

## LA LITERATURA COMPARADA. DE SUS PROBLEMÁTICAS CRÍTICAS A LOS MANUALES DE ENSEÑANZA MEDIA

Patricia Teresa López Ruiz  
*Universidad de Murcia, España*

### Resumen

El propósito con que se concibe este trabajo es, en primer lugar, con el objetivo de observar cuáles fueron los efectos, causas y contextos que marcaron el nacimiento de la literatura comparada, así como los problemas críticos y terminológicos que su concepto suscitaría entre los estudiosos de la misma, en segundo lugar, se pretende observar la traslación que, en 1976 y 1977, se llevó a cabo de dichas problemáticas a dos manuales de enseñanza media de Literatura Española de Anaya. La elección de estos dos manuales de enseñanza de literatura española para 2º y 3º de Bachillerato respectivamente se ha visto motivada por tratarse de obras escritas antes de que la literatura comparada encontrara un marco para su institucionalización y creación como disciplina literaria. Asimismo, se ha visto motivada por hallarse su elaboración bajo una ley de educación que por sus exigencias de extensión y contenido no promovía el desarrollo de una enseñanza literaria comparada y mucho menos enfocada hacia la comparación entre la literatura y otras artes. De igual modo, esta elección se ha visto sustentada por encontrarse estos manuales escritos por tres autores, Mariano Baquero, Victorino Polo y Francisco Díez de Revenga, que habían realizado a su vez estudios de historia, teoría o crítica literaria, lo que garantiza y justifica su conocimiento del panorama y de las preocupaciones críticas del momento.

### 1. Desarrollo histórico de la literatura comparada

#### 1.1. Inicio y evolución de la literatura comparada

Investigadores como María José Vega o Neus Carbonell sitúan con fecha oficial el nacimiento de la literatura comparada en 1897; sin embargo, no cabe duda de que dicho nacimiento se aproxima más a la imagen visual de lo que un día llegó a ser una lenta y sucesiva meseta extensible hasta nuestros días que a la de dos laderas cuya eclosión hubiese en algún momento dado lugar a una cima. Tal como señalan estudiosos como Martínez Jiménez, Pichois y Rousseau o Texte, comparar literaturas no es lo mismo que hacer literatura comparada. Ya desde los estudios sobre la obra de Garcilaso realizados por el Broncese (en los que comentaba la influencia en dichos textos de la Antigüedad latina) se fueron desarrollando aproximaciones que darían lugar al nacimiento de esta rama de la investigación literaria. Sin embargo, habría de esperar hasta la primera mitad del siglo XIX para hallar la primera documentación de su expresión. Es, por ello, por lo que el nacimiento de la literatura comparada suele situarse en el siglo XIX: «paralelamente al estudio histórico de la literatura nacional, hacia la mitad del siglo XIX, nace en Francia, como se ha dicho, la historia comparada de la literatura» (Gnisci, 2002:34) o «los estudios de Literatura Comparada, en su sentido moderno, arrancan durante los decenios segundo y tercero del siglo XIX» (Guillén, 2005:48). Investigadores como Gnisci, Guillén o Pichois y Rousseau sitúan su nacimiento en Francia, señalando a Abel-François Villemain, P. Chasles o Ampère como sus posibles iniciadores. Otros como Texte se decantan, sin embargo, por ubicar su nacimiento en Alemania: «la crítica comparativa no nació en Francia. Su patria es Alemania, y surgió como una rebelión contra el despotismo del yugo francés. Lessing, Herder, los dos Schlegel, son sus verdaderos fundadores» (Vega & Carbonell, 1998: 23).

Tal y como manifiesta Gnisci (2002), durante el siglo XIX, los primeros trabajos de historiografía literaria consistieron en realizar un estudio sincrónico de las relaciones mantenidas entre literaturas pertenecientes a la misma civilización, la europeo-occidental, observando cómo se particularizaban «en sentido nacionalista los temas, motivos, mitos y formas literarias comunes de la cultura europea medieval» (Gnisci: 2002, 35). No es, por tanto, hasta finales del siglo XIX y primeras décadas del XX, cuando estudiosos como C. Guillen, Gnisci, Vega y Carbonell o Pichois y Rousseau, coinciden en situar el comienzo de una experimentación a nivel científico de la unidad de la cultura europea. No obstante, cada uno de ellos señalaría un motivo distinto para dicho inicio. Si Gnisci señala que vino marcado por una consolidación universitaria del comparatismo, Vega y Carbonell (1998)

