

Filología y



Lingüística

ELENA MIRONESKO BIELOVA
(COORD.)

•
EL CRISOL DE LAS
LITERATURAS
ESLAVAS



FUNDAMENTOS TEÓRICOS DE UN ESTUDIO MULTIDISCIPLINAR DE LAS LITERATURAS ESLAVAS DESDE UN ENFOQUE COMPARATISTA

SULTANA WAHNÓN BENSUSAN

INTRODUCCIÓN. ACTUALIDAD DEL ENFOQUE COMPARATISTA

La literatura comparada viene confirmándose, en los últimos tiempos, como una de las disciplinas más indicadas para dar respuesta a las interrogantes y necesidades actuales, tanto desde el punto de vista económico y geo-político, como desde el estrictamente cultural. Por un lado las nuevas realidades europeas surgidas de la caída del muro y de la disolución de la antigua Yugoslavia; por otro, las de un planeta sometido en general a cambios continuos en su configuración geo-política, a la vez que a procesos socio-económicos de globalización, han ido poniendo de manifiesto la necesidad y oportunidad de un planteamiento inter-nacional e inter-disciplinar de los problemas culturales y literarios, dos requisitos estos que pueden ser desde luego perfectamente satisfechos por la literatura comparada. En este nuevo contexto, la disciplina que nació en el siglo XIX con el fin de empezar a poner en relación una serie de literaturas nacionales europeas y hegemónicas, como la inglesa, la francesa y la alemana, ha dado paso a una reformulada metodología comparatista que puede contribuir a reorganizar los estudios literarios en sentido intercultural, interlingüístico e internacional, al establecer vínculos no solo ya entre diferentes tradiciones nacionales y europeas, sino también supranacionales y no limitadas al continente europeo; y no solo entre textos literarios, sino también entre la literatura y otras expresiones artísticas o, en general, culturales. Todo esto la aproxima cada vez más a ese otro campo actual de investigación que se conoce como *Cultural Studies*, con los que, sin embargo, no cabría identificarla del todo, puesto que, a diferencia de ellos, la literatura comparada no discrimina a la cultura europea u occidental y puesto que, además, ella sigue teniendo en la expresión literaria el objeto privilegiado de su atención. Así concebida, la literatura

comparada se aparece hoy como un modelo de conocimiento tan idóneo como el de los Estudios Culturales a la hora de establecer el paradigma multidisciplinar y global que se viene reclamando desde las instituciones educativas, sin que esto suponga, sin embargo, tener que renunciar ni al repertorio de las obras clásicas (el llamado canon occidental), ni a la especificidad de los estudios estético-literarios.

En lo que a este proyecto docente concierne, el enfoque comparatista tiene que ver sobre todo con el intento de superar la perspectiva predominantemente nacional con la que a lo largo del siglo XX se han venido estudiando las diferentes literaturas del este de Europa, cada una por separado, para ir sentando las bases de un estudio integrador y unitario de las literaturas eslavas, en estrecha relación, además, con el resto de las literaturas europeas. Por motivos puramente prácticos, en esta primera fase del proyecto el objeto de estudio estará constituido solo por las tres literaturas eslavas más conocidas y difundidas en Occidente, la rusa, la checa y la polaca, aunque en el futuro se incluirán otras que, como la búlgara, serían asimismo de gran antigüedad, o que, como la eslovaca, la ucraniana o la eslovena, entrarían dentro de la categoría de «pequeñas literaturas» de reciente aparición o consolidación.

La posibilidad de estudiarlas en conjunto, como literaturas eslavas, se derivaría del hecho de haber surgido todas de un tronco étnico-lingüístico común, el eslavo (v. Álvarez-Pedrosa Núñez, 1998: 37). Sin embargo, no conviene perder de vista que de ese tronco común se habrían derivado luego, a lo largo de un dilatado y complejísimo proceso histórico, diferentes y cambiantes realidades étnicas y nacionales y, por consiguiente, también distintas tradiciones literarias. Es importante, además, tener en cuenta que, además de las relaciones que todas las literaturas eslavas habrían contraído entre sí, tanto en su origen, como a lo largo de su desarrollo histórico, todas habrían estado igualmente relacionadas con el corpus clásico común a toda la literatura europea, tanto en su variante greco-latina, como judeo-cristiana. Por último, aunque con diferentes ritmos, todas se habrían integrado en la modernidad literaria, contrayendo por tanto nuevos vínculos, primero, con el resto de las literaturas modernas europeas (occidentales, nórdicas, meridionales, etc.) y, luego, con eso a lo que Goethe llamó *Weltliteratur*, es decir, con la literatura universal tal como ésta se habría ido constituyendo a lo largo del siglo XIX y, sobre todo, del XX —a raíz de la post-colonización y de la extensión prácticamente universal de la cultura occidental. Por lo mismo, muchas de las características de las literaturas que aquí van a estudiarse e incluso muchos de los aspectos de su evolución histórica solo podrán ser entendidos correctamente a la luz de lo ocurrido en esas otras literaturas del mundo y en función del *diálogo* que, en sentido bajtiniano, habrían venido manteniendo con ellas.

Aunque por motivos institucionales, didácticos y pedagógicos este proyecto solo puede ofrecer un panorama general de las literaturas eslavas, centrándose ahora mismo únicamente en tres de las más importantes, no deberá entenderse por eso que se esté invitando a concebirlas como un sistema autónomo y aislado, susceptible de ser estudiado en sí mismo sin tener en cuenta el resto de las tradiciones literarias. Por el contrario, la convicción que nos anima es la de que la única

manera posible de ir acercándose al utópico objetivo de un conocimiento global de la literatura, es decir, de una Literatura Universal, consistiría, precisamente, en ir avanzando poco a poco, realizando contribuciones parciales a dicha empresa en forma de pequeñas historias supranacionales, como ésta que aquí se va a ofrecer de las literaturas del este de Europa.

EL MÉTODO COMPARATISTA EN EL ESTUDIO DE LA LITERATURA. PRECEDENTES

La tendencia a buscar relaciones, de semejanza y/o diferencia, entre literaturas pertenecientes a culturas diferentes y escritas en diferentes lenguas no es tan reciente como podría creerse. Estaría atestiguada desde la antigüedad, aunque curiosamente no en la obra fundadora de los estudios literarios, la *Poética* de Aristóteles, que entre sus muchas virtudes no cuenta precisamente con la de haber elaborado su teoría de la literatura a partir de varias tradiciones culturales. A la hora de definir, tanto la poesía en general, como los géneros poéticos en particular, el filósofo griego usó ciertamente del método comparativo que sería de hecho inherente a todo proceder teórico, buscando la unidad (la esencia de la poesía y de cada género poético) dentro de la diversidad, pero realizó esta búsqueda de generalidades analizando solo el corpus de su propia tradición literaria, la griega, con un enfoque, pues, que hoy consideraríamos, quizás, algo particularista. Por su parte, Platón, que manifestó más interés que su discípulo hacia las diferencias culturales y que dedicó todo un diálogo, el *Cratilo*, a explicar el porqué de la diversidad lingüística humana, tampoco se ocupó nunca en cambio de la diversidad literaria, limitándose, al igual que Aristóteles, a especular sobre la literatura solo a partir de los autores griegos: Homero, los trágicos, los líricos, Simónides, etc.

La actitud comparatista solo hizo acto de presencia en los estudios literarios clásicos a partir del momento en que Grecia salió de sus límites geográficos y se convirtió en imperio, entrando así en contacto con culturas y tradiciones literarias ajenas y hasta entonces desconocidas para ella, las cuales, a su vez, también descubrieron a la griega. Por lo mismo, es en los períodos helenístico y romano donde se encuentran las primeras manifestaciones documentadas de un antiguo comparatismo literario. Suelen destacarse a este respecto los comentarios y valoraciones de contraste entre la literatura griega y la latina que hicieron los anotadores latinos de Homero y Virgilio, así como algunos pasajes concretos de Horacio, Quintiliano y Tácito (v. Texte, 1902: 26; y Martí, 2005: 334). Con todo, el caso de mayor relieve dentro de este período histórico lo constituiría una obra que, escrita ya en la era cristiana, entre el I y el III d.C., iba a ejercer siglos después, a partir del XVII, una enorme influencia en el nacimiento y desarrollo de la estética moderna: el famoso tratado de retórica, *Sobre lo sublime*. Además de contener el primer precedente de la teoría kantiana del genio, esta obra sería la única de la Antigüedad que llevó el comparatismo más allá de las fronteras greco-latinas, apropiándose de una tradición literaria ajena y, por tanto, inaugu-

rando ya en cierto modo el concepto goetheano de literatura universal. Ocurrió así porque su autor, el presunto Longino, definió lo sublime como la clase de excelencia verbal y espiritual que caracterizaba a las más grandes obras literarias, para luego ilustrar dicho concepto mediante ejemplos extraídos no solo de las grandes obras de la tradición griega (Homero, Sófocles, Demóstenes...), o de la latina (Cicerón), sino también —y aquí residiría lo novedoso del planteamiento— de una obra ajena a esas dos grandes culturas europeas, la Torah hebrea, uno de cuyos pasajes más conocidos, el del comienzo del Génesis, citó expresamente como paradigma de la sublimidad literaria, poniéndolo, pues, al mismo nivel que los mejores textos de Homero. Desde el punto de vista de este desconocido y original autor, el pasaje en que Moisés —a quien, siguiendo a Filón de Alejandría, se tenía entonces por autor del texto bíblico— había escrito «Y Dios dijo: “Haya luz» y hubo luz», era, en efecto, un caso evidente de sublimidad o genialidad literaria, perfectamente parangonable, si no incluso superior, a los del propio Homero (*Sobre lo sublime*, 9-9).

El de *Sobre lo sublime* fue, pues, el primer comparatismo literario que, practicado por una cultura de origen europeo (la helenística), trascendió sus propios límites para abarcar y comprender, bajo su propio concepto de *poesía*, textos que otra cultura había categorizado de manera diferente, llamándolos *escritos*, pero que, a ojos de un especialista en retórica, se revelaban producidos con las mismas leyes que lo poético. Lo que esto demuestra es que, incluso en sus más remotos orígenes, en el momento mismo de su aparición, este método o tipo de conocimiento comparatista no habría consistido solo en detectar semejanzas concretas entre una y otra literatura, sino también y sobre todo en la búsqueda de una universalidad literaria, entendida como luego lo hizo Goethe, es decir, como aquello que haría que una obra fuese estéticamente valiosa para toda la humanidad con independencia de en qué lugar y en qué lengua se hubiera escrito. Por lo mismo, sirve también para comprender el motivo de que este primer comparatismo universalista fuese aparejado al espíritu que ya entonces, en estos antiguos siglos, recibía el nombre de cosmopolita, y que se presentaba como opuesto al por entonces también muy generalizado exclusivismo cultural, esto es, a la actitud que solo tenía en cuenta la grandeza de las producciones propias, aplicando a todas las demás el calificativo de bárbaras o de ignorantes (sobre el antiguo cosmopolitismo y su oposición al exclusivismo griego, v. Wahnón, 2007/2008). Al reivindicar el carácter estético, y no solo religioso, del texto hebreo, y al atribuirle tanto valor literario como a los mejores textos griegos, el pseudo-Longino no hizo sino proseguir la tarea que un par de siglos antes habían iniciado, en la cosmopolita ciudad de Alejandría, los bibliotecarios de su famoso Museo, auxiliados, en un primer momento, por los míticos setenta sabios hebreos que inauguraron la historia de la traducción vertiendo la Torah al griego, y luego, en un segundo momento, por el famoso Filón de Alejandría, quien puso a dialogar por primera vez, en una obra de marcado carácter inter-cultural, dos mundos tan aparentemente diferentes como el pagano y hebreo, enfatizando todo cuanto había de común entre ellos a pesar de sus también innegables diferencias.

