

¿QUÉ ES LA LITERATURA COMPARADA?

George Steiner

Todo acto de recepción de una forma dotada de significado, en el lenguaje, en el arte o en la música, es comparativo. El conocimiento es reconocimiento, bien en sentido platónico —que remite al recuerdo de las verdades primigenias—, bien en sentido psicológico. Queremos entender, «situar» el objeto ante nosotros —el texto, el cuadro, la sonata—, otorgándole el contexto inteligible e informativo de la experiencia previa relacionada con el mismo. Intuitivamente, buscamos la analogía y el precedente, los rasgos de una familia (de ahí, «familiar») que relacionan la obra que es nueva para nosotros con un contexto reconocible. En el caso de la innovación radical, de la estructura poética, representativa o musical que nos sorprende por carecer de alguna manera de precedentes, el proceso de respuesta es un complejo movimiento encaminado a incorporar lo nuevo a lo ya conocido. Incluso la originalidad extrema comienza, a medida que entablamos un diálogo interrogativo con ella, por hablar de los orígenes. En la percepción de lo inteligible y en la respuesta a la inteligible no existe la inocencia absoluta; tampoco la desnudez adánica. La interpretación y el juicio estéticos, por espontáneos que puedan ser sus pronunciamientos, por provisionales, e incluso erróneos, surgen de una cámara de resonancia hecha de reconocimiento y presupuestos históricos, sociales y técnicos. (Aquí, el sentido legal de este término resulta pertinente: existe cierto contrato de desciframiento final, de evaluación informada, que refuerza el encuentro de nuestra sensibilidad con

Joan Brossa.

el texto o la obra de arte.) En este proceso dinámico, llamado «hermenéutica» quizá por Hermes, dios de los mensajes y las ficciones, está implícita la comparación. ¿Cómo se relaciona esta novela o esta sinfonía con lo que hemos leído u oído previamente, con nuestras expectativas respecto a la forma ejecutoria? La noción «hacer nuevo» (impresión de Ezra Pound) es comparativa lógica y sustancialmente. ¿Nuevo en relación con qué? Ni siquiera en el punto álgido de lo revolucionario existen «singularidades» absolutas. Pronto reconocemos la huella de Brahms en Schoenberg, observamos las sombras iluminadas de Manet en Rothko. La menor aserción de preferencia consiste precisamente en eso: en una comparación. Es muy posible que los reflejos que ponen en juego la similitud y la disparidad, la analogía y el contraste, sean fundamentales para la psique humana y para la posibilidad de lo inteligible. El francés hace de esta idea algo audible: en «razón», *raison*, la «comparación», *comparaison*, es capital.

Dada la naturaleza del lenguaje, no podría ser de otra manera. Cada palabra, bien se trate de una comunicación oral, bien de una comunicación escrita, nos llega cargada del potencial e toda su historia. Todos los usos previos de esta palabra o esta frase están implícitos en ella o, como dirían los físicos, la «implosionan». Estrictamente, no podemos decir que sepamos nada de su invención, excepto cuando se trata de un neologismo o de un término técnico cuya aparición podemos documentar con mayor o menos fiabilidad. ¿Quién inventó, quién utilizó por primera vez las palabras que articulan nuestra conciencia y organizan nuestras relaciones con otro individuo y con el mundo? ¿Quién originó los símiles, las metáforas que codifican el despliegue de nuestras percepciones, que hacen que el mar sea «oscuro como el vino» o concordante el número de las estrellas con el de los granos de arena? Nuestra remontada del río, hacia las fuentes del habla, es casi siempre parcial. Somos incapaces de datar, de situar geográficamente, mucho menos en un acto individual de percepción y de enunciación, el primer alumbramiento del lenguaje. Incluso para los escritores más anárquicos, más innovadores, los cimientos lingüísticos y, en mayor medida, los cimientos gramaticales, están ya ahí saturados de resonancias históricas, literarias e idiomáticas.

El artista clásico se regocija con la utilización de este legado. Se instala en una casa ricamente amueblada, cuyos espejos, por así decir, irradian la presencia de anteriores inquilinos. El escritor contraclásico se encuentra a sí mismo en una verdadera prisión del lenguaje. *In extremis*, hemos oído hablar de drásticos intentos de fuga. El movimiento dadaísta, el surrealismo o el verbo futurista ruso experimentan a la desesperada con la mezcla de los lenguajes, del discurso del sinsentido o, en el caso ruso, del «habla estelar». Estas invenciones no sólo están hechizadas por la fuerza espectral de las sílabas o de las palabras que pretenden descartar, sino que también son ininteligibles. Si un poeta fuese capaz de construir un nuevo lenguaje, una nueva sintaxis, para hacerse entender debería enseñársela primero a él mismo y después a los demás. En ese movimiento «locuaz» comenzaría a construirse la prisión del lenguaje. Cuando Joyce enumera en su copia del *Finnegans Wake* unas cuarenta lenguas a partir de las cuales ha construido los *collages* de su juego de palabras, macarrónicas y acrósticas, lo hace sabiendo que la historia de estas lenguas y de sus usos literarios y públicos oprime hasta la más *outrée* de sus invenciones. En el mejor de los casos, el mejor de los escritores añade unas pintadas a las paredes de la casa ya erigida del lenguaje. A su vez, estas pintadas agrandan las paredes y complican aún más sus ecos.