ampliarían estas razones al señalar como fuentes la publicación de las primeras monografías clásicas del comparatismo, la creación de las primeras cátedras universitarias de literatura comparada, la fundación de las primeras revistas o la aparición de los primeros textos programáticos sobre su naturaleza, principios y métodos como muestra de dicha consolidación. Por su parte, Pichois y Rousseau (1969) mostrarían la literatura comparada como una de las disciplinas más adecuadas para abrir fronteras tras terminarse la primera Guerra Mundial, al ver en ella signo y privilegio «de una mayoría de edad cultural, larga y dolorosamente esperada» (Pichois & Rousseau, 2002: 24).

En el trabajo de Vega y Carbonell (1998), son las figuras de Texte, Croce y Galey las que aparecen como comparatistas más representativos del siglo XIX, cuyas propuestas y contrapropuestas son las que han tenido una mayor recepción posterior. No obstante, sin duda, es el concepto de literatura comparada de Galey, el que más se aproxima a lo que hoy se entiende por teoría de la literatura, pues este proponía un estudio de:

Los fenómenos literarios en tanto que son “literarios”, esto es, no como fenómenos supranacionales o que pueden explicarse a partir de relaciones entre naciones sino considerados independientemente de la existencia de las naciones [...] La noción misma de “literatura nacional” no es inteligible, rigurosa ni relevante, y exige que sea toda la literatura el campo de su ejercicio intelectual (Vega & Carbonell, 1998: 19).

Siguiendo, de igual modo, a Vega y Carbonell (1998), además de Texte, Croce y Galey, podemos señalar a Van Tieghem como figura con también una gran repercusión posterior. Junto con otro grupo de comparatistas, dicho investigador dio lugar a la fórmula A y B o A en B, modelo que parece haber tenido mayor éxito en el comparatismo francés, español y portugués hasta finales de los sesenta o incluso setenta. A pesar de su gran herencia, dicho modelo fue criticado y denunciado por investigadores como Wellek, pues, por lo general, el autor tendía a centrarse en la proyección de la literatura francesa en el mundo.

De igual modo, René Etiemble, y Remak, a quien hay que atribuirle que incluyera por primera vez la comparación entre la literatura y otras artes dentro del ámbito de la literatura comparada, se opondrían al modelo de Van Tieghem, que ya había sido seguido por Carré, Pichois y Rousseau. A partir de entonces, a dicha fórmula binaria (A y B o A en B) se le conocería como el “viejo paradigma”.

Si nos fijamos en lo expresado hasta el momento, la literatura comparada suponía en aquel momento una apertura a la universalidad denostada por el nacionalismo, pero dicha universalidad (a excepción de para Herder) parecía quedar cerrada a Europa u Occidente. Es, en esto, en lo que incide C. Guillén al hablar de Goethe y de su concepto de *Weltliteratur*, el cual traduce por “literatura del mundo”. Frente al alemán, Guillén señala: «la gran mayoría de sus contemporáneos (De Goethe) sostenían sin duda una concepción más restringida del cosmopolitismo o de la “universidad”. No pocas veces se adoptaban posturas paneuropeístas y panoccidentales» (Guillén, 2005: 69), afirmando cómo la proximidad de la “literatura del mundo” vaticinada con el término *Weltliteratur* llegaría avanzado el siglo XX, y, así fue, gracias también a corrientes críticas como el multiculturalismo.

Ya en el siglo XX, de la mano de Gnisci (2002), podemos mencionar la labor de Hazard, Auerbach y Curtius, con sus métodos más convenientes para practicar una historia literaria de tipo comparatista. A modo de ejemplo, la de Curtius dejaría al descubierto “la estructura íntima de la literatura europea, descomponiéndola en sus formas literarias [...], y superando así la mera exposición histórica de los acontecimientos (Gnisci, 2002: 38), diferenciando el estudio de las artes y una auténtica ciencia de la literatura que supiera manejar la historia, la filología y la crítica de la literatura.