Se trataba, pues, ya entonces, de tender un puente de entendimiento y valoración mutua entre culturas que hasta hacía poco se habían ignorado y despreciado mutuamente, y de cuyo diálogo iban a derivarse, con el tiempo, consecuencias de enorme importancia, pues no en balde las tradiciones que fueron objeto de este primer comparatismo fueron, precisamente, la greco-latina y la hebrea, esto es, las que posteriormente iban a dar lugar, a través de la simbiosis cristiana, a eso que hoy llamamos civilización occidental o judeo-cristiana, la misma a la que por otra parte, y dada su conversión generalizada al cristianismo en los siglos IX-X, pertenecería también el mundo eslavo.

Tal como lo demuestra el remoto período helenístico, el cosmopolitismo, entendido como actitud de apertura a las ideas y valores de otros pueblos y culturas, reclamaría y llevaría consigo la práctica de una metodología comparatista en el estudio de la literatura. Si la que nació en la obra del pseudo-Longino no se desarrolló con demasiada fluidez en los siglos inmediatamente posteriores, esto se debió solo a que el cosmopolitismo de la época helenística fue sustituido, tras la conversión de Roma (y luego, a través del imperio bizantino, del mundo eslavo) al cristianismo, por un nuevo exclusivismo religioso, el de la Iglesia medieval, que encontró por supuesto cierta resistencia en su contrario, el ecumenismo cristiano, pero que, pese a eso, consiguió imponerse con bastante fuerza, excluyendo de entrada las creencias, valores y tradiciones ajenas a la que se consideraba la única verdadera. Entre las muchas situaciones anómalas que se derivaron del nuevo exclusivismo cristiano estuvo, como se sabe, la condena y destierro de la literatura greco-latina, en la que se veía, no del todo sin razón, una fuente de errores y herejías paganas, que por lo mismo no debía ser leída, ni, menos aún, comentada por los fieles de la nueva religión —al menos en tanto éstos no estuviesen inmunizados contra ese poder persuasorio de la poesía que Platón había denunciado ya en el *República*. En cuanto a la Biblia, cuyos valores estético-literarios habían sido ya perfectamente reconocidos e identificados por los mejores tratadistas del período helenístico, volvió otra vez a ser leída solo en tanto que texto religioso, portador de verdades reveladas, expresadas literal o alegóricamente. Que carezcamos de muestras significativas de comparatismo literario en la Edad Media cristiana sería, pues, un hecho concomitante al desvanecimiento general de la literatura misma, convertida una, la grecolatina, en texto prohibido; y reducida la otra, la hebrea, a texto revelado. Con todo, ni siquiera en este contexto de la cultura medieval cristiana estuvo completamente ausente el método comparatista, como lo prueban, entre otras cosas, los pasajes en los que los pensadores cristianos, incluidos los Padres de la Iglesia, daban en localizar procedimientos estilísticos propios de la literatura clásica (ritmos, metáforas, hipérboles, tropos en general) en los textos bíblicos, paradoja que por lo general se resolvía presentando al autor de los mismos, es decir, a Dios, como un gran y sublime escritor, provisto de todos los recursos detectados por la teoría literaria clásica, pero para una diferente finalidad: la de ocultar su verdadero pensamiento a los profanos (v. Domínguez Caparrós, 1993: 132-216).

Por otro lado, conviene recordar que la civilización cristiana no fue la única que existió en el mundo durante aquel largo período de tiempo que llamamos Edad Media. Además de la hebrea, que siguió su propio camino en los diferentes lugares del mundo donde fue a parar la diáspora, había aparecido una nueva cultura importante, la tercera de las que hoy se conocen como *las tres culturas*: la árabe. Fue en los territorios, antes romanos o bizantinos, de los que los árabes se fueron apoderando en su gran expansión imperial, donde tuvo lugar el importante encuentro entre ellos y los hebreos que, andando el tiempo, iba a ocasionar un nuevo intento, protagonizado por los hebreos, de buscar puntos en común entre sus respectivas tradiciones culturales y literarias. Pero, si en la era helenística el encuentro entre griegos y hebreos solo generó un tímido ejercicio de comparatismo literario entre dos autores, Homero y Moisés, este nuevo intercambio cultural dio lugar a algo mucho más ambicioso: en concreto, tal como he explicado en otro lugar (v. Wahnón, 2007), a la primera poética comparada de que se tiene noticia, el original tratado que el poeta y teórico hebreo-granadino Moshé Ibn 'Ezra escribió en lengua árabe con el título de *Kitab al-Muhadara wal-Mudakara* (Tratado de la Discusión y el Recuerdo).

Compuesta a comienzos del siglo XII, cuando su autor deambulaba por tierras cristianas de Castilla huyendo de la Granada ocupada por los invasores almorávides, la obra, que se inspiraba en las más avanzadas teorías literarias del momento (las producidas por los filósofos y teóricos árabes lectores de Aristóteles), fue todavía más lejos que ellas al proponer una nueva definición de la poesía bastante más universal que la que caracterizaba por entonces a la teoría árabe. Ésta, que era muy exclusivista, estaba basada únicamente en lo que los propios árabes llamaban poesía, es decir, en el poema (*shi'r*), definido como composición métrica y rimada. De ahí que la propuesta del tratadista granadino Ibn 'Ezra fuera la de ampliar este estrecho concepto «nacional» de poesía, sustituyéndolo por otro más «universal» que diese cabida a otras prácticas estético-discursivas, no métricas ni rimadas, como por ejemplo las de la literatura hebrea, pero también las de la griega —que tampoco confundía la poesía con el verso. En lo que concernía a la literatura hebrea, las tesis de Ibn 'Ezra al respecto prueban que muchos pensadores judíos habían seguido atribuyendo valor estético, si no a todos, sí al menos a ciertos textos bíblicos, en especial a los que, como la Canción de Deborah y los Salmos, estaban versificados, pero también a los que, como el Cantar de los Cantares, estaban escritos en prosa rítmica y ligeramente rimada, e incluso a composiciones en prosa como los «discursos» (en sentido retórico) de algunos personajes bíblicos. Para el tratadista medieval, todos estos poemas y ejemplos de oratoria atestiguaban la existencia de una antiquísima literatura hebrea, basada en reglas muy diferentes a las de la poesía árabe, pero no por eso menos artística, ni menos bella. Esta común naturaleza estética era, precisamente, lo que a su juicio hacía posible la comparación entre las dos literaturas, la árabe y la hebrea, cuyas diferencias históricas habían dado paso, sin embargo, en los últimos tiempos a una nueva etapa, que, protagonizada precisamente por los poetas hebreos del momento —el propio Ibn 'Ezra, pero también Shlomo Ibn Gabirol o Yehudá ha-Levi—, se caracterizaba ya

por su gran similitud con la poesía árabe. De ahí que el autor dedicara una buena parte de su tratado a detectar y caracterizar los recursos prosódico-retóricos con que los poetas judíos de Al-Andalus habían logrado crear una renovada poesía hebrea, escrita «a imitación de los árabes» o, como hoy se diría, una literatura fronteriza o inter-cultural.

En lo que a la Edad Media cristiana respecta, solo cuando el grado de implantación de la fe cristiana en las conciencias se consideró lo suficientemente elevado como para no temer ya un posible retorno del paganismo, pudo la literatura clásica greco-latina ser rescatada y recuperada definitivamente de los anaqueles donde se habían conservado (y a veces hasta leído) durante los largos y «oscuros» siglos de la Temprana y Alta Edad Media. Lo importante fue que, a partir de este momento, dicha literatura se convirtió no solo en renovado objeto de lectura, sino también en modelo para la constitución de las nuevas literaturas escritas en lengua vulgar. El episodio al que damos el nombre de Renacimiento fue decisivo, tanto para la aparición de lo que hoy llamamos «literaturas europeas», como para el resurgir del comparatismo literario, que en un primer momento se limitó a reproducir el antiguo, realizando ejercicios de contraste entre las grandes literaturas clásicas —a veces, como en los casos de Petrarca, Dante, San Juan de la Cruz y Fray Luis de León, también con la hebrea—, pero que en un segundo momento se constituyó ya como comparatismo entre ellas y cada una de las nuevas literaturas en lengua vulgar. Para Joseph Texte, a quien se considera el fundador de la literatura comparada del siglo XIX, si esto fue así, fue porque la antigüedad clásica constituía «el fondo común y el repertorio del que se alimentaba el espíritu europeo» y porque los modelos que inspiraban reverencia —Cicerón, Virgilio, Homero, Platón— eran los mismos en todos los países, razón por la cual «la crítica de los grandes humanistas se dedicaba con entusiasmo a los diferentes resultados que había producido, en distintos países, esta cultura antigua común» (Texte, 1902: 27).

Una visión menos idílica y, por lo mismo, más ajustada de este período histórico es la que ha ofrecido en fechas más recientes Pascale Casanova en *La República mundial de las Letras* (1999: 71-80), al afirmar que el recurso a la tradición clásica por parte de los humanistas no fue fruto solo de la ciega admiración, sino también, por paradójico que esto pueda parecer, de un proyecto de emancipación literaria respecto de dicha tradición. Hay que tener en cuenta que el prestigio y autoridad de la literatura latina, que fue establecido en el siglo XIV por los primeros humanistas, los italianos Dante, Petrarca y Boccaccio, resultaba ya, a las alturas del XVI, una carga oprimiente para los nuevos escritores. De ahí que una buena parte de la empresa humanista, incluyendo en ella ese peculiar método comparatista que consistía en la traducción e imitación superadora de los clásicos, pueda y deba leerse también en clave de conflicto y combate por la autonomía cultural, que, por otro lado y habida cuenta del estrecho vínculo existente entre lenguas y monarquías, era también al mismo tiempo una lucha por la autonomía y el poder de los nuevos estados europeos, librada contra otros estados y contra el poder de la Iglesia y de su instrumento lingüístico, el latín. Tal como explica la misma Casanova, en la época de lo que Benedict Anderson (1996: 77-91) ha

llamado la «revolución vernácula», es decir, durante los siglos XV y XVI, se produjo, primero, «el tránsito del uso monopolístico del latín entre las personas cultas a la reivindicación del empleo intelectual de las lenguas vulgares» y, luego, en un segundo momento, la constitución de nuevas literaturas que pretendían «rivalizar con la grandeza antigua» (Casanova, 1999: 70).

El contexto en el que se desarrolló el comparatismo renacentista no fue, pues, el de la concordia y serenidad culturales imaginadas por Joseph Texte, sino más bien el «de lucha abierta, de competencia», y no solo con el latín, puesto que, una vez constituidas e independizadas las grandes lenguas literarias de la Europa moderna (francesa, española e inglesa), se abrió paso una nueva competencia, la que enfrentó a todas esas lenguas entre sí por su común e incompatible aspiración a convertirse en el nuevo latín, o, dicho de otro modo, en la nueva lengua común de Europa (v. Casanova, 1999: 79-80; Pomeau, 1966: 79-82; y Wahnón, 2007/2008), aspiración ésta que, una tras otra, primero España, luego Francia y, finalmente, Inglaterra vieron —y siguen viendo— fracasar ante la resistencia de las otras. Lo importante, para nosotros, es que toda esta controversia fue, precisamente, la que sentó los cimientos del «espacio literario europeo» tal como hoy lo conocemos, es decir, como constituido por una pluralidad de literaturas escritas en un número siempre creciente de lenguas diferentes. Por lo mismo, fue también la que puso las bases para el comparatismo moderno, que, entendido en un primer momento como ejercicio de confrontación entre las literaturas europeas modernas, habría ido ampliando su ámbito a medida que se fueron descubriendo otras maneras de entender lo literario procedentes de culturas y tradiciones extranjeras (la hebrea, la persa, la china...).

