

Perspectivas de la Literatura Comparada

Por CLAUDIO GUILLÉN

Universidad de Princeton

Ante un tema cultural, tan difícil es definir como resignarse a no definir. Acaso nadie haya vivido esa perplejidad más intensamente que aquel gran filósofo desterrado y—como tantos poetas—amigo del silencio: Wittgenstein. Una definición viene a ser muchas veces una cuadratura del círculo fracasada—que se resuelve, efectivamente, en un movimiento circular, en una danza en torno a la obsesionante petición de principio. Si queremos, por ejemplo, definir un género literario como la novela, advertimos que sus confines no dan pie a ninguna definición, sino más bien dependen de ésta.

Pero el tema que ahora nos interesa, la Literatura Comparada, es de por sí una determinación, un esfuerzo por aprehender el difícil fenómeno poético. Veámosla, pues, como tal; acerquémonos a ella sin perder de vista este cariz inicial: la Literatura Comparada como esfuerzo, deseo, actividad frente a otras actividades. Deseo, digamos por lo pronto, de superación del nacionalismo cultural. Sueño, desde Goethe y Mazzini, de una literatura “mundial”. Intento de desentrañar las propiedades de la creación artística, el por qué de la metamorfosis de ciertas imágenes y formas, el funcionamiento de la imaginación poética en general. Muy pronto volveré sobre estos temas. Para empezar, procuremos eludir la trampa de las definiciones, considerando nuestro asunto, no tanto como una cosa que es, sino como un anhelo que ha existido y sobre todo quiere existir. No puede acentuarse bastante este aspecto dinámico y batallador de la Literatura Comparada.

Conviene por consiguiente preguntarse cuál es la actitud inicial, la proclividad interior, que encamina a tantos jóvenes estudiosos de hoy hacia la Literatura Comparada (o la "Literatura General", etc. — el rótulo es enteramente convencional) — lo que José Luis Aranguren llamaría el "talante" del comparatista. Creo que esta disposición, como todo lo que atañe a este tema, tiene una raigambre romántica. O, más exactamente, una doble raíz, que puede reducirse, por una parte, al afán de síntesis, y, por otra, al espíritu internacionalista.

El afán de síntesis al que aludo es un aspecto frecuentemente olvidado del movimiento romántico, que solemos más bien asociar con la postura que podría denominarse herderiana: es decir, la tendencia a admirar ante todo el *Volksgeist* de cada nación, el espíritu o alma o "genio" que la caracteriza, y la manifestación de este genio en creaciones populares como el romance y el cantar de gesta. Pero al lado de esa concepción de la cultura como un mosaico de culturas nacionales, se abrió paso asimismo, a fines del siglo XVIII, una búsqueda de unidad o de sistema. Tal vez quepa entender esa búsqueda como un resabio o una añoranza de la imagen neo-clásica de la cultura. Para Boileau, por ejemplo, o para los numerosos abates franceses del siglo XVIII que le sucedieron, la literatura componía desde luego un conjunto estático y regulador, presidido por un ramillete de obras maestras. Estas obras eran los modelos de un exquisito *temple du goût*. ¡Que poderosas las preceptivas y las artes poéticas, puesto que ellas puntualizaban las leyes de ese gran código! Y he aquí que con el romanticismo el vasto edificio se viene abajo, y queda reducida a fragmentos la poesía universal. No pocos críticos y teóricos románticos, sin embargo, procuran conciliar el predominio de lo individual y lo único con un deseo de síntesis o de sistema, concebidos dinámicamente y sin la menor sospecha, por supuesto, de absolutismo. Nada más hondamente romántico que esta sed de experiencia total dentro del tiempo. Es el empeño de Fausto, ansioso de comprender "wie alles sich zum Ganzen webt" — como todo se entreteje en un gran conjunto. Baste aquí con indicar que tales nociones de un macrocosmo artístico se apoyan en diversos impulsos paralelos. Para algunos, en el papel transcendente que se adjudica al arte o a la poesía. De ahí el sueño de una literatura total y totalizadora. Friederich Schlegel hasta llega a aludir irónicamente, en un fragmento del *Athenäum*, a una moda de los conjuntos: "Übersichten des Ganzen, wie sie jetzt Mode sind, entstehen, wenn einer alles einzelne übersieht und dann summiert." Pero el mismo Schlegel forjó el vocablo "Sympoesie" (en castellano tal vez "simpoesía"). Junto a una visión casi religiosa del arte, la trayectoria de las ciencias y de la filosofía desde Newton y Kant también había fortalecido la modalidad sistemática del pensar. Para esos efectos, la idea del progreso había hecho sus pruebas. En el *Traité des Systèmes* (1749) de Condillac leemos: "les beaux-arts. paraissent précéder l'observation, et il faut qu'ils aient fait des progrès pour pouvoir être réduits en système." Una de las primeras historias de la literatura occidental la compone, basado en la idea del progreso, un jesuita valenciano expulsado de España; la obra

del padre Juan Andrés, publicada en Parma en 1782, lleva por título: *Dell'origine, de'progressi e dello stato attuale d'ogni letteratura*. Concepción del lento desenvolvimiento de la literatura que volvemos a hallar en otra expresión de Friederich Schlegel, *progressive Universalpoesie*. Ciertamente que aquel sueño de una unificación futura de todas las poesías nos parece hoy tan interesante como anticuado. Pero el esfuerzo por reunir los pedazos del rompecabezas no cesará a lo largo del siglo XIX. Por último, otra idea fundamental para nuestro tema, según veremos más adelante, es la comparación entre la obra de arte y el organismo biológico, que arranca de Herder, Goethe y Adam Müller, y que René Wellek en su historia de la crítica denomina "la analogía biológica"; "the unity of all art" — explica Wellek — "was reconciled with an appreciation of its individual parts by the parallel to its connection with the living body and its members; or between a biological order and its species."