Tal y como mencionan Vega y Carbonell (1998), se ha querido definir la evolución de la literatura comparada del siglo XX «como un movimiento desde la historia hacia la teoría, del paradigma positivista al paradigma crítico» (Vega & Carbonell, 1998: 76). El nuevo paradigma acudía al estructuralismo, a la semiótica, hermenéutica o marxismo para redefinirse. De esta manera, afirman los investigadores citados que la importancia científica de la literatura comparada residía, en parte, en la aplicación de las hipótesis generales de la teoría literaria, y, en otra parte, en la descripción y explicación de fenómenos que ocurren en más de una literatura y no pueden explicarse con referencia exclusiva a las literaturas nacionales singulares. Así, el nuevo paradigma, para los estudiosos que venimos citando, se compuso de una nueva concepción del objeto de la investigación literaria (el objeto de estudio ya no era solo el texto literario, sino, en primer lugar, la situación

comunicativa y el código literario), de la introducción de nuevos métodos (estructuralismo, semiótica, hermenéutica...), de una nueva percepción de la relevancia científica del estudio de la literatura (se diferenció el estudio científico de la literatura, por una parte, y la crítica y enseñanza de la literatura, por otra), y de una nueva visión de la justificación social del estudio de la literatura, en la que dicho estudio presentaba una gran relevancia social, pues, en su opinión, no podría sobrevivir mucho tiempo ajeno a la psicología, sociología o historia cultural.

Tal y como hemos señalado, avanzado el siglo XX, fue cuando se instauró el modelo comparatista post-europeo, reconsiderando aspectos de la identidad cultural y del canon, gracias al nacimiento, en la década de los ochenta y en la teoría literaria, de corrientes como la deconstrucción, la crítica política, el feminismo, el marxismo o la crítica postcolonial. Dentro de estas nuevas orientaciones comparatistas, Vega y Carbonell, destacan la labor de Edward Said como difusor de dichos estudios postcoloniales:

Said propone construir una literatura comparada del imperialismo y sostiene, como principio de sus investigaciones, que nial constituye la base ideológica que justifica empresas que de otra forma quizá hubieran sido abandonadas; afirma también que la división entre cultura y materialidad [...] es una operación que desliga la violencia imperialista del propio centro de identidad europea [...] la cultura es parte de la actividad colonial y es la coartada de tal expansión. De esta forma, la cultura deja de ser un territorio monolítico y unificado para pasar a ser un campo de conflicto y tensión (Vega y Carbonell, 1998: 139).

De esta manera, el nuevo paradigma comenzó a extenderse entre las prácticas de literatura comparada. Tal como afirmó varios años antes Chasles en su discurso de apertura pronunciado el 17 de enero de 1835 en el Ateneo de París, y recogen Pichois y Rousseau: «Nada vive aislado, el verdadero aislamiento es la muerte [...] Todo el mundo toma prestado a todo el mundo: este gran trabajo de simpatías es universal y constante» (Pichois & Rousseau, 1969: 16).

## 1.2. Problemas terminológicos: ¿qué es la literatura comparada?

La expresión *literatura comparada* no se documentó hasta la primera mitad del siglo XIX, cuando Sainte Beuve determinó la preferencia por el adjetivo *comparada* en lugar de por el de *comparativa*. Según Vega y Carbonell (1998), dicho nombre no apareció en inglés hasta 1886, cuando se aplicó en un volumen de estudio comparativo de la literatura del profesor H.M. Posnett. Estos años coinciden con aquellos en los que Pichois y Rousseau afirman que la literatura comparada tomó conciencia de su carácter en Inglaterra, tras la traducción de este término, desde la expresión francesa, por parte de Matthew Arnold. No obstante, este ha sido un término considerado, por algunos, defectuoso y, por otros, desafortunado, lo que ha dado pie a diversas polémicas. Martín Jiménez (1998) refleja la denuncia que autores contemporáneos han realizado con respecto al empleo del participio pasivo: *comparada*, afirmando que: «la expresión literatura comparada no resulta satisfactoria desde el punto de vista lingüístico, a pesar de haber sido tomada de las ciencias naturales (anatomía comparada, etc.), ya que nos lleva inmediatamente a pensar con qué se compara la literatura» (Martín, 1998: 31). Destaca cómo en los países anglosajones se emplea un adjetivo activo: *comparative literature*, pero incide en que hasta esta expresión ha sido criticada también por algunos investigadores como Wellek, quien señala que la comparación es un método empleado por todas las formas de crítica y por todas las ciencias, por lo que el adjetivo comparativo no añade nada específico al término literatura.

