*, rebutja obertament l'orientació positivista dels estudis literaris. Per a Croce, «El mètode comparatiu és simplement un mètode d'investigació i, d'acord amb això, no pot determinar els límits d'un camp d'estudi» (Croce, 1998:32).

L'assumpció d'una Història Comparada de la Literatura sobre una Estètica General, a més de limitar la noció de Literatura a un cert nombre de nacions del centre d'Europa, retalla la possibilitat crítica de replantejar què significa la literatura dins de l'escenari de la modernitat, ja que aquesta pertanyeria a la immanència dels processos històrics. Per part seva, el *storicismo assoluto* de Croce —sota la influència de la filosofia de la història— entèn la història no com un catàleg de fets aïllats sinó com l'escenari per a una interpretació de l'Esperit.

Si, d'una part, Texte ens anuncia inquisitivament el perill que corre la Literatura Comparada en separar-se de la lingüística, l'etnografia i la història, Croce, d'altra banda, adverteix que la lingüística —i les ciències humanes en general— informa però no atorga una intuïció del veritable funcionament del llenguatge. Per a Croce no és el

domini d'una dada allò determinant en el camp els estudis literaris; des de la perspectiva més àmplia de la seva Estètica és la intuïció —correlat del geni creador— allò que confereix una verdadera comprensió del fet artístic, això és, el més elevat dels coneixements, que consisteix en la unitat indiferenciada d'allò real (que percebem) amb la imatge de tot allò possible. Segons Croce, i en la mateixa línia del que plantejava Goethe, el problema de les fonts i influències —determinant a l'hora d'establir la denominació d'origen d'una literatura— mai no podrà resoldre's del tot.

D'altra banda, l'objectiu de la comparació, entesa dins d'un pla teòric contraposat a l'àmbit pràctic, no seria pròpiament la literatura sinó l'Esperit dels temps o *Zeitgeist*. Ara bé, malgrat aquesta diversificació de l'objecte d'estudi en tant que obertura al panorama de l'art en general, la rotunda separació plantejada per Croce entre el camp teòric i el pràctic i la dissolució de l'estatut literari —operació que dissol a la vegada qualsevol *Weltliteratur*—, deixa irresolt el problema metodològic com a tal, és a dir, trobar un camí que ens permeti percebre efectivament la pertinença d'una obra particular a un determinat estat de l'art. La crítica croceana al mètode científic ens alerta de barbaritats com donar estatut epistemològic a la «germanicitat», però també ens col·loca en el tràngol de recuperar un fons de projecció que preservi la crítica.

Gairebé vint anys després de l'aparició de *Literature Comparative* de H. M. Posnett i el mateix any de la publicació de l'assaig de Croce, Ch. M. Gayley interpel·la amb la seva pregunta *¿Què és Literatura Comparada?* En aquesta distància entre les publicacions de Posnett i Gayley podem apreciar no només el pas del temps, sinó també el pas d'una posició asseverativa a una aproximació interrogativa. Malgrat la connotació escèptica de tota pregunta, la interrogació de Gayley s'instal·la al centre del seu propi objecte, és a dir, la controvèrsia. Encara que Gayley segueix plantejant una ordenada llista de tasques per a la comparació —al més pur estil de Texte—, adverteix que «la comparació no s'estableix únicament entre literatures nacionals diverses, sinó entre qualssevol dels elements que participen en la història literària o entre qualssevol dels estadis de la història d'un element» (Gayley, 1903:40).

La comparació, en tant que possibilitat metodològica d'una *Weltliteratur*, a la vegada que col·labora a la visió del seu objecte ha de possibilitar la seva pròpia crítica, com a correcció de la miopia inherent a tot punt de vista. Si bé la Literatura Comparada permet l'accés a tota la complexitat del fenomen literari, no es pot estancar en la seva pròpia decantació. En aquest mateix sentit esdevé extremament pertinent l'advertència de F. Baldensperger respecte de, no només un determinisme de partida, com en el cas de Tane, sinó també en relació a un determinisme d'arribada com seria el

de F. Brunetière quan aplica la idea de «progrés» a la literatura. El determinisme, com indica Baldensperger, «opera sobre els resultats aparents, no sobre els factors veritables» (Baldensperger, 1998:59).

Segons la mirada obturant plantejada per Gayley, en tant que teoria i crítica, i amb la clara consciència que l'assumpció de gèneres, nacions i races no constitueix ni el seu punt de partida ni el seu punt d'arribada sinó el seu empori, la comparació seguirà sent un autèntic mètode només en la mesura que no prengui el lloc del seu objecte d'estudi que, a desgrat de molts, segueix donant-se en la complexitat i transitorietat de les relacions d'una obra determinada amb el seu context cultural, ambdós inesgotables del tot per qualsevol pretensió epistemològica.

En el marc del debat que a començaments del segle XX descobreix la insuficiència del paradigma científic, les advertències de Baldensperger respecte de les supersticions d'origen i progrés, i les observacions de P. Van Tieghem als anys 30, que confirmen la necessitat d'obrir els camps de comparació a través de nocions més àmplies com petrarquisme, romanticisme, simbolisme, etc. — nocions que sorgeixen com a corol·lari de les fonts i influències—, resulta esbalaïdor que als anys cinquanta J.M. Carré i M. F. Guyard segueixin plantejant la Literatura Comparada com una branca de la Història Comparada de la Literatura; o que als anys vuitanta, encara que amb un deix d'ironia, P. Brunel (1994) s'entregui als jocs terminològics entre Literatura Comparada, Literatura General i Literatura Universal —sense entrar en el problema de la traducció de termes que moltes vegades corresponen a girs idiomàtics— i a la recerca d'una genealogia veterotestamentària d'autors.

Ara bé, de l'esquematisme de la noció d'«imatge» estrangera, introduïda per Guyard però subsidiària de les tendres observacions de M. De Staël i els *tableaux* del segle XIX, sorgeix el plantejament de H. Dysernic que proposa la comparació com una manera d'enfocar el problema de l'alteritat i com a desmitificació de les identitats nacionals. En la mateixa línia, D.H. Pageaux, tot incorporant nocions de semiologia i estructuralisme, transforma la comparació en el mecanisme per desxifrar les identitats culturals, on «la "imatge literària" s'entèn com un conjunt d'idees sobre l'estranger inserides en un procés de literarització a la vegada que de socialització» (Pageaux, 1994:103).

