

## Qué es la literatura comparada y cómo se puede usar en la enseñanza de la literatura

Luz Aurora PIMENTEL-ANDUIZA  
Universidad Nacional Autónoma de México

La vastedad del tema que se me ha asignado apenas me permite dibujar, de manera muy esquemática, algunas de las líneas que configuran este campo de estudio. Su sola definición está erizada de peligros, malentendidos y confusiones. El aspecto metodológico no presenta menos problemas; no sólo se enfrenta el estudio comparatista, más que otros, a una gran heterogeneidad de métodos, sino que además sigue sin resolverse el problema de la herencia metodológica del positivismo del siglo XIX. Afortunadamente, las limitaciones de tiempo que se han impuesto en este coloquio, así como la limitante didáctica en el tema propuesto, me permiten, mañosamente, evadir una serie de problemas escabrosos, tales como tener que dar cuenta del eterno debate entre las escuelas francesa, rusa y norteamericana, o de las abstrusas y un tanto estériles distinciones entre literatura comparada, literatura general y literatura universal. Mi trabajo en esta ocasión se circunscribirá a una escueta definición de lo que es esta disciplina, a una breve descripción de las diversas áreas de las que hasta ahora se ha ocupado la literatura comparada, y a una discusión de los problemas metodológicos a los que se enfrenta el estudioso en cada una de estas áreas. Finalmente, trataré de sugerir algunas de las posibilidades didácticas que ofrece la literatura comparada en la enseñanza de una literatura nacional.

Empezaremos por definir el campo. Paradójicamente, la literatura comparada no es la “comparación de la literatura”, pues como bien lo apunta Etiemble, “comparaison n’est pas raison”. El método comparativo en sí *no* es lo que distingue a la literatura comparada como disciplina, puesto que *comparar* es una operación racional básica en la adquisición de conocimientos. Lo que define a la literatura comparada es *el estudio interrelacionado de dos o más literaturas en lengua diferente*. Este carácter internacional y plurilingüístico, así como el estudio *interrelacionado* de la literatura, constituyen la verdadera

esencia de la literatura comparada, a diferencia de aquellos cursos de literatura dicha “universal” que no ofrecen sino una colección más o menos arbitraria de textos *aislados*. La literatura comparada no designa entonces una metodología específica, sino un modo de estudiar la literatura. En un intento por trascender las fronteras lingüísticas y culturales de una literatura nacional, el estudio comparativo de la literatura amplía el sistema de referencias con objeto de propiciar una mejor apreciación del fenómeno literario. Porque, como acertadamente decía el maestro White al hablar de los “Problemas de la enseñanza de una literatura extranjera”, no se pueden marcar con claridad las fronteras de las tradiciones literarias de una comunidad lingüística. En efecto, comprobamos a cada paso que, si bien la obra de un autor forma parte de una tradición determinada por la comunidad lingüística, también es cierto que en su producción inciden las tradiciones literarias de otras comunidades. Por ello, el estudio de una literatura nacional no puede circunscribirse a las fronteras trazadas por la comunidad lingüística.

Las diversas y muy heterogéneas áreas de estudio de las que se ha ocupado la literatura comparada podrían reducirse a siete: 1) influencias y fuentes; 2) la recepción; 3) periodos, escuelas y movimientos; 4) formas y géneros literarios; 5) temas y motivos —o “tematología”; 6) la literatura y otras artes; 7) la literatura y otras disciplinas, tales como la filosofía o la psicología. Con todo rigor podrá observarse que, sin la dimensión internacional, todas estas áreas de estudio —principalmente las cinco primeras— no son exclusivas de la literatura comparada. Si hablamos, por ejemplo, de la influencia de Shakespeare en Keats no hemos salido de la literatura inglesa; no se puede decir que este hipotético estudio de influencias sea comparatista aun cuando se utilizara el método comparativo. Literatura comparada es el estudio interrelacionado de por lo menos dos literaturas en términos de influencias, de temas y motivos, etcétera; por tanto, si la influencia de Shakespeare en Keats no es literatura comparada, la influencia de Shakespeare en Goethe lo es.

Ahora bien, desde el punto de vista metodológico, cada una de estas áreas de estudio requiere de una o varias metodologías diferentes. Aún hoy en día el estudio de influencias continúa recurriendo a los métodos de las ciencias sociales en la acumulación de datos “objetivos” que permitan establecer una influencia de A en la obra de B. Una vez establecidos estos “hechos concretos” (“*rapports de fait*”), se procede a un análisis textual, utilizando el método comparativo para determinar los grados de presencia del texto “influyente” en el texto

“influido”. De la misma manera, el estudio de la recepción de textos extranjeros en una comunidad lingüística dada es tanto histórico como sociológico. Al mismo tiempo, la recepción de un texto se halla íntimamente ligada a su traducción y su estudio y, por lo tanto, a la teoría y práctica de la traducción. Otros aspectos de la recepción tienen que ver con teorías filosóficas y/o lingüísticas de los procesos de lectura. En cuanto al estudio de escuelas y movimientos, se observa, igualmente, una heterogeneidad metodológica: el problema de periodización es, en parte, un problema de historiografía pero también de teoría literaria; mientras que el estudio de escuelas y movimientos requiere, simultáneamente, de la metodología de las ciencias sociales y del análisis textual que culmina con el agrupamiento y clasificación de los rasgos distintivos, tanto formales como temáticos, de un llamado movimiento. Finalmente, el estudio de las formas y los géneros literarios es un problema tanto de historia como de teoría literaria; en tanto que el estudio de la tematología se mueve entre la historia de las ideas —lo que los alemanes llaman *Geistesgeschichte*— y la poética o la retórica.

