

**Simonson, Patricia (ed.). 2011. *Variaciones: seis ensayos de literatura comparada*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. 252 págs.**

Dietrich y Marlene Rall, en la introducción de un libro sin duda importante en los estudios de literatura comparada en Latinoamérica, *Letras comunicantes, estudios de literatura comparada* (México: UNAM, 1996), señalan que esta disciplina “refleja la evolución de los paradigmas metodológicos de la investigación literaria, y por consiguiente se enfrenta asimismo a un cuestionamiento constante del saber científico” (10). Una idea similar se encuentra en *Variaciones: seis ensayos de literatura comparada*: “la literatura comparada, aún más que otras ramas de la investigación literaria, se encuentra en la obligación constante de reexaminar sus principios fundadores y sus herramientas metodológicas” (16). La coincidencia entre los dos libros, publicados con quince años de diferencia, es una muestra de la propia conciencia de la literatura comparada respecto al amplio debate que cuestiona su existencia como una disciplina autónoma dentro de los estudios literarios y critica su supuesto carácter euro-peísta. De ahí que muchas de las investigaciones de crítica literaria que se llevan a cabo con metodología comparatista sean al mismo tiempo reflexiones teóricas, y que constantemente los investigadores hagan explícito lo que entienden por literatura comparada para el desarrollo de sus textos.

Es el caso del libro *Variaciones*, en el que varios investigadores, desde sus intereses académicos particulares, reflexionan y debaten sobre los conceptos de la literatura comparada en relación con una multiplicidad de autores, obras y tradiciones literarias. El resultado es un libro heterogéneo que, lejos de llegar a consensos, pone en escena problemas y tendencias en la investigación comparatística desde Latinoamérica, a menudo con un fuerte acento teórico. Los ensayos abordan temas tan diversos como las influencias entre movimientos europeos, la cristalización de estas en autores específicos, las vanguardias latinoamericanas y el sujeto en el teatro colombiano; y

acogen perspectivas metodológicas y teóricas como el interaccionismo semiótico-cultural, la deconstrucción, la reconstrucción histórico-literaria de los textos, el latinoamericanismo y la hermenéutica fenomenológica, entre otras. Cabe anotar los aportes que, en cada ensayo, contribuyen al debate antes mencionado.

En el primer ensayo, “Configuración del sujeto de la ficción y el proyecto de teatro nacional en dos momentos claves del teatro colombiano”, Víctor Viviescas estudia lo que llama el “signo de la integración” del sujeto moderno y unitario en el teatro posterior a la Independencia, para después abordar el “signo de la disolución” de este sujeto escritural en el teatro contemporáneo, que muestra personajes fragmentados social y moralmente, característicos del teatro del siglo xx. Los puntos de comparación no son dos tradiciones literarias, sino dos influencias distintas en las etapas mencionadas: las ideas de la Ilustración, el drama burgués de Lessing y Diderot y el melodrama, para el primer caso, y la influencia del teatro contemporáneo y la crisis del sujeto, en el segundo.

El autor reconoce que la metodología no es la más “ortodoxa” dentro de la literatura comparada, que se centra más bien en la confrontación de literaturas de lenguas, naciones y culturas distintas. Este reparo le sirve, sin embargo, para hablar de las relaciones entre la literatura comparada y la historiografía literaria, y es explícitamente una toma de postura respecto a la “tradición de la literatura comparada” y su método, que “se aplica siempre a partir de paradigmas europeos, lo que significa una comparación que busca la igualdad y no la diferencia” (50-51). El estudio de Viviescas contribuye, como él mismo menciona, a la “instauración de una zona de contacto entre la literatura comparada y la historia de la literatura, en la cual el criterio determinante no es la identificación de temas, o el más tradicional, que consiste en establecer influencias, sino el de discernir las determinaciones de los procesos de configuración formal y escritural, en distintas etapas de la constitución de una literatura nacional”, de manera que “el método comparatista sale en auxilio de la interpretación de la historia literaria y teatral” (52).

Así, la literatura comparada resulta más bien un punto de reflexión —bastante válido, de hecho— para pensar y cuestionar la noción de influencia en la constitución de lo propio, pero no es un punto central en el estudio. La metodología comparatista es accesoria frente a la historia de la literatura, y el texto no se aleja mucho de lo que algunos esperan encontrar en una historia de corte tradicional, es decir, una descripción de temas, autores y obras en una perspectiva cronológica, con sus respectivas influencias y cambios estilísticos. La importancia de la literatura comparada radica más en el estudio de los “procesos de configuración del personaje” que en las obras y los personajes en sí. De ahí que el texto se refiera tangencialmente a las obras dramáticas. Con todo, el texto hace un llamado interesante para conectar la literatura comparada con otras ramas de los estudios literarios, e incluso con otras humanidades, como la historia.