El factor que más ha contribuido al nacimiento del cosmopolitismo y comparatismo modernos ha sido, sin duda, el del descubrimiento y toma de conciencia de la propia diversidad lingüística y cultural de Europa. Ésta, que, como se ha dicho, era ya un hecho desde el siglo XVI, no empezó sin embargo a revelarse en todo su alcance hasta el instante en que se produjo la segunda fase del proceso de nacionalización, esto es, la de la constitución en el siglo XVIII de las nuevas naciones centroeuropeas y, muy en especial, de Alemania. La razón de esto fue que, cuando Alemania se dispuso a librar su particular guerra de independencia, tanto política, como literaria, el enemigo no era ya solo el prestigioso pasado clásico, encarnado en la pervivencia del latín en las universidades alemanas, sino también la no menos influyente Francia, cuya lengua y literatura ocupaban entonces la posición dominante en Europa (v. «La Europa francesa», en Pomeau, 1966: 79ss). Esto explicaría que, tal como sostuvo Joseph Texte, la patria del comparatismo y cosmopolitismo modernos haya sido Alemania, a algunos de cuyos grandes pensadores y escritores, entre otros Vico, Herder o Goethe, se debería no solo la idea moderna de Europa, sino además una nueva idea de la universalidad y de la literatura universal.

EL MODERNO CONCEPTO DE LITERATURA UNIVERSAL

El combate con el latín no se cerró, por tanto, hasta que, al igual que ya lo habían hecho las naciones más occidentales de Europa (España, Francia, Inglaterra), las naciones centro-europeas dieron también en valorar sus propias tradiciones literarias tanto como valoraban la griega y la latina, y hasta que, por tanto, también ellas desalojaron al latín del único reducto donde todavía seguía ejerciendo parte de su antiguo dominio lingüístico: el de las universidades. Entre mediados del XVIII y comienzos del XIX el latín dejó, pues, de ser, ya definitivamente, la lengua de los sabios, quienes, al igual que los poetas, iban a escribir ya solo en sus respectivas lenguas nacionales, no solo en las grandes naciones imperiales donde esto estaba ocurriendo ya desde el siglo XVII, sino incluso en las que, encerradas en el interior del continente europeo, habían seguido usando el latín en el ámbito del saber científico y literario. Entre estas naciones, las últimas en abandonar el latín, se encontraba, junto a Alemania y Hungría, también una nación eslava: Polonia (sobre la ruptura de esta última unidad europea a partir de la desaparición del latín como lengua común de los sabios, v. Pomeau, 1966: 35-36).

Una obra clave para entender las motivaciones de este proceso sería el *Diario de mi viaje del año 1769*, escrito por H. G. Herder cuando realizaba, con veinticinco años de edad, el viaje por Europa a que por entonces estaba obligado todo joven con aspiraciones ilustradas y para el que el propio Pedro el Grande había servido de modelo. El gran interés de este libro en lo que aquí nos concierne reside en contener la primera exposición sistemática del que, con el tiempo, iba a ser el nuevo modelo europeo de formación humanista. A pesar de haber recibido él mismo la educación tradicional, que, heredada del Renacimiento, se centraba todavía en el aprendizaje de las lenguas y literaturas clásicas, el joven pensador se mostraba partidario de que éstas cediesen por fin el privilegiado puesto que todavía ocupaban en Alemania, el de ser las «lenguas de aprendizaje», a las lenguas y literaturas nacionales o modernas. Su propuesta concreta fue por eso que el latín fuese sustituido, como medio de aprender gramática, por la lengua materna de cada país, y que, antes todavía que el latín, los alumnos aprendiesen otras dos lenguas modernas, la primera de las cuales debía ser, en opinión de Herder, la francesa. Aunque el inglés empezó muy pronto a disputarle al francés este primer puesto, lo esencial de esta propuesta herderiana sería la prioridad que en ella se concedía a las lenguas modernas en detrimento de las clásicas, cuya enseñanza quedaba desplazada en su proyecto a los últimos años de la enseñanza secundaria y solo para el caso de los alumnos que quisieran convertirse en especialistas en las mismas (Herder, 1769b: 74). El autor fue, por otro lado, muy claro a la hora de exponer cuál era el objetivo último de esta revolución pedagógica: «Quiero —escribió en este sentido— que hasta el erudito sepa mejor el francés que el latín» (p. 68).

Así pues, a mediados del XVIII incluso Alemania, la nación que había convertido a los griegos en el modelo superior de la cultura y la belleza, estaba ya decidida a relegar el hasta entonces obligado aprendizaje de las lenguas clásicas, sustituyéndolas por las modernas. Lo curioso es que fue justo en este momento

en que se consumaba del todo la ya irreversible división lingüística de Europa, cuando se produjeron también las primeras llamadas de atención sobre los riesgos que de ella podían derivarse para la cultura y el saber, riesgos que el enciclopedista francés Jean D'Alembert resumió de la siguiente manera: «El sabio pronto deberá conocer siete u ocho lenguas si quiere leer lo que se publica en el ámbito de sus investigaciones» (cit. en Pomeau, 1966: 40). Por las mismas razones que D'Alembert, pero pensando no solo en la ciencia, sino también en la literatura, algunos años después, a comienzos ya del XIX, Goethe se congratulaba, en el marco de sus famosas conversaciones con Eckermann, de no ser, como él, joven en ese momento de la historia de Alemania y Europa. La razón, según le explicó a su amigo, era que hacía tan solo unas décadas lo único que se le exigía a alguien para considerarle culto e informado era el conocimiento de la literatura y el arte griegos, en tanto que en el momento en que ambos estaban hablando, es decir, en 1824, no solo había que estar al tanto de una cada vez más abundante literatura alemana, sino también de todo lo que se producía en los países vecinos, o, como mínimo, en los más importantes y cultos: «Ahora —resumió Goethe— tenemos que ser griegos y latinos, y franceses e ingleses. Y no falta quien caiga en la locura de dirigir los ojos a Oriente». «¡Un mundo —añadió por último— como para confundir el ánimo de cualquier joven!» (Eckermann, 1836-1848: 75).

Por confuso e inabarcable que fuera, éste era, sin embargo, el nuevo mundo en el que a partir de ese momento tuvieron que moverse, tanto científicos y pensadores, como escritores y poetas. Tal como Goethe advertía con desconsuelo, cualquier persona que quisiera ser culta en ese momento de la historia estaba obligado, por supuesto, a seguir conociendo la tradición clásica (Homero, Horacio, Virgilio, Sófocles...), pero además de eso debía también haber leído, como mínimo, a los escritores más importantes de las nuevas literaturas nacionales, sin descartar finalmente, por «loco» que pareciera, las literaturas antiguas, exóticas y lejanas sobre las que Herder había llamado la atención (v. Herder, 1769, 1769a, 1771, 1773 y 1774). Ahora bien, ni Goethe, ni —como ya se ha visto— el propio Herder pensaban en principio que esta tarea de formación requiriese más que el conocimiento de dos o, como mucho, tres lenguas modernas. De ahí la importancia que, a partir de este momento, empezó a tener la traducción. El papel que los traductores iban a desempeñar en la constitución de lo que hoy llamamos la literatura universal fue corroborado por otra de las grandes representantes del nuevo cosmopolitismo europeo, la francesa Mme. de Stael. En su famoso artículo de 1816, «El espíritu de las traducciones», esta escritora afirmó que «conocer todas las lenguas» en que habían escrito los poetas de todos los tiempos, desde el latín o el griego al español o el alemán, era algo sencillamente imposible para la mayoría de los seres humanos, incluyendo escritores e intelectuales: «Semejante trabajo —argumentaba con sensatez— requiere mucho tiempo, mucho esfuerzo, y jamás podrá uno pretender que resulten universales unos conocimientos tan difíciles de adquirir» (Stael, 1816: 284). Por lo mismo, su propuesta concreta, complementaria de la formación lingüística estipulada por Herder, consistió en fomentar la traducción, de la que dijo ser «el servicio más eminente» que podía prestarse a la literatura (p. 283).

Fuese directamente, fuese a través de traducciones, lo importante, para Madame de Staël, era que los escritores y pensadores de las distintas naciones europeas continuaran leyéndose los unos a los otros, exactamente igual que cuando el latín era la lengua común. Aunque la empresa era ciertamente difícil, a la escritora francesa no dejaba todavía de parecerle plausible, lo que se explica, en primer lugar, por ser la suya todavía una perspectiva exclusivamente occidental, limitada al corpus, por entonces aún relativamente abarcable, de las literaturas europeas; y también, en segundo lugar, porque la autora compartía la premisa kantiana según la cual el genio, el talento poético de primer orden, era algo muy raro y muy poco frecuente (v. Kant, 1790: & 49), lo que la llevaba a suponer que las obras que iban a tener que traducirse no habrían de ser nunca demasiadas, aun cuando éstas, las geniales, debieran a su juicio traducirse cuanto antes para no perjudicar el progreso del resto de las naciones europeas: «Existen —escribió en este sentido— tan pocas producciones de primer orden; el genio, del tipo que sea, es un fenómeno tan raro, que si cada nación moderna se limitara a sus propios tesoros, no dejaría de ser pobre» (p. 283).

A Goethe, en cambio, la situación se le aparecía bastante más compleja y de más difícil solución. Por supuesto, él también estaba convencido del imprescindible papel que en ese momento histórico debía desempeñar la traducción, única que podía liberar al sabio de la que él calificaba como la «penosa» obligación de aprender un número imposible y, sobre todo, innecesario de lenguas: «En lo que atañe al griego, el latín, el italiano y el español —escribió en este sentido—, podemos leer las mejores obras de esas naciones en traducciones alemanas tan buenas que ya no existe ningún motivo (...) para perder el tiempo con el penoso aprendizaje de las lenguas» (sobre la relación entre estas afirmaciones y el programa de traducción desarrollado en la Alemania del XIX, v. Casanova, 1999: 309). Ahora bien, desde su punto de vista, más amplio que el de la pensadora francesa, los traductores tenían por delante un trabajo mucho más voluminoso que el que ésta les había encomendado, pues no se trataba solo de que tuvieran que facilitar el acceso a cuanto de raro y genial se producía en cada nación europea, sino también a cuanto de importante, literariamente hablando, se había producido «en todos tiempos y en todas las partes». Lo que esto significaba era que, a despecho de lo que él mismo había afirmado en 1824, no había en realidad más remedio que cometer la «locura» de mirar hacia Oriente. Y, de hecho, así lo hizo él mismo en enero de 1827, fecha en que Eckermann data el ejercicio de comparatismo literario más famoso de cuantos se conocen: ése en que Goethe fue enumerando las diferencias y semejanzas que él mismo había encontrado entre su novela *Hermann y Dorothea* y una «maravillosa» novela china que acababa de leer.

Lo más importante de este breve pero brillante ejercicio de literatura comparada no fue, con todo, el recuento de los puntos de contacto entre las dos obras, sino el hecho de que, leyendo esa novela, Goethe creyera haber descubierto que esos hombres, los chinos, «piensan, obran y sienten *casi como nosotros*» (en referencia a los occidentales) (Eckermann, 1836-1848: 200; la cursiva es mía), revelación a partir de la cual pudo llegar a la conclusión de que lo verdaderamente crucial

no era tanto que existiese esta o aquella semejanza concreta entre esta o aquella obra concreta, sino el hecho mucho más fundamental de que ambas, por lejanos que fueran sus lugares de procedencia, pudieran ser reconocidas e identificadas como literarias o poéticas. La existencia de la novela china demostraba, entonces, que, tal como Herder y el propio Kant habían afirmado, «lo poético» era un valor universal y que, por consiguiente, su origen, su razón de ser, no era histórico o cultural, sino natural o antropológico. Las palabras exactas de Goethe fueron: «Cada vez veo más claramente que la poesía es un acerbo común a todos los hombres y que aparece en todas partes y en todos los tiempos, representada por centenares y centenares de hombres» (p. 201).