Sin embargo, en el siglo XIX se tornaba necesario un adjetivo para el término de literatura que la diferenciara de la literatura nacional tan en boga y, como indica Martín Jiménez (1998), cuando ya no es nacional hay dos opciones: *literatura comparada* o *literatura general*, aunque en ocasiones, y, como veremos más adelante, surjan dificultades al querer establecer una distinción neta entre la literatura nacional y la comparada. De igual modo sucede al intentar diferenciar literatura comparada de literatura general. Van Tieghem fue quien buscó en la literatura general una superación de la literatura comparada, incluyendo de manera implícita en la primera un grado significativo de carga teórica, es decir, dotándola de un campo de actuación coincidente con el de la teoría de la literatura. Para Van Tieghem, “la literatura comparada se encargaría de estudiar las relaciones binarias entre dos literaturas (por ejemplo, la novela en Inglaterra y en Francia), y la “literatura general” estudiaría los

movimientos y las modas literarias que trascienden lo nacional e incumben a varias literaturas” (Martín, 1998: 132). No obstante, estudiosos como Wellek criticaron dicho término al preguntarse cómo podría establecerse una separación clara entre la influencia de Walter Scott en el extranjero y el estudio de la novela en Inglaterra y en Francia, y observar que, en esta última aproximación, al analizar la novela histórica, habría que tratar inevitablemente la obra de Walter Scott y su influencia en Francia. Wellek, al ver la fusión entre ambos términos, optaría por hablar simplemente de literatura:

Importa entender la literatura como totalidad y perseguir el desenvolvimiento y evolución de la literatura sin tener en cuenta las distinciones lingüísticas. El gran argumento a favor del término “literatura comparada” o “general” o simplemente “literatura” sin más, es la falsedad evidente de una literatura nacional concluida en sí misma (Wellek & Warren, 1985: 61).

De igual manera, Vega y Carbonell (1998), tras diferenciar dichos términos afirmando que la literatura nacional trata cuestiones confinadas a una literatura nacional, la literatura comparada aborda problemas que concierne a dos literaturas diferentes y la general está dedicada al desarrollo que tiene lugar en un número mayor de países que conforman una unidad orgánica –tal y como Europa occidental, del este, América del norte, etc–, concluyen que no es factible esta rígida división del trabajo entre los estudiosos de la literatura nacional, comparada y general:

Los investigadores de la literatura nacional deben advertir su obligación de ampliar sus perspectivas [...] incursiones en otras literaturas o ámbitos relacionados con la literatura. Los investigadores de la literatura comparada deben volver de vez en cuando, a áreas más circunscritas de la literatura nacional para cerciorarse de que tienen al menos un pie firmemente asentado en la tierra. Esto es lo que han hecho regularmente los mejores especialistas del comparatismo (Vega & Carbonell, 1998: 98).

Weisstein añade un término más, pues, al rebatirle a Van Tieghem –con los mismos argumentos que Wellek– el concepto de literatura general, prefiere hablar de literatura universal. Para llevar a cabo el estudio de dicha literatura, según este investigador, habría que tener en cuenta:

Las relaciones recíprocas de todas y cada una de las literaturas empañadas en la creación de una tradición. No se trataría de un estudio literario de tipo analítico, como los que tanto abundan, que considere aisladamente cada literatura, dedicando un capítulo del manual a su estudio aislado, sino de un estudio sintético de las literaturas que mostrara la relación historia entre las mismas (Martín, 1998: 134).

Asimismo, partiendo del término de literatura comparada, surgió el de literatura mundial, diferenciando a este último el hecho de que suele tratarse a una literatura consagrada por el examen del tiempo. Tal y como recogen Vega y Carbonell (1998), si la literatura comparada puede abordar cualquier cosa que sea comparable sin reparar en lo antigua o reciente que sea, la mundial presenta como requisito dicha antigüedad.