El desenvolupament de la «Imatgeologia», per a la qual «convé abans de tot identificar les grans oposicions que estructuren el text (per simplificar: Jo-narrador-cultura d'origen *versus* personatges-cultura representada-l'Altre)» (Pageaux, 1994:105), constitueix l'última basca d'una manera canònica d'entendre la Literatura Comparada,

en tant que ciència que ha de donar resultats quantificables.

Després de l'estrepitós fracàs del projecte europeu, que es desplega des de la barbàrie de la Revolució Francesa fins a la barbàrie de la II Guerra Mundial i es revela com el resultat de nacionalismes artificiosament inflats, s'escau preguntar-nos si realment ha existit mai una literatura pròpiament nacional, si el punt de partida no és la comparació mateixa, és a dir, la necessitat de copsar mentalment la identitat de l'objecte d'estudi com una relació.

La crítica nord-americana —de la mà de Wellek i Remak—, tot i que ens adverteix del fracàs que hem esmentat abans, ens exigeix també parar atenció en la suposada innocència històrica de la seva crítica del panorama europeu. En aquest sentit, i buscant una línia de continuïtat entre tots dos blocs, podem trobar-la en les definicions de la Literatura Comparada fetes per Gayley —citada més amunt— i en la de Remak:

La Literatura Comparada és l'estudi de la literatura més enllà de les fronteres d'un país particular i l'estudi de les relacions entre literatura i altres àrees de coneixement o d'opinió om les arts (*i.e.*, pintura, escultura, arquitectura, música), la filosofia, les ciències socials (*i.e.*, política, economia, sociologia), la religió, etc. En resum, és la comparació d'una literatura amb una altra o altres i la comparació de la literatura amb altres àmbits de l'expressió humana (Remak, 1961:89).

L'objecte de la comparació és una literatura que justament apareix com a possibilitat epistemològica quan és capaç de superar les fronteres d'un país particular i les seves pròpies fronteres objectuals. Les definicions de Gayley (1903) i de Remak (1961) es situen en l'arc de crisi de la disciplina comparatista com una crida permanent a entendre els estudis literaris com una instància d'obertura. Conscient del seu desbordament cap a d'altres àmbits però zelosa del seu lloc institucional, la Literatura Comparada ha de centrarse «no tant en l'adquisició d'un metallenguatge comprensible, una poètica sistemàtica, sinó, preferiblement, en allò que he suggerit més amunt: la possibilitat de comparar la literatura amb qualsevol cosa» (Culler, 1998: 117). Aquesta versatilitat que planteja Culler amb certa ironia i tal i com ell mateix assevera és l'única possibilitat de supervivència dels estudis literaris en el marc institucional de les universitats, versatilitat que només es pot trobar en un acord que conservi la seva tensió y que en aquest cas vindria donat per la relació entre una Teoria de la Literatura, que intenta establir una noció general de Literatura, i una Literatura Comparada, que busca permanentment eixamplar els seus límits modelant-se en el seu propi esdevenir temporal.

2. Situació de la Literatura Comparada

EL'Historicisme com a criteri i certesa d'unes «ciències» humanes s'enfosquia a l'ombra de la teoria de la relativitat. Davant de l'escepticisme total de la vinculació entre llenguatge i realitat plantejat pel deconstructivisme —que propugna infinits jocs dins de l'univers tancat d'uns signes incapaços de modificar l'estatut d'allò real—, als anys 60 H.G. Gadamer es serveix del concepte de «joc» entès com a obertura a una comprensió del món, comprensió que dins de la filosofia de M. Heidegger, d'on prové aquesta noció, constitueix no una instància merament especulativa sinó una articulació de l'acció. Sense desconèixer les aportacions de la lingüística —de la noció de text en particular, que, en tant que *tema* i *rema*, fa de frontissa entre la claredat de l'obra com a construcció i el fons opac dels actes—, Gadamer arbora l'obra d'art com a màxima instància hermenèutica —on l'obra literària es presenta com a *text eminent*—, i a partir d'aquí duu a terme una crítica del cientisme aplicat a l'estudi de l'obra d'art. Gadamer se serveix de la noció de joc per il·lustrar la inoperància d'un mètode que hauria de tenir com a premissa principal la consciència d'un «saber que no se sap» (Gadamer, 1977: 143 i s.s.).

Davant de la necessitat d'una certesa abstracta per a qualsevol acte d'interpretació —una certesa que és, la majoria de vegades, més autoritària que racional—, la «consciència estètica» és incapaç de comprendre el seu objecte d'estudi, per tal com aquest es resisteix a ser encotillat en cap tipus d'apriorisme. Ja als anys vint, al seu llibre *La perspectiva invertida*, el matemàtic i filòsof rus Pavel Florenski demostra que l'espai de la «consciència» estètica i el «temps» de l'historicisme no esgoten de cap manera la descripció de l'espai-temps de l'home: «La imatge perspectiva del món no és sinó *un* dels modes de dibuix» (Florenski, 2005). No obstant, i encara que des d'aquesta òptica adquireix un caràcter subversiu, l'obra d'art no es limita a evidenciar la insuficiència del paradigma científic, sinó que planteja la necessitat de retrotreure a la seva pròpia funció la noció de mètode en si mateixa.

En el punt on hem deixat la controvèrsia, malgrat l'obertura del fenomen literari, comença a desdibuixar-se el conflicte metodològic. En aquest sentit, és de vital importància la revisió que duu a terme Gadamer de la noció de mètode aplicada a l'obra d'art.

En la mateixa línia, a finals dels anys setanta apareix la noció d'«horitzó» introduïda per Jauss i l'Estètica de la Recepció en el camp dels estudis literaris. Aquesta reposa en una concepció de la història, ja no com a línia impertorbable i ocorreguda immediatament, sinó com a horitzó, és a dir, com la distància on quelcom es mostra.

La metàfora de l'horitzó, que davant dels al·legats de Rousseau

i Pichois respecte d'una certa metaforització de les categories, hauria de recordar la interessant relació que estableix Ricoeur entre la metàfora i l'ús de models en el camp de la matemàtica, ve donada per una manera d'entendre la història no tan sols com a fets objectivables sinó com un esdevenir actual.

Les reflexions de Gadamer i Jauss a l'entorn de la noció d'horitzó estan impregnades d'aquesta concepció de la història, que ve donada per la distinció que fa Heidegger entre un saber del temps o ciència històrica (*Histoire*) i el propi esdevenir del temps com una actualitat (*Geschichte*).