Lingüísticamente, captamos y utilizamos las palabras diacríticamente, es decir, en virtud de lo que las diferencia de otras palabras. En la poética, tal como argumenta Coleridge en su *Biographia Literaria*, tanto el entendimiento como el placer derivan del tenso desequilibrio que se establece entre lo esperado y la sorpresa de lo nuevo, que es, en sí misma y en sus mejores manifestaciones, una sorpresa de reconocimiento, un *déjà vu*. El lenguaje del poeta nos hace sentirnos en casa con algo que no conocíamos. En ese preciso sentido, psicológico y epistemológico, la «Biblioteca de Babel» (Borges), y sobre todo sus diccionarios, contiene la totalidad de las literaturas del pasado, del presente y del porvenir. El proceso semántico es un proceso de diferenciación. Leer es comparar.

Desde su concepción, los estudios literarios y las artes de la interpretación han sido comparativos. Los pedagogos, los comentaristas de textos, los críticos literarios y los teóricos de Atenas y de Alejandría comparan diversos aspectos de las obras de un solo escritor, como Homero; observan la dinámica de la analogía y del contraste entre el tratamiento que reciben idénticos temas mitológicos en distintos dramaturgos, como Esquilo, Sófocles y Eurípides. A medida que se desarrolla la literatura latina, la comparación lingüística y crítica entre Homero y Virgilio, entre la pastoral romana y sus fuentes de inspiración helénica, entre Heródoto y los historiadores romanos, se convierte en lugar común del programa de estudios y de la enseñanza de la retórica. Los «emparejamientos» de un estadista, un legislador o un guerrero griego con otro romano que lleva a cabo Plutarco son un buen ejemplo del método comparativo también utilizado en el estudio de los escritores y de los retóricos. No mucho más tarde, centenares de clérigos y de jóvenes estudiantes se volcarán en la comparación de Cicerón con Demóstenes, de Virgilio con Teócrito, de Séneca con Eurípides. Y no escapa a la polémica vigilancia de los primeros adversarios de la cristiandad que el escenario de la muerte agónica y de la gloriosa resurrección sea comparativamente discernible en los mitos de Osiris o de Adonis.

El juicio estético, la exposición hermenéutica llevada a cabo por la comparación —Dryden y Pope vistos por el doctor Johnson; Corneille y Racine según la lectura de Boileau; Shakespeare y Racine en la polémica de Stendhal—, son una constante en el estudio y los debates literarios. Las técnicas de la confrontación intra- e inter- lingüística se perfilan durante las disputas entre «antiguos» y «modernos» en los siglos XVII y XVIII, así como en el resurgimiento de esta misma disputa a finales del XVIII y durante los conflictos que en el siglo XIX se producen entre el romanticismo y los distintos modelos del neoclasicismo. Wordsworth es un comparatista en acción cuando se propone dismantelar un texto de Gray en el prefacio a las *Baladas líricas*, Victor Hugo es un comparatista cuando invoca a Esquilo, el Libro de Job y Shakespeare frente a Racine, en el programático prefacio a *Cromwell*.

Weltliteratur («Literatura universal») es un término acuñado por Goethe. Lo encontramos por primera vez en una entrada de su diario correspondiente al 15 de enero de 1827, aunque formula apreciaciones y prácticas que se repiten a lo largo de toda la vida de Goethe. Goethe traduce el dieciocho lenguas, entre las que se incluyen el gaélico, el árabe, el chino, el hebreo, el persa y el finés (sin duda, la traducción es a menudo indirecta y de segunda mano). Estas traducciones se realizan en un período de tiempo de setenta y tres años, y abarcan desde un fragmento en latín de Lipsio, en 1757, hasta extractos de la vida de Schiller escrita por Carlyle, que traduce en 1830. La conciencia europea debe a Goethe algunos



de sus momentos seminales en el trabajo de la traducción: el de la autobiografía de Cellini, el *Mahomet* de Voltaire, *El sobrino de Rameau* de Didriot. Dentro de la propia obra poética de Goethe, el *Diván de Oriente y Occidente*, adaptado del persa, la versión de *El Cantar de los Cantares* del hebreo, o la traducción y «recomposición» de la oda de Manzoni *Il cinque maggio*, en lengua italiana, representan logros de primera fila. El programa teórico del traductor que esboza en la introducción al *Diván* es uno de los más exigentes e influyentes de la larga historia de este oficio.

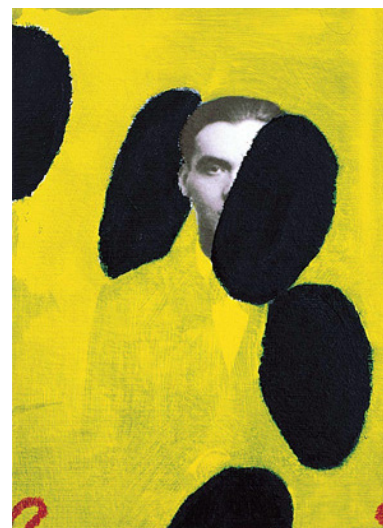
Sin embargo, el estudio y la práctica de la traducción representan sólo una parte del concepto *Weltliteratur*. Tras este término subyace la *Weltpoesie*, una expresión enraizada en las concepciones del lenguaje y de la literatura definidas por Herder y Humboldt. La facultad, el impulso que tiende hacia la invención verbal, hacia la organización de las palabras y de la sintaxis en patrones formales de métrica y musicalidad, es universal. La *poiesis*, el *ingenium* ordenador que da al mundo una apariencia narrativa, que concentra y dramatiza la materia prima de la experiencia, que transforma el dolor y la duda en placer estético, es universal. El hombre no es sólo un «animal de lenguaje», como pensaban los antiguos griegos: es un ser en el que, en mayor o menor grado, existe un sentido innato de imaginación formal y de estilización comunicativa. Según el punto de vista de Goethe, todos los modelos de enunciación literaria, oral o escrita, son de cardinal relevancia para la comprensión que el hombre tiene de su historia, de su condición civil y, sorprendentemente, de su propio lenguaje. «El que no conoce lenguas extranjeras», sentencia Goethe, «no sabe nada de la suya propia».