El segundo ensayo, “La literatura comparada y las vanguardias: nuevas formas de pensamiento y viejos modelos silenciados”, también cuestiona explícitamente el canon europeísta en los estudios de literatura comparada y aboga por un comparatismo que “descentra los criterios de nación, lengua y canon, tan centrales en la literatura comparada” (65). Para ampliar el canon, Alejandra Jaramillo propone el estudio simultáneo del martinfierrismo argentino, la antropofagia brasileña y el euforismo puertorriqueño, y defiende la mirada plural de “los estudios sobre la literatura latinoamericana, [que] implican una práctica intrínseca de comparación entre los países y las diversas literaturas que conforman sus culturas” (66).

La perspectiva latinoamericanista en el estudio de estas vanguardias, tradicionalmente analizadas desde la influencia europea, hace evidente las múltiples y simultáneas relaciones, no solo con lo europeo, sino, “a su vez, con lo indígena, lo negro, lo social, la selva, el gaucho, es decir, con lo que pareciera ser más autóctono” (67). Así, se demuestra la heterogeneidad de uno de los términos de la comparación Europa-Latinoamérica, lo que implica entender la literatura comparada en Latinoamérica como una práctica multiparadigmática y que interrelaciona varias tradiciones literarias en el debate entre

lo propio y lo ajeno. El pensamiento expuesto en los manifiestos configura estéticamente la(s) identidad(es) latinoamerican(as), sus rupturas, sus propuestas y sus anhelos de cohesión. Para explicar estas particularidades, la autora emplea imágenes recurrentes de la literatura borgiana (mapas, espejos, reflejos, laberintos), que le permiten afirmar, por ejemplo, que la estética de las vanguardias no es especular y pasiva, sino prismática y activa, o que el problema de la identidad latinoamericana evidencia que hay “un territorio sin mapa” (63), es decir, que en el estudio de las vanguardias latinoamericanas es imposible reconciliar los territorios nacionales, las áreas culturales y la representación estética de la identidad, ya que esta es, en realidad, plural y multiparadigmática.

Enrique Rodríguez Pérez estudia la fragmentación del sujeto moderno en la poesía de Stéphane Mallarmé, César Vallejo y José Lezama Lima, enmarcada en sus momentos de crisis del lenguaje y la consecuente crisis del sujeto, expresados en la ruptura con la representación. Rodríguez no se vale, sin embargo, de la noción de influencia, sino que recurre a textos filosóficos de Deleuze, Guattari, Nietzsche, Heidegger, Derrida y Barthes, entre otros, para establecer los términos de la comparación de un enunciado poético que desborda los límites de lo cronológico y la textualidad misma del poema: “Un libro no tiene, pues, más objeto. Estas palabras de Deleuze y Guattari en *Rizoma* preparan el tono de esta comparación. Un libro sin páginas, un órgano sin cuerpo, un texto sin autor” (87). En realidad, Rodríguez habla de un solo poema, pero en tres momentos distintos de “aparición” en los que se expresa poéticamente la crisis del sujeto; los poemas estudiados son concreciones de ese mismo “órgano sin cuerpo”, el poema.

El movimiento más audaz consiste en proponer una comparación de ideas, pero no de poemas, es decir, una comparación sin corpus definido. La oscilación de ideas y asociaciones, de recorridos y activaciones de la cadena significante en el acto de lectura, desemboca en una triple comparación de poemas en los que hay “una experiencia de transformación que puede indicar un cambio de una

condición histórica a otra” (96), de sujetos que enuncian su propio estallido en el lenguaje y que descreen de su unidad ideal, producto de una Modernidad en crisis. Resulta interesante que, incluso cuando Lezama ha sido lector y estudioso de las estéticas de Mallarmé y de Vallejo, el autor rechace emplear una perspectiva de la influencia en el sentido clásico, pues en su visión son más ideas comunes en el entorno filosófico y contextos similares los que producen las semejanzas entre los tres poetas.

Otro de los aportes de Rodríguez es señalar que, “en conjunto, se percibe un cruce simultáneo entre los poetas y los textos no poéticos, como los filosóficos y los históricos. Se desborda, de este modo, el concepto mismo de literatura comparada” (88). Esta idea es consonante con la propuesta de Viviescas de ampliar el campo de la literatura comparada a favor de una historia comparada de las ideas, de la historia y de la filosofía. Además, los dos ensayos comparten su preocupación por el sujeto que podríamos llamar posmoderno.