Conviene distinguir entre la voluntad de síntesis y el espíritu cosmopolita o internacionalista. Aquella responde en primer término a razones literarias o científicas o culturales. La actitud cosmopolita procede de una modalidad más amplia del vivir personal, de una experiencia del hombre político o social. Supone esta actitud, en el fondo, el predominio del nacionalismo y sus diversas consecuencias. He ahí, como quiera que sea, el *nouveau frisson* que ha inspirado a tantos comparatistas. El primer libro del crítico francés Joseph Texte se titulaba *Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire* (1895). Recordemos que Joseph Texte ocupó la primera cátedra de Literatura Comparada en Francia, la de Lyon, desde 1896; fue el fundador en Francia de esa clase de estudios, considerados como una especialidad académica. Pues bien, es significativo que Texte empezase por investigar los orígenes dieciochescos del cosmopolitismo, asunto que, por cierto, estaba de moda por aquellos años. Brunetière acababa de lanzar en la *Revue des Deux Mondes* una serie de ensayos batalladores sobre literatura europea. En 1884 Georg Brandes había terminado de publicar su monumental historia de las letras europeas del siglo XIX. El primer tomo de esa historia se titulaba *Literatura de emigrados* y, a propósito de aquel cosmopolita a pesar suyo, el desterrado político (Chateaubriand, Mme. de Staël, etc.), escribía el gran crítico danés que una de las notas más características de la vida europea durante la primera mitad del siglo había sido su internacionalismo: la extensión de los sucesos culturales, la rápida propagación de los movimientos literarios y la dilatada repercusión de los principales acontecimientos políticos.

El cosmopolitismo que nos interesa tendía a cobrar una tonalidad moral, humanitaria, idealista. Se hablaba de la fraternidad de los pueblos, de una Europa en busca de su sentido colectivo, de un renacimiento del viejo humanismo. Europa, despedazada por los movimientos nacionales, rememoraba con nostalgia la solidaridad espiritual de la Edad Media. El malogrado Joseph Texte (que murió a los treinta y cinco años) pedía "la formation, au

point de vue littéraire, des Etats-Unis d'Europe". Y recomendaba: "ce ne sera pas trop peut-être, un jour ou l'autre, pour s'occuper d'histoire littéraire, d'avoir l'esprit international. Pour l'instant, il faut tâcher au moins d'avoir, suivant le mot de Mme. de Staël, dans notre étroite Europe, 'l'esprit européen'."

La época de Texte representa la primera etapa y el primer gran avance de los estudios comparativos considerados como una disciplina científica. La Literatura Comparada daría otro gran paso después de la guerra del 14; y otra vez tras el último conflicto mundial. En ambas ocasiones el bienestar de estos estudios iría enlazado con el malestar de Europa y los progresos del internacionalismo. Las naciones descubrían que se habían vuelto todas fronteras, pero que sus contactos carecían de sustancialidad. Es el hecho que Ortega subrayaba al principio de sus despiadadas conferencias sobre el universalista Toynbee: ".al concluir la guerra de 1914-18 se produjo en el mundo un fenómeno cuya importancia y gravedad aún no han sido reconocidas debidamente. Consistió en que. . el planeta súbitamente se contrajo, de suerte que los pueblos comenzaron a existir mucho más cerca los unos de los otros que antes." En 1921 Fernand Baldensperger inauguraba el primer número de la *Revue de Littérature Comparée* con un llamamiento en que pedía a los comparatistas que ayudasen a remediar el desconcierto espiritual de la época — a ". fournir à l'humanité disloquée un fonds moins précaire de valeurs communes".

Desde la última guerra mundial los estudios comparativos se han extendido vertiginosamente, cesando Francia de ser su único foco. Era natural que ello aconteciese en América, donde la distancia y la separación fomentan, según explicaba Harry Levin, una singular amplitud de perspectiva, y donde la reunión de las nacionalidades ha sido un objetivo tradicional. Últimamente se han establecido institutos de Literatura Comparada en Tokyo y en Calcuta, que publican sendas revistas especializadas. El ejemplo más persuasivo es el de Alemania, cuyas universidades protegían sobre todo la realidad y la ilusión de una "Romania" — o sea, de una misma familia de lenguas. Hoy Kurt Wais, Walter Höllerer, H. Rüdiger y sus colegas ponen de manifiesto el renovado internacionalismo de la mentalidad post-hitleriana, siguiendo el ejemplo dado por los dos maestros E.-R. Curtius y E. Auerbach, cuyas grandes obras aparecieron después de la guerra, como también el libro de F. Strich sobre *Goethe und die Weltliteratur* (1946). Y permítaseme un nombre más, el de un investigador oriental: Y. Nakamura, de la Universidad de Hiroshima.