Las consecuencias que se derivan de la *Weltliteratur* son también filosóficas y políticas. Goethe estuvo, como sabemos, obsesionado por la búsqueda de las unidades primigenias. Con enorme tenacidad, persiguió la quimera de la *Urpflanze*, la forma vegetal a partir de la cual habrían evolucionado el resto de las especies. La segunda parte del *Fausto* es, en ciertos aspectos, la fuente de inspiración de subsiguientes nociones de «arquetipos», de configuraciones originales y originarias en los niveles más profundos de la conciencia naciente (Jung conoce muy bien a Goethe). Igual que los alquimistas, a quienes había leído con detenimiento, Goethe creía en las interrelaciones, en la armonía oculta de toda materia. La mejor forma de escuchar la voz de la naturaleza era en grandes acordes y ejecutados al unísono. La *Weltliteratur* y la *Weltpoesie* comportan una conjetura, si bien indistinguible, sobre los universales que subyacen a todas las lenguas y que las generan, además de ocasionar subterráneas afinidades estructurales y evolutivas, incluso entre las lenguas formalmente más alejadas entre sí. El ecumenismo de Goethe implica una postura moral y política. A finales de la década de 1820, entrando en años y parcialmente aislado en su Olimpo —aislado por su fama mundial—, tuvo una clara visión de las nuevas fuerzas del nacionalismo, del chovinismo militante que se abría paso en la Europa posnapoleónica, y especialmente en Alemania. Goethe conocía y temía la verborrea teutónica, así como el fervor arcaizante de la nueva filología e historiografía alemanas. Así, con la acuñación del término *Weltliteratur* se propone articular ideales, actitudes ante la sensibilidad propia de las civilizaciones universalizadoras, de la masonería internacional de los espíritus liberales que caracterizaron la Ilustración. El estudio de otras lenguas y tradiciones literarias, la apreciación de sus valores intrínsecos y de aquello que las entreteje con la suma de la condición humana «enriquece» esa condición. Este estudio es fundamental para el «libre comercio» en sentido intelectual y espiritual. En la vida de la mente, así como en la política, el aislacionismo y la arrogancia nacionalista conducen a la ruina más brutal.

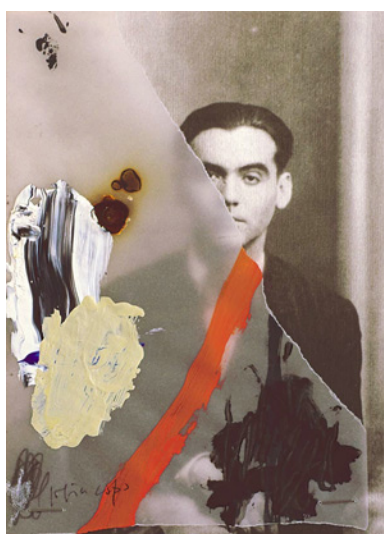
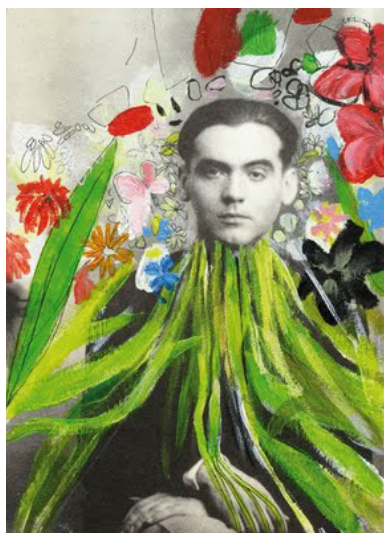
Son estas convicciones y la plasmación poético-crítica de Goethe en su obra las que constituyen los expresos cimientos de la literatura comparada. Todavía hoy sus ideales son de responsabilidad.

La historia de la literatura comparada como disciplina profesional y académica es compleja y, en cierta medida, sombría. Esta historia está compuesta por accidentes que se derivan de circunstancias personales y sociales, así como de corrientes más amplias de naturaleza cognitiva e histórica. Las interacciones que se producen entre estos elementos generativos son tan numerosas y, en ocasiones, tan opacas que disuaden de todo intento de resumirlas de forma certera. Un determinado campo o método de estudio, de lectura, de discurso secundario (la edición, el comentario, la clasificación crítica), se convierte en una entidad visible dentro del moderno edificio escolástico y académico cuando produce libros explícitos para dicho campo o método, cuando establece cátedras universitarias, publicaciones periódicas o un sílabo. Con pasos tentativos en un principio, y casi imperceptibles, la literatura comparada empieza a acceder a estos criterios cuando se aproxima el cambio de siglo. Su telón de fondo más inmediato es el de las tensiones franco-alemanas, especialmente en Alsacia y Renania, entre el fin de la guerra franco-prusiana y el estallido de la Primera Guerra Mundial (que fue, como no debemos olvidar nunca, una guerra civil europea). Casi todos los aspectos psicológicos, geográficos y tópicos que he mencionado cristalizan en el hecho de que uno de los primerísimos libros de literatura comparada moderna, escrito con plena conciencia de serlo, fuese *Goethe in France*, de Fernand Baldensperger, publicado en 1904. Tampoco es accidental que de una lectura alemana de la literatura francesa y de un esfuerzo por redefinir la *Latinitas*, esencial en Europa antes de la aparición de los nacionalismos separatistas, surgiera una obra tan clásica en literatura comparada como la de E. R. Curtius y Leo Spitzer. No menos crucial es un componente relacionado con todo esto, pero de naturaleza trágica.