Per a Heidegger la ciència històrica és un moment derivat de l'esdevenir temporal, i és en aquesta articulació on es dona efectivament tota comprensió. A partir d'aquesta distinció, les nocions introduïdes per l'Estètica de la Recepció donen lloc a un gir hermenèutic en els estudis literaris, on la noció central d'horitzó regula la condició de *fet* literari en tant que objecte d'un saber històric però subjecte a una actualitat concreta que apareix focalitzada en l'acte de lectura.

La recepció *actual* de les obres literàries, sigui l'*Odissea* d'Homer o l'*Ulisses* de Joyce, i el mateix estatut de la Literatura, es veuen aleshores modificats per les seves possibilitats d'interpretació, sempre determinada per una situació concreta. L'autèntica «consciència epistemològica» ve donada, així doncs, no tant pel domini i l'esgotament de l'objecte d'estudi com per la consciència dels límits d'aquest saber objectivant i per la constant renovació de les possibilitats hermenèutiques d'aquest objecte en un context determinat.

Davant del problema del mètode, podem observar que la ridícula certesa on s'adorm el discurs científic competeix amb el profund sopor d'un saber teòric intemporal.

La necessitat de resituar l'estatut epistemològic dels estudis literaris, es veu confirmada per la noció d'«intertextualitat» aportada per Julia Kristeva als anys seixanta. Malgrat l'abisme que separa l'estructuralisme de l'hermenèutica, que es tradueix en la distinció taxativa entre *langue* i *parole*, la intertextualitat permet considerar el text literari com alguna cosa més que un confinament del sentit entre els barrots dels signes.

A partir de la noció de «dialogisme» introduïda per M. Bajtin, punt de partida de la reflexió de Kristeva i on s'inverteix la jerarquia establerta per F. De Saussure, la imbricació viva entre significat i significat passava a ser l'única garantia d'accés al fet literari, l'única possibilitat efectiva de l'existència dels estudis literaris. Com adverteix el

pensador rus, la paraula concreta mai no ha tingut un valor neutre sinó que es constitueix en l'encreuament de moltes veus, i el camí que recorre de la connotació a la denotació és el lloc on es juga el seu significat real. En aquest context, l'obra literària es presenta com un moment més de la realitat, de l'esdevenir textual-temporal que ens constitueix (com a increment o com a *text eminent* en terminologia hermenèutica); un moment on aquesta realitat s'incrementa en la polifonia de les diferents veus i produccions humanes que constitueixen el teixit extern que ens resguarda de la intempèrie. El contrapunt, així doncs, es revela com el nostre mètode o camí, no ja per accedir a un coneixement indefectible, sinó per trobar-nos en allò que puguem arribar a ser, per trobar-nos en el nostre solitari però compartit món de les contradiccions.

Bibliografía

- BAJTÍN, M. (1986): *Problemas literarios y estéticos*, México: Fondo de Cultura Económica.
- BALDENSBERGER, F. (1998): «La literatura comparada: la palabra y la cosa», en Vega Ramos, M. J. y Carbonell, N. (eds.), *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid: Gredos, 51-62.
- BRUNEL, P. (1994): «Introducción», en Brunel, P. y Chevrel, Y. (dirs.), *Compendio de literatura comparada*, México: Siglo XXI, 3-20.
- CROCE, B. (1998): «La literatura comparada», en Vega Ramos, M. J. y Carbonell, N. (eds.), *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid: Gredos, 32-35.
- CULLER, J. (1998): «Literatura comparada y teoría de la literatura», en Romero López, D. (ed.), *Orientaciones en Literatura comparada*, Madrid: Arco/Libros, 225-249.
- FLORENSKI, P. (2005): *La perspectiva invertida*, Madrid: Siruela.
- GADAMER, H. G. (1977): *Verdad y método*, Salamanca: Sígueme.
- GAYLEY, Ch. M. (1903): «¿Qué es la literatura comparada?» en Vega Ramos, M. J. y Carbonell, N. (eds.), *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid: Gredos, 36-42.
- GUYARD, M. F. (1956): *La literatura comparada*, Barcelona, Vergara
- PAGEAUX, D. H. (1994): «De la imaginaria cultural al imaginario», en Brunel, P. y Chevrel, Y. (dirs.), *Compendio de literatura comparada*, México: Siglo XXI, 101-126.
- REMAK, H. (1961): «La literatura comparada: definición y función», en Vega Ramos, M. J. y Carbonell, N. (eds.), *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid: Gredos, 89-99.
- TEXTE, J. (1902): «La literatura comparada», en Vega Ramos, M. J. y Carbonell, N. (eds.), *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid: Gredos, 26-31.
- WELLEK, R. (1968): *Conceptos de crítica literaria*, Venezuela: Ed. Bibl. Univ. Central de Venezuela.

#05

KONTRAPUNTUA. LITERATURA KONPARATURAKO METODOEI BURUZKO GOGOETAK

Federico José Xamist

Universitat de Barcelona

xamist@gmail.com

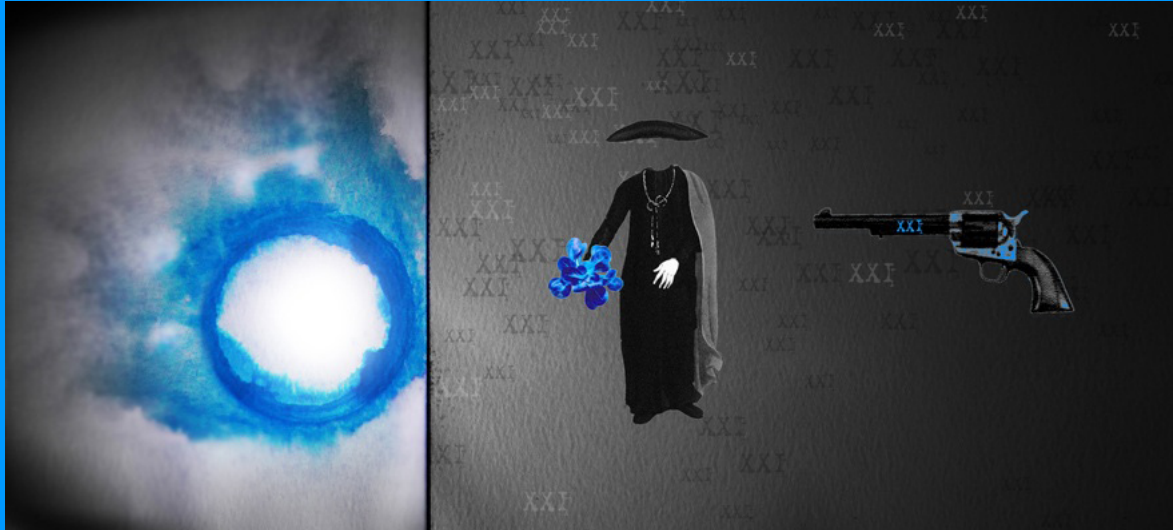
Aipatzeko gomendioa || XAMIST, Federico José (2011): "Kontrapuntua. Literatura Konparaturako metodoei buruzko gogoetak." [artikulu linean], *452°F. Literaturaren teoria eta literatura konparatua aldizkaria*, 5, 32-44, [Kontsulta data: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/index.php/eu/federico-jose-xamist.html> >