Fue, por consiguiente, a partir de este «ser» poético común a todas las obras reconocidas como literarias —al que hoy podría perfectamente darse el nombre de «literariedad», «poeticidad» o «esteticidad»—, como el autor pudo desarrollar su famosa tesis sobre la universalidad de lo literario. Conviene por ello reparar en el estrecho vínculo que existiría entre estas tesis de Goethe y —otra vez— el concepto moderno de genio, que, como se sabe, fue definido en la *Crítica del juicio* como «el talento (dote natural) que da la regla al arte» (Kant, 1790: & 46). Tan kantiano, pues, como la propia Madame de Stäel, también Goethe concebía la literatura como el producto, no tanto del «genio» nacional, cuanto sobre todo del genio kantiano, cuyo rasgo más característico consistía en seguir la inclinación de su singular naturaleza, desobedeciendo, si era necesario, muchas de las reglas y convenciones culturalmente adquiridas. Ahora bien, el poeta tampoco hizo oídos sordos a las importantes revelaciones de Herder sobre la existencia de otras literaturas ajenas al canon clásico, por lo que resolvió el aparente conflicto haciendo una precisión: la de que esa fuerza natural e innata que era el talento artístico no era quizás tan rara como Kant y Madame de Stäel habían sostenido, sino que era posible encontrarlo «en todas partes y en todos los tiempos». De ahí que alertara a Eckermann contra la típica arrogancia a la que hoy damos el nombre de eurocentrismo y que le aconsejara mantenerse atento no solo al resto de las literaturas europeas, sino también a las producidas en países remotos y exóticos: «Todos debemos decirnos que el don poético no es una cosa rara y que nadie debe creerse con más títulos que otro por haber escrito una buena poesía. Yo, por ejemplo, me complazco contemplando lo que sucede en otras naciones y aconsejo a todos que procuren hacer lo mismo» (p. 201).

Si, a pesar de su apertura a culturas y literaturas diferentes, la posición de Goethe era universalista, en lugar de relativista o culturalista, era porque, a la hora de valorar toda esa nueva pluralidad y confusión literarias, seguía confiando en un juicio estético capaz de distinguir lo verdaderamente valioso y, por tanto, de tomar de todas esas literaturas extrañas solo lo que le pareciera «verdaderamente bueno» (p. 202). No se trataba, pues, de afirmar de antemano el valor de lo diferente por el solo hecho de serlo, sino de examinar racionalmente sus pretensiones estéticas, para lo cual, tal como Kant había explicado, no había ya reglas, pero sí modelos. Desde la perspectiva de Goethe, si existían valores estéticos que pudieran ser considerados universales y si éstos se habían plasmado en algún sitio, éste no

podía ser otro, desde luego, que la literatura griega, que tenía, pues, que seguir funcionando como referente en relación con el cual comparar y medir las obras producidas en otras culturas antiguas o extranjeras: «Si sentimos la necesidad de un modelo, volvamos los ojos a los griegos antiguos, en cuyas obras hallaremos siempre el ideal de la belleza humana. Todo lo demás lo debemos considerar únicamente desde el punto de vista histórico, no tomando más que lo que nos parezca verdaderamente bueno» (p. 202). Exactamente igual creía que debía procederse con las literaturas europeas, ninguna de las cuales —ni siquiera la francesa— podía aspirar a erigirse en modelo universal equivalente al griego, debiendo todas más bien aprender unas de otras y «corregirse mutuamente» (p. 231). De ahí que en su reflexión la Literatura Universal no fuese todavía una realidad, sino más bien un proyecto que apenas estaba comenzando: «El concepto de literatura nacional ya no tiene sentido; la época de la literatura universal está comenzando, y todos debemos esforzarnos para apresurar su advenimiento» (p. 201).

Para entender qué quería decir exactamente Goethe con «literatura universal», hay que reparar en el argumento con que trató de demostrar que la época de la misma estaba ya, en efecto, comenzando. Lo que el poeta esgrimió, a estos efectos, fue el caso de escritores ingleses que se habían ocupado de escritores alemanes y a la inversa, sin que por otro lado eso hubiera supuesto una desventaja para la comprensión y valoración de sus obras, sino todo lo contrario: «Carlyle se ha ocupado de Schiller y le ha juzgado con una exactitud como no le sería fácil hacerlo a un alemán. Por otra parte nosotros (los alemanes) tenemos ideas claras sobre Shakespeare y Byron y sabemos apreciar sus méritos, tal vez mejor que los propios ingleses» (p. 231). La literatura universal con la que soñaba Goethe debía ser, pues, el resultado de la abolición de las fronteras nacionales entre lectores y escritores, la constitución de un universo literario apolítico y transnacional regido por una sola y única ley: la del valor estético. Por lo mismo, el esfuerzo que debía hacerse a fin de que este reino autónomo de la literatura adviniera no era cosa de todos por igual, sino fundamentalmente de los entendidos en literatura, que eran los que, al margen de fronteras políticas y lingüísticas, debían leerse y valorarse mutuamente, tal como Carlyle había hecho con Schiller, o Herder con Shakespeare. Para Goethe, el objetivo último de todo esto no era solo, como veíamos en *Madame de Staël*, que las diferentes literaturas nacionales se conociesen y emulasen entre sí, sino también que a partir de este mutuo conocimiento y reconocimiento llegasen algún día a estar íntimamente conectadas, dando lugar de ese modo a la unidad superior que podría llevar ya con precisión el nombre de *Weltliteratur*.

Una de las «enormes ventajas» (p. 231) que el autor le encontraba a esta futura totalidad literaria era la de que haría posible una mucho más precisa y exacta estimación del valor de cada obra literaria, a la que por tanto se podría asignar el lugar que de verdad ocupaba en la escala de los valores universales. Lo que la *Weltliteratur* iba a permitir era decidir con conocimiento de causa acerca del genio, dando cuenta del verdadero grado de singularidad y originalidad de cualquier autor que aspirase a tan preciado título. Por lo mismo iba a permitir también que las obras pudieran ser valoradas solo a partir de sus cualidades y valores estéticos,

sin tener ya en cuenta su lugar de procedencia, ni tampoco, por consiguiente, sus condicionamientos históricos o culturales. De lo que se trataba, para Goethe, era, entonces, de ir construyendo poco a poco una nueva universalidad, que, vista desde hoy, se nos aparece diferente de la del clasicismo francés en tres importantes puntos: en primer lugar, esta nueva universalidad, la cosmopolita, no podría coincidir ya con los valores de ninguna nación o cultura concreta, por predominante que ésta fuese en el comercio mundial; en segundo, no podría ser definida de una vez para siempre, puesto que, abierta siempre a los nuevos valores, tendría que ser una universalidad dinámica, en continuo crecimiento y expansión; por último, sus valores no podrían ser decididos por ninguna elite nacional, sino solo por el conjunto de los entendidos de todas las naciones, entre los que, por supuesto, deberían encontrarse siempre personalidades del calibre de Herder, Carlyle o Schiller.

Tal como ha sostenido Pascale Casanova, es muy posible que, si Goethe pudo advertir la dimensión internacional de la literatura, «su despliegue fuera de los límites nacionales», fuera porque era oriundo de un país que «cuestionaba la hegemonía intelectual y literaria francesa» y porque tenía, por tanto, «un interés vital en comprender la realidad del espacio en el que entraba» (Casanova, 1999: 62). Pero, fuese así o no, lo importante es que, como revela el libro de esta misma autora, el diagnóstico del poeta se habría cumplido y que eso que en él todavía era solo un proyecto sería hoy ya una realidad: la del «espacio literario internacional» (p. 23) o «global» (p. 16) al que Casanova ha dado precisamente el nombre de «República mundial de las Letras». Por otro lado, y aunque haya sido con intención crítica, este reciente libro ha puesto igualmente de manifiesto que, tal como también Goethe predijo, en este nuevo espacio literario internacional el valor de las prácticas literarias concretas no sería decidido en última instancia por ninguna elite nacional, sino por una especie de «internacional literaria», a la que la autora, siguiendo a Valery Larbaud (1936), describe como una sociedad «una e indivisible», constituida por «las personas cultas del mundo entero» —aunque en algún momento y dada la intención crítica de su aportación (muy en la línea de los Estudios Culturales y del cuestionamiento del Canon occidental), también se refiera a ella con cierta ironía como «los ‘legisladores’, en cierto modo, de la República de las Letras» (p. 37).

EL COMPARATISMO COMO MÉTODO DE LA LITERATURA UNIVERSAL

Más allá de que se la vea en términos solo positivos, como hacía Goethe, o en términos también negativos, como hace ahora Casanova, lo crucial en lo que a este proyecto docente respecta es que, tal como esta misma autora ha reconocido, esa internacional literaria, hoy ya plenamente constituida, estaría compuesta fundamentalmente por escritores, críticos literarios y editores, y sería, teóricamente al menos, la encargada de asignar un valor y un lugar preciso a toda obra que se presenta a los ojos del mundo con el adjetivo de literaria. Todo esto, mucho más incluso

que un supuesto contagio de los métodos comparatistas de la ciencia (cfr. Vega Ramos, 1998: 15), explicaría el auge que ya a comienzos del XIX y antes incluso de que se constituyese la disciplina que lleva el nombre de literatura comparada, empezó a tener la aplicación de métodos comparatistas en la investigación literaria.

Una observación importante a este respecto es la que se encuentra en la obra de Friedrich Schleiermacher, quien, a comienzos del siglo XIX, prácticamente por las mismas fechas en que Goethe conversaba con Eckermann, describió la *comparación* no solo como un procedimiento propio y característico de las humanidades, sino además como el componente esencial, junto a la intuición, del que él mismo caracterizó como el «método» específico de estas disciplinas: su famoso círculo hermenéutico. Estas tesis, que pueden leerse en español en el discurso «Sobre el concepto de hermenéutica en relación a las observaciones de F. A. Wolf y al manual de Ast» (1829), significaron el punto de partida de una renovada hermenéutica literaria, susceptible de ser aplicada ya a la literatura moderna. En perfecta sintonía con las transformaciones que, según hemos visto, había experimentado la producción literaria, la propuesta contenida en este texto era, en efecto, la de abrir el ámbito de la hermenéutica literaria a la literatura moderna, discutiendo para ello con quienes, como F. A. Wolf y G. A. F. Ast, habían seguido practicándola como un campo restringido únicamente a la literatura clásica (Schleiermacher, 1829: 59). Desde el punto de vista de Schleiermacher, que había aprendido el arte de la filología al lado del moderno Friedrich Schlegel, la práctica que consistía en interpretar una obra para acceder a los «pensamientos» del autor no podía ya seguir confinada a los escritores griegos y latinos, sino que debía extender su territorio hasta la contemporaneidad misma: «La hermenéutica no solo está versada en el campo clásico y tampoco es meramente un órgano filológico para ese campo restringido, sino que se practica por doquier hay un escritor» (p. 59). Si esto era así, no era solo porque también las obras modernas pudieran contener pensamientos de interés para la humanidad, sino, sobre todo, porque acceder a ellos podía ser en estos casos, los de los escritores modernos, tan difícil o incluso más que en el caso de los clásicos, reclamando, pues, una tarea propiamente hermenéutica.