No es ningún secreto que los eruditos judíos, o los eruditos de origen judío, han desempeñado un papel a menudo preponderante en el desarrollo de la literatura comparada vista como profesión crítica y académica. Uno siente la fuerte tentación de relacionar los orígenes históricos de esta materia con la crisis factual y anímica desencadenada por el caso Dreyfus. Dotado, se diría, de una insólita facilidad para las lenguas, obligado a ser un *frontalier* (la fea palabra suiza que sirve para designar a quienes habitan, tanto psíquica como materialmente, cerca de la frontera o entre fronteras), el judío del siglo XX parece naturalmente inclinado a tener una visión comparativa de las lenguas seculares que atesora, aunque ninguna de ellas sea su lengua nativa o en ninguna de ellas puede sentirse «por derecho de herencia nacional» como en casa. Empujados al exilio —la obra maestra de la literatura comparada moderna, la *Mímesis* de Auerbach, fue escrita en Turquía por un refugiado privado de la noche a la mañana de sus medios de sustento, de su lengua materna y de su biblioteca—, los judíos (mis propios maestros) que tuvieron la fortuna de llegar a Estados Unidos descubrirían que los departamentos de Literatura, especialmente los de Literatura inglesa, les estaban vedados. De esta forma, gran parte de los programas o departamentos de Literatura comparada en la Academia americana surgieron de la marginación, de una exclusión parcial de carácter étnico y social. (Existen fascinantes paralelismos en el caso de la física atómica en Estados Unidos). La literatura comparada, por tanto, lleva consigo las virtudes y la tristeza de una especie de exilio, de una diáspora interior. Apenas tengo que decir cómo esta verdad de importancia



Gloria García Lorca.



capital es la que hace especialmente bella y oportuna la generosidad de lord Weidenfeld al crear esta cátedra para profesores visitantes y el honor que para mí supone ser su primer ocupante.

En un escenario característicamente americano, el cultivo de la literatura comparada se profesionalizó y organizó rápidamente. Florecieron las cátedras, las publicaciones periódicas, las bibliotecas especializadas y las tesis doctorales. Es posible que este *floruit* haya llegado a su fin. Con la muerte natural de los «maestros-refugiados», los requisitos de una políglota, el aprendizaje de la cultura greco-latina y hebrea, la obvia necesidad, cuando era posible, de leer los textos en su lengua original, han desaparecido. En demasiadas universidades de hoy en día, la literatura comparada se imparte, si es que esto sucede, casi en su totalidad a través de la traducción. La amalgama de esta materia con departamentos de lenguas modernas amenazados, con «cursos básicos» sobre la civilización occidental y con las nuevas demandas de panetnicismo, de estudios «globales», está a la vuelta de la esquina. Son cada vez más numerosos los currículos en los que «literatura comparada» ha terminado por significar «una lectura de los libros fundamentales, que de todos modos uno tendría que haber leído, preferentemente en ediciones de bolsillo y en una lengua anglo-americana»; o la decisión, perfectamente defendible, de colocar a los clásicos, demasiado tiempo prepotentes y cubiertos de polvo, junto a las tradiciones afro-americanas, chicana o amazónica, a menudo a la sombra de éstas (un desplazamiento que ya tentó al brillante comparatista Maurice Bowra).

Una esperanza y una labor investigadora más tradicionales en materia de literatura comparada son las que florecen actualmente en la que una vez fue esfera de influencia comunista. Algunos centros de Rusia y la Europa del Este se cuentan entre los más productivos y convencidos practicantes. También en este caso, el análisis comparativo se convierte en un método relevante gracias a la necesidad natural de aprender otras lenguas, a la amarga experiencia del exilio, a veces interno, y a un cuestionamiento, a menudo angustiado, de la identidad histórica y lingüística. Pero las profecías son vanas; lo único que podemos aventurar es esto: la instauración de una cátedra para profesores visitantes de Oxford, la esperanza de que a ello siga un programa completo de literatura comparada, y no sólo europea, se produce en un tiempo de incertidumbre potencialmente fructífero en relación con esta materia.

Pero ¿es esto una materia? ¿Puede distinguirse de otras prácticas de la comparación, del paralelismo y de las lecturas contrastadas, o de la teoría de la recepción, a la que he aludido brevemente y que es parte natural de toda ilustración documentada? ¿Es el comparatista, en cualquier sentido profesional y autorizado, un hombre o una mujer que una mañana se despierta (o debería despertarse) sabiendo que él mismo, o ella misma, como el Monsieur Jourdain de Molière, ha estado siempre, igual que todos sus colegas, «hablando en prosa»?

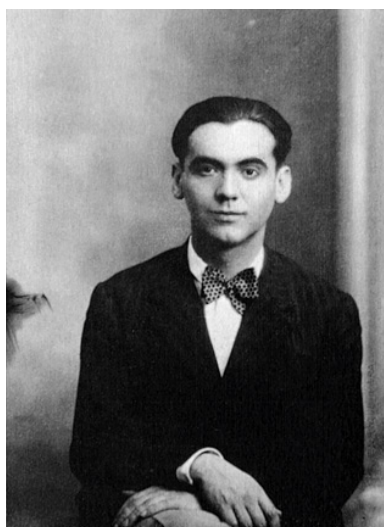
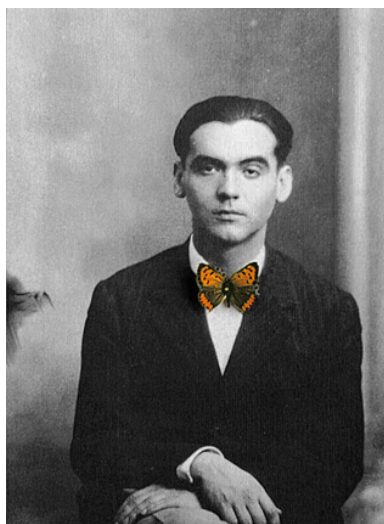
Las breves respuestas que quiero proponer a este insistente interrogante no pueden ser sino tentativas. Estas respuestas son inevitablemente personales, y no pueden aspirar a dar satisfacción a un campo tan híbrido y proteico en su conjunto. ¡Ojalá Goethe fuese mi guía cuando defiende, en un yídish de Frankfurt, que «todo hombre es profeta a partir de su librito particular»!