Agregaré de paso unas breves advertencias sobre la cuestión del internacionalismo literario, ya que todo "ismo" puede y debe motivar suspicacias o perplejidades. Se nota bien a las claras, en primer lugar, que el espíritu cosmopolita ha sido una *causa* de la Literatura Comparada, en el doble sentido de esa palabra: como antecedente, y como misión. De ahí la posibilidad de que la literatura se convierta, no sólo en un pretexto, sino en el objeto de

un prejuicio. En segundo lugar, no todos atenderán a las citadas palabras de Texte y no verán en el *esprit européen* sino una primera etapa del *esprit international*. El internacionalismo europeo es perfectamente susceptible de mezclar sabiamente las pasiones y de hacerse el mortal enemigo de otros internacionalismos. Ni la Europa del General de Gaulle, ni la hemisférica solidaridad americanista, ni tampoco el "occidentalismo" antioriental o antieslavo casarían muy bien con la auténtica tolerancia y curiosidad del verdadero comparatista. Téngase en cuenta, en tercer término, que la *Weltliteratur* de Goethe no significaba ni esa fusión de las literaturas nacionales, esa "simposía", con que soñaban ciertos coetáneos suyos, ni una suma de obras de éxito — una especie de *Who's Who* poético. Goethe quería sencillamente que las literaturas nacionales sirviesen de base para el mutuo conocimiento de los pueblos, para una "conversación internacional, complemento mutuo de las cosas del espíritu"; o sea, para lo que llama "diálogo de literaturas" Guillermo de Torre. Lo cual nos lleva a recordar, por último, el error de Brunetière, para quien solamente las obras de prestigio o de influjo europeo merecían figurar en la *littérature européenne*. Conviene recordar que la extensión internacional de una obra es cosa muy diferente de su intrínseca calidad. ¿O hemos de tener a Diego de San Pedro, o a Jorge de Montemayor, por superiores a Fray Luis de León? El esnobismo literario nos llevaría a erigir un *temple du mauvais goût*. Pero la Literatura Comparada no es eso: ni una ojeada a los grandes titulares de la historia literaria, ni una miopía apresurada, ni la ratificación del éxito internacional, que suele acompañar al poder político. Todo lo contrario: una de las virtudes de los estudios comparativos ha sido la atención dedicada a escritores humildes, o el interés por la producción tan valiosa pero poco conocida, por ser exterior al círculo de las "grandes potencias" de la poesía occidental, de literaturas como las escandinavas, la holandesa, la polaca, la húngara o la griega moderna.

He abusado de la paciencia de mis lectores al permitirme este largo rodeo histórico de intención preliminar. Pero sé por experiencia que toda determinación de los objetivos de la Literatura Comparada da lugar a confusiones y malas inteligencias si no se acusa bien el perfil de su trayectoria pretérita. La Literatura Comparada no ha pretendido desalojar los estudios tradicionales, sino complementarlos. Por eso es primordial el modo que tengamos de situarla frente a las historias literarias nacionales. Una segunda mirada hacia el pasado aclarará este deslinde.

Unas palabras de L. F. Benedetto pueden servirnos de guía: "*Letteratura comparata, Storia generale della letteratura: due aspirazioni romantiche rifiorite in un clima tainiano.*" En un clima intelectual que, efectivamente, la obra de Taine caracteriza, en lo que a la historia literaria se refiere, cristalizan y se definen los estudios comparativos franceses en sus métodos principales. Observemos cómo los comparatistas de fines de siglo adaptan el internacionalismo romántico a dos tendencias fundamentales de la época: la insistencia en la caracterología nacional — en el carácter propio de cada

pueblo; y el dilatado influjo de la Historia Natural o la Biología, a través de la "analogía biológica" y las teorías evolucionistas. ¿De qué modo se conciliaban estas ideas con el punto de vista de la Literatura Comparada? Se creía que toda literatura existe, respira, crece y evoluciona como un ser vivo, con sus raíces hincadas en cierto subsuelo social y cierta idiosincrasia nacional. Así se explicaba Joseph Texte: "pour qu'il y ait lieu à des études du genre de celles dont nous parlons, il faut en effet qu'une littérature soit conçue comme l'expression d'un état social déterminé, tribu, clan ou nation, dont elle représente les traditions, le génie et les espérances. . . Il faut, en un mot, qu'elle constitue un genre bien déterminé dans la grande espèce de la littérature de l'humanité." Una literatura nacional, pues, con arreglo a la analogía biológica, era un género orgánico, una sub-especie de la literatura universal, y al comparatista incumbía elucidar las fertilizaciones recíprocas y otras conexiones que enlazan esas sub-especies y originan sus cambios y evoluciones. La integridad de los componentes de tales enlazaduras no se ponía en tela de juicio porque una gran idea lo impedía: la creencia en el carácter original de cada pueblo. Admírese cómo se desposaban, al fin y al cabo, el nacionalismo y el internacionalismo románticos. La Literatura Comparada tenía las virtudes y los inconvenientes de las componendas o las medias tintas.