El estudio de las relaciones entre la literatura y otras artes, y entre la literatura y otras disciplinas, es uno de los grandes motivos de disensión entre los comparatistas, ya que en estos campos los problemas metodológicos son especialmente graves, a tal grado que se podría poner en tela de juicio la validez misma de esas interrelaciones. Por lo que toca a las relaciones entre las diferentes artes, es posible y útil establecerlas con objeto de que las unas iluminen a las otras. En este caso el requisito del estudio interrelacionado de dos *literaturas* desaparece, quedando en su lugar sólo la relación entre dos artes. El método comparativo es fundamental, ya que es el *principio organizador* de ambas lo que constituye el común denominador, la base de una comparación mutuamente iluminadora. Según Weisstein<sup>1</sup> el surrealismo ilustra cabalmente que la teoría y la práctica características de un arte bien pueden transplantarse con éxito a otro, especialmente en el caso de movimientos artísticos íntimamente relacionados como lo es el surrealismo. Por otra parte, un gran número de textos literarios invitan abiertamente a establecer estas relaciones creadoras: varios poemas de Julián del Casal, por ejemplo, son deliberadas transposiciones poéticas de cuadros de Gustave Moreau; Thomas Mann ha insistido en la composición fundamentalmente musical de sus novelas; el solo

<sup>1</sup> Ulrich WEISSTEIN, *Comparative Literature and Literary Theory*, p. 160.

título *Four Quartets* de Eliot es una invitación a confrontar la estructura de estos textos poéticos no sólo con la estructura *del* cuarteto como forma musical, sino con la de los últimos cuartetos de Beethoven (se cumpla o no esta expectativa, es otra historia), y es sorprendente constatar hasta qué punto el episodio “Sirenas” en el *Ulises* de Joyce tiene efectivamente una estructura similar a la de la fuga por canon.

Si el estudio comparativo de la literatura y de otras artes ha sido fructífero gracias a principios estructurales compartidos, el estudio interrelacionado de la literatura y otras disciplinas es mucho más problemático, por no ser fácil decidir cuál sería el principio organizador que pudiera fungir como común denominador. Porque una cosa es la importancia de conceptos filosóficos específicos en la poética y en la práctica de un autor, y otra muy diferente la comparación de la literatura como arte con la filosofía como disciplina. Si bien es cierto que el concepto kantiano de imaginación creadora —por dar un ejemplo— es decisivo en la teoría y en la práctica poética de Coleridge, la relación no se da sin embargo entre la práctica del filósofo y la del poeta, sino que se define en términos de una *influencia* conceptual en la producción tanto poética como especulativa de Coleridge.

Con objeto de irme acercando al aspecto didáctico de todas estas consideraciones, examinaré con más detalle *dos* aspectos de la literatura comparada: el problemático concepto de “influencias” y el no menos espinoso territorio de la “tematología”. En el pasado el estudio de influencias se consideraba sinónimo casi de un aspecto de la recepción de la obra que los franceses llamaban “fortuna”. Estudio de corte netamente positivista, se reducía a la recopilación de “hechos objetivos” (*rappports de fait*), tales como anotaciones al margen del texto extranjero, traducciones, noticias y reseñas periodísticas, críticas, anécdotas, etcétera. Brunetière llegó incluso al extremo de considerar valiosas, en términos de una hipotética “literatura Europea”, sólo aquellas obras que más fortuna habían tenido en el extranjero. Aún pervive, en reductos conservadores, este tipo de estudio, a veces bajo la rúbrica de influencias, a veces bajo el nombre más general de recepción. Pero, como bien apunta Claudio Guillén,<sup>2</sup> el peligro de estos estudios, y por ende de esos estudiosos, es que tienden a convertirse en “ratificadores del éxito, del colonialismo y del poder internacional —en historiadores políticos, a pesar de ellos mismos”. En años recientes el estudio de influencias se ha refinado considera-

<sup>2</sup> Claudio GUILLÉN, *Literature as System. Essays toward the Theory of Literary History*, p. 40.

blemente. Anna Balakian<sup>3</sup> ha insistido en la *indirección* como un aspecto esencial en el estudio de influencias: la verdadera influencia, según ella, opera en proporción inversa a la imitación directa del texto extranjero. A título de ilustración, Madame de Staël quiso, *deliberadamente*, ser la mediadora entre la cultura alemana y la francesa, pero mucho más profunda e indirecta fue esa influencia alemana a través de Poe, a su vez influido indirectamente a través de Coleridge. Hay también, según Balakian, “influencias falsas”, fenómeno interesante provocado por la influencia decisiva de una traducción distorsionada —“traición creadora”, como la ha llamado Escarpit. No obstante, la obra de los escritores “falsamente” influidos, quienes sólo conocen al autor extranjero por dicha traducción, puede constituir una nueva dimensión en la significación de la obra extranjera. Es este el caso de la traducción que hiciera Gide de Blake convirtiéndolo en un poeta francés moderno, más afin a un Rimbaud o a un Mallarmé que al Blake que conocen los ingleses, poeta del siglo XVIII, precursor del romanticismo. De igual manera, el Poe que vieron Baudelaire, Mallarmé y otros poetas franceses nada tiene que ver con el Poe que en esa época conocían y menospreciaban los anglosajones.