En el campo de las humanidades (palabra orgullosa y triste), las aspiraciones de encontrar definiciones sistemáticas terminan casi siempre en una estéril tautología. La «teoría» tiene su significado exacto y criterios de adulterabilidad en el terreno de las ciencias. No es éste el caso de las humanidades, donde las demandas de lo «teórico» generan, como sabemos bien a nuestra costa, una jerga arrogante. En relación con la experiencia y con el juicio literario y estético, la «teoría» no es sino una intuición objetiva o una narración descriptiva que se ha vuelto impaciente. Pascal nos recuerda: la esfera de la *finesse* no es la de la geometría.

Considero que la literatura comparada es, en el mejor de los casos, un arte de la lectura exacto y exigente, una forma de escuchar los actos del lenguaje, tanto orales como escritos, que favorece ciertos componentes de esos actos. Dichos componentes no quedan desatendidos en ninguna modalidad de estudio literario, pero ocupan una situación de privilegio en la literatura comparada.

Cualquier lectura comporta la historia y los dogmas del lenguaje. La literatura comparada, si deja de mantenerse alerta ante las aportaciones de la lingüística formal y abstracta, se sumerge y se deleita en la pródiga diversidad de los lenguajes naturales. La literatura comparada lee y escucha después de Babel; presupone la intuición, la hipótesis de que, lejos de ser un desastre, la multiplicidad de las lenguas humanas —de las cuales, unas veinte mil se han hablado, en diversas épocas, en nuestro pequeño planeta— ha sido la condición indispensable para que hombres y mujeres gocen de la libertad de percibir, de articular y de «reescribir» el mundo existencial en plural libertad. Todos y cada uno de los lenguajes construyen la facticidad de la realidad existencial, de «lo dado» (*les données immédiates*), a su manera propia y específica. Todas y cada una de las ventanas del edificio del lenguaje se abren a un paisaje y a una temporalidad diferentes, a una segmentación distinta en el espectro de la experiencia percibida y clasificada. Ninguna lengua divide el tiempo o el espacio exactamente de la forma en que lo hace otra (consideremos los tiempos verbales del hebreo, si es que se puede hablar de tales); ninguna lengua comparte idénticos tabúes con otra (de ahí el profundo donjuanismo que se da al hacer el amor en diferentes lenguas); ninguna lengua sueña de la misma forma que otra. La extinción de una lengua, por remota o inmune que haya sido el éxito histórico y material, o a la difusión, es la muerte de una visión del mundo de carácter único, de un género de memoria, de una forma de vivir el presente y el futuro. Una lengua verdaderamente muerta es irremplazable. Significa el final de aquello que Kierkegaard nos rogó que mantuviéramos abierto, si es que la humanidad había de evolucionar: «las heridas de la posibilidad». Ese punto final puede significar un triunfo para los medios de comunicación de masas y para la tecnocracia del mercado de masas de finales del siglo XX; puede ayudar al *imperium* de las cadenas de establecimientos de comida rápida y de las noticias vía satélite. Para las cada vez menores oportunidades del espíritu humano, es destructivo.

Jubilosa ante la intratable diversidad de Babel, la literatura comparada favorece un principio doble. Por una parte, aspira a elucidar el *quid*, el corazón autónomo del «sentido del mundo» (el *Weltsinn* de Husserl) histórico y actual del lenguaje, y, por otra, intenta clarificar, en la medida de lo posible, las condiciones, las estrategias y los límites de la comprensión recíproca y de los malentendidos entre las distintas lenguas. En resumen, la literatura comparada es un arte de la comprensión que se centra en la eventualidad y en las derrotas de la traducción.



Ya he intentado explicar en otra parte que este proceso comienza con el lenguaje mismo, y que los individuos, las generaciones, los géneros, las clases sociales, las profesiones, las ideologías del pasado y del presente «traducen» al reconocer cualquier discurso comunicativo en el interior de su propia lengua. Este proceso inmensamente complejo y ontológicamente enigmático —¿cómo es que nos entendemos y desciframos los unos a los otros, aunque sea siempre de forma imperfecta?— deviene completamente visible y adquiere una transcendencia interlingual de vital importancia cuando cruza las fronteras del lenguaje.

Todas las facetas de la traducción —su historia, sus medios léxicos y gramaticales, las diferencias de enfoque, que van desde la traducción interlineal, palabra por palabra, hasta la más libre imitación o adaptación metamórfica— tienen un valor crucial para el comparatista. El comercio que se da entre las lenguas, entre los textos de distintos períodos históricos o formas literarias, las complejas interacciones que se producen entre una traducción nueva y las que la han precedido, la antigua pero siempre viva batalla entre ideales, entre «la letra» y «el espíritu», es el de la literatura comparada misma. Estudiar, por ejemplo, alguna de las más de cien versiones inglesas de la *Iliada* y de la *Odisea* es asistir al desarrollo de la lengua inglesa desde Caxton hasta Walcott (aunque tal vez deberíamos hablar de «lenguas»); es comprender mejor las relaciones sucesivas, en constante alteración, que existen entre la sensibilidad inglesa y las representaciones del mundo antiguo; es observar cómo Pope lee a Chapman y a Dryden e interpreta su lectura de Homero, y cómo el mismo Pope lee a Homero, a través del brillante espejo de Virgilio. Considerar el *Cathay* de Pound o el avance de Christopher Logue en la *Iliada* es toparse de frente con el tremendo milagro de la traducción, hecha en la ignorancia de la lengua relevante, hecha mediante una especie de ósmosis intuitiva, que, si al menos supiéramos cómo funciona, podría llevarnos al corazón del misterio del lenguaje mismo. Es, más aún, una atenta audición de los fracasos y las carencias presentes incluso en las mejores traducciones, las cuales, más que ningún otro medio de acceso, nos ayudan a entender el residuo vivificador de lo intraducible, el *genius loci*, por así decirlo, de cualquier lengua. Por mucho que nos esforcemos, *pan* nunca será la exacta traducción de *pain*. ¿Qué es *Heimat* en inglés, en francés o en italiano?