Ilustrazioa || Nadia Sanmartín

Itzulpena || Amaia Donés

Artikulu || Jasota | Argitaratuta: 07/2011

Lizentzia || 3.0 Creative Commons lizentzia Aitortu - ez merkataritzarako - lan eratorririk gabe



Laburpena || Saiakera honetan ibilbide kritikoa egingo dugu gaur egun ikasketa literarioak deitzen diogunaren teoria, metodologia eta kanona osatzeko etapa desberdinetatik. Zentzu honetan, lehen urratsa modernitate sintoma gisa XIX mendearen lehen erdian azaltzen den bidaia honen iturrien erregistroa egitea izango da. Analisisian – bigarren urratsa –, eraikitako kategorien problematika, eta askotan antitesia, aurkeztuko da ikuspegi desberdinetatik. Hirugarren urratsean – urrats erabakigarria–, ildo hauen balorazio kritiko bat egiten saiatuko gara, eta gure iritziz XX mendearen bigarren erdian pausatua geratu den hausnarketa teorikoaren ikasgai magistralen zirrikituak azalduko ditugu. Izenburuak, “Kontrapuntua”, gure gaiaren izaera antitetiko eta aldi berean sintetiko adierazten du

Gako hitzak || literatura orokorra | literatura konparatua | kanona | metodoa | konparazioa.

Abstract || This essay offers a critical review of the different stages along the elaboration of a theory, a methodology and a canon for what we nowadays call literary studies. Thus, the first step of this journey consists on the recording of the sources of this path which appears, as a symptom of modernity, during the first half of the 19th century. As we carry on with our analysis –second step–, the problems –oftentimes antithesis– which can be appreciated in the coined categories is shown from different angles. The third step –the decisive one– stems from an attempt to evaluate critically this course as well as the discovery of certain openings that, in our opinion, host the magisterial lessons of a theoretical thinking that seems to have stagnated from the second half of the 20th century onwards. The title “Counterpoint” illustrates the character both antithetical and synthetic of our topic.

Keywords || general literature | comparative literature | canon | method | comparison.

...el poema, elevándose desde el pozo de barro y estrellas, dará testimonio casi en silencio de que no había nada en él que no existiera verdaderamente en otra parte, en ese rebelde y solitario mundo de las contradicciones.
R. Char

0. Literatura Konparatuaren jatorria. Jatorriaren arazoa

Edonork baieztatu dezake liburu bati buruz *hitz egitea* aspergarria dela. Orain, – eta antzeko justifikazio batek baldintzatuko du gure lanaren etorkizuna –, testu bat irakurtzearen ekintza beti okertzen da gertaera eta esperientzia desberdinen eraginez, elkarrizketara gonbidatuz, gure purutasun ezaren sentimenduak misteriosuki garbitzen dituen praktika zaharra, alegia.

Lehenik eta behin, onartu behar dugu norbaitek zerbait idatzi duela hain zuzen aurretik zerbait irakurri duelako (silabario bat baino ez bada ere); bestalde, irakurtzen duenak bere buruan arrotzak egiten zaizkion irudiak biltzen ditu, eta gero bere fetix existentzialen bilduman gordetzen ditu, ordenatuz eta desordenatuz behin eta berriro modu obsesiboan, zentzua bilatu edo gogobetetzearen esperoan. Irakurle eta idazlearen arteko perbertsio honek, bizitza bera eta idazketa prozesuaren artekoak, ez du nahi, eta gainera ezin du, zuzendua izan. Izan ere, gozamen handia eragiteaz gain, obra literarioaren hasiera puntua markatzen du, hau da, fikzioa eta errealtatearen arteko borroka erraldoia, “zure benetako izena jakin arte ez zaitut utziko” gogora ekartzen digun hori. Azkenaldian literaturari buruz hitz egitea aspergarri egin bada ere, uste dut onuragarria dela elkarrizketaren kontzientzia mantentzea.

Garrantzitsua da oroitzea Literatura Konparatua eztabaida baten ondoriozsortuzela. Are gehiago kontutan hartzen badugu instituziogisa nahiko berriaren diziplina haur literatura eztabaidatzeko tresna kritikorik emankorrena izan dela azken mendean. Geldotasunerako joera izan duenean ere – ezagutza ororen bekatu –, bere izaeraren barnetik egin du, edo behintzat eztabaidan toki berria aurkitzearen ondorioz, eta hortik lortu du ikasketa literarioen garapen historikoan esku hartzea.

Eztabaida definitzerakoan zehaztasuna etengabe galtzen dela ikusiko dugu; zentzu honetan, Literatura Konparatuak plazaratzen duen arazoa ez da kanon bat bere egitea, baizik eta eztabaidarako plano berri bat sortzea ezarritako balore oro galdu denean. Bere “oinarrizko maila” gora behera, Literatura Konparatuari buruz hitz egin ahal izateko, instituzionalizaziora jo behar izan dugu, “Literatura” terminoarekiko isileko adostasuna erakutsiz. Gure *objective correlative* -a zehazteko, esan genezake eztabaidaren

jatorria – denboraren marraren eskematismoaz erabat jabe garelarik – eremu linguistiko homogeen baten hausturaren ondorioan dagoela, latinaren hegemoniaren hausturan, alegia, bai eta eremu sozio-politiko zehatz baten, Europaren, berrantolaketan.

Literatura Konparatuaren arazoa, gugana iritsi den moduan, hau da, historia konparatua baino zerbait gehiago bezala, Goethek 1827an erabilitako *Weltliteratur* terminoarekin hasten da. Hain zuzen, Goethek proposatutako terminoa aurreko egoera sozio-politiko eta linguistikoan sortu zen, lurraldeen arteko gatazkak eta hizkuntza batzuen arazoak konpontzeko modu gisa; osotasunean uler daitezten historia eta kultura komun baten kaleidoskopiotik pasa behar baitute.