No es de extrañar que, dadas todas estas controversias, surja la cuestión de si la literatura comparada puede ser considerada una disciplina o no. Por una parte, Weisstein la considera una disciplina autónoma, al igual que Vega y Carbonell, quienes la definen como una «disciplina comprensiva, basada no solo en la comparación o en el estudio de las relaciones entre literaturas nacionales, sino empeñada también en la búsqueda de las características propias de los hechos literarios» (Vega & Carbonell, 1998: 15) o Louis Paul Betz, el primer bibliógrafo de la literatura comparada, quien definió: «la disciplina como la consideración de la literatura nacional en términos de literatura general, la historia del desarrollo literario de un pueblo en relación con las literaturas de otras naciones civilizadas». (Vega & Carbonell, 1998: 15).

Por el contrario, para Wellek y Figueredo, como recoge Martín (1998), existía una insuficiencia del método comparativo como fundamento de una nueva disciplina de carácter autónomo. Godzich, al examinar los requisitos que la literatura comparada debería cumplir para ser considerada autónoma, llega a la conclusión de que no puede constituir una disciplina. Si cumple sobradamente el cuarto requisito de presentar un conjunto de individuos que se reconocen e identifican a sí mismos como los profesionales de la disciplina, en el cumplimiento del primero y tercero, que aluden a la necesidad de un objeto de estudio normativo y un determinado conjunto de teorías y procedimientos metodológicos que se aplican al objeto, nos encontramos con

que, a pesar de que la búsqueda de dichas teorías ha sido el elemento de mayor atención por parte de los investigadores, estas han suscitado un gran número de controversias que han generado una incertidumbre sobre el propio objeto de estudio. Lo mismo sucede con el segundo requisito: un campo definido en el que se obtiene o se construye ese objeto, pues Godzich expresa cómo los estudios comparativos han estado anclados en el eurocentrismo sin abrirse a nuevas literaturas emergentes. Por todo ello, considera que la literatura comparada no puede ser vista como una disciplina.

Otro de los conflictos que ha surgido en torno a la literatura comparada es el relativo a si la comparación se da entre elementos de distinta nacionalidad o puede comparar textos nacionales. Con respecto a esta última controversia que hemos mencionado, hay opiniones para todos los gustos. Remak, a pesar de haber sido quien introdujo el estudio comparativo de la literatura con otras artes dentro de la definición de literatura comparada, opina, que “la literatura comparada es el estudio de la literatura más allá de las fronteras de un país particular” (Enríquez, 2010: 2). En cambio, Wellek considera que los estudios comparativos entre obras pertenecientes a dos o más literaturas tienen el mismo sentido que los efectuados entre autores pertenecientes a una misma literatura, puesto que decidir «qué literaturas en una misma lengua son literaturas nacionales distintas, como sin duda lo son la norteamericana y la irlandesa moderna» (Wellek & Warren, 1985: 65), sería añadir una complicación más a la multitud de dificultades que el término de literatura comparada ya lleva consigo.

Estas citas confirman lo que Pichois y Rousseau sentencian al señalar cómo la expresión “con tal que pertenezca a varias culturas” define una posición extrema del comparatismo americano, según el cual la literatura comparada también se ejerce dentro de una literatura nacional, mientras que, para los europeos, el paso de la frontera lingüística o cultural es una condición *sine qua non*.

Si antes hemos mostrado, gracias a Godzich, la problemática de las distintas metodologías que se habían intentado aplicar a la literatura comparada y que habían generado una confusión extensible hasta para el objeto propio de estudio, Vega y Carbonell consideran que esto se ha debido a la distracción que ha supuesto la elección entre una escuela francesa o americana: «distráidos por el falso dilema de la elección entre una escuela francesa y una americana, muchos comparatistas americanos prefirieron evitar los problemas metodológicos, a los que ninguna de las dos escuelas concedía mucho valor» (Vega & Carbonell, 1998: 105). Así es, y así lo hemos hallado recogido tanto en el artículo de Enríquez Aranda (2010) como en el libro de C. Guillén (2005). Si Guillén (2005) habla de una hora francesa y una americana, destacando cómo la americana, gracias al reconocimiento en su Universidad de títulos extranjeros (y, por tanto, a la participación en los estudios de investigadores de orígenes diferentes), significó la madurez de la disciplina, Enríquez (2010) muestra cómo «desde sus comienzos la literatura comparada ha seguido dos direcciones diferentes: una orientación histórica de raíz francesa y una orientación teórica de raíz americana» (Enriquez, 2010: 2), aclarando que, si la escuela francesa se centró en relaciones causales y siempre fue más reticente a la comparación de la literatura con otras áreas de conocimiento, la escuela americana hizo lo propio con las convergencias entre literaturas y no tuvo reparo en relacionarla con otras esferas del conocimiento.