A pesar de todos estos refinamientos conceptuales, sigue sin resolverse el problema central de los estudios de influencias. La pregunta que se hacía Guillén en los sesentas<sup>4</sup> sigue sin respuesta: “Cuando hablamos de una influencia ¿se trata de un juicio psicológico o literario?” Yo añadiría un término más a esta alternativa: se trata de un juicio psicológico, literario, o *estadístico* (puesto que la influencia se determina a partir de una *compilación de datos*, de hechos objetivos que, supuestamente, “prueban” la influencia). Desafortunadamente, el componente psicológico aparece en casi todas las definiciones de influencias que han hecho los teóricos de la literatura comparada. Weisstein,<sup>5</sup> por ejemplo, la define como “una forma consciente o inconsciente de apropiación”; según él, la influencia es una imitación inconsciente, la imitación una influencia dirigida. Como podrá observarse, el problema yace en la verificación del componente psicológico. Una posible solución, propuesta por el mismo Guillén,<sup>6</sup> sería

<sup>3</sup> Anna BALAKIAN, “Influence and Literary Fortune: The Equivocal Junction of Two Methods”.

<sup>4</sup> C. GUILLÉN, *op. cit.*, p. 27.

<sup>5</sup> U. WEISSTEIN, *op. cit.*, p. 31.

<sup>6</sup> C. GUILLÉN, *op. cit.*, p. 53.

la de explorar los modos de articulación entre las influencias y el área más general de las convenciones literarias. Las convenciones y las tradiciones constituyen campos o sistemas significantes que trascienden no sólo el inconmensurable factor psicológico, sino el aislamiento mismo que resulta del estudio de influencias específicas en la obra de un autor individual. Por otra parte, la dimensión temporal de una *influencia generalizada* la convierte en una convención. Vista desde esta perspectiva, la conexión “genética” entre la obra de dos autores pasa a segundo plano. Si por ejemplo estudiáramos dos textos —el episodio “Cíclopes” del *Ulises* de Joyce y “Los funerales de la Mamá Grande” de García Márquez— en términos de una influencia del primero sobre el segundo, el resultado sería simplemente una interrelación, más o menos fundamentada en un análisis textual o en “hechos objetivos”, de dos textos aislados. Y es que el enfoque puramente individualista y transitivo del tradicional estudio de influencias oculta un fenómeno más interesante: el de la correlación entre las formas literarias, las convenciones y sus constantes transformaciones. Así, en los dos textos invocados a título de ilustración, un estudio que partiera del catálogo y la hipérbole como principios organizadores —dejando de lado a los individuos Joyce y García Márquez— los enriquecería considerablemente al reintegrarlos a una vasta tradición descriptiva, tan antigua como los catálogos homéricos en la *Iliada*. Aunque desde la perspectiva de los estudios de influencias pudiera argüirse que detrás del mismo Joyce está el Flaubert de *Bouvard et Pécuchet*, y que tras este último está Rabelais, la serie transitiva, e interminable, de influencias focalizaría sólo individuos, lo cual no permitiría apreciar cabalmente la *tensión creadora* entre el individuo y la convención.

La propuesta de Guillén, sin embargo, no soluciona el problema del aislamiento inherente al estudio de influencias, ya que nunca describe los *modos* de articulación entre las influencias y el área más general de la convención. Por otra parte, todas las definiciones de influencias dejan fuera, deliberadamente, el problema de la imitación, la parodia o el *pastiche*. Pero el exilio no es suficiente para negar su existencia; porque si estas formas de producción textual —especialmente la imitación— no pueden considerarse como influencias,<sup>7</sup> entonces ¿cómo clasificarlas? Weisstein, lo hemos visto, sí toma en cuenta la imitación y la llama “influencia dirigida”; no obstante,

<sup>7</sup> Cf. A. BALAKIAN, *op. cit.*

queda contenida en una definición de influencias que es esencialmente psicologista (consciente *versus* inconsciente). O, vista desde la perspectiva de la tematología, ¿hasta qué punto la imitación es un factor importante en la formación de un “tema”? ¿cuántos Don Juanes son mera imitación de algún otro Don Juan? Ni lo transforman ni lo reformulan, es cierto, pero estas imitaciones han contribuido a la cristalización del tema. ¿Sería entonces la tematología la que pudiera encargarse de la imitación como fenómeno textual? Hasta la fecha, los teóricos de la literatura comparada no se han ocupado de estos problemas.

Por todas las consideraciones anteriores, podríamos afirmar que sin una teoría general del funcionamiento textual, imitaciones, influencias, convenciones, formas literarias, etcétera, se mantienen en el aislamiento propiciado por enfoques que aún proclaman su filiación positivista; sin esa teoría general, los modos de articulación entre estas diversas áreas simplemente revierten a las conexiones genéticas que caracterizan a los estudios tradicionales de influencias. Desde la perspectiva de la semiótica contemporánea, una teoría de la intertextualidad<sup>8</sup> no sólo enriquecería sino integraría estos estudios, de modo que tanto las influencias como las convenciones, las formas y los géneros literarios fueran susceptibles de análisis textuales que puedan dar cuenta de todo tipo de relaciones transtextuales. El estudio de las relaciones hipertextuales,<sup>9</sup> por ejemplo, examina un fenómeno textual que participa simultáneamente de la imitación, la influencia, la convención, las formas literarias y los temas como organización textual. Así, estudiar el *Doctor Fausto* de Thomas Mann sólo como un fenómeno de doble influencia —la de Goethe y la de Marlowe—, o sólo desde la perspectiva de la tematología, como la presencia y transformación del tema a partir de la Edad Media, con un fuerte desplazamiento de carga temática, revertiría finalmente en la atomización del texto; mientras que un estudio de las relaciones tanto hipertextuales como architextuales (o genéricas)<sup>10</sup> podría revelar dimensiones de sentido mucho más complejas, que engloben y trasciendan tanto la perspectiva temática como la de las influencias.

