

#05

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

Federico José Xamist

Universitat de Barcelona

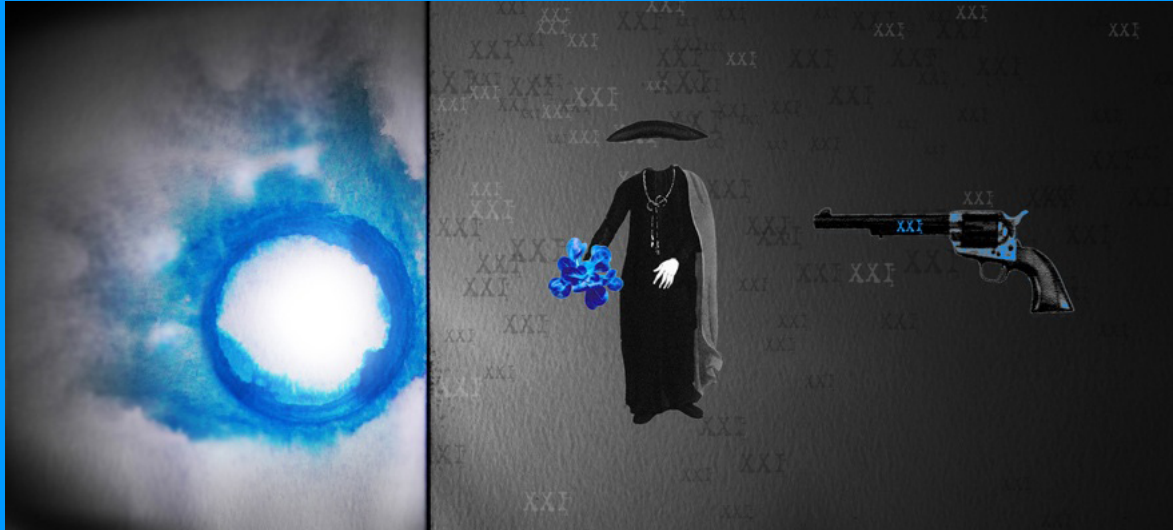
xamist@gmail.com

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

Ilustración || Nadia Sanmartín

Artículo || Encargado | Publicado: 07/2011

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. Desarrollo histórico de la controversia

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Situación de la Literatura Comparada

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografía

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