Todas estas controversias emergen y quedan expuestas al leer y contrastar las distintas definiciones que de literatura comparada se han ofrecido. A modo de ejemplo, y como conclusión a lo expuesto en este apartado, citamos algunas. La definición de Claudio Guillén: «la literatura comparada es el estudio de la literatura más allá de los lindes de un país particular, y el estudio de las relaciones entre la literatura, por un lado, y otras zonas del saber y la creencia, como las artes» (Guillén, 2005: 27), deja entrever cómo se decanta por una literatura comparada entre elementos de distinta nación y permite la comparación de la literatura con otras artes; ideas similares las encontramos en la definición de Gale: «la literatura comparada es, en primer lugar, un campo de investigación, el de las relaciones literarias entre las distintas nacionalidades, y el estudio de los préstamos, imitaciones y adaptaciones internacionales» (Vega & Carbonell, 1998: 37); en la de Enríquez Aranda, la descubrimos definida como disciplina: «la literatura comparada se define como una disciplina empírica de los estudios literarios que estudia el texto literario desde un perspectiva comparativa» (Enríquez, 2010: 1); mientras que en la de Brunetière advertimos una réplica a la ausencia de culturas distintas a la europea u occidental: «la literatura comparada era una literatura europea, ya que la verdadera comparación debería incluir las literaturas orientales» (Vega & Carbonell, 1998: 17). En cambio, en otras, como en la de Arthur R. Marsh recogida por Vega y Carbonell, observamos cómo se intenta evadir dichas controversias y buscar una definición más abstracta y globalizadora: «la tarea básica de la literatura comparada es “examinar los fenómenos de la literatura como un todo, compararlos, agruparlos, clasificarlos, inquirir sus causas y determinar sus resultados» (Vega & Carbonell,



1998). Por tanto, podríamos decir, parafraseando y modificando en algunos aspectos una sentencia de Wellek, que solo cuando hayamos llegado a una decisión sobre estos problemas, podremos describir la aportación precisa de la literatura comparada, cosa que significará saber mucho de lo que merece saberse en el conjunto de la historia literaria.

## 2. Análisis de la presencia de la literatura comparada en dos manuales de enseñanza media de Literatura Española

Una vez han sido sintéticamente expuestos aquellos problemas críticos y terminológicos que han envuelto al concepto de literatura comparada tanto en su nacimiento como evolución, en este apartado se van a analizar brevemente dos manuales de enseñanza de media de Literatura Española que vieron la luz antes incluso de que la literatura comparada como disciplina experimentara un notorio empuje (tal y como asegura Martínez Arnaldos esto no se daría hasta los años 90). Este análisis se realizará con el objetivo de observar la viabilidad de la traslación de ciertas problemáticas críticas a la formación de destinatarios menos especializados. La elección de estos manuales no se ha visto motivada por una posible primicia sino por hallarlos obras que bien podrían seguir siendo modelo para la elaboración de unos manuales educativos que enriquezcan y favorezcan la adecuada formación de los estudiantes de enseñanza media.

Si Schmeling (1984) aseguraba que el interés del planteamiento comparativo se entregaría a una fatal ilusión si creyera que es posible sin institucionalización, en los años 1976 y 1977 los profesores Mariano Baquero, Victorino Polo y Francisco Díez de Revenga elaboraron una serie de lecciones para los manuales de Literatura Española de 2º y 3º de Bachillerato de la editorial Anaya que ya comenzaban a promover dicha labor de institucionalización. Consideramos que es importante tener en cuenta que los tres autores eran a su vez responsables de estudios de historia, teoría o crítica literaria, lo que avala que en ellos se encontraran las características que según Schmeling (1984) debía poseer todo comparatista: un conocimiento básico de las literaturas nacionales, una correspondiente disposición a la lectura y una conciencia de los problemas literarios. Esto es evidente que hizo posible la constante alusión, durante el desarrollo de estas lecciones, a una literatura que excedía el ámbito nacional, así como a los problemas críticos que suscitaba. Revisados todos sus capítulos y temas se puede afirmar que, sin excepción, el ejercicio y preocupación por la plasmación de la literatura comparada se extiende desde las páginas dedicadas a la literatura medieval hasta las correspondientes a la literatura contemporánea. No obstante, consideramos que las lecciones más significativas con respecto a estas relaciones y comparaciones supranacionales se hallan en las contenidas bajo los títulos, «La literatura española y la literatura universal», «La literatura y las artes», en el manual destinado a 2º de BUP, «La novela rusa en el siglo XIX: Dostoievski» y «La literatura española y europea en la transición al siglo XX», en el dirigido a 3º de BUP. Por ello mismo, a continuación, expondremos algunas de las problemáticas en torno a la literatura comparada, que, formando parte de los espacios de discusión de la crítica del momento, vieron su formulación trasladada a estos manuales.