Esta primacía de la cuestión de la traducción en la literatura comparada está directamente relacionada con lo que a mi juicio constituye el segundo foco de atención: la diseminación y recepción de las obras literarias a lo largo del tiempo y del espacio. El viejo tópico de la «influencia» es necesariamente vago. Los escritores oyen hablar y se impregnan de alguna forma de libros que no han leído. No obstante, una atenta investigación de la historia de las publicaciones (que puede remontarse a los rollos escritos o dictados por Heráclito), de la venta y transporte de libros y publicaciones periódicas, de las instalaciones bibliotecarias, o de la ausencia de éstas en cualquier período o localización, son de una esclarecedora vitalidad. ¿Quién leyó o pudo leer qué cosa y cuándo? ¿Qué extractos, reseñas, citas y traducciones de los idealistas alemanes estaban realmente a disposición de Coleridge? ¿Qué sabía en realidad Dostoievski de Dickens o de Balzac? ¿Cuánto tiempo hizo falta —una cuestión que tuvo mucho tiempo ocupado a Nabokov en su magistral y puntillosa edición de *Eugenio Onegin*— para que las traducciones-imitaciones francesas de Byron llegaran al Cáucaso? ¿Tenía Shakespeare algún tipo de conocimiento de los libros iniciales del Homero de Chapman cuando escribió *Troilo y Crésida*?

El anverso de esta cuestión es a mi juicio igualmente significativo. ¿Por qué ciertos autores, obras, movimientos literarios «pasan» a otras lenguas, mientras que otros continúan siendo tercamente nativos? A pesar de su inmensurable complejidad verbal y sintáctica, Shakespeare «pasa», incluso en forma de un tebeo, a cualquier lengua del mundo. Algo que, sin embargo, no sucede con Racine, quien a mi modo de ver es perfectamente comparable a Shakespeare en fuerza dramática y, a veces, más adulto que éste en virtud de su incomparable economía de medios. El *Titus and Berenice* de Thomas Otway, de 1676, es prácticamente el único intento inspirado en lengua inglesa de codearse con la enorme magnitud de Racine. Sir Walter Scott se encuentra en la fuente del historicismo romántico que se extiende desde Madrid hasta Odessa. La más grande de las novelistas inglesas, George Eliot, no deja de ser una presencia esencialmente doméstica. No menos instructivos son los ejemplos de sobrestima, de exaltación de un escritor más allá de su rango verdadero y nativo, mediante la traducción o la *mimesis*. Poe es uno de los más grandes poetas y pensadores desde una posición que va de Baudelaire y Mallarmé a Valéry. Charles Morgan ingresa en la Academia francesa. La deconstrucción es un credo fundamentalista en las universidades de Nebraska.

No hay explicaciones inmediatas. La dificultad lingüística intrínseca no parece en modo alguno casual: prestemos atención al Rabelais de Urquhart o a las versiones alemana, italiana y francesa del *Ulises* de Joyce; consideremos las resplandecientes versiones francesas de Gerard Manley Hopkins llevadas a cabo por Pierre Leyris. Algunas veces, el accidente puede ser de carácter biográfico: si Roy Campbell hubiese vivido lo suficiente para cumplir con su conocida intención de traducir *Los Lusíadas* de Camões al inglés, una de las obras maestras de la literatura europea bien podría formar parte del canon anglo-americano reconocido. Demasiado a menudo, ni siquiera tenemos una razón justificativa, pero la fenomenología de lo intraducible, de lo no traducido, de lo «no recibido» (*le non-recevoir*), es uno de los desafíos más sutiles de los estudios comparativos.

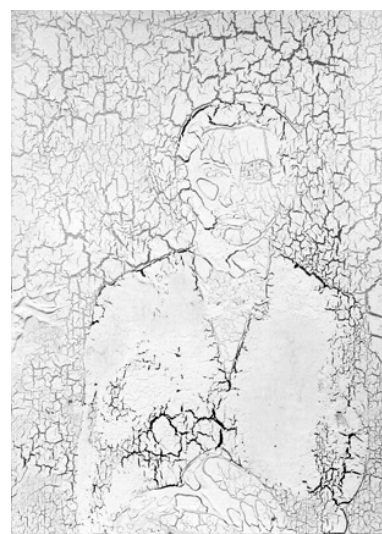
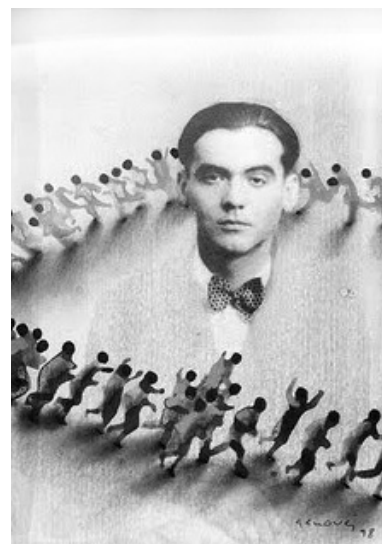
Una nota a pie de página, banal pero imperativa, se une a estos dos intereses privilegiados. Ningún erudito o profesor de literatura comparada conoce un número suficiente de lenguas. Roman Jakobson tenía fama de conocer diecisiete, pero «todas en ruso». René Etiemble insistía en que incluso los europeístas debían tener conocimientos del chino y del árabe. ¡Para la inmensa mayoría de nosotros, tales requerimientos son sueños llenos de reproches o un recordatorio de Joseph Needham! Pero, precisamente porque gran parte de su trabajo dependerá de traducciones, aunque sólo sea del hebreo de la Biblia, el comparatista deberá ser, en todo momento, sumamente receptivo ante esas mismas cuestiones de la traducción y de la diseminación a las que he aludido.