De toda la argumentación contenida en este importante discurso, obra esencial del pensamiento literario del siglo XIX, nos interesa especialmente el modo en que su autor explicó por qué la interpretación del sentido de una obra moderna podía ser, contra toda apariencia, una tarea más difícil incluso que la de comprender el sentido de una obra clásica. La explicación tenía que ver con la representación que Schleiermacher se hacía de la historia de la literatura, en la que distinguía no tanto épocas, como dos grandes clases de obras: las completamente originales, fundadoras de formas, géneros o contenidos; y aquellas otras que se habían construido, en todo o en parte, de acuerdo con modelos y formas ya existentes, procedentes de las obras del primer grupo (p. 75). Aunque se trataba de dos comportamientos que, según él mismo aclaró, no tenían fecha fija, sino que reaparecían una y otra vez a lo largo de la historia —pues el genio podía obviamente generar un nuevo tipo o forma en cualquier momento de la misma—, el autor advertía también de que las obras del primer grupo habrían sido lógicamente mucho más frecuentes en

los orígenes de la literatura, cuando todo estaba por hacer; en tanto que, a medida que los siglos habían ido pasando, se habían hecho más numerosas las del segundo grupo, a las que en cierto modo pertenecían incluso las obras más geniales, las cuales, por innovadoras que fuesen, no podían no tener en cuenta la existencia de las formas, géneros y obras anteriores, con las que, como Bajtin diría un siglo después, mantenían siempre un diálogo más o menos polémico.

Todo esto explicaba, en efecto, por qué podía ser mucho más difícil interpretar una obra moderna que una clásica. Mientras que, para comprender el pensamiento de un autor clásico, bastaba a veces con realizar un análisis estructural de la obra en sí misma, puesto que «en todo momento de su actividad sólo estaba él mismo» (p. 75); cuando se trataba en cambio de una obra moderna, ni el intérprete ni el crítico podían comprender de verdad el sentido de lo en ella realizado si no la ponían en relación con las obras anteriores del mismo género, forma o temática, con las que el escritor había dialogado y que habían determinado mucho de lo dicho o hecho por él: «Este discernimiento de la relación de un escritor con las formas ya acuñadas en su literatura es un momento tan esencial de la interpretación que sin él no se puede comprender correctamente ni el todo ni lo particular» (p. 77). Huelga decir que el *todo* al que se refería este pasaje se correspondería perfectamente con la totalidad a la que Goethe había dado el nombre de *Weltliteratur* y que, consecuentemente, lo *particular* no sería sino cada una de las obras concretas a la que, como sabemos, había que asignar un lugar preciso en la jerarquía literaria, decidiendo sobre la originalidad y sentido de su aportación. No en balde, el propio Schleiermacher describió la tarea de la crítica en términos de «asignar el lugar correcto al escritor mismo respecto a sus relaciones con el lenguaje y sus formas» (p. 75). Se entiende, pues, que el filólogo o crítico literario de nueva generación al que este filósofo encomendó la interpretación y valoración de la literatura moderna tuviera que cultivar un «método», el del círculo hermenéutico, para el que no bastaba, como luego entendieron algunos de los representantes de la Estilística europea, con estar naturalmente dotado de *intuición* —el «procedimiento adivinatorio» de Schleiermacher. También se requería una buena dosis de lo que este mismo autor llamó el «procedimiento comparativo», para el que el único *sine qua non* era poseer una vasta cultura literaria capaz de encontrar relaciones de diferencia y semejanza entre diversas obras de la literatura universal: «Solo contraponiendo lo que es idéntico en varias obras y las diferencias que se dan al lado se puede formar la imagen universal de un género y establecer la relación que la obra en cuestión mantiene con él» (p. 113).

Así pues, el objetivo de esta renovada hermenéutica literaria no era solo interpretar el sentido de una obra, sino sobre todo valorarla, estableciendo el lugar exacto que debía ocupar en la historia de la literatura, o por lo menos en la de un género literario. El propio Schleiermacher fue consciente, no obstante, de la idealidad de estos objetivos, que consideraba imposibles de alcanzar de una manera completa y exhaustiva. Precisamente porque a esas alturas del tiempo ni siquiera la más impresionante cultura literaria podía ya dominar el «todo» de un género, y, menos aún, el «todo» de la literatura universal, fue por lo que optó por describir

la nueva empresa filológica o hermenéutica en términos de un «proceso» siempre en marcha y, por tanto, siempre también inexacto e inacabado, tan infinito, pues, como la vida misma de la literatura, o, simplemente, como la vida misma: «El trabajo de comprender e interpretar es un todo constante que se desarrolla paulatinamente, en cuyo transcurso posterior nos apoyamos mutuamente más y más, en la medida en que cada uno proporciona al resto puntos de comparación y analogías, pero que en cada punto recomienza siempre de la misma manera, presintiendo. Se trata —concluyó el brillante pensador— del progresivo autodescubrimiento del espíritu pensante» (p. 87).

El comparatismo así entendido, es decir, como método de interpretación y valoración de las obras literarias particulares situadas dentro de todos más amplios (el género, la forma, el tema...), habría contado, desde que Schleiermacher acertó a describirlo, con grandes cultivadores, entre los que el más destacable —por la fidelidad con que se atuvo a los principios teóricos y metodológicos de esta nueva hermenéutica literaria— habría sido un pensador del mundo eslavo, Mijail M. Bajtin. En su gigantesca y polifacética obra, compuesta por textos de ética, de filosofía del arte, de filosofía del lenguaje y de teoría de la literatura, se encuentran dos conocidos trabajos de hermenéutica literaria que, cultivada al modo en que se acaba de exponer, serían por lo mismo también grandes ejemplos de literatura comparada. Me refiero, por supuesto, a los libros que dedicó a dos narradores europeos, Rabelais y Dostoievski, cuyas obras explicó y valoró no en función de su pertenencia a sus respectivas tradiciones nacionales —francesa en el caso del primero; rusa, en la del segundo—, sino a partir de las relaciones que ambas mantenían con diversas tradiciones genéricas que el propio Bajtin calificó como «europeas» (p. 144) y entre las que se encontraban, entre otras, el diálogo socrático, la sátira menipea y, en general, todo eso que llamó la literatura carnavalizada de la Edad Media. Estos trabajos bajtinianos representarían, pues, una de las variantes más interesantes y productivas del comparatismo literario: la que, apoyada en las premisas de la hermenéutica moderna fundada por Schleiermacher y Dilthey, trata de discernir la relación de un escritor con las formas y contenidos ya acuñados en la cultura literaria, para así dar cuenta de aquello en que precisamente consistiría su singularidad o, dicho de otro modo, su aportación genial a la historia de esa literatura. Así cultivada, la literatura comparada sería, en realidad, una *crítica literaria comparada*, y sus orígenes se encontrarían en la redefinición que la filología moderna, apoyada en la hermenéutica filosófica, hizo de sus objetivos y fines ya desde comienzos del siglo XIX.

LA LITERATURA COMPARADA COMO HISTORIA COMPARADA DE LAS LITERATURAS NACIONALES

La otra versión de la Literatura Comparada, que nació y se fue desarrollando igualmente a lo largo del siglo XIX, sería la histórica. Entendida en este otro sentido, es decir, como *historia literaria comparada*, las primeras manifestaciones

de la disciplina en su desarrollo moderno se encontrarían en J. G. Herder, a quien no en balde se ha considerado «el verdadero fundador de la literatura comparada» (Texte, 1893: 23). Lo que este pensador alemán legó a la disciplina fue un mayor énfasis en la nacionalidad, así como en lo que cada literatura nacional podía deber al espíritu del pueblo que le había dado origen. Lo esencial del método herderiano se encontraría formulado ya en su primer trabajo, las *Silvas Críticas*, que el autor escribió en 1769 cuando, en una de las fases de su famoso viaje por Europa, se encontraba en Rusia, concretamente en Riga (v. Rodríguez Barraza, 2008: 30). En este texto y a propósito de la famosa polémica entre Lessing y Winckelmann sobre el arte griego (v. Lessing, 1766), el joven pensador dejó expresada por primera vez su peculiar convicción en el carácter a la vez *único* y *diverso* de la literatura. Lo hizo en relación con la elegía, que, en su opinión, no era tanto un género, cuanto un modo universal de sentir que podía hallarse no solo en los poemas así denominados de la literatura clásica (o de sus imitadoras), sino allí donde se hubiera expresado «la sensibilidad para el dolor y la tristeza» propia del «alma humana»: «La elegía —escribió— posee un ámbito propio en el alma humana, a saber, la sensibilidad para el dolor y la tristeza» (Herder, 1769: 17).

Al igual que Goethe, que de hecho lo aprendió de él, también Herder pensaba que los seres humanos sentían y pensaban casi igual en todas partes, razón por la cual no veía nada de extraño en que también crearan formas de expresión literaria muy similares, por lejanos que fueran sus lugares de procedencia. Ahora bien, mientras que Goethe optó, como vimos, por prescindir de las diferencias para subrayar más bien las semejanzas y hacer hincapié, sobre todo, en el hecho de que la literatura fuera un fenómeno universalmente extendido; su antecesor se inclinó, en cambio, por *comparar* las diferentes literaturas del mundo para asignar a cada una su «lugar propio» o peculiaridad nacional. Así, por ejemplo, en relación con la elegía, la propuesta de Herder fue la siguiente: «Se puede investigar, pues, a través de épocas y pueblos distintos, y así se hallará, *por comparación*, el lugar propio de los griegos» (p. 17; la cursiva es mía). Haciendo uso de este método comparativo, que rastreaba al mismo tiempo lo uno y lo diverso, Herder pudo explicar, entre otras muchas cosas, la carencia de acento elegíaco en la poesía de los nórdicos escandinavos, en un fragmento que reproduzco entero por su interés para entender la idea de la literatura como expresión del espíritu de un pueblo:

No todos los pueblos tienen un corazón igualmente tierno para las tristezas suaves. En algunos, incluso las lamentaciones poseen una tosca firmeza, un heroico rugido en el que quedan entrelazadas. Un pueblo así es posible que esté muy poco familiarizado con el lenguaje de esas dulces lágrimas, a pesar de tener grandes poetas en otros aspectos. Así ocurre con los nórdicos escandinavos que, endurecidos por el heroísmo, incluso en los casos de duelo apenas exhalaban unos breves suspiros... y callaban; cuando cantaban, su canto era casi la triste lágrima elegíaca (p. 17).

Por las mismas fechas en que escribió las *Silvas*, Herder compuso también el ya citado *Diario de mi viaje del año 1769*, muchas de cuyas páginas fueron de-

dicadas a comparar, no solo a las naciones antiguas (griega, nórdica, celta, etc.), sino también a las modernas naciones europeas: Holanda con su «espíritu de comercio» (Herder, 1769a: 83); España e Italia con su «imaginación excesivamente ardorosa» (p. 88); Francia con su «razón fría y sana» (p. 89); Inglaterra con su «libre naturaleza» (p. 104), etc. No faltaban tampoco en el recuento los países del este de Europa, entre los que el pensador citó no solo a la «déspota» Rusia, sino también a Ucrania, con su «naturaleza alegre», además de a Hungría, Polonia y otras regiones de la zona, a todas las cuales pronosticó —en una predicción que ejerció gran influencia en el desarrollo de los modernos nacionalismos eslavos— un gran futuro una vez que «el espíritu de *la cultura*» (nótese el universalismo de la fórmula) hubiese penetrado en ellas (p. 77). Al asignar un temperamento a cada una de las naciones europeas, Herder no inventó nada nuevo; se limitó más bien a seguir en la línea de uno de sus autores más admirados, el francés Montesquieu, el verdadero creador de la fórmula «genio de la nación» (v. Montesquieu, 1748: 44), la cual a su vez había tenido, entre otros ilustres precedentes, el del humanista español Huarte de San Juan, cuya obra *Examen de ingenios para las ciencias* (1575) ya especulaba ampliamente, apoyándose en las antiguas tesis de Galeno, sobre la existencia de caracteres o «ingenios» nacionales: el español, el francés, el inglés, el alemán, el italiano... La aportación de Herder a este modo de pensar Europa consistió en extender la tesis del genio nacional al terreno de lo estético-literario, lo que, junto con el por entonces todavía muy extendido sentimiento de rivalidad entre las naciones europeas (v. Casanova, 1999), provocó la aparición de un comparatismo que, como el suyo mismo, empezó a poner de relieve la especificidad nacional de cada literatura europea, sin privarse incluso en algunos casos de proclamar la superioridad de la propia nación y literatura respecto de las demás, todo lo cual acabó redundando en una visión más nacionalista que propiamente universal de la literatura.