El cuarto ensayo del libro podría ser el más “ortodoxo” en cuanto a la metodología de la literatura comparada, de no ser porque tampoco estudia la mutua influencia de dos corpus, sino que opta por analizar la recepción de una corriente literaria decimonónica en dos autores del siglo xx, con resultados similares. Se trata del ensayo “Kafka, Beckett y la problemática del simbolismo”, en el que William Díaz Villarreal no estudia “las semejanzas entre las obras maduras de dos autores, sino el punto de partida de sus indagaciones artísticas” (111-112), lo que permite ver, “sobre todo, la manera en que [Kafka y Beckett] concebían la literatura de su tiempo” (113). El autor también parte de la crisis del lenguaje expuesta en la paradigmática *Carta de Lord Chandos*, por un lado, y la manera en la que autores como Baudelaire experimentan la realidad a través del lenguaje irreconciliado y crean vínculos o *correspondences* con el mundo, por el otro. Luego se detiene en la manera en que, posteriormente, estas ideas son reelaboradas en un proyecto inconcluso de novela de Kafka, *Descripción de una lucha*, del que se conocen dos textos publicados por separado, “Conversación con el Borracho” y “Conversación con el Orante”. Finalmente, llega a analizar

la recepción de estas mismas ideas en *Dream of Fair to Middling Women*, una obra temprana de Beckett.

Uno de los aspectos más interesantes de este ensayo es que habla de Kafka y Beckett como “jóvenes”, como sujetos —o como obras literarias en sí— que están en formación constante y que son susceptibles de influencias, y por lo tanto capaces de cambiar su percepción sobre el arte en su momento. De esta manera, Díaz Villarreal se aleja de prejuicios comunes sobre las obras de los dos autores y posibilita el estudio de otras facetas, como el papel de los escritores como lectores del simbolismo. Para él, Kafka y Beckett, “desde diferentes perspectivas, emprendieron la tarea radical de destruir el sentido, de hacer estallar en pedazos toda posible interpretación de sus obras. Kafka se sumergió en el monstruoso mundo que encontró dentro de sí, mientras que Beckett explotó la falta de posibilidades de un lenguaje empobrecido” (148). La relación en este texto es deliberadamente histórica, de ahí que se estudien los autores dentro de su contexto ideológico, cultural e intelectual para explicar dos momentos sin duda claves en la historia de la literatura del siglo xx, marcados notablemente por Kafka y Beckett.

En “Simbolistas franceses en Rusia”, Marina Kuzmina analiza la recepción del simbolismo francés en dos etapas de la poesía decadentista rusa, y cómo esta influencia le sirve para desarrollar sus propias cualidades y formar una poesía urbana y en cierto sentido modernista (en la acepción inglesa del término), en medio de la configuración de una literatura nacional (y nacionalista). Los postulados de Iuri Lotman sobre la interacción cultural son claves para entender la manera en la que se configura el discurso propio a partir de la influencia ajena, y cómo las zonas de contacto e intercambio cultural funcionan como catalizadores de nuevas tendencias y expresiones estéticas en la poesía del “receptor”, que suelen ser activas y, a su vez, influir otras tradiciones y procesos.

Efectivamente, la autora estudia primero la influencia del idealismo alemán y del simbolismo francés, de autores como Baudelaire (y sus *correspondences*), Schopenhauer y Nietzsche, en la poesía de las

últimas décadas del siglo XIX en Rusia. Esta influencia produce un simbolismo decadente, en el que el tema de la ciudad y la experiencia del sujeto moderno en ella se dan como una reelaboración del simbolismo francés, en la obra de un poeta como Valeri Briusov. Sin embargo, “en los estados anímicos de los decadentistas europeos no hay nada específicamente ruso y aduce todo un catálogo de estados psíquicos propios del decadentismo europeo” (157). Posteriormente, estos primeros poetas simbolistas rusos influyen a una “segunda generación” que reelabora sus postulados decadentistas: “Bajo la fuerte influencia de Briusov como poeta de la ciudad, [Alexander] Blok crea sus variaciones sobre los temas y asuntos del maestro”. A través de este ejercicio de reapropiación del simbolismo francés, se forma la particularidad del simbolismo ruso maduro, caracterizado por un alejamiento de los postulados del arte por el arte, por abandonar el decadentismo, por exaltar la espiritualidad, el nacionalismo y la grandeza del alma rusa, y por ser profundamente filosófico, al reelaborar gran parte del pensamiento europeo del siglo XIX.