En realidad, podríamos afirmar que es la concepción tradicional de la literatura comparada, dividida en áreas de estudio que parecie-

<sup>8</sup> Cf. Julia KRISTEVA, *Le texte du roman*; Michael RIFFATERRE, *La producción du texte*; Gérard GENETTE, *Introduction à l'architexte y Palimpsestes. La littérature au second degré*.

<sup>9</sup> Cf. G. GENETTE, *Palimpsestes...*

<sup>10</sup> Cf. G. GENETTE, *Introduction...*

ran ser independientes las unas de las otras, lo que ha propiciado el aislamiento; aislamiento que se hace aún más evidente cuando un estudio comparatista desde la perspectiva de la intertextualidad —como lo hemos sugerido— integra en un todo temas, motivos, influencias, convenciones y formas literarias. Definamos, no obstante, el campo tradicional de la *tematología*. El término alemán, *Stoffgeschichte*, describe más adecuadamente la razón de ser de este campo: la historia de lo que constituye la materia prima de la literatura. La tematología estudia entonces esa dimensión más abstracta de la literatura que son los materiales de que está hecha, y sus transformaciones y actualizaciones en textos concretos. Viejo es ya el debate sobre la pertinencia o imperminencia de dichos estudios. Desde Croce se ha argüido que el estudio de temas es extraliterario y, por tanto, *no* literario. Hoy en día, sin embargo, cuando aquella división tajante entre lo “intrínseco” y lo “extrínseco”<sup>11</sup> de los estudios literarios ya no nos parecen tan nítida o justa, consideramos que la elección del tema, como bien lo ha observado Harry Levin,<sup>12</sup> es en sí una decisión estética que afecta, de manera importante, la significación del texto.

Ahora bien, el concepto de “tema” en este campo de la literatura comparada es considerablemente distinto de la idea generalizada: “asunto o materia de un discurso”. Esta dimensión abstracta del concepto se contrapone a las diversas definiciones que se han dado dentro del campo de la tematología y que podrían reformularse de la siguiente manera: *un tema se define como la recurrencia intertextual de una secuencia de situaciones, más o menos fija, resumida en un actor que encarna y representa el tema*.<sup>13</sup> De ahí que tradicionalmente se haya hablado del *tema* de Don Juan, del *tema* de Fausto, del *tema* de Prometeo, etcétera.

Desde la perspectiva de una teoría semiótica del lenguaje, la dimensión abstracta del concepto y la dimensión concreta, representada por el personaje, no son tan incompatibles como lo parecerían a primera vista. Porque si bien es cierto que tema y figura aparecen en oposición como los componentes abstracto y figurativo del discurso, también

<sup>11</sup> Cf. Rene WELLEK y Austin WARREN, *Theory of Literature*.

<sup>12</sup> Harry LEVIN, “Thematics and Criticism”.

<sup>13</sup> Ver otras definiciones en G. GUILLÉN, *op. cit.*, p. 32 y ss.; H. LEVIN, *op. cit.*, p. 144 y ss.; U. WEISSTEIN, *op. cit.*, p. 124 y ss.; E. FRENZEL, *Stoff-und Motiugeschichte*, p. 26 y ss.; F. JOST, *Introduction to Comparative Literature*, p. 175 y ss.



es cierto que, como lo define Greimas,<sup>14</sup> “desde el punto de vista del análisis, el tema puede reconocerse bajo la forma de un *recorrido temático* que es un despliegue sintagmático de investimentos [o atributos] temáticos parciales *que conciernen a los diversos actantes* y circunstancias de ese recorrido” (“*thème*”).<sup>15</sup> Por tanto, “el recorrido temático ‘pescar’, por ejemplo, puede condensarse o resumirse en el papel de ‘pescador’” (“*thématique*”). De ahí que, si un personaje se construye a partir de sus acciones, orientadas por el conjunto de papeles temáticos y actanciales que le son atribuidos, al cristalizar en una secuencia, esas acciones constituyen un esquema pretextual recurrente en las diversas actualizaciones textuales y transforman al personaje en el equivalente o representante del tema (en sí una idea más o menos abstracta). No obstante, la cristalización de la secuencia no implica, necesariamente, una significación fija en todas las actualizaciones del esquema pretextual; por el contrario, el esquema se presenta como un molde semántica e ideológicamente vacío, susceptible de expresar los más diversos contenidos —constituye, literalmente, un *pre-texto* ideológico. Cuando existen estas variaciones de significado se habla de un *desplazamiento de la carga temática*.<sup>16</sup> Así, por ejemplo, se observa un desplazamiento de carga temática, verbigracia de la condena a la salvación, en muchos de los Don Juanes románticos —el de Dumas o el de Zorrilla, entre otros.