Desde el comienzo de la lección “La literatura española y la literatura universal”, se deja claro el interés por transmitir a los alumnos la necesidad inherente al ánimo humano de transmitir, intercambiar y compartir con el otro aquellas manifestaciones artísticas propias de su pueblo, de manera inseparable a las otras relaciones que se han dado a lo largo de la historia entre las distintas naciones. Asimismo, se deja patente la evidente diferencia entre la literatura y aquellas otras artes, como la música o la pintura, que, frente a ella, poseen la ventaja de no necesitar la traducción de sus modos comunicativos. Es, así, el modo en que esta lección se introduce en una de las actividades que en relación con la literatura comparada más problemas estaba suscitando entre los estudiosos de la misma: la traducción. En concreto, esta lección busca suscitar la reflexión de los estudiantes sobre la importancia de la figura del traductor (una labor que en la mayoría de las ocasiones pasa inadvertida), mostrando cómo prácticamente solo se salvaban aquellos casos en los que los encargados de realizar dichas traducciones eran a su vez escritores de primera fila. Recordemos cómo estos planteamientos habían marcado también los valiosos estudios de Remak, Steiner, Bassnet o Vega y Carbonell. Mientras Bassnet recordaba la perenne consideración, por parte de algunos comparatistas, de la traducción como una actividad marginal, Remak o Steiner promulgaban el compromiso que la literatura comparada tenía adquirido con esta labor literaria, y Vega y Carbonell denunciaban que hubiese siempre sido juzgada como la pariente pobre de los estudios literarios. El

posicionamiento de esta lección es evidente y camina en vías de fomentar una educación desde la que se aprecie y reconozca esta necesaria y fundamental labor para la intercomunicación cultural entre naciones:

Están las traducciones. Estas son posiblemente tan antiguas como la misma literatura, y por más que, en ocasiones merezcan las acusaciones de infidelidad y aun de traición con referencia al texto traducido, la verdad es que, normalmente, han funcionado y siguen funcionando como unos poderosos instrumentos de intercomunicación cultural entre los distintos pueblos (Baquero, 1976: 85).

Si comparamos expresiones como: «La del traductor es una figura literaria importante, ya que a través de su voz, de su decir, nos llegan las voces, las ideas, los sentimientos de escritores a veces muy alejados en el tiempo y en el espacio» (Baquero, 1976:85) con lo pronunciado por Vega y Carbonell, al referirse a lo afirmado por Walter Benjamin y Ezra Pound: «En la primera y la segunda década del siglo xx, Walter Benjamin y Ezra Pound, independientemente, y desde dos tradiciones diferentes, afirmaron que las traducciones renovaban u otorgaban una nueva vida a los originales» (Vega & Carbonell, 1998: 211), contemplamos la maestría con que estos manuales de enseñanza media adaptaban, a material didáctico, la más plena actualidad de los problemas teóricos y críticos literarios.