Fenomeno literarioa ulertzeko moduan atzera egiten badugu, antzeko gogoetak egin ditzakegu Antzinaro Klasikoari buruz, eta galdegin genezake zein neurritara arte latinez idatzitako literatura bereizten den grezieraz idatzitakoarekiko – batez ere, lehen “lan literario” latindarra *Odisearen* itzulpena dela eta Katonen kezka linguistikoak kontutan hartuta –; edo, zein neurritara arte den literatura grekoa beste tradizio semitiko edo indoeuroparren ordezkotik. Zentzu honetan, Literatura Konparatuaren jatorria – edozein jatorriren moduan – elkar onespena ere bada, eta analisi baten aldakortasuna berau gertaera konkretu bat bezala eratzearen gaitasunean ere datza. Ikuspuntu honetatik, Literatura Konparatuari buruz hitz egiteko behin eta berriro hausnartu beharko genuke Literaturaren zein nozio ulertzen den *Weltliteratur* kontzeptuari esker, edo, behintzat, *objective correlative* iradokitzaileago bat bilatzearen beharraz.

Geroko Literatura Konparatuaren garapena eta bere estatutu akademikoa ulertzeko beharrezkoa da jakitea soilik eraikia izan dela problema bezala gatazkaren kontzientzia dagoenetik. Gatazka ez bakarrik beste literatura batzuekiko, baizik eta baita beste arte mota batzuekiko ere (nahikoa da pentsatzea zeinu linguistikoaren jatorri piktorikoan). Hau jakitearen ondorioz beharrezkoa da beti gogoan izatea hausnarketa teoriko ororen testuingurua zein den, alegia, konparaketa bakoitzari dagokion eskenatoki egokia; baina era berean, diziplina konparatistari eskatzen dio aintzat hartu ditzala hitzari garrantzia eman dizkieten dirdira desberdinak.

1. Eztabaidaren garapen historikoa

Abel-François Villetainek 1828an aurkeztutako katedra hartu ohi da Literatura Konparatuaren lehen momentu instituzionaltzat. Hala ere, Literatura Konparatu *hau* hasiera-hasieratik baldintzatuko du Literaturaren Historiak – XIX mendearen amaieran J. Textek eta XX mendearen erdi aldera J. M. Carrék baieztatu bezala –. Momentu

horretatik eta R. Welleckek aldarrikatutako krisira arte, Literatura Konparatua etengabe kezkatuko du paradigma historizistak. Positibismoaren oinordeko den pentsamolde honek, Nazio-Estatu moderno bakoitzaren ezaugarriak definitu nahi izan ditu literatura erabiliz lotura elementutzat. Horrela, historizismoarentzat ez zen nahikoa gertakarien katalogoa aurkeztea, baizik eta proiektu jakin bat garatzea egoera jakin bat hasiera puntu hartuta – adierazgarria izateari uzten dion unetik – nazioen arteko mugak balioesteko dogma bihurtzeraino. Testuinguru honetan, nahiz eta batzuetan nazioen arteko ezagutza ahalbidetzen duen, literatura ez da bihurtzen batere tresna eraginkorra kolektibotasuna eta balore komunak elkartzeko. Beraz, ikuspegi historizistatik Literatura Konparatua eta Nazio Literatura arlo desberdinak dira, garbitasun nazional baten ikuspuntutik definitzen baita.

Hala ere, garai berean eta *Weltliteratur* terminoa agertu zuen pasarte berean, Goethek nazio literaturen heriotza aldarrikatzen du, iturri eta eragin guztiak identifikatzearen ezintasuna dela eta. Iturri eta eraginaren arteko artikulazio problematiko hau, Literatura Konparatuaren lehen etapa instituzional honen garaian, konparazio xelebreekin konponduko da, literaturaren eremua gainditu eta herrien ohituretara hurbilduz.

Abel-François Villemainen katedra agertu zenetik urte batzuk igarota, eta sustrai historizista sendo bertsuetatik, Jean-Jackes Ampèreren katedra ematen da ezagutzera Sorbonan, *Histoire comparative des littératures* izenarekin. R. Welleckek adierazi bezala 1950eko hamarkadan, garai horretatik aurrera garatuko den pentsamendua Taneren hirukoak baldintzatuko du: *race, milieu, moment*. Izpirituen Zientziari aplikatutako superstizio positibistak – defendatzen duena zuhaitzari eta gizakiari “tratu” bera eman ahal zaizkiela –, eramango gaitu modu gupidagabeen kokatzera Literaturaren oinarriak hizkuntza indoeuropar jakin batzuetan.

Poetika klasikoagainditu izanaren itxuran eta paradigma zientifikoaren ziurtasun orokortuan errotuta, XIX mendearen amaieran J. Textek Literatura Konparatuaren Historiaren programa antolatua prestatu zuen. Horren arabera, lehen garai batean gai orokor eta teorikoak lantzen dira; bigarrenean, hizkuntza “zientifikoaz” ohartzearen ondorioz, herri literaturara hurbilduko gara argi eta garbi erakusteko literatura modernoaren monumentuen ezaugarriak desberdinak direla; hirugarren momentu batean, herrikoi eta kultuaren arteko tartea zabaltzen da, eta modernoa neoklasikoaren ilusio bihurtzen da. Laugarren garai batean, nazio bakoitzaren erraldoien katalogoa osatuta dagoelarik – Frantzia, Ingalaterra, Alemania, eta asmo onez, Italia eta Espainia –, kanona ezartzen da Literatura Orokor edo *Weltliteratur* baten bidez (Texte, 1902).

Hori bai, eskema honi erreparatuz gero, ikusiko dugu Texteren helmuga Goetheren irteera tokia dela. Hau da, problema metodologikoa ezin da gai orokorretatik sortu, baizik eta dimentsio ugariko ikerketa objektu bat ulertzeko zailtasun nabarmenaren ondorioz. Bere aldetik, hainbat tradizio teilkatzea literatura nazionalaren mitoa baino zaharragoa da. Horrek garamatza, hain zuzen, beste hizkuntza eta literaturak ikertzera, noski, ez modu baztertzailean, baizik eta kontrapuntu gisa: aldean batuketa bultzatu baino, ahalbidetzen du aldeetako bakoitza identifikatzea beraien arteko harremanen jarraipenean. Kanona, beraz, errealitate instituzionalaren gaitz txikiagoa, *Weltliteraturaren* karikatura baino ez da bilakatzen.