Ahora bien, si un tema es una secuencia de situaciones resumidas en un personaje, los *motivos* se definen como unidades mínimas, pero autónomas y migratorias, de esa secuencia, “segmentos de la trama”,<sup>17</sup> o “unidades figurativas transfrásticas, constituidas en bloques fijos: especies de invariantes susceptibles de emigrar a los diferentes relatos pertenecientes a un universo cultural dado, o incluso más allá de los límites de una esfera cultural, persistiendo a pesar de los cambios de contexto y de las significaciones funcionales secundarias que los entornos narrativos les puedan conferir”.<sup>18</sup> Sin embargo, estas “unidades figurativas transfrásticas” no son necesariamente narrativas —tal y como la definición de Levin parecería sugerir: “segmentos

<sup>14</sup> Véase “*Thématique*” y “*thème*” en GREIMAS, A.J., y J. COURTÉS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*.

<sup>15</sup> El último subrayado es mío.

<sup>16</sup> Cf. H. LEVIN, *op. cit.*

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>18</sup> Véase “*Motif*” en G. GREIMAS, *op. cit.*

de la *trama*” —, sino que pueden ser igualmente descriptivas o retóricas, tal y como el mismo Levin lo ha sugerido.<sup>19</sup> Este es el caso de los *topoi* y de los *loci communes*, cristalizados por la convención: el *locus amoenus* y el “universo como libro” de la Edad Media,<sup>20</sup> o el motivo de la “casa embrujada” de la novela gótica inglesa.

La calidad migratoria y la persistencia tanto de los temas como de los motivos han dado pie a enormes confusiones en el campo de la tematología, pues lo que para los alemanes es tema, para los americanos es motivo y viceversa.<sup>21</sup> Así, nos encontramos con que los mismos *topoi* medievales estudiados por Curtius son designados ora como temas o incluso microtemas, ora como motivos. Para Elizabeth Frenzel,<sup>22</sup> “la palabra ‘motivo’ designa una unidad temática (*stofflich*) menor, que no abarca una trama o historia completa; es un elemento constitutivo de contenido y situación”. Es importante subrayar la dependencia del tema con respecto a los motivos, ya que la unidad misma del tema yace en un mínimo común denominador de todas sus actualizaciones textuales. A su vez, el mínimo común denominador del tema está determinado por la combinación de aquellos motivos que son absolutamente esenciales para mantener su identidad<sup>23</sup> —de ahí la mayor libertad y autonomía de los motivos. El de “la cita en la tumba” es esencial para la identidad del tema del Píramo y Tisbe, pero como unidad transfrástica fija mantiene la suficiente autonomía como para aparecer en otros contextos que ya nada tienen que ver con el tema, sin que por ello pierda su identidad como motivo. “La cita en la tumba” está presente en el *Romeo y Julieta* de Shakespeare, por ejemplo, sin que por ello pueda decirse que esta obra sea una de las actualizaciones del tema.

Como en el caso de las influencias, una teoría de la intertextualidad resulta sumamente útil en la descripción de temas y motivos, pero, además, un estudio semiótico de la narratividad misma puede describir con mayor precisión este fenómeno de temas y motivos como unidades narrativas o descriptivas fijas y autónomas, que constituyen

<sup>19</sup> H. LEVIN, “Motif” y “Motif in Literature: The Faust Theme”, p. 241.

<sup>20</sup> Cf. E. R. CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*, pp. 263-289 y 423-498.

<sup>21</sup> Cf. F. JOST, *op. cit.*, p. 175 y ss., para una discusión extensa sobre este problema terminológico.

<sup>22</sup> E. FRENZEL, *op. cit.*, p. 26.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 25.

esquemas pretextuales actualizables en los más diversos contextos semánticos e ideológicos. Así, la tematología se presente como un fenómeno textual y pretextual que va de la mano de la historia de las ideas, al servir como molde de expresión del pensamiento de una época.

Ahora bien, ¿cuál es el valor didáctico de todas estas consideraciones? Lo anterior es sólo un panorama teórico, muy general, de lo que es la literatura comparada y de los múltiples problemas teórico-metodológicos a los que se enfrenta el comparatista. Obviamente, desde el punto de vista de una didáctica de la literatura, nada de todo esto tiene lugar en una clase de literatura en el nivel de licenciatura —a menos, claro está, que se tratara de un *seminario* sobre literatura comparada. El enfoque comparatista puede ser valioso en la enseñanza de una literatura nacional sólo a condición de que el *maestro* esté preparado en este campo, tanto en la teoría y metodología como en el conocimiento de otras literaturas, además de la que está enseñando. Es a él a quien van dirigidas todas las reflexiones anteriores, ya que para poder utilizar la literatura comparada con éxito, el maestro debe conocer todos estos problemas teórico-metodológicos, de modo tal que ese conocimiento le permita buscar las formas idóneas de presentar los textos literarios de una literatura nacional desde una perspectiva comparativista.