Fue de hecho esta visión de la literatura como expresión del alma de un pueblo —que, por supuesto, no cabe atribuir solo ni sobre todo a Herder— la que estuvo en el origen de las historias nacionales de la literatura, nacidas todas, según Texte (1902: 27), del deseo de «defender el genio de cada nación contra la influencia de las naciones vecinas». Ahora bien, ha sido el propio Texte quien también ha llamado la atención sobre el paradójico hecho de que habría sido el desarrollo que llegaron a alcanzar estas filologías nacionales el que, a su vez, hizo posible la aparición de la literatura comparada en el siglo XIX, no ya como método filológico, sino como una nueva y concreta disciplina académica encargada de confrontar los resultados de las filologías particulares. Según este autor, que fue precisamente uno de los primeros en ocupar una cátedra de esta nueva ciencia, las historias nacionales habrían sido «la base necesaria de la historia comparada de las literaturas», la cual no pudo empezar a existir «más que cuando la historia de las grandes literaturas directrices» había sido ya «suficientemente explorada» (pp. 27-28). Esto explicaría, desde luego, que las primeras manifestaciones de esta disciplina daten del segundo cuarto del siglo XIX, período en que Abel François Villemain y Jean-Jacques Ampère emprendieron casi al mismo tiempo lo que el

primero de los dos llamó «l'analyse comparée de plusieurs littératures modernes» (cit. por Gil-Albarellos, 2006: 33). Los títulos de los cursos que estos dos autores dieron en la universidad francesa hablarían por sí solos de lo que por entonces se empezó a entender por literatura comparada. El de Villemain, impartido en la Sorbona en 1829, se llamaba «Examen de l'influence exercée par les écrivains français du XVIII^e siècle sur les littératures étrangères et l'esprit européen», en tanto que el de Ampère, dictado en 1832 en París, llevaba el título de «Histoire comparative des littératures». Este mismo autor publicó poco después, en 1841, el libro titulado *Histoire de la littérature française au moyen âge comparée aux littératures étrangères*.

Todavía a finales del siglo XIX, el propio Joseph Texte, a quien se tiene —quizás injustificadamente (cfr. a este respecto Vega Ramos y Carbonell, 1998: 14)— por el primer catedrático de la disciplina, seguía cultivando de este modo la literatura comparada. Así lo demuestran no solo los títulos de algunos de los cursos que impartió en la Universidad de Lyon, por ejemplo el de «L'influence des littératures germaniques sur la littérature française depuis de la Renaissance» (v. Vega Ramos y Carbonell, 1998: 21), sino también el hecho de que él mismo expusiera teóricamente el cometido de la disciplina en términos de «estudio comparativo de las literaturas modernas», con especial atención a las «relaciones entre las distintas literaturas entre sí, las influencias que ejercen y reciben, las influencias morales o meramente estéticas que se derivan de este intercambio de ideas...» (Texte, 1893: 21). La literatura comparada así entendida presentaba como mínimo dos serias deficiencias: la de estar restringida al campo de las literaturas modernas, es decir, a las que se constituyeron en lenguas vulgares a partir del Renacimiento (excluyendo, pues, a las clásicas, antes objeto preferente de atención de la filología); y la de limitarse prácticamente al estudio de los contactos directos entre dichas literaturas, en forma de «influencias», «relaciones», «intercambio», etc., haciendo uso, pues, de métodos positivistas muy similares a los que por entonces predominaban también en las historias nacionales de la literatura.

Aun así, las propuestas de Texte serían mucho más interesantes que las de la mayoría de sus colegas positivistas, ya que, a diferencia de ellos, este catedrático francés no perdió nunca de vista el ideal goetheano de la *Weltliteratur*, que, en su opinión, seguía siendo el objetivo último de la literatura comparada entendida como estudio comparativo de las literaturas modernas. Que la literatura universal tuviera que pasar necesariamente por el estudio comparado de las literaturas nacionales lo explicaba este autor del siguiente modo. Según él, a esas alturas del tiempo resultaba del todo imposible negar que la literatura —que quizás pudo ser *una* en los períodos antiguo y medieval— estaba ya claramente dividida en diferentes tradiciones nacionales, cada una de las cuales se presentaba, además, como «la expresión por excelencia de la personalidad moral de una nación». De hecho, seguía diciendo Texte, lo que había ocurrido en Europa desde el Renacimiento era que cada pueblo se había dado un «alma» *mediante la literatura*, dando lugar así luego a la ya mencionada tendencia a «defender el genio de cada nación contra la influencia de las naciones vecinas» (Texte, 1902: 27). Ahora bien, toda

vez que esas diferencias nacionales existían ya de forma innegable, lo único que los cosmopolitas (entre los que él mismo se incluía) podían hacer era provocar, precisamente mediante la tarea comparatista, «una difuminación de las fronteras, una comunicación más libre entre pueblos vecinos, una comprensión más completa y abierta de las obras extranjeras», todo lo cual, en su opinión, muy próxima en esto a la de Goethe, debía servir para preparar «el advenimiento de una literatura internacional o, al menos, europea» (Texte, 1893: 24). La función de la literatura comparada, tal como este autor la entendía, iba, pues, mucho más allá de lo estrictamente literario y consistía en ir sentando las bases de lo que él mismo llamó con notable sentido político «los Estados Unidos de Europa», concebidos, claro, no como una mera unión económica, sino también política y cultural. De ahí que, para hacerla posible, fuera absolutamente necesario ir construyendo poco a poco «el alma colectiva de Europa», única de la cual era dable esperar —por la misma lógica herderiana— que se derivase una «nueva literatura europea» y, a partir de ella y de su lugar preponderante en el mundo, también una nueva literatura internacional:

El día en el que se forme la nueva literatura europea —escribió en este sentido—, toda crítica literaria será necesariamente internacional. Ese día, por encima de las fronteras políticas —si todavía quedase alguna— se habrían tendido y anudado los lazos invisibles que unirán los pueblos con los pueblos y que construirán, como en la edad media, el alma colectiva de Europa.

Mientras esperamos la formación, desde el punto de vista tanto literario como político, de los Estados Unidos de Europa, no puede permitírsele al historiador perder de vista el punto de vista sintético, incluso cuando se ocupa de una sola de las literaturas modernas (Texte, 1893: 24).

La «literatura europea» siguió siendo el motivo principal de muchas de las obras importantes del comparatismo posterior, el del siglo XX, destacando entre todas ellas la imprescindible *Literatura europea y Edad Media latina*, del filólogo alemán Ernst Robert Curtius (1948). Sin embargo, el planteamiento de esta obra, escrita tras el desastre de las dos guerras mundiales, era ya algo diferente al de Texte. En primer lugar, la atención de Curtius no se restringía al corpus de las literaturas modernas, sino que abarcaba también la «Edad Media latina»; en segundo lugar, la literatura europea, lejos de ser para él una utopía que solo pudiera localizarse en el futuro, era más bien una realidad pasada y presente, la de «la unidad de las tradiciones culturales de Occidente» (Curtius, 1948: 10), que, más que construir, había solo que tratar de *preservar*, y cuyos orígenes y razón de ser se encontraban en las raíces comunes, antiguas y medievales, de todas las literaturas nacionales europeas, por muy diferentes que éstas pudiesen parecer a primera vista. La imagen de la literatura que resultaba de este libro era, como se ve, muy similar a la del gran diálogo bajtiniano y, como él, se desarrollaba también en el Gran Tiempo de la cultura occidental. Entre los muchos méritos de esta obra se encontraría, pues, el de haber recordado a los comparatistas más «modernos» que la literatura

européa no había empezado con la Edad Moderna ni con el Renacimiento, sino que su historia se había iniciado en la Antigüedad griega, proseguido en el imperio helenístico (incluyendo a las provincias orientales) y llegado, a través de los germanos asimilados por Roma y de toda la Edad Media (latina y oriental), hasta esa moderna Alemania en la que, como vimos, todavía Goethe podía aconsejar a los jóvenes que leyeran a los griegos: «La literatura europea —concluía por eso el gran historiador alemán— es tan vieja como la cultura europea, es decir, que abarca veintiséis siglos (contados desde Homero hasta Goethe)» (p. 30).

HACIA UN CONOCIMIENTO GENERAL Y COMPARADO DE LAS LITERATURAS ESLAVAS

Las literaturas eslavas que se estudian en este proyecto ilustrarían por igual las dos tesis sobre la cultura europea que acaban de confrontarse: la de Texte, con su énfasis en la existencia de diferentes tradiciones literarias en Europa, sobre todo a partir de la modernidad; y la de Curtius, con su insistencia en la unidad esencial de la cultura europea y en sus comunes raíces greco-latinas y cristianas. En lo que a esto último respecta, la historia de las literaturas eslavas nos proporciona desde luego un dato muy revelador ya desde el mismo instante de su origen, que resultaría ser, de hecho, mucho más europeo en general que eslavo en particular. El dato en cuestión se refiere al que se considera precisamente el acontecimiento fundador de las literaturas eslavas: la invención del alfabeto eslavo llamado glagolítico por los monjes griegos Constantino (luego Cirilo) y Metodio, gracias a la cual pudo nacer la escritura y, por tanto, también la literatura en lengua eslava (v. Chizhevski, 1968: 43-44). El sentido más europeo que propiamente eslavo del acontecimiento tiene que ver, por su parte, con la que fue la concreta finalidad de estos dos monjes (luego canonizados) a la hora de crear el alfabeto y la escritura eslava. Como se sabe, fue el príncipe moravo Rastislav quien, comprendiendo lo imposible de avanzar en la evangelización si ésta no se dirigía a los eslavos en su propia lengua, le pidió al emperador de Bizancio, Miguel III, que le enviara misioneros capaces de predicar la nueva religión en dicha lengua. En tanto que miembros de esa misión evangelizadora, Cirilo y Metodio inventaron, pues, el alfabeto glagolítico no tanto para proporcionar un vehículo de expresión escrita al «alma» eslava, cuanto más bien para darse ellos mismos un vehículo con que poder transformarla, convirtiendo a la que por entonces era todavía una población mayoritariamente «bárbara» (con tradiciones exclusivamente orales) y pagana, en una sociedad cristiana y civilizada. Se trató, pues, de una tarea de las que hoy se llaman de aculturación, en la que el alfabeto eslavo desempeñó un papel fundamental a la hora de propagar *la cultura* —la de la cristiandad europea— entre las no culturizadas poblaciones eslavas.