Vamos viendo, pues, que el *quid* de la cuestión se cifra en el grado de importancia que se atribuya a la originalidad de cada literatura, y a la interpretación de la misma. Si creemos, más o menos conscientemente, que el objeto de la historia literaria es el autoconocimiento, una mejor comprensión del ser nacional a que se pertenece, la cuestión entonces ni siquiera se plantea, y los postulados de aquellos comparatistas siguen siendo irreprochables. Si creemos asimismo que tan sólo al distinguir, pongo por caso, lo lusitano de la literatura portuguesa o la mejicanidad de la poesía mejicana, nos acercamos a algo vivo, algo realmente existente y no abstracto; y que el vocablo "español" — geografía y leyes aparte — *no* tiene ante todo una función adjetiva, como la palabra "azul" o la palabra "inseguro", sino todas las propiedades de un sustantivo, como "árbol" o "elefante", tampoco tenemos por qué diferir de las conclusiones de Texte. Mas si nos inclinamos a pensar, por lo contrario, que el punto de vista nacional no puede ni debe ser excluyente, ni es menos abstracto, menos genérico que otros, y que en él por consiguiente no reside toda la verdad, hemos de atenernos entonces a una concepción más amplia, más flexible, de la Literatura Comparada, procedente de distintos postulados. Salta a la vista, por lo tanto, que lo que más urge en este terreno, y acaso en otros también, es examinar a fondo la base histórico-teórica y, en general, la validez de la idea de carácter nacional. Mientras esta tarea no se lleve a cabo, la historia literaria seguirá siendo una ciencia fundada en supuestos anticuados, tambaleantes e imprecisos.

Claro está que tales problemas no se resuelven por medio de ningún método exclusivista, ningún procedimiento absolutamente suficiente, ninguna

ideología monolítica. No hay, ante tales problemas, soluciones *únicas*. Ni tampoco se nos ofrecen varias claves, ya que lo importante es asentar que la historia *no tiene clave* alguna. Tan sólo parece lícito o razonable, a mi ver, conjugar *perspectivas* críticas — con la oportuna adaptación al caso o al tema bajo consideración. Nada más difícil, en verdad, porque el pensar científico es de por sí sectario y apasionado. Procurando esquivar, pues, lo mismo el dogmatismo metódico que el vago eclecticismo, la Literatura Comparada ha ido adquiriendo una multiplicidad de perspectivas. Esta proliferación de puntos de vista, de interrogaciones, disciplinada por una firme conciencia metódica, es lo que le ha ido sucediendo a la Literatura Comparada en lo que va de siglo, y lo que probablemente se irá acentuando y definiendo el día de mañana.

Cabe distinguir, sin embargo, entre dos perspectivas fundamentales, dos puntos de partida del todo distintos, que originan y al propio tiempo ordenan esta multitud de métodos. Distinción que ya bosquejaba Paul Van Tieghem en su manual de 1931, *La Littérature Comparée*, si bien con insistencias y recomendaciones muy diferentes de las nuestras.

La primera perspectiva no pone en tela de juicio la integridad de las literaturas nacionales — o sea, no lleva hasta la práctica las dudas que he manifestado hace un momento acerca del concepto de nacionalidad literaria —, y, aprovechando todo lo bueno y lo válido que ese punto de vista tiene, se ciñe a investigar las conexiones que han existido entre estos diversos componentes. La segunda gran perspectiva, por otro lado, tiene un punto de partida *radicalmente* distinto: cualquier categoría literaria o histórica de alcance internacional, como un género literario, o un movimiento, un período, un tema, un mito, una imagen, etc. *Desde un principio* las obras se organizan internacionalmente, sin tener en cuenta las fronteras lingüísticas.

El primer punto de vista, pues, empieza por respetar la división en lenguas y nacionalidades, que es, en efecto, la primera, la más espontánea, la más habitual, la más generalizada, y también la más evidente o elemental. La Literatura Comparada examina las relaciones que se han desarrollado entre autores y escuelas, formas e ideas, de país a país. Se trata de observar, en el fondo, fenómenos de influencia, de transmisión, de *passage* — se decía en Francia—, de enlace entre hechos poéticos pertenecientes a distintos ámbitos culturales. El crítico representa el papel de un aduanero o, mejor aún, de un ministro de Asuntos Exteriores.

De todos es sabido que tales han sido la mayor parte de los trabajos realizados durante los primeros cuarenta años de este siglo, principalmente en Francia. Los diferentes ramos de esta clase de investigaciones, y los problemas técnicos que plantean, han sido comentados primorosamente por Paul Van Tieghem y M.-F. Guyard en sus respectivos manuales titulados *La Littérature Comparée*. No creo que haga falta volver sobre sus clasificaciones. Me reduciré a formular algunas observaciones de conjunto.