XX mendearen hasieran aurki dezakegu Literatura Konparatuaren krisi historiko-positibistaren garai bat. Benedetto Crocek argi eta garbi ukatzen du 1903ko *La letteratura comparada* saiakeran ikasketa literarioen norabide positibista. Crocerentzat «El método comparativo es simplemente un método de investigación y, por ello, no puede determinar los límites de un campo de estudio» (Croce, 1998: 32).

Literaturaren Historia Konparatua Estetika Orokor baten gainean eraikitzea, (literaturaren nozioa Europa erdialdeko literatura batzuei baino ez mugatzeaz gain) murrizten du aukera berriro hausnartzeko zer esan nahi duen literaturak modernitatearen eskenatokian, literatura prozesu historikotan arlo immanentetzat hartzen baita. Bestalde, Croceren *storicismo assolutoak* – historiaren filosofiaren eraginpean – ulertzen du historia ez gertakari isolatu eta estatikoen katalogo gisa, baizik eta Izpirituaren interpretaziorako eremu modutzat.

Alde batetik Textek iragartzen digu Literatura Konparatuak hartzen duen arriskua hizkuntzalaritzatik, etnografiatik eta historiatik banatzerakoan. Beste aldetik, Croceko hartaraztendu hizkuntzalaritzak – eta giza-zientziek, orokorrean – informazioa ematen dutela, baina ez dutela benetako intuizioa eskaintzen hizkuntzaren benetako funtzionamenduari buruz. Crocerentzat garrantzitsuena ez da datu baten nagusitasuna ikasketa literarioetan; bere Estetikaren ikuspegi zabalenetik, intuizioa da – sortzailearen genioaren korrelatua – gertakari artistikoaren benetako ulermena dakarrena; hau da, ezagutza gorenena da errealitatearen (hautematen duguna) eta dena posible denaren irudiaren arteko unitate diferentziagarria. Croceren arabera, eta Goethek planeatutakoaren ildo beretik, iturri eta eraginen arazoa – erabakigarria literatura baten jatorria ezartzeko – ezin izango da inoiz betirako itxita utzi.

Bestalde, konparazioaren helburua, plano teoriko batean ulertuta hau eta plano praktikoari kontrajarrita, ez zen izango literatura bera, baizik eta denboraren espiritua edo *Zeitgeist*. Hori bai, ikerketa objektuaren

dibertsifikazio hau irekitzen zaio baita ere artearen panorama osoari; baina, hala ere, Crocek planteatutako banaketa erabatekoak eremu teoriko eta praktikorearen artean eta estatutu literarioaren desegiteak berak – *Weltliteratur* oro desegiten duen eragiketa – konpondu gabe uzten du problema metodologikoa: hau da, aurkitzea bide bat artearen estatutua egoera jakin batekin hautematen lagunduko diguna. Crocek metodo zientifikoari egindako kritikak gehiegikeria batzuk agerian uzten ditu (adibidez, “germanizitateari” estatutu epistemologikoa ematea), baina, era berean, bideratzen gaitu kritika mantenduko duen errekonstruzio proiektu sakon bat eraikitzen.

H. M. Posnetten *Literature Comparative* agertu zenetik ia hogeit hamar urte igarota, eta Croceren saiakera argitaratu zen urte berean, Ch. M. Gayleyk galdegiten du: *¿Qué es la Literatura Comparada?* Posnett eta Gayleyren argitalpenen artean ez da bakarrik denbora igaro, baizik eta jarrera ere, asertiboa izatetik galdezkatzaile izaterako pausua eman baita. Galdera ororen konnotazio eszeptikoa alde batera, Gayleyren galdera bere objektuaren erdigunean kokatzen da, hau da, eztabaidan. Gayleyk, Texteren estiloa jarraituz konparaziorako zerrenda antolatua proposatzen duenean ere, adierazten du “la comparación no se establece únicamente entre literaturas nacionales diversas, sino entre cualesquiera elementos que participan en la historia literaria o entre cualesquiera estadios de la historia de un elemento” (Gayley, 1903: 40).

Konparazioak, *Weltliteratur* egiteko aukera metodologiko gisa, objektua kokatzen laguntzeaz gain, bere kritika propioa ere bultzatu behar du, ikuspuntu ororen miopia zuzentzeko. Literatura Konparatuak fenomeno literarioen konplexutasunari atea irekitzen badie, ezin da bere dekantazioan gelditu. Zentzu berean, erabat F. Baldenspergerren aholkua oso da egokia, ez bakarrik determinismoa hasierako jarreratzat dutenentzat, Taneren kasuan bezala, baizik eta determinismoa helburutzat dutenentzat ere, F. Brunetière kasu, literaturari “garapenaren” ideia aplikatzen dionean. Determinismoak, Baldenspergerrek esan bezala “opera sobre los resultados aparentes, no sobre factores verdaderos” (Baldensperger, 1998: 59).

Gayleyk planteatutako ikuspegia teoria eta kritika da aldi berean, eta generoak, nazioak eta arrazak onartzeko jarrera argia azaltzen du. Horregatik, Gayleyren proposamena ez da ez irteera toki, ez helmuga bihurtzen, baizik eta bere erdigunea, eta horrela konparazioak jarraituko du benetako metodo izaten bere ikasketa objektua ez aldatzeko baldintzapean, berau obra konkretu baten eta bere testuinguru kulturalaren arteko harremanen konplexutasun eta iragankortasunean ulertzen delarik, eta biak amaiezinak direla onartuta edozein pretentsio epistemologikotik, askori baieztapen hau onartzea kostatuko bazaie ere.

Kontutan hartuta, alde batetik, XX mendean paradigma zientifikoaren baliogabetasuna plazaratu zuen eztabaida, bestetik, Baldenspergerren aholkua jatorria eta garapenari buruzko superstizioei buruz, eta azkenik P. Van Tieghemen iritzia 1930eko hamarkadan, onartzen dutenak beharrezkoa dela konparaketa eremuak irekitzea petrarkismoa, romatizismoa edo sinbolismoa bezalako nozio zabalagoetatik haratago – nozio hauek sortzen dira iturri eta eraginaren arazoan ondorio gisa –, harrigarria da 1950eko hamarkadan J. M. Carré eta M. F. Guyardek Literatura Konparatua planteatzen jarraitzea Literaturaren Historia Konparatuaren adar gisa; edota, 1980ko hamarkadan, nahiz eta ironia ukitu batekin izan, P. Brunelek (1994) joko terminologikoetara murriztea Literatura Konparatua, Literatura Orokorra eta Literatura Unibertsala kontzeptuak – sartu gabe terminoen itzulpenean, askotan esamolde idiomatikoak baino ez direnak – eta egileen genealogia Testamentu Zaharrean bilatzea.