Para el estudiante, el valor de esta dimensión es incalculable, ya que le permite ampliar su sistema de referencias literarias, y lo hace reflexionar sobre el fenómeno literario, al confrontar fenómenos semejantes y diversos en otras literaturas que lo lleven a plantearse la posibilidad de estructuras comunes, de variantes ideológicas y formales, etcétera; al mismo tiempo, se afina su capacidad de análisis textual, gracias a las transformaciones intertextuales que se observan en textos pertenecientes a diferentes literaturas y que sólo un enfoque comparatista puede estudiar. Esta nueva y más amplia dimensión de la literatura evitaría el provincialismo y el etnocentrismo tan típicos de muchos estudiantes —y aun de muchos maestros— de una literatura nacional; pues todavía hay quien afirma que la novela tuvo sus orígenes en Inglaterra; entre los estudiantes se dan todavía las apreciaciones más distorsionadas de la poesía modernista hispanoamericana por desconocer precisamente a todos aquellos poetas franceses que los modernistas estudiaron y apreciaron tanto. La excusa: ¡ellos no son estudiantes de letras francesas sino de hispánicas! El estudio comparativo de la literatura no sólo añade dimensiones de significado que iluminan al texto estudiado, sino que abre otras perspectivas, más ricas y complejas, a los estudios literarios.

Esta, precisamente, es una de las funciones principales de cualquier maestro: ser capaz de orientar al estudiante, de sugerir nuevos caminos por explorar. Concretamente, quisiera sugerir dos tipos de actividades con objeto de poder orientar al estudiante en el campo de la literatura comparada. Por una parte, el maestro podría ofrecer *información* sobre los rasgos esenciales del periodo, escuela o movimiento al que pertenece el texto estudiado, haciendo hincapié no sólo en las semejanzas sino en las diferencias que puedan observarse en textos equivalentes en otras literaturas. Sugerir lecturas y líneas posibles de investigación puede ser muy estimulante, aun cuando el estudiante no pudiera llevarlas a cabo en ese momento. Por otra parte, en el *análisis textual* detallado se puede descubrir la presencia del (de los) texto(s) extranjero(s) en el estudiado, y examinar los grados de transformación, y la función poética (narrativa, dramática o descriptiva) de esa relación intertextual.

Veamos en un ejemplo concreto algunas de las posibilidades que ofrece el enfoque comparatista. Para ello utilizaré un poema de W. B. Yeats, poeta irlandés del siglo XX que se estudia en “Historia Literaria II (inglesa)”, en el tercero o cuarto semestre de la Licenciatura en Letras Inglesas.

### **Coole Park and Ballylee, 1931**

Under my window-ledge the waters race,  
 Otters below and moor-hens on the top,  
 Run for a mile undimmed in Heaven's face  
 Then darkening through 'dark' Raftery's 'cellar' drop,  
 Run underground, rise in a rocky place  
 In Coole demesne, and there to finish up  
 Spread to a lake and drop into a hole.  
 What's water but the generated soul?

Upon the border of that lake's a wood  
 Now all dry sticks under a wintry sun,  
 And in a copse of beeches there I stood,  
 For Nature's pulled her tragic buskin on  
 And all the rant's a mirror of my mood:  
 At sudden thunder of the mounting swan  
 I turned about and looked where branches break  
 The glittering reaches of the flooded lake.

Another emblem there! That stormy white  
 But seems a concentration of the sky;  
 And, like the soul, it sails into the sight  
 And in the morning's gone, no man knows why;  
 And is so lovely that it sets to right  
 What knowledge or its lack had set awry,  
 So arrogantly pure, a child might think  
 It can be murdered with a spot of ink.

Sound of a stick upon the floor, a sound  
 From somebody that toils from chair to chair;  
 Beloved books that famous hands have bound,  
 Old marble heads, old pictures everywhere;  
 Great rooms where travelled men and children found  
 Content or joy; a last inheritor  
 Where none has reigned that lacked the name and fame  
 Or out of folly into folly came.

A spot wheron the founders lived and died  
 Seemed once more dear than life; ancestral trees,  
 Or gardens rich in memory glorified  
 Marriages, alliances and families,  
 And every bride's ambition satisfied.  
 Where fashion or mere fantasy decrees  
 We shift about—all that great glory spent—  
 Like some poor Arab tribesman and his tent.

We were the last romantics—chose for theme  
 Traditional sanctity and loveliness;  
 Whatever's written in what poets name  
 The book of the people; whatever most can bless  
 The mind of man or elevate a rhyme;  
 But all is changed, that high horse riderless,  
 Though mounted in that saddle Homer rode  
 Where the swan drifts upon a darkening flood.

Este poema es en especial interesante porque aquí el fenómeno de la intertextualidad puede observarse desde varias perspectivas:

a) la complejidad en la significación de este texto depende, en buena medida, de la actualización, en la mente del lector,

de muchos otros textos presentes virtualmente en éste, especialmente otros de los poemas del mismo Yeats, como “The Wild Swans at Coole”, y dos poemas franceses, “Le Cygne” de Baudelaire y “Le vierge, le viavce et le bel aujourd’hui...” de Mallarmé;

b) la propia biografía del poeta se convierte en un “texto” —metafórica y literalmente (ver sus *Autobiographies*)— al que de manera sintética y sistemática el poeta hace referencia como lugar de significación concentrada;

c) finalmente, los mitos y leyendas de Irlanda constituyen, asimismo, un *corpus*, tanto oral como escrito, cuya presencia no puede ser ignorada en éste como en tantos otros poemas de Yeats.

Sería imposible pretender que el alumno conociera todos estos textos virtuales que confieren su apretada significación a un solo poema; es aquí donde la labor orientadora e informadora del maestro es indispensable, pues a él toca actualizar todos estos textos con objeto de orientar la descodificación de este tipo de poesía, que la mayoría de los lectores juzga hermética o de difícil comprensión. El análisis textual sólo podrá rendir los frutos deseados una vez cumplida esta etapa de información a nivel tanto de la biografía del poeta —en este caso indispensable—, como de las tradiciones y mitos de la comunidad a la que pertenece.