De ahí que los inicios de la literatura eslava consistieran, fundamentalmente, en un inmenso trabajo de traducción, el que los propios Cirilo y Metodio (y luego también sus sucesores) llevaron a cabo para trasladar a un concreto dialecto eslavo,

el «búlgaro» de Salónica que ellos mismos hablaban, una buena parte de la cultura medieval cristiana que por entonces ya era común al resto de Europa. Entre los libros que se tradujeron del griego a la lengua que desde entonces se conoce como antiguo eslavo (o antiguo búlgaro), se encontraban, por eso, el Nuevo Testamento, parte del Antiguo y los textos litúrgicos básicos, además de algunas obras jurídicas y didácticas procedentes de la cultura bizantina. No faltaron tampoco algunas aportaciones originales, en las que suelen verse con razón las primeras manifestaciones de una literatura artística en lengua eslava. Me refiero en concreto a los dos poemas que se atribuyen a san Cirilo: la *Oración alfabética*, escrita en versos dodecasílabos; y el *Proglas*, o prólogo en verso a la traducción de los Evangelios, en el que se contiene precisamente una defensa del derecho de los eslavos a recibir la liturgia en su propia lengua (v. Hermida de Blas, 1997: 246-247).

El sentido en que estos poemas de Cirilo pueden y deben considerarse el inicio de la literatura eslava es un sentido estrictamente lingüístico. En tanto que escritos en una lengua eslava, la primera además que se puso por escrito, son sin duda la primera *literatura eslava* (o si se prefiere, búlgara o morava) y, por lo mismo, el punto de arranque de todas las literaturas en lenguas eslavas. En otras palabras, lo que es obvio es que, de no haberse producido este acontecimiento fundador, el de la invención de un alfabeto para las lenguas eslavas, ni éstas habrían podido nunca despegar como lenguas de cultura, ni tampoco consiguientemente dar origen con posterioridad a las diferentes literaturas eslavas. Ahora bien, en el preciso momento en que Cirilo escribió sus poemas en este nuevo alfabeto, la literatura que hemos acordado considerar eslava desde el punto de vista lingüístico, no lo era en cambio desde otro punto de vista no menos importante, el cultural. Al fin y al cabo, sus autores, los dos monjes griegos llegados de Salónica, lejos de ser los portadores de un supuesto espíritu eslavo que hubieran podido dejar plasmado en sus obras, eran, con su rica formación recibida en la Escuela de Magnaur y en la Universidad de Constantinopla, miembros de pleno derecho de la cultura greco-bizantina, la cual por entonces todavía formaba parte de esa unidad de la cultura cristiana medieval de que hemos visto hablar a Curtius. En un sentido cultural, los primeros poemas de la literatura eslava no serían, pues, textos eslavos, sino simplemente textos *cultos*, fruto de una cultura extranjera, de un espíritu venido de fuera, al que cabría fácilmente identificar con ese «alma colectiva de Europa» de que hablaba Joseph Texte para la Edad Media y cuyos orígenes, como ya sabemos, se remontaban al legado greco-latino y a la relectura que de éste habían hecho los Padres de la Iglesia.

Así miradas las cosas, la unidad de las tradiciones literarias de Europa se nos aparece desde luego como un hecho incuestionable, válido no solo para las literaturas occidentales que mejor conocemos a este lado del continente (la española, la francesa, la inglesa, la italiana), sino también para las literaturas del este de Europa, las cuales, lejos de poder ser estudiadas de forma aislada, tendrían obligadamente que ser puestas en relación con el resto de las literaturas de la Edad Media, tanto bizantinas, como latinas. Este último factor, el latino, sería especialmente pertinente para el caso concreto de dos de las literaturas que van

a estudiarse aquí, la polaca y la checa. Situada geográficamente en el Imperio de la Gran Moravia, primero, y en el reino de Bohemia, después, los orígenes de la segunda de estas dos literaturas —quizás la más interesante desde el punto de vista del encuentro entre culturas— tendrían tanto que ver con la literatura bizantina escrita en antiguo eslavo, como con la literatura latina procedente de Occidente, que, cultivada a partir de los siglos X y XI, dio lugar a obras tan representativas de la literatura bohemia como la *Leyenda de Kristián*, que, aunque escrita en latín, contenía una paradójica defensa de las anteriores tradiciones bizantinas. Más allá de este gesto de fidelidad, que hablaría precisamente de una «simbiosis entre dos tradiciones literarias y culturales», lo importante sería que, tal como Hermida de Blas ha sostenido, la literatura latina del reino de Bohemia —fruto de la política de acercamiento a Occidente capitaneada por el nuevo obispo de Praga— conllevó «la adaptación al medio checo de modelos literarios europeos» (Hermida de Blas, 1997: 249).

No habría sido, pues, casual que, tras esta inmersión en la cultura occidental latina y justo después de que el siglo XIII fuera testigo de la llegada de una importante colonización germánica a Bohemia, empezara a florecer en este reino medieval una literatura en lengua vernácula (en esa variedad del tronco común eslavo que era ya por entonces el checo), escrita en caracteres latinos y de carácter ya nítidamente occidental, con formas, géneros y temas tomados del acervo común de la cultura medieval latina, como, por ejemplo, el de las vidas de santos en verso —tan similares a las que un siglo antes estaba componiendo en nuestro suelo, también en lengua vulgar, Gonzalo de Berceo. Con todo, el ejemplo más ilustrativo de esta nueva comunidad cultural entre la Bohemia tardo-medieval y los países de la Europa occidental sería, sin duda, el del famoso poema épico sobre la vida de Alejandro Magno, el *Alexandreis*, que, obra en el siglo XII del francés Gautier de Châtillon, conoció en el siglo XIV una versión checa en versos octosílabos, muy influida al parecer por una traducción anterior al alemán, ella misma llevada a cabo en la corte de Bohemia por un miembro de la importante e influyente comunidad germana, Ulrich von Eschenbach (Hermida de Blas, 1997: 254). Al igual que en el caso anterior, también en éste podría encontrarse un claro paralelismo en la literatura española: el famoso *Libro de Alexandre*, obra del llamado mester de clerecía, también un siglo anterior a la versión checa.

Los ejemplos que acaban de citarse vendrían, pues, en apoyo de la tesis sobre una fundamental unidad de la cultura europea, basada en las tradiciones compartidas de la Edad Media latina. Sin embargo, tampoco escasean los ejemplos que hablan de lo contrario, es decir, de la existencia de tradiciones propias y singulares de la literatura checa, que le darían a ésta un aspecto particular, solo compartido si acaso por otras literaturas del mundo eslavo. Es lo que ocurre, por ejemplo, con las mismas tradiciones temáticas, llenas de motivos (el de la resistencia contra los alemanes), tonos (el encendido patriotismo) y personajes (los propios Cirilo y Metodio, el duque Oldrich de la *Crónica de Dalimil*, etc.), característicamente bohemios y por ende ajenos a las literaturas del otro extremo de Europa. Y lo mismo habría que decir de las otras dos literaturas eslavas que se estudian en este

proyecto: la rusa y la polaca. Motivos y personajes característicos de la literatura rusa, desconocidos por eso de entrada para alguien exclusivamente familiarizado con la literatura occidental, serían, entre muchos otros, la batalla de Kalka, la de Kulikovo, el príncipe Ígor, el príncipe Aleksandr Nevski, «la tercera Roma»..., todos ellos relacionados con la propia y particular historia socio-política de Rusia. Menos abundantes, pero igualmente importantes, serían las especificidades formales y genéricas que se encuentran en algunas de las literaturas eslavas y que también las singularizan respecto de sus homólogas, las literaturas occidentales, caso, por ejemplo, de la técnica poética conocida como «trenzado de vocablos», que nació en la literatura en eslavo eclesiástico.

Con todo, donde las literaturas eslavas parecen reclamar sobre todo un estudio particular, demostrando así que tendrían una historia propia, no susceptible de ser explicada solo a partir de las categorías y conceptos propios de la historia de las literaturas occidentales, es en el terreno de la periodización literaria. Precisamente por haber tenido una trayectoria socio-política singular, con episodios no vividos en el resto de los países europeos —v.g., el yugo tártaro en Rusia, el husitismo en Bohemia—, la habitual división de la historia literaria en Edad Media, Renacimiento, Barroco, Ilustración, etc. no puede ser trasladada sin más a estas literaturas, en las que no sería posible, por ejemplo, hablar de un Renacimiento propiamente dicho (v. Hermida de Blas, 1997: 273; y Drosdov Díez, 1997: 995-998). De las tres que aquí se estudian solo la polaca, precisamente a causa de su decidida y temprana adopción del latín como lengua de cultura, presentaría una evolución parecida a la propiamente occidental, con período renacentista incluido, si bien no por eso dejan de observarse ciertas particularidades derivadas igualmente de su historia política, entre otras, la de la división del Romanticismo en dos épocas a consecuencia del levantamiento de 1831, «que ciñó la problemática literaria exclusivamente al problema nacional» (v. Chizhevski, 1968: 36-37).

Habría que añadir, para terminar, que todas estas particularidades eslavas son todavía más llamativas cuando se abandona el territorio de las tres grandes literaturas, la rusa, la checa y la polaca, para penetrar en el de las otras literaturas eslavas que por ahora no se van a estudiar aquí, a saber, la antigua pero interrumpida literatura búlgara (sometida durante siglos al dominio turco), o las «pequeñas» literaturas eslovaca, bielorrusa, ucraniana, macedonia y eslovena, fruto de las reivindicaciones nacionalistas del XIX. Todas ellas pondrían de manifiesto una vez más esa estrechísima relación entre historia literaria e historia socio-política en la que parece residir, precisamente, uno de los rasgos más diferenciadores de las literaturas del mundo eslavo. De ahí que algunos de los textos e imágenes seleccionados en este proyecto docente lo hayan sido en función no solo de sus indiscutibles valores estéticos, sino también de su alto valor documental e histórico, constituyéndose así en una pequeña, pero esperamos que útil muestra de ese particularmente elevado sentido cívico y patriótico que sería propio de las literaturas eslavas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez-Pedrosa Núñez, Juan Antonio (1997), «Las lenguas eslavas. El eslavo común. La patria originaria de los eslavos», en F. Presa González (coord.) (1997: 37-48).
- Anderson, Benedict (1996), *L'Imaginaire nacional. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, París, La Découverte.
- Casanova, Pascale (1999), *La República mundial de las Letras*, Madrid, Anagrama, 2001.
- Curtius, Ernst Robert (1948), *Literatura europea y Edad Media latina*, 2 vols, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Domínguez Caparrós, José (1993), *Orígenes del discurso crítico. Teorías antiguas y medievales sobre la interpretación*, Madrid, Gredos.
- Drosdov Díez, Tatiana (1997), «La literatura rusa desde sus orígenes hasta el siglo XVII», en F. Presa González (1997: 981-1005).
- Eckermann, Johann Peter (1836-1848), *Conversaciones con Goethe*, Barcelona, Iberia, 1956.
- Gil-Albarellos Pérez-Pedrero, Susana (2006), *Introducción a la literatura comparada*, Valladolid, Universidad.
- Herder, Johann Gottfried (1769), *Silvas críticas*, en Herder, 1982: 1-22.
- (1769a), *Diario de mi viaje del año 1769*, en Herder, 1982: 23-129.
- (1771), *Ensayo sobre el origen del lenguaje*, en Herder, 1982: 131-232.
- (1773), *Extracto de un intercambio de cartas sobre Ossian y las canciones de los pueblos antiguos*, en Herder, 1982: 233-248.
- (1774), *Otra filosofía de la historia para la educación de la humanidad*, en Herder, 1982: 273-367.
- (1982), *Obra selecta*, trad. de P. Ribas, Madrid, Alfaguara.
- Hermida de Blas, Alejandro (1997), «Literatura checa. La Edad Media», en F. Presa González (coord.), (1997: 245-263).
- Huarte de San Juan, Juan (1575), *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. de F. Fresco Otero, Madrid, Espasa-Calpe.
- Kant, Immanuel (1790), *Crítica del juicio*, ed. de M. García Morente, Madrid, Espasa Calpe, 1991.
- Larbaud, Valery (1936), *Ce vice impune. La lecture. Domaine anglais*, París, Gallimard.
- Lessing, G. Ephraim (1766), *Laocoonte o Sobre las fronteras de la poesía y la pintura*, ed. de E. Barjau, Madrid, Editora Nacional, 1977.
- ‘Longino», *Sobre lo sublime*, trad. de J. García López, Madrid, Gredos, 1979.
- Martí Monterde, Antoni (2005), «Literatura comparada», en J. Llovet et al., *Teoría literaria y literatura comparada*, Barcelona, Ariel, pp. 333-406.
- Mayo, Robert S. (1969), *Herder and the Beginnings of Comparative Literature*, Chapell Hill, University of North Carolina Press.
- Montesquieu, Charles Louis de (1748), *Del espíritu de las leyes*, con prólogo de E. Tierno Galván, Madrid, Tecnos, 1972.
- Pomeau, René (1966), *La Europa de las luces. Cosmopolitismo y unidad europea en el siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Presa González, Fernando (coord.) (1997), *Historia de las literaturas eslavas*, Madrid, Cátedra.
- Rodríguez Barraza, Adriana (2008), *Identidad lingüística y nación cultural en J. G. Herder*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Schleiermacher, Friedrich D. E. (1829), «Sobre el concepto de hermenéutica en relación a las observaciones de F. A. Wolf y al manual de Ast», en *Los discursos sobre hermenéutica*, ed. de L. Flamarique, Cuadernos de Anuario Filosófico, 83, 1999, pp. 49-123.