Hori bai, atzerriko “irudiaren” nozioaren eskematismotik, Guyardek proposatua baina M. de Staël eta XIX. Mendeko *tableaux*-en oinordekoa, sortzen da H. Dyserniken planteamendua, proposatzen duena konparazioa identitate nazionalak arrotzen dituen ikuspuntua desmitifikatzeko modu bezala. Ildo berean, D. H. Pageauxek, semiologia eta estrukturalismoaren nozioak erabiliz, bihurtzen du konparazioa mekanismo bat identitate kulturalak ulertzeko, non «la “imagen literaria” se entiende como conjunto de ideas acerca del extranjero insertas en un proceso de literarización a la vez que de socialización» (Pageaux, 1994: 103).

«Imagologiaren» garapena, zeinentzat «conviene ante todo identificar las grandes oposiciones que estructuran el texto (para simplificar: Yo-narrador-cultura de origen *versus* personajes-cultura representada-el Otro)» (Pageaux, 1994: 105), azken urratsa da Literatura Konparatua modu kanoniko batean ulertzeko, hau da, ondorio kuantifikagarriak eman behar dituen zientzia gisa.

Proiektu europarraren emaitza kaskarren ostean, Frantziako Iraultzatik II Mundu Gerraraino irauten duena eta modu artifiziosan puztutako nazionalismoen ondorioa dena, galdetu behar diogu gure buruei ea benetan noizbait ego note den benetako literatura nacional bat, hasiera puntua e zote den konparazioa bera, hau da, ikerketa objektuaren identitatea erlazio gisa ulertzea.

Estatu Batuetako kritikak – Welleck eta Remak-en eskutik –, hala deskribatzen digu lehen aipatutako porrota, eta eskatzen digu erreparatzea Europako panoramari egindako kritika itxuran inozentean. Zentzu honetan, eta jarraitasun lerro bat bilatuz bi blokeen artean, aurkitu dezakegu Gayleyk – gorago aipatua – eta Remakek egindako definizioa Literatura Konparatuari buruz:

La literatura comparada es el estudio de la literatura más allá de las fronteras de un país particular y el estudio de las relaciones entre literatura y otras áreas de conocimiento o de opinión como las artes (*i.e.*, pintura, escultura, arquitectura, música), la filosofía, las ciencias sociales (*i.e.*, política, economía, sociología), la religión, etc. En resumen, es la comparación de una literatura con otra u otras y la comparación de la literatura con otros ámbitos de la expresión humana (Remak, 1961: 89).

Konparazioaren objektua da literatura bat aukera epistemologiko gisa aurkezten dena gainditu ahal izateko herrialde zehatz bateko mugak, bere muga propioez gain. Gayleyren (1903) eta Remaken (1961) definizioak diziplina konparatistaren krisiaren garaian kokatzen dira, dei bihurtzen dira garaia ulertzeko ikasketa literarioen irekieraren saiakera-une bezala. Beste eremu batzuetara irekitzeaz jabetuta, baina bere toki instituzionala uzteko gogo gutxirekin, Literatura Konparatua kontzentratu behar da «no tanto en la adquisición de un metalenguaje comprensible, una poética sistemática, sino, preferiblemente, en lo que he sugerido más arriba: la posibilidad de comparar la literatura con cualquier cosa» (Culler, 1998: 117). Cullerrek ironiaz proposatutako aldakortasun hau aukera bakarra da ikasketa literarioek aurrera egiteko unibertitateen testuinguru instituzionalaren barnean. Era berean, aldakortasuna soilik bermatuko du tentsioa mantentzeko gai bada, eta kasu honetan tentsioa Literaturaren Teoriarekin harremanean eraikiko da, Literatura kontzeptuaren nozio orokor bat eta Literatura Konparatuarena bilatuko duena etengabe bere mugak zabalduz eta bere denbora garapenera modelatuz.

2. Literatura Konparatuaren egoera

Jada 1905etik hartu izan da Historizismoa irizpide eta ziurtasunerako arrazoitzat giza “zientzia” batzuetan, baina erlatibitatearen teoriaren azpian iluntzen ari zen. Dekonstruktibismoak planteatutako lengoia eta errealitatearen harremanaren arteko eszeptizismo oso baten aurrean – errealitatea aldatzeko gai ez diren zeinuen sistema itxian hamaika joko zabaltzen zituena –, 1960ko hamarkadan H. G. Gadamerrek erabiltzen du “joko” kontzeptua irekiera bezala mundua ulertzeko – M. Heideggerren filosofiaren barruan ulertutako ulerkera, hori baita nozioaren jatorria – eta osatzen du ez instantzia espekulatibo huts bat, baizik eta gertakariaren artikulazio bat. Hizkuntzalaritzaren ekarpenak ezagutu gabe (testu partikularren nozioa, *tema* eta *rema* gisa ulertuta bisagra moduan eragiten duena obraren argitasuna eraiki eta ekintzen hondo ilunaren artean), Gadamerrek artelana hartzen du hermeneutikaren maila gorena bezala – non obra literarioa aurkezten den *texto eminente* gisa –, eta hemendik egiten dio zientifismo aplikatuari kritika artelanei egokitua. Gadamerrek jokia nozioa erabiltzen du metodo baten balio eza

aurkezteko, metodo honen premisa nagusia delako «saber que no se sabe» (Gadamer, 1977: 143 eta hur.).

Interpretazio oro egiteko ziurtasun abstraktu bat behar denez gero – ziurtasuna, gehienetan autoritarioa, arrazionala baino –, “kontzientzia estetikoak” ez da gai ulertzeko bere ikasketa objektua, honek uko egiten baitio mugatua izateari edozein a prioriren aurrean. 1920ko hamarkadan, Pavel Florenski matematikari errusiarrak bere liburu *La perspectiva invertida* frogatzen du “kontzientzia estetikoaren” esparruak eta historizismoaren “denborarenak” inolaz ere ez dutela husten gizakiaren espazio-denbora deskribapena: «La imagen perspectiva del mundo no es sino *uno* de los modos de dibujo» (Florenski, 2005). Hala ere, nahiz eta perspektiba honek izaera subertsiboa hartu, artelana ez da paradigmaren gaitasun eza erakustera mugatuko, baizik eta planteatuko du metodoaren nozioak berak behar duela bere oinarritzko funtziora bueltatu.

Gatazka metodologikoa desitxuratzen hasten da literaturaren eztabaida utzi dugun tokian, egindako irekiera gora behera. Zentzu honetan, behar-beharrezkoa da Gadamerren birpasa artelanari aplikatutako metodoaren nozioari dagokionez.