Conviene no confundir, en primer lugar, aquellas interrelaciones que nos conducen a ser lectores de poesía, que nos permiten analizar el fenómeno poético propiamente dicho, con esos datos de índole biográfica o bibliográfica que componen una curiosa especialidad de la Literatura Comparada. Me refiero a la consideración, desde luego tan interesante, de los viajes o libros de viajes, los artículos de periódicos, las traducciones, los diccionarios, la enseñanza de idiomas, los críticos, los "intermediarios" y demás elementos que son como las mallas de una gran red literario-internacional. Goethe o Cervantes en Italia, Voltaire o Chateaubriand o Blanco White en Londres, Navigiero en Granada, Rubén Darío o Montherlant o Hemingway en Madrid, son asuntos de imprescindible estudio, eslabones decisivos de una gran cadena. O Ambrosio de Salazar, César Oudin y otros intérpretes de la lengua castellana en la Francia del XVII. O las traducciones, de contundente influencia — hasta en sus errores — de Homero, Dostoyevsky, Rilke, Valéry, Faulkner. Asimismo, la invitación al viaje poético, más allá de las propias fronteras, que pudieron inspirar personas como Charles Du Bos, Ricardo Baeza, Ernst-Robert Curtius, Edmund Wilson. El enorme papel que desempeñó la prensa en la difusión de la obra de Goethe en Francia, según demostró Baldensperger en su ejemplar *Goethe en France* (1904). O, en nuestros días, la *Nouvelle Revue Française*, *Sur*, *Die Merkur*. A veces el diccionario es un instrumento inapreciable — incluso al interior de un país: Giuseppe de Robertis ha probado el uso que hizo Manzoni, al revisar *I Promessi Sposi*, del *Vocabulario milanese-italiano* de Cherubini. Azorín tendría presente los *Faux-Monnayeurs* en su novela *Félix Vargas*, y lo probable es que unas páginas de Unamuno — aquel lector incansable de todas las literaturas — le animasen a conocer la obra de Gide. G. Brandes fue el crítico que le abrió a Unamuno el camino de Ibsen y de Kierkegaard. Ultimamente José de Onís, en un interesante ensayo sobre Literatura Comparada, recordaba algunos momentos de la literatura hispanoamericana: ". . . cuando Martí escribe sus famosos ensayos sobre diversos escritores norteamericanos. . . , cuando Rubén Darío escribe su ensayo, *Los raros*; cuando Hostos escribe su estudio sobre *Hamlet*." Dentro de este género de inquisiciones lo principal, en efecto, parece ser el papel del intermediario — como el exilado Blanco White, estudiado por Vicente Llorens, para el romanticismo español. O el olvidado Charles de Villers, cuyos artículos en el *Spectateur du Nord*, en 1799, revelaron la literatura alemana a Mme. de Staël. Así puede salvarse del olvido, algunas veces, el modesto escritor que hizo posible la obra del gran poeta. Mas no olvidemos que estas averiguaciones no componen sino el vestíbulo de la Literatura Comparada, o un laboratorio de datos previos. Su virtud consiste en poner de relieve la *precariedad* de las relaciones literarias, y la casi infranqueable distancia que suele separar la obra poética del lector que ha nacido para ella. Su inconveniente, en empujar al estudioso hacia el estudio de datos biográficos y hechos extraliterarios, susceptibles de demostración. Todo ello constituye una invitación al positivismo, a lo que J.-M. Carré llamaba *rappports de fait*, conexiones basadas en hechos, tan diferentes

de las verdaderas relaciones estéticas o literarias. He ahí un error — la desconfianza de lo que no deja huellas materiales, es decir, del espíritu — que los comparatistas se esfuerzan por rectificar desde hace muchos años.

El objeto fundamental de la Literatura Comparada, vista desde nuestra primera perspectiva, es el estudio de influencias. El punto de partida — el emisor de la influencia — suele ser un escritor: por ejemplo, Tasso y la poesía española del Siglo de Oro. O un pensador cuyas ideas se generalizan y penetran el ámbito de la literatura: Nietzsche y la generación del 98. Claro está que los dos términos de la interrelación pueden ampliarse, abarcando en cada caso un grupo de escritores, o una escuela poética. Pero en general los comparatistas más ambiciosos se han ceñido a extender uno de los términos solamente; el que un autor único sea, o bien el origen de una influencia, o bien su fin, evita una excesiva dispersión y permite congregarse, apretándolas en una sola haz, las numerosas irradiaciones estudiadas. A veces se parte del emisor: Montaigne y su influjo en Inglaterra (C. Dédéyan). Otras veces, del receptor: Goethe y su asimilación de la cultura europea (F. Strich). También cabe realizar un estudio, digamos, de ida y vuelta: Shelley y Francia, o sus recíprocos contactos (H. Peyre). No cambiamos de perspectiva si uno de los dos elementos es una escuela o un movimiento nacional: por ejemplo, Ruysbroeck y los místicos españoles; o la acción ejercida por los simbolistas franceses sobre determinados poetas hispanoamericanos. Incluso cabe examinar una parte de la producción de un grupo de poetas originarios de una misma nación: la poesía francesa de tema pastoril de fines del siglo XIX (H. Régnier, A. Samain, Francis Jammes) y ciertos poetas de lengua castellana (Lugones, Herrera y Reissig, Juan Ramón Jiménez). Pero en estos casos los confines del tema parecen arbitrarios, puesto que el ámbito de un movimiento o de un género suele ser internacional, y lo más conveniente es que las fronteras del estudio coincidan con las del asunto en la realidad.