- Stäel, Madame de (1816), «El espíritu de las traducciones», trad. de W. C. Lozano, en *Literatura y traducción*, Granada, Universidad de Granada, 2006, pp. 283-290.
- Texte, Joseph (1893), «Los estudios de literatura comparada en el extranjero y en Francia», en M. J. Vega y N. Carbonell (1998: 21-25).
- (1902), «La literatura comparada», en M. J. Vega y N. Carbonell (1998: 26-31).
- Vega Ramos, María José y Neus Carbonell (1998), *La literatura comparada: principios y métodos*, Madrid, Gredos, 1998.
- Wahnón, Sultana (2007), «La poética hebrea de Moshe Ibn 'Ezra. Una teoría medieval de la literariedad», *Boletín Hispánico-Helvético*, n. 9, pp. 87-113.
- (2007a), «Lenguaje y literatura en el pensamiento de Mijail M. Bajtin», en A. Tornero (ed.), *Discursare. Reflexiones sobre el discurso, el texto y la teoría de la literatura*, México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, pp. 57-96.
- (2007/2008), «Lenguas, culturas e imperios: reflexiones sobre el cosmopolitismo», *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, n. 4, pp. 29-37.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

I. Manuales e introducciones generales a la Literatura Comparada

- Bassnett, S. (1993), *Comparative literature. A Critical Introduction*, Oxford/Cambridge, Blackwell.
- Brunel, Pierre, C. Pichois y A. M. Rousseau (1983), *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, París, A. Collin.
- Cioranescu, Alejandro (1964), *Principios de literatura comparada*, La Laguna, Universidad.
- Chevrel, Yves (1989), *La Littérature Comparée*, París, PUF.
- Gil-Albarellos Pérez-Pedrero, Susana (2006), *Introducción a la literatura comparada*, Valladolid, Universidad.
- Gnisci, Armando (coord.) (1999), *Introduzione alla letteratura comparata*, Milano, Bruno Mondadori.
- Grein, Herbert (2006), *Diccionario Akal de literatura general y comparada: (desde los orígenes hasta 1980)*, Madrid, Akal, 2006.
- Guillén, Claudio (1985), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.
- Guyard, Marius-François (1951), *La literatura comparada*, Barcelona, Vergara, 1957.
- José, François (1974), *Introduction to Comparative Literature*, Indianápolis, Bobbs-Merrill.
- Martí Monterde, Antoni (2005), «Literatura comparada», en J. Llovet et al., *Teoría literaria y literatura comparada*, Barcelona, Ariel, pp. 333-406.
- Pageaux, Daniel-Henri (1994), *La Littérature générale et comparée*, París, Armand Colin.
- Pichois, Claude y André-M. Rousseau (1967), *La Literatura Comparada*, Madrid, Gredos, 1969.
- Pulido Tirado, Genara (ed.) (2001), *La literatura comparada: fundamentación teórica y aplicaciones*, Jaén, Universidad.
- Romero López, Dolores (ed.) (1997), *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco/ Libros.
- Schmeling, Manfred (ed.) (1981), *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Alpha, 1984.
- Strich, Fritz (1930), «Literatura universal e historia comparada de la literatura», en Emil Ermatinger (ed.), *Filosofía de la ciencia literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1946.

- Tieghem, Paul van (1931), *La Littérature Comparée*, París, Armand Colin.
- Vega, María José y Neus Carbonell (1998), *Literatura Comparada. Principios y métodos*, Madrid, Gredos.
- Villanueva, Darío (1994), «Literatura Comparada y Teoría de la literatura», en D. Villanueva (coord.), *Curso de Teoría de la literatura*, Madrid, Taurus.
- Weisstein, Ulrich (1968), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Planeta, 1975.
- Zima, Peter V. (1992), *Komparatistik*, Tübingen, Francke.

II. Bibliografía avanzada

II.1. Sobre historia y metodología de la literatura comparada

- Baldensperger, F. y P. Friederich Werner (1960), *Bibliography of Comparative Literature*, Nueva York, Russell & Russell.
- Bernheimer, Charles (ed.) (1995), *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore, The John Hopkins University Press.
- Block, H. M. (1970), *Nouvelles tendances en littérature comparée*, París, Nizet.
- Brunel, Pierre e Yves Chevrel, (eds.) (1989), *Compendio de literatura comparada*, México, Siglo XXI, 1994.
- Clements, R. J. (1978), *Comparative Literature as Academic Discipline*, Nueva York, The MLA of America.
- Durisin, Dionyz (1984), *Theory of Literary Comparatistics*, Bratislava, Slovak Academy of Sciences-Institute of Literary Sciences.
- (1989), *Theory of Interliterary Process*, Bratislava, Veda.
- (1993), *Communautés interlittéraires spécifiques, vol. 6. Notions et principes. /Osobitné medzliterárne spolocenstvá, vol. 6. Pojmy a princípy*, Institut de Littérature Mondiale, Academie Slovaque des Sciences-Ústav Svetojev Literatúry Sav, Bratislava.
- Etiemble, René (1963), *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*, París, Gallimard.
- (1974), *Ensayos de literatura (verdaderamente) general*, Madrid, Taurus, 1977.
- (1988), *Ouverture(s) sur un comparatisme planétaire*, París, Bourgeois.
- Gillespie, G. (1991), *Littérature comparée, littérature mondiale*, Nueva York, Peter Lang.
- Gnisci, Armando (1995), *La letteratura del mondo*, Roma, Sovera.
- y F. Sinopoli (eds.) (1995), *Comparare i comparatismi: la comparatistica letteraria oggi in Europa e nel mondo*, Roma, Lithos.
- Guillén, Claudio (1998), *Múltiples moradas*, Barcelona, Tusquets.
- Leerssen, Joep y Karl Ulrich Syndram (eds.) (1992), *Europa Provincia Mundi. Essays in Comparative Literature and European Studies*, Amsterdam, Rodopi.
- Marino, Adrian (1988), *Comparatisme et théorie de la littérature*, París, Les Éditions G. Crès et Cie.
- Pageux, D. H. (comp.) (1994), *La Littérature Générale et Comparée*, París, Colin.
- Samoyault, Tiphaine (2001), *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, París, Nathan.
- Tötösy de Zepentec, S. (1998), *Comparative Literature. Theory, Method, Application*, Ámsterdam-Atlanta, Rodopi.
- Trousson, R. (1965), *Un problème de la littérature comparée. Les études de thèmes*, París, Les Lettres Modernes.

II.2. Clásicos de la literatura comparada

- Albèrès, R. M. (1969), *L'aventure intellectuelle du XX siècle. Panorama des littératures européennes: 1900-1970*, París, A. Michel.
- Auerbach, Erich (1942), *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950.
- Bajtin, Mijáil M. (1963), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- (1965), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1990.
- Brunel, Pierre (1971), *Le mythe d'Electre*, París, A. Collin.
- Curtius, Erns Robert (1948), *Literatura europea y Edad Media latina*, 2 vols, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Hazard, Paul (1946), *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1985.
- Henning, H. (1966-1976), *Faust-Bibliographie*, Berlín-Weimar, Aufbau.
- Rougemont, Denis de (1978), *El amor y Occidente*, Barcelona, Cairós, 1979.
- Steiner, George (1984), *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*, Barcelona, Gedisa, 1987.
- Trousson, R. (1976), *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Ginebra, Droz.
- Vándor, Jaime (1989), *Los ricos de espíritu. Estudios en torno a un personaje literario*, Barcelona, Muchnik.

III. Los estudios de literatura comparada en los países eslavos

- Damblemont, Gerhard (1990), «Komparatistik in Rumanien», *Arcadia*, 25, pp. 80-97.
- Klanciczay, Tibor (1985), «Littérature nationale et littérature compare dans les recherches en Hongrie», *Neohelicon*, 12, pp. 161-164.
- Kovaacs, Jozsef (1983), «Comparative Literature in Hungary: Prospects and Possibilities», *Neohelicon*, 10, pp. 147-162.
- Marino, Adrian (1992), «Marxist Ideology and East European Comparative Studies», en Joep Leerssen y Karl Ulrich Syndram (eds.), *Europa Provincia Mundi*, Amsterdam, Rodopi, pp. 45-51.
- Söter, I. y Süpek, O. (eds.), (1963), *La littérature comparée en Europe orientale*, Budapest, Akadémiai Kiadó.
- Sziklay, Laszlo (1985), «Problèmes spécifiques de la littérature comparée d'Europe centrale et orientale», *Neohelicon*, 12, pp. 241-252.

IV. Historia general y comparada de las literaturas eslavas

(Con asterisco, los textos disponibles en la Biblioteca de la Universidad de Granada):

- Chizhevski, Dmitri (1968), *Historia comparada de las literaturas eslavas*, Madrid, Gredos, 1983.
- Cornis Pope, Marcel y John Neubauer (eds.) (2004-2007), *History of the Literary Cultures in East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*, 3 vols., Amsterdam, John Benjamins.

- *Meriggi, Bruno (1974), *Las literaturas checa y eslovaca con una introducción a la literatura serviolusaciana*, trad. de D. Cvitanovic, Buenos Aires, Losada.
- *Penchich, Sava (1998), *Slovenske kumparativne teme*, Nish, Prosveta.
- *Prampolini, Santiago (1956), *Historia universal de la literatura*, t. 11, Buenos Aires, Uthea Argentina.
- *Presa González, Fernando (coord.), *Historia de las literaturas eslavas*, Madrid, Cátedra, 1997.
- *Pypine, Aleksandr Nikolaevitch (1881), *Histoire des littératures slaves*, trad. del ruso de E. Denis, París, E. Leoux.
- *Wollman, Slavomír (1989), *Ceska skola literarni komparatistiky: (tradice, problémy, prímós)*, Praga, Univerzita Karlova.
- *Zarka, Josefa (ed.) (2002), *Nadzieje i zagrozenia: slawistyka i komparatystyka u progó nowego tysiaclecia*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Slaskiego.