“De ladrones y monstruos” es el último ensayo, y con certeza el más complejo. Patricia Simonson, la editora del volumen, hace explícito que el método de su investigación constituye una manera de pensar y repensar la literatura comparada más allá de las influencias, y de entender los procesos de interacción de la cultura, las ideas, los valores y las representaciones estéticas como fenómenos multiparadigmáticos y no necesariamente cronológicos, en los que intervienen activamente el lector, los contextos de creación y recepción de los textos, y los actos de lectura y escritura. El ensayo versa principalmente sobre *Frankenstein o el moderno Prometeo*, un texto que recoge, critica, parodia y reelabora las tensiones de la formación moral del sujeto, los ideales de constitución del sujeto político y sus correspondientes representaciones estéticas en la Europa de finales del siglo XVIII y principios del XIX. La autora desglosa la saturación y expone la riqueza de la novela mediante el concepto de *diseminación*, formulado por Derrida, debido a la “insuficiencia de la noción de *polisemia*, que implica de todos modos la presencia de un sentido identificable que

se ramifica en sentidos múltiples”; al contrario, la *diseminación* “da cuenta de una proliferación textual más allá de cualquier formulación temática de una *verdad* representada” (188, n. 10).

Los otros hilos que se tejen en *Frankenstein* y que la novela pone a dialogar en su espacio textual son *Cartas sobre la educación estética del hombre* y la obra de teatro *Los ladrones*, de Schiller, y la parodia de la novela de formación escrita por el Marqués de Sade, *Justine*. La novela de Shelley representa el fracaso del ideal schilleriano de sujeto/ciudadano de la Revolución francesa, la Ilustración y en parte del idealismo alemán, y los personajes de las obras mencionadas funcionarían como la “puesta en escena de ciertas tensiones internas de los ideales que se están criticando, en un proceso que incluso va más allá de las reflexiones bajtinianas o lotmanianas sobre el carácter polifónico de la cultura” (185). Los personajes complementarios de Víctor Frankenstein y el monstruo —así como otros personajes secundarios de la novela— son citas semióticas de algunos personajes trágicos de Schiller, su ideal de sujeto moderno, y al mismo tiempo la evidencia de su fracaso.

La autora realiza un complejo análisis de los diferentes procedimientos textuales (anécdotas, elaboración de escenarios, la caracterización de personajes y las etimologías de sus nombres, las actitudes morales, los desarrollos temáticos, etcétera) mediante los cuales *Frankenstein* escenifica la vida cultural europea de los años cercanos a la Revolución francesa, por medio de una parodia que se vale de los elementos populares de la narrativa gótica consolidada en el siglo XVIII. Los procesos de interacción semiótica y cultural que ocurren en la novela, sobre todo con respecto al problema de la educación desde el aspecto filosófico-moral, evidencian que el “sujeto movedido que se perfila en *Frankenstein* es una empresa más azarosa que la del sujeto schilleriano, y una empresa que anticipa tal vez con más lucidez el surgimiento del sujeto (pos)moderno” (231). La obra misma, como un signo complejo de su época, le sirve a la autora para reflexionar sobre la metodología de la literatura comparada como un proceso en el cual las obras interactúan —entre ellas

y con su entorno cultural e intelectual— para generar sentidos en múltiples direcciones.

A la vez, esta perspectiva tiene en cuenta el carácter eminentemente histórico de la literatura como fenómeno y de los estudios literarios como disciplina. El texto concluye afirmando que el diálogo múltiple de *Frankenstein* “es una puesta en escena, no tanto de los ideales de su época, sino de la diferencia (*différance*) de esos ideales: su diferencia consigo mismos, su no-coincidencia con lo que pretenden ser y lograr, el aplazamiento indefinido de su realización” (231). Esta cita, que cierra a la vez el ensayo y el libro, puede ser leída como una imagen de la literatura comparada, entendida como una disciplina a la vez teórica y crítica dentro de los estudios literarios, siempre en búsqueda de su propia definición, y recuerda una frase célebre de Paul de Man en su libro *La resistencia a la teoría* (Madrid: Visor, 1990) cuando reflexiona sobre la enseñanza de la teoría literaria: “solo pude intentar explicar, con la mayor concisión posible, por qué el principal interés teórico de la teoría literaria consiste en la imposibilidad de su definición” (11).

En conjunto, *Variaciones* es una muestra más de la preocupación sobre la teoría literaria, en particular la literatura comparada, por parte de los investigadores de las universidades latinoamericanas. En el recuento de los estudios e institutos que han trabajado literatura comparada en Latinoamérica, que hacían los editores de *Letras comunicantes* en 1996, no aparecía Colombia todavía. Hay que reconocer que *Variaciones* es un libro pionero en los estudios comparatistas en este país, y que continúa el camino del pensamiento comparatista en Latinoamérica.

**John Meza**

*Universidad Nacional de Colombia – Bogotá, Colombia*