Hay historiadores, decíamos antes, que desconfían de los fenómenos que no han dejado huellas materiales. Hay que tener este error muy presente al hablar de influencias. Ninguna cuestión es teóricamente más ardua, pero bastantes artículos recientes han contribuido a precisarla. Diré, brevemente, que las influencias poéticas son hechos innegables, pero mucho más variados, complejos y evanescentes de lo que sospechaban los iniciadores de la Literatura Comparada. La presencia del Quijote en *Tom Jones*, de Fielding, es incontrovertible y demostrable, pero no por eso más significativa que la de Poe, menos textual y más teórica o personal, en el simbolismo francés, o que el prestigio de Rousseau durante el romanticismo, o el de Juan Ramón en la poesía española moderna. A veces el punto de partida es la persona o el ejemplo del escritor: el del ciudadano de Ginebra, el del poeta de Moguer. Otras veces la obra influyente actúa ante todo sobre ciertos estados psíquicos del poeta o del novelista, interviniendo en el proceso de creación y mereciendo, por tanto, el nombre de influencia. “Las fuentes literarias” — afirmaba Amado Alonso — deben ser referidas al acto de creación como incitaciones y como motivos de

reacción." Todo el problema reside pues en la interrogación siguiente: ¿es la influencia una similitud textual o una incitación genética? ¿No solemos creer, inconscientemente, que la similitud textual es moralmente superior, por ser una causa eficiente y susceptible de prueba? Me inclino a pensar que ambos fenómenos son realmente influencias — es decir, contactos fecundos —, pero que conviene distinguir escrupulosamente entre los dos, determinando en cada caso si se dan juntos o por separado. No dejaremos de encontrar incitaciones genéticas que son completamente anodinas. Pero también toparemos con similitudes textuales o estructurales que se definen, no ya como influencias, sino como el producto de *convenciones* literarias; todo grupo de escritores, toda generación, todo movimiento, suele poseer en común un vocabulario, una serie de procedimientos, un acervo de motivos y de temas realmente convencionales.

Requieren también algún comentario esos resúmenes globales de las influencias ejercidas por un autor que los comparatistas franceses llamaban *la fortune d'un écrivain*. La "fortuna" era el balance último de los efectos de una obra literaria: de sus repercusiones estéticas, pero también de su difusión y de su éxito — y todos sabemos que el éxito es cuestión de público y de venta, o sea, un fenómeno sociológico. Ahora bien, el interés de la cosa no se reduce, a pesar de las metáforas utilizadas, a un mero asunto de contabilidad. Es verdad que el éxito de un poeta es pura sociología. Pero la aceptación de ese feliz poeta ¿no es la condición de futuras lecturas, y por consiguiente el instrumento que permite la creación de nuevos poemas procedentes de ellas? Vistas *a posteriori*, además, las influencias y fortunas componen extrañas figuraciones, capaces de sorprender al erudito más optimista. El influjo de Cervantes durante siglo y medio fue infinitamente inferior al de muchos de sus contemporáneos. Ningún autor francés, según Carlo Pellegrini, apreció plenamente a Dante hasta el siglo XIX. Reléanse las páginas en que Carlos Clavería (un verdadero comparatista español) narra la estafalaria historia de las traducciones de Fray Antonio de Guevara al sueco, al húngaro y al holandés. Alda Croce nos explica que la contundente presencia de los españoles en Italia durante tantísimos años tuvo por consecuencia la escasisima influencia de las letras españolas en aquel gran país. Hace poco Alexander Gillies comentaba dos equivocaciones sumamente fecundas: la influencia de Shakespeare sobre Herder, y la de Herder sobre el romanticismo eslavo — ambas basadas en lecturas erróneas. El estudio de la fortuna de un escritor, según vamos viendo, es sobremanera sugestivo, y apunta hacia, por una parte, la sociología del arte, y, por otra, la filosofía de la literatura. Esta clase de sociología debe partir, según nos recordaba Montesinos, del proceso mediante el cual el *poema* (lo que sale de las manos del poeta) llega a ser un libro (algo que se imprime, se vende, se da a conocer, se alaba, se censura y, para bien o para mal, se traduce). El *libro* no es sencillamente un *poema* impreso, sino una creación literaria que ha penetrado el recinto de la Historia política o social — el de las guerras, las conquistas, las emigraciones, las tensiones sociales, las antipatías nacionales, etc. La poesía no es transmitida o difundida por un puñado de hom-

bres justos en el mejor de los mundos posibles. Este curioso maridaje — que no es el que cantaba Prudencio — de la Literatura con la Historia nos conduce a intuir lo que yo llamaría la *contingencia de nuestro pasado literario*. Esta palabra es discutible, pero lo importante es que el concepto también lo es y que el problema existe. Los fenómenos poéticos no constituyen ese mundo de “formas” o de “desarrollos” puros que los críticos se entretienen en ordenar, sino uno de los frutos más misteriosos y más arbitrarios de las vicisitudes de la vida humana. Ante el pasado literario, como quiera que sea, es lícito que se formulen preguntas análogas a las que el filósofo de la historia se plantea frente al pasado histórico.