Los estudios temáticos conforman un tercer «centro de gravedad» en la literatura comparada. Los análisis, especialmente los realizados por los formalistas rusos y los antropólogos estructuralistas, confirman la notable economía de motivos y el carácter recurrente y condicionado de las técnicas narrativas que prevalecen en las mitologías, en los cuentos populares y en la transmisión oral de los relatos literarios del mundo entero. Los cuentos en los que se narran tentaciones o elecciones trinas —los tres caminos, los tres barriles, los tres hijos, las tres hijas, las tres posibles novias— relacionan a Edipo con el rey Lear, a Lear con la familia Karamazov, así como innumerables variantes de esta estructura raíz están relacionadas con el cuento de Cenicienta. Se ha dicho que, como

penetra en la latinidad europea. En mi opinión de aficionado, esta carencia ha causado graves brechas y distorsiones en nuestros mapas del sentimiento y del pensamiento. A mi juicio, mucho más que la medicina, las ciencias naturales y los fragmentos filosóficos de los antiguos griegos hicieron esa travesía. A pesar de la iconoclasia islámica, tan a menudo exagerada en la versión occidental de los hechos, posiblemente algo más que esquivas de literatura griega, quizá enterrada en citas, alcanzó el oído medieval. (No veo otra forma de explicar la asociación chauceriana de Antígona con «su triste canción» o *threnos*.) En este sentido, es mucho el trabajo que queda por hacer.

Esto mismo es válido para todo el dominio de las lenguas neolatinas. En sucesivos disfraces léxicos y gramaticales, el latín sigue teniendo una importancia central en la ley, la política, la filosofía, la ciencia y la literatura europeas desde la caída del Imperio romano hasta finales del siglo XIX. Obviamente, es el idioma de las preposiciones filosóficas y científicas, de los debates y las críticas, de Tomás de Aquino a Leibniz, de Roger Bacon a Copérnico, Kepler y Newton. Las tesis académicas se redactan y «defienden» en latín. Lo mismo sucede con la literatura. Esta ubicuidad abarca dramas, poemas líricos, sátiras o poemas épicos, que se componen en latín desde Portugal hasta Polonia. El latín es el medio por el que Milton cruza las fronteras de Inglaterra. Baudelaire puede escribir y escribe versos en latín, igual que Tennyson o Hopkins. Pero el efecto de esto, el aura, es mucho más amplio. Resulta casi imposible interpretar de forma coherente la retórica de las literaturas europeas, las nociones clave de la sublimidad, de la sátira y la risa que encarnan y articulan, sin tener una justa conciencia de la «implicación» del latín, de las negociaciones de intimidad o distancia, constantes y casi inconscientes, entre el autor en lengua vulgar y el molde latino. Esto es algo tan decisivo para Dante como para Swift o Dryden; tan crucial para Corneille como para Valéry. Resulta, sin embargo, que el neolatín entraña una enorme dificultad. El hecho incontestable de que pocos de nosotros podemos utilizarlo correctamente ha abierto una grieta cerca del pilar mismo de los estudios comparatistas europeos. De nuevo, queda mucho trabajo que hacer en este sentido, un trabajo tan necesario como fascinante.

Un poema, una obra de teatro o una novela nunca pueden separarse del todo de las ilustraciones o de las obras de arte que inspiran: una adaptación musical, una película, una versión radiofónica o un tratamiento televisivo. Roman Jakobson llamaba «transmutación» al movimiento de un texto hacia otros medios; algo vital en las disciplinas de la comprensión y la valoración de la literatura comparada. En otro lugar he intentado mostrar que las distintas adaptaciones musicales del mismo poema de Goethe o de Eichendorff, realizadas por Schubert, Schumann y Hugo Wolf, constituyen un apasionante proceso de «ubicación» hermenéutica y crítica (el término es de F. R. Leavis). El *Otelo* y el *Falstaff* de Verdi guardan una estrecha relación exponencial con la comprensión de Shakespeare en la Europa tardorromántica. Las vidas de *Hamlet* son también las de las distintas óperas, películas, cuadros e incluso ballets que la obra ha generado. Para muchas generaciones de lectores continentales, el «viejo marinero» de Coleridge fue el inquietante producto de las ilustraciones de Doré. Hoy en día, la exactitud de la capacidad de reproducción técnica, la codificación y transmisión electrónica y, dentro de poco tiempo, las tecnologías gráficas y aurales de la «realidad virtual» incidirán de forma casi imprevisible en la recepción del lenguaje y en el lenguaje literario. Los estudios comparativos abandonarán gradualmente el sentido formativo de la metamorfosis por un sentido de mutación. Pero ¿no



Juan Genovés, Rafael Alemañ y Andrés Monteagudo.

era éste el caso cuando los pintores de vasijas griegas imaginaban a Orgeo o a Aquiles, cuando Daumier pintó a Don Quijote o cuando Liszt compuso sus «traducciones» puramente instrumentales de Petrarca?