Examinemos ahora algunos de los intertextos más interesantes que la lectura de este poema puede generar. La primera estrofa describe un paisaje con explícitas referencias extratextuales: Coole Park y Ballylee son lugares geográficos “reales”, localizables en un mapa de Irlanda; son también lugares biográficos preñados de significaciones simbólicas complejas que el poeta ha ido bordando a lo largo de los años. Pero lo que en un primer momento parecería pura evocación descriptiva de un paraje “real” se transforma, gracias al último verso “What’s water but the generated soul?”, en una descripción “espiritual”; o dicho de otro modo, una isotopía “cosmológica” —orientada hacia el valor topográfico de la descripción— organiza y da sentido a las primeras siete líneas; el último verso, ajeno a esta isotopía, subvierte esa primera significación, dejándola en un segundo plano para reorganizar su lectura a partir de la isotopía “noológica”, cuya dimensión es puramente cognitiva. El “alma”, entidad abstracta, se ve de este modo investida con los valores concretos de una topografía específica, al tiempo que esta última se transforma en alegoría, por

la presión abstracta, o no figurativa, de la isotopía noológica. En la segunda estrofa, el yo del poeta se propone a sí mismo como punto de convergencia de ambas isotopías, como mediador y encarnador de “alma” y “paisaje” —“And all the rant’s a mirror of my mood: / At sudden thunder of the mounting swan”. Aparece ahora un nuevo objeto de descripción: el cisne.

Los cisnes atraviesan constantemente la poesía de Yeats y están siempre insertos en un habitat “natural”, cuyo valor biográfico-referencial es incontestable. La “ilusión referencial” de estos cisnes descritos es tan fuerte que sería fácil leerlos sólo como los integrantes “naturales” de la propiedad rural de Lady Gregory. Pero los cisnes están incluso cristalizados en un libro de poesía: *The Wild Swans at Coole*. Porque Yeats, en su constante afán poético, apila capa sobre capa de nuevos significados que ya nada tienen que ver con el paisaje; aquí mismo los llama, atrevidamente, un “emblema”. En la tercera estrofa, el poeta repite el mismo procedimiento de la primera: los cisnes son transformados, de objetos descriptivos más o menos pintorescos, con un valor más o menos referencial, en equivalentes espirituales —Cisne-alma. Pero por el sistema de equivalencias que ha ido configurando el poema, se establece la ecuación: cisne=alma=poeta, y por tanto cisne=poeta. Así el vuelo del cisne se convierte en vehículo de expresión del tema del exilio que sufre el poeta —“We were the last romantics”—, del poeta a la deriva en tiempos aciagos —“Where the swan drifts upon a darkening flood”—, exiliado del paraíso espacio-temporal representado por una aristocracia forjada verso a verso —“A spot whereon the founders lived and died/ Seemed once more dear than life”. Por otra parte, al actualizar “the book of the people” presente en este poema, se refuerza la connotación de “exilio”, ya que los cisnes en vuelo están descritos con los mismos elementos y la misma focalización en la migración que los *gansos salvajes* (“wild geese”), símbolo tradicional de los irlandeses desterrados —imagen que ha obsesionado a los irlandeses desde tiempo inmemorial.

A partir de este tema del exilio del poeta, y del motivo del cisne como lugar privilegiado de polisemia, se pueden confrontar los dos poemas, el de Yeats y el de Baudelaire: en ambos se aprecia la identificación del cisne con el poeta y el exilio sufrido. Un análisis textual comparativo, con base en estos elementos comunes, hace aparecer las afinidades, es cierto, pero también subraya, con mayor claridad, la especificidad de cada poeta a partir de las diferencias notables: aunque en ambos poemas el tema es el exilio y se deplora el cambio, la carga temática en Baudelaire está en la *diferencia* del

poeta con respecto al medio ambiente en el que le ha tocado vivir,<sup>24</sup> mientras que en Yeats la carga temática está en un paraíso espacio-temporal perdido pero *compartido* —“We were the last romantics —chose for theme/ Traditional sanctity and loveliness”. La discrepancia en la carga temática se refleja también en el enfoque descriptivo: en Yeats la descripción de un espacio natural más o menos permanente se abre sobre el espacio civilizador de una aristocracia perdida, espacio que se concreta en la recreación poética de la casa de Lady Gregory, articulándose así las significaciones biográficas y simbólica del poema; en Baudelaire la yuxtaposición de los dos espacios urbanos —pasado y presente—, enfatizada por la división misma del poema en dos partes, pone de manifiesto el exilio del cisne-poeta tanto en una como en otra, tan diferente entonces como ahora. En “Coole Park...” el poeta es *uno* con el espacio perdido, el exilio tiene su origen en la pérdida —“We shift about —all that great glory spent— / Like some poor Arab tribesmen and his tent”; en “Le Cygne” el exilio está en la diferencia intrínseca del poeta-cisne con respecto a su entorno, sin importar el tiempo, fuera de lugar entonces como ahora —“Paris change! mais rien dans ma mélancolie / N’a bougé!”