Con esto abandonamos las relaciones internacionales. Pasamos ahora a la segunda perspectiva principal, en virtud de la cual las obras desde un principio se organizan sin tener en cuenta las fronteras lingüísticas, y el historiador representa — diríamos, volviendo a nuestro símil anterior — el papel de un secretario de las Naciones Unidas. ¡Con qué impaciencia, con qué desahogo, llegan algunos a este capítulo, despojándose por fin del viejo fragmentarismo, del fraccionamiento nacionalista de los estudios literarios! Lo anterior componía, para un Ludwig Schajowicz, tan sólo una “tienda de curiosidades”. Palabras que pueden ser injustas: he indicado de qué modos los componentes del aludido cajón de sastre pueden articularse hasta llegar a formar conjuntos significativos. He aquí la región, sin embargo, donde mejor puede satisfacerse el “afán de síntesis” que caracterizábamos previamente. De una síntesis que no se limita a un método acumulativo, sino que persigue una visión total de la literatura de Occidente.

No es posible ahora, en vista del escaso espacio que nos queda, sino esbozar un deslinde inicial de este terreno, principalmente de las interrogaciones que plantea. Y la primera dificultad con que tropezamos es desde luego la inmensidad del terreno, y la invitación a la vaguedad, la miopía o la extravagancia que ésta representa. Nos hallamos ante los materiales mismos, las “convenciones”, los medios de la literatura — temas, formas, procedimientos, imágenes, modalidades, géneros, tipos, personajes, mitos; ante agrupaciones como movimientos, escuelas, periodos, estilos y demás oleadas histórico-poéticas; ante las actitudes o situaciones que caracterizan a ciertas clases de escritores, y pueden interpretarse desde su biografía, como las del escritor de vanguardia, el *dandy*, el poeta maldito, el converso, el desarraigado; ante la función y la naturaleza mismas de la literatura.

En lo que a los materiales temáticos se refiere, hay ejemplos de todos conocidos: como, en primera línea, ciertos personajes de la tragedia griega, testimonios elocuentes de la honda persistencia en el mundo occidental de la visión trágica helénica; figuras relevantes en determinadas épocas, merecedoras de ser llamadas, con Taine, *personnages régnants* — como, según Harry Levin, el “loco” sabio (desde Erasmo hasta Cervantes) o el pícaro para el Renacimiento; o, entrando en el difícil campo del mito, motivos basados en antiguos nexos entre religión y poesía, como el de Prometeo, y excelsas in-

venciones de las literaturas modernas, como Don Juan y Fausto. Pero el más apretado resumen, ante semejantes asuntos, conduce al catálogo y a esa tienda de curiosidades, para turistas de la cultura, que rehusaba L. Schajowicz. Apuntemos, para terminar este repaso, la existencia de aquellos estudios comparativos que investigan la morfología de la literatura, su repertorio de formas, de *topoi* (E. R. Curtius), de estilos, de procedimientos técnicos. A quien escribe, por ejemplo, le interesaría examinar un día una modalidad de estructura o de narración novelesca que puede denominarse "la improvisación aparente": en Scarron, Sterne, Xavier de Maistre, Stendhal, Machado de Assis, etc. Pero en el *Roman Comique* de Scarron se encuentran huellas también de una vieja estructura novelesca, la de la novela bizantina (con su pareja de enamorados, separados por mil desastres), que reaparece asimismo en *Candide*, en *I Promessi Sposi*, en la primera serie de los *Episodios nacionales* de Galdós. Ambas técnicas indican un argumento y una actitud ante la vida humana: la penetración formal, por supuesto, revela dimensiones mucho más amplias de la obra. Donde más a las claras se dan cita los valores de un grupo de autores y las técnicas utilizadas es en el género o sub-género literario de las obras bajo estudio: de ahí la boga actual de esta clase de investigaciones. El género literario (por ejemplo, la imagen pastoril, interpretada últimamente por Renato Poggioli) al mismo tiempo es un gran revelador de la sensibilidad de una época y un punto de partida para sacar a luz la originalidad de una tradición nacional o de un escritor particular.

Concluiré con algunas advertencias acerca de ciertas dificultades y posibilidades inherentes en esta segunda perspectiva — hoy por hoy, la más prometedora — de la Literatura Comparada. Creo oportunísimas, en primer lugar, las observaciones formuladas por Américo Castro en diversas ocasiones: conviene ante todo estar en guardia ante los peligros del abstraccionismo, o sea, ante el error que consiste en atribuir al tema, a la forma o al género estudiado una existencia autónoma, flotante, idealizada, por encima de la historia y la vida de los hombres. El historiador tradicional, instalado sin mayores quebraderos de cabeza dentro de las fronteras de su idioma, por lo menos no se inventaba el asunto por estudiar; y el fundamento lingüístico-nacional de éste acreditaba su conexión con una realidad histórica. El comparatista, por otro lado, lo arriesga todo desde el momento en que se pone a trabajar. Por eso es indispensable, para que sus afanes no tengan por objeto un esquema deshumanizado y arbitrario, que a cada paso se aclaren, del modo más concreto, las etapas y las condiciones de la transformación o las metamorfosis del motivo o tema estudiado: su constante re-plasmación por parte de autores diferentes dentro de las posibilidades de cada nación. La Literatura Comparada debe prestarse a incesantes *recoupements*, enlazándose con lo que Américo Castro ha llamado "Literatura Contrastada".