Illo berean, 1970eko hamarkadaren amaieran agertzen da “horizontea” nozioa, Jaussek eta Harreraren Estetikak jasotakoa ikerketa literarioen eremuan. Historiaren kontzepzio batean dago hau, ez bakarrik muga mugiezina aurkezten duelako, baizik eta horizonte bezala, hau da, erakusten denarekiko distantzia gisa.

Horizontearen metafora, kategorien metaforizazioari buruz Rousseauk eta Pichoisek egindako arrazoibideen aurretik, gogoratu beharko genuke Ricoeurrek ezarritako harreman interesgarria metafora eta matematikaren ereduaren erabileraren artean, historia ulertzeko ematen zaiguna, eta berau ez bakarrik gertakizun objektibo bezala, baizik eta oraingo gertaera gisa ere.

Horizontearen inguruko Gadamerren eta Jaussen gogoetak historia ulertzeko moduak baldintzatzen ditu. Baina, ulertzeko modu hau Heideggerren teorian oinarritzen da, banatzen duena Historia denboraren edo zientzia historikoaren jakintzaren (*Histoire*) eta denboraren gertakarien artean, azken hau gaurkotasun gisa hartua (*Geschichte*).

Heideggerrentzat zientzia historikoa da denbora *gertakizun* oro ematen den momentua, eta artikulazio hori non ematen den da, hain zuzen, ulermen oro. Banaketa honetatik aurrera, Harreraren Estetikak aurkeztutakoa, aldaketa hermeneutikoa ematen dute ikasketa literarioek, eta aurrerantzean horizontea nozio garrantzitsuena bihurtuko da, erregulatzen duena gertakizun literarioaren izaera

jakintza historiko baten objektu gisa baina gaurkotasun konkretu bati helduta agertzen dena, irakurketa momentuan bideratua.

Obra literarioen *egungo* harrera, izan Homeroren *Odisea* edo Joyceren *Ulisesena*, eta Literaturaren estatutua bera, aldatzen dute bere interpretaziorako aukerek, beti baldintzatua egoera jakin batek baldintzatzen baitu. Benetako “kontzientzia epistemologikoa” ematen da, beraz, ez horrenbeste ikerketa objektuaren nagusitasun eta nekearengatik, baizik eta jakintza objektibotzaile horren mugen eta aukera hermeneutikoen berritze etengabearen testuinguru zehatzean.

Metodoaren arazoaren aurrean, sasi ziurtasuna baino ezin dugu ikusi, diskurtso zientifikoa lo geratzen baita jakintza teoriko tenporalaren lozorroan.

Ikasketa literarioen estatutu epistemologikoa berriro kokatu beharra defendatzen du “intertextualitate” nozioak, 1960ko hamarkadan Julia Kristevak garatutakoa. Estrukturalismoa eta hermeneutika banatzen dituen hutsuneaz gain, *langue* eta *paroleren* arteko desberdintzean oinarritzen da. Intertextualitateak posible egiten du testu literarioa ulertzea zentzuaren konfirmazioa baino zerbait gehiago bezala, zeinuen barren artetik atera beharreko zentzua baino zerbait gehiago baita.

M. Bajtinek sartutako “dialogismoa” noziotik (Kristevaren gogoetaren irteera tokia eta F. de Saussurrek proposatutako hierarkia berrantolatzen duena), esanahi eta adierazlearen arteko teilakatze bizia izatera igarotzea, berme bakarra da gertakari literarioa ulertzeko, aukera eraginkor bakarra ikasketa literarioen existentziarako. Pentsatzaile errusiarrak esan bezala, hitz jakinak inoiz ez du izan balore neutroa. Ordea, ahots askoren elkargunean osatzen dago benetako esanahia, konnotaziotik denotaziorako ibilbidean. Testuinguru honetan, obra literarioa aurkezten da errealitatearen beste momentu bat bezala, garapen textual-tenporala bezala (handitze bezala, *texto eminentearen* terminologia hermeneutikoa erabiliz gero). Momentu horretan giza errealitatea ahots eta ekoizpen ezberdinen polifoniarekin handitzen da, kale gorritik babesten gaituen ekoizpenen oihalean. Kontrapuntua, beraz, gure metodo edo bidea da ez halabeharrezko ezagutza lortzeko, baizik eta izan gaitezkeena ezagutzeko, kontradikzioen gure mundu bakarti baina era berean partekatuan elkar ezagutzeko.

Bibliografía

- BAJTÍN, M. (1986): *Problemas literarios y estéticos*, México: Fondo de Cultura Económica.
- BALDENSPERGER, F. (1998): «La literatura comparada: la palabra y la cosa», en Vega Ramos, M. J. y Carbonell, N. (eds.), *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid: Gredos, 51-62.
- BRUNEL, P. (1994): «Introducción», en Brunel, P. y Chevrel, Y. (dirs.), *Compendio de literatura comparada*, México: Siglo XXI, 3-20.
- CROCE, B. (1998): «La literatura comparada», en Vega Ramos, M. J. y Carbonell, N. (eds.), *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid: Gredos, 32-35.
- CULLER, J. (1998): «Literatura comparada y teoría de la literatura», en Romero López, D. (ed.), *Orientaciones en Literatura comparada*, Madrid: Arco/Libros, 225-249.
- FLORENSKI, P. (2005): *La perspectiva invertida*, Madrid: Siruela.
- GADAMER, H. G. (1977): *Verdad y método*, Salamanca: Sígueme.
- GAYLEY, Ch. M. (1903): «¿Qué es la literatura comparada?» en Vega Ramos, M. J. y Carbonell, N. (eds.), *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid: Gredos, 36-42.
- GUYARD, M. F. (1956): *La literatura comparada*, Barcelona, Vergara
- PAGEAUX, D. H. (1994): «De la imaginaria cultural al imaginario», en Brunel, P. y Chevrel, Y. (dirs.), *Compendio de literatura comparada*, México: Siglo XXI, 101-126.
- REMAK, H. (1961): «La literatura comparada: definición y función», en Vega Ramos, M. J. y Carbonell, N. (eds.), *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid: Gredos, 89-99.
- TEXTE, J. (1902): «La literatura comparada», en Vega Ramos, M. J. y Carbonell, N. (eds.), *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid: Gredos, 26-31.
- WELLEK, R. (1968): *Conceptos de crítica literaria*, Venezuela: Ed. Bibl. Univ. Central de Venezuela.