Un último intertexto —de los pocos que ahí hemos señalado— se localiza en una de las zonas más herméticas del poema: en la tercera estrofa, los cisnes en vuelo —“That stormy white”— son calificados como “So arrogantly pure, a child might think / It can be murdered with a spot of ink.” Una transformación poética más: en su trayecto migratorio los cisnes han sido identificados con las vicisitudes del alma, ahora se transforman en escritura, en signo susceptible de anulación por medio de la tinta. Si el lector no percibe aquí la presencia de Mallarmé, y muy especialmente de “Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui...”, estos versos de Yeats permanecen entronizados en su perfecto hermetismo. Pero con la compleja significación del poema de Mallarmé en mente, nos percatamos que Yeats hace explícita, más aún, *borda nuevas significaciones*, sobre la equivalencia fonético-semántica de *cygne-signe*. A partir de esta feliz homofonía en francés, Mallarmé ha construido todo un universo mítico donde cisne y escritura son idénticos, de tal manera que en el universo semántico de la escritura la página blanca se metaforiza con el blanco plumaje

<sup>24</sup> Cf. también el poema “L’Albatros”: “Je pense à mangrand cygne, avec ses gestes fous, / Comme les exilés, ridicule et sublime, / Et rongé d’un désir sans trêve!”.



del ave, y toda la actividad del cisne, sus intentos de vuelo, frustrado en Mallarmé, exitoso en Yeats aunque connotador de exilio, la agitación de las alas —“Tout son col secouera cette blanche agonie”,<sup>25</sup> toda esta actividad es una metáfora de la actividad creadora del poeta. La pureza, que en Yeats connota siempre un orgullo aristocrático<sup>26</sup> añade, simultáneamente, al hacer la alusión al poema francés, la connotación típicamente mallarmeana de la virginidad y la blancura como el reto de la página blanca, el “estado de vacío”, por así decirlo de la creación poética —“Rien, cette écume, vierge vers”.

Este breve análisis comparativo, tan atropellado y superficial, no hace justicia, desde luego, a la belleza y complejidad de estos poemas, ni siquiera a la intrincadísima red de relaciones intertextuales significantes (en el poema de Mallarmé, por ejemplo, hay también alusiones claras al de Baudelaire, y a su vez, en el de Baudelaire no está del todo ausente el cisne wagneriano, etcétera). Lo que he querido, más que nada, es señalar la importancia que tiene el enfoque comparatista incluso en la *comprensión* de un poema dado. Y es que, como he venido insistiendo, si la comprensión cabal de un texto yace en la actualización del sentido global de los textos que lo atraviesan, éstos obviamente no se circunscriben a la tradición literaria constituida sólo por la comunidad lingüística a que pertenece el poeta. Por otra parte, el enfoque comparatista —el de temas y motivos, en este caso, reformulado desde la perspectiva de la intertextualidad— no es sólo útil en la comprensión de ciertos textos, sino que también permite apreciar fenómenos literarios que trascienden las fronteras de la literatura nacional que se estudie. Así, por ejemplo, además de dar a conocer estos poemas franceses específicos a los estudiantes de letras inglesas, el maestro puede sugerir líneas de investigación alrededor de este motivo del cisne, desde Wagner hasta los posmodernistas hispanoamericanos (“Tuércele el cuello al cisne”), caminos que pueden llevar al estudiante, no sólo a análisis textuales más profundos, reveladores de las transformaciones semántico-ideológicas, y aun formales, de este motivo, sino a calar más hondo en el pensamiento y en la sensibilidad de toda una época que eligió, como un medio de expresión entre otros, al cisne.

<sup>25</sup> Cf. “At sudden thunder of the mounting swan”, “That stormy white”.

<sup>26</sup> Cf. “Arrogantly pure”.

## REFERENCIAS

- BALAKIAN, Anna, "Influence and Literary Fortune: The Equivocal Junction of Two Methods", *Yearbook of Comparative and General Literature*, vol. XI, 1962.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*. México, Fondo de Cultura Económica, 1984, 2 vols.
- FRENZEL, Elizabeth, *Stoff-und Motivgeschichte*. Berlin, Schmidt, 1966.
- GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*. Paris, Seuil, 1979.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982.
- GREIMAS, A.J. y J. COURTÉS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris, Hachette, 1979.
- GUILLÉN, Claudio, *Literature as System. Essays toward the Theory of Literary History*. Princeton, Princeton University Press, 1971.
- JOST François, *Introduction to Comparative Literature*. New York, Pegasus, The Bobbs-Merrill Company, 1974.
- KRISTEVA, Julia, *Le texte du roman*. The Hague, Mouton, 1970. (Barcelona, Lumen, 1974.)
- LEVIN, Harry, "Thematics and Criticism", en Peter DEMETZ *et al.*, eds., *The Disciplines of Criticism*. New Haven & London, Yale University Press, 1968.
- LEVIN Harry, "Motif" en P.P. WIENER, ed., *Dictionary of the History of Ideas*, vol. III.
- LEVIN Harry, "Motif in Literature: The Faust Theme", en P. P. WIENER, ed. *Dictionary of History of Ideas*, vol. III.
- RIFFATERRE, Michael, *La production du texte*. Paris, Seuil, 1979.
- WEISSTEIN, Ulrich, *Comparative Literature and Literary Theory*, trans. William RIGGAN with author. Bloomington & London, Indiana University Press, 1973.
- WELLEK, René y Austin WARREN, *Theory of Literature*. New York, Harcourt, Brace and Company, 1949.