Salta a la vista, en segundo lugar, que este género de trabajos va desembocando cada día más en un concepto tan interesante como enigmático, y, acaso, poco menos que mítico: aludo a la idea de *mito*. Al final del siglo XIX

se cultivaron mucho las investigaciones de temas, motivos y leyendas; Gaston Paris y los medievalistas se esforzaban por rastrear las formas principales que habían sido adoptadas por la fantasía creadora de la Edad Media, con el objeto y la esperanza de poder descubrir sus manantiales más antiguos; en Alemania estos panoramas temáticos se llamaban *Stoffgeschichte*. Los estudios comparativos, sin embargo, tardarían todavía algún tiempo en empalmar con nuevos terrenos de investigación, o de especulación, propulsores todos de la idea de mito: la antropología de Frazer, y su aplicación a las leyendas medievales por Jessie L. Weston; el helenismo inglés — Gilbert Murray y Jane Harrison — y la interpretación de los ritos religiosos inherentes en la tragedia griega; el pensamiento filosófico de Cassirer, de Walter F. Otto, del último Heidegger (en torno a Hölderlin); los libros de Gaston Bachelard, donde se comenta la supervivencia a lo largo de los siglos de cuatro elementos — aire, tierra, fuego, agua — de la imaginación humana; y la psicología de Jung. Esta lista, que podría extenderse fácilmente, representa de por sí una serie formidable de problemas. ¿Hasta qué punto han de llevarnos estos conceptos a unos resultados — digamos para abreviar — afines a los de Jung, o sea, a una visión de permanencia, a una especie de clasicismo crítico fundado en la psicología o la filosofía? Basta con formular esta pregunta para que se perfilen los abusos posibles: la tendencia a la abstracción que rechazábamos hace un momento; el pisar terrenos más propicios a la filosofía pura. No suele ser fecundo que una disciplina científica no reconozca sus propios límites. El concepto de mito se convierte, más que en un instrumento crítico, en una creación estética cuando uno se niega a establecer distinciones radicales entre la poesía romántica, por ejemplo, y la de Grecia o la del Renacimiento, o a tener en cuenta la secularización de la cultura moderna. Si la idea de mito queda despojada de su contenido sacro, el residuo es tan sugestivo como equívoco. He aquí unos problemas urgentes que la Literatura Comparada de estos últimos años, en efecto, se dedica a elucidar.

Daré fin a estas páginas, de intención harto modesta — no he querido ofrecer sino un breve repaso, destinado a los jóvenes estudiosos españoles —, recordando la importante contribución del comparatismo, presente y futuro, a la teoría general de la literatura. El libro reciente del historiador holandés C. de Deugd, *De Eenheid van het Comparatisme*, insiste en esta aportación metodológica y teórica de la Literatura Comparada. Todo estudio comparativo bien planteado, en el fondo, supone o propone el examen de los problemas últimos de la ciencia literaria: el funcionamiento de la imaginación poética, considerada como una reacción ante la existencia humana; las conexiones entre la creación de obras literarias y los aspectos históricos, económicos, sociales de una determinada comunidad; el papel de la literatura como instrumento de conocimiento. Harry Levin ha hablado de “literatura como institución”. El autor de estas páginas, de “literatura como sistema”, refiriéndose a cómo toda creación literaria, al interior de cualquier momento histórico, viene a integrarse en un conjunto de figuraciones poéticas, cuyos diversos elementos se afectan y condicionan mutuamente. No cabe aludir,

brevemente, ni siquiera de pasada, a perspectivas tan amplias. El más modesto conocedor de la situación actual de la crítica literaria sabe, sin embargo, que nos encontramos ante semejante coyuntura. "El humanista moderno, *l'homme de lettres*", —escribía hace poco Enrique Tierno Galván, en este mismo *Boletín* —" es un personaje secundario relegado a un nivel inferior." Y agregaba la pregunta: "¿qué sentido tiene para nosotros occidentales de hoy una cultura en la cual el humanismo significa incapacidad?" Yo propongo que se releen, por ejemplo, las obras del gran comparatista italiano Renato Poggioli. La Literatura Comparada, hoy por hoy, puede remediar a ese *tedium criticum* que todos sentimos, así como puede y debe representar una doble "capacidad": la de aproximarse a los fenómenos literarios — que siguen originando, según el mismo Tierno Galván, entusiasmos — con una andadura intelectual y unas formas de pensamiento modernas; y la de desentrañar el funcionamiento, la estructura, la naturaleza de la literatura en general. La Literatura Comparada ha de seguir llevándonos hacia una filosofía de la literatura, que no poco tendrá que decirnos sobre la vida humana.

Princeton, 1962.