En las próximas semanas, haré un recorrido sobre la presencia del «canto de las sirenas» desde los griegos hasta Joyce, Kafka y Magritte. En parte, he elegido esta introducción temática precisamente por el papel seminal de la música y las artes. La iconografía, tal como la practicaban Aby Warburg, Panofsky y Courtauld, así como la historia y la filosofía de la música a la manera de Adorno, son parte esencial de la literatura comparada.

Por último, me gustaría señalar un epígrafe que, lo admito, es una pasión personal. Fuera de la lógica formal y matemática, toda la filosofía, toda la metafísica es una acción del lenguaje. Ninguna argumentación filosófica o visión del mundo puede separarse del lenguaje, del estilo, de la retórica o del medio en que se representa e ilustra. Esto es algo evidente no sólo cuando nos proponemos comprender e interpretar a virtuosos del lenguaje y del recurso poético como Platón, san Agustín, Pascal o Nietzsche; resulta manifiesto en todo texto filosófico, metafísico y teológico. Las doctrinas políticas de un Hobbes o de un Rousseau con consustanciales a su «estilística», a su *techne*, a su ritmo y a las dramatizaciones de sus discursos. ¿Qué presión ejerció en Spinoza su lengua materna, el español, junto con el neerlandés y el hebreo adquiridos más tarde, en su elección y construcción de un latín marmóreo e intemporal, de un latín que es inferencia del griego de Euclides? ¿Podemos disociar la singular voz del *Tractatus* de Wittgenstein de la historia del aforismo alemán, especialmente en el de Lichtenberg? Una vez más, las cuestiones propias de la traducción tienen una importancia capital. Igual que en la poesía, en la filosofía y en la metafísica, los términos y giros de una frase están llenos de una densidad hecha de significados potenciales, de cuestiones planteadas a sí mismos y al lector, que generan, a partir incluso de los intentos de traducción más «literales», menos precavidos, un intrincado proceso de comentarios. Hay más que una hipérbole en la afirmación de Heidegger, según la cual las traducciones erróneas o inadecuadas de la palabra «ser» o del verbo «ser», en griego clásico, han determinado la historia intelectual y, quizá, la historia política de Occidente.

He aquí un área en la que entran en juego todos los recursos del comparatista en relación con las lenguas, la diseminación, recepción y *ricorso* temático. Hasta el pensamiento más abstracto, una vez verbalizado (¿y puede haber un pensamiento pre-verbal?), exhibe su propio idioma, adquiere «una morada y un nombre». A mi juicio, no hay nada a un tiempo más fascinante y conducente a la hermenéutica que la decisión de observar, de elucidar la «intertextualidad» de la filosofía y la poética, de escuchar la música que habita el pensamiento.

La actualidad europea es poco consoladora. Los ideales, los sueños pragmáticos de 1945, se han desvanecido diluyéndose en una burocracia rencorosa. Casi de forma incomprensible, después de las masacres, de la devastación de 1914 a 1945, el nacionalismo enloquecido, los odios tribales, la intolerancia religiosa y étnica vuelven a estallar en los Balcanes, en Irlanda del Norte, en el País Vasco y en nuestras ciudades. La noción de una concordia europea, excepto sobre una base comercial, fiscal o mercantil, parece alejarse de toda expectativa realista. Hay algunos aspectos en los que el canal de la Mancha es hoy más ancho que en el pasado, en los que la Gran Bretaña del Renacimiento, de la época de Augusto

o de las décadas del romanticismo estaba más cerca del continente europeo que hoy. De forma paradójica, el *status* del inglés como lengua planetaria, como el único esperanto en funciones de la ciencia, el comercio y las finanzas, ha aislado más a Inglaterra, separándola de la herencia latina y germánica del continente europeo.

Sería una fatuidad rimbombante suponer que cualquier posición o contribución individual, especialmente si se hace desde los confines de lo académico, sospechosos por estar aún parcialmente protegidos, podría cambiar demasiado las cosas. El exhibicionismo del dinero y de los medios de comunicación de masas se burla de la voz del intelectual, una designación que en sí misma sólo puede emplearse con una dosis considerable de ironía y remordimiento. ¿Quiénes somos para predicar a otros? ¿Qué vanidad, qué traición es más triste que la de muchos clérigos frente a la seducción o a la amenaza política?

No obstante, la generosidad que ha servido para instituir esta cátedra, la colaboración de este programa de literatura comparada y de otras ramas de estudios europeos es señal de una resolución positiva. La historia de las relaciones orgánicas entre Gran Bretaña y el continente, la historia de las relaciones —ahora decisivas para nuestro futuro— entre la Europa del Este y del Oeste, el estudio de los cimientos espirituales sobre los cuales podría levantarse una potencial comunidad europea deben tener un espacio en Oxford.

Hay en este proyecto una esperanza modesta pero auténtica. Y si existe una enfermedad crónica de la que debiera estar contagiado todo profesor, ciertamente se trataría de la esperanza.

Discurso inaugural del curso de George Steiner, Universidad de Oxford [1994], recogido en *Pasión intacta. Ensayos 1978-1995*, traducción de M. Gutiérrez y E. Castejón, Siruela, Madrid, 1997.



Ernest Altés.

Imágenes de la exposición «Ciento y... postales a Federico García Lorca (1898-1998)» comisariada por el poeta Agustín de Julián Herráiz: la idea partía del envío masivo a un conjunto de artistas españoles de una postal en la que se reproducía el mismo retrato fotográfico de Lorca, con el objeto de que la imagen fuera libremente intervenida por cada uno de aquellos artistas y reenviadas como si se tratara de una postal dirigida al poeta. Las obras obtenidas, más de doscientas cincuenta, se expusieron en unos marcos giratorios que permitían al visitante ver y leer las dos caras de cada postal.