Según recogen Vega y Carbonell o Enríquez Aranda, a pesar de que la comparación entre la literatura y las artes venía practicándose en la tradición comparatista alemana (Vega & Carbonell, 1998: 73), fue Remak (miembro de la escuela americana) el primero en incluir en su definición de literatura comparada la relación de la literatura con otras áreas del saber, llevada a cabo en su estudio «Comparative Literature: Its Definition and Function» en 1961. Resulta, por tanto, llamativo que apenas quince años más tarde, y a pesar de las restricciones que la ley educativa imponía en cuanto al contenido y extensión, estos manuales reflejaran un acercamiento y análisis de la literatura desde un punto de vista no solo comparatista entre diversas obras literarias sino también interartístico. Si observamos los contenidos exigidos por la normativa ministerial –orden del 18 de abril de 1975–, en ellos, se hace referencia a la necesidad de estudiar el contexto histórico y cultural de la producción de las obras literarias, pero no se indica que el enfoque tuviera que ser interartístico. Señal de la importancia otorgada a este aspecto, es la lección «La literatura y las artes», ya mencionada. En ella, y al igual que sucedía con la plasmación en estos manuales de necesaria relación entre las literaturas de las diferentes naciones, se deja claro desde el comienzo la evidente intercomunicación que existe entre las consideradas artes visuales o del espacio –la pintura, la escultura y la arquitectura– y las artes acústicas del tiempo: la música y la literatura. Si bien se plantea el anhelo de finales del siglo XIX por conseguir una fusión total de las artes, por parte de músicos como Wagner, también se muestra cómo la música y la literatura son las artes que más relacionadas se encuentran, al necesitar ambas del paso del tiempo para que el efecto sea captado. Con el fin de facilitar la comprensión de este aspecto a los alumnos, se contrasta la necesidad de respetar el orden de lo expresado en una sonata de Beethoven o en un soneto de Quevedo, con lo que sucede al contemplar una obra arquitectónica o escultórica, en las que el orden de observación de sus partes no altera lo contemplado.

Otra cuestión importante que se señala en esta lección es la distinta jerarquía e importancia que las diferentes artes han obtenido a lo largo de la historia, mostrando cómo la arquitectura era la más poderosa de las artes en la Edad Media (recuerda el caso de la *Divina Comedia*) y la música en el Romanticismo con las tan manejadas escalas métricas en la poesía, semejantes a ciertos efectos conseguidos por Rossini. De igual modo, estas lecciones consideran interesante mostrar, a través de las diversas expresiones estéticas de un mismo tema, la permeabilidad artística. Con el objetivo de exponer dichos intercambios, se plantean ejemplos en que estos constituyen un viaje de ida y vuelta y otras en que solo de ida. Con respecto al primer tipo de intercambio, muestra el caso del gran escritor Tolstoi, quien se inspiró en la bella sonata de Beethoven dedicada a Keutzer, (de la música a la literatura) y del compositor checo Leos Janacek, quien se inspiró en el texto de Tolstoi para componer un cuarteto de cuerda titulado *La sonata a Keutzer* (de la literatura a la música). Con relación a los intercambios que suponen un viaje solo de idea, señala *El pensador* de Rodin, inspirado en un poema de *Las flores del mal*, de Baudelaire, entre otros muchos escritores, pintores, compositores, obras y textos literarios.

Asimismo, en esta lección se dedica otro apartado a las dobles vocaciones artísticas. Esta es, sin duda, una cuestión que confirma una vez más la asombrosa maestría con que con que se puede conseguir adaptar a manuales de enseñanza media, de manera concisa y adecuada a las exigencias de este medio de publicación, temas de plena actualidad teórica. El tema de las dobles vocaciones artísticas se puede encontrar discutido y tratado en publicaciones teóricas anteriores de gran calado como la *Teoría literaria* de Wellek y Warren como en la *Teoría y praxis de la literatura comparada* de Schmeling. En ambos casos, tales investigadores se presentaban

escépticos en cuanto a una investigación fructífera de los talentos dobles, pero afirmaban que, sobre todo, eran los estudiantes de materias filológicas que sentían atracción por los estudios de musicología los adecuados para llevar a cabo estas investigaciones en torno a las formas mixtas. Este requisito era cumplido por el autor de esta lección, Baquero Goyanes, quien además de su faceta como crítico literario era un gran melómano. Este interés por las relaciones entre la literatura y la música había quedado reflejado con anterioridad en muchas de sus investigaciones científicas, en especial en sus *Estructuras de la novela actual*, al establecer paralelismos entre las estructuras que sostienen las composiciones de ambas formas artísticas. Al exponer estos casos de talentos dobles, y no tratarse de una investigación sino de un manual de enseñanza, se limita a citar ejemplos de autores interesados por la música como Gerardo Diego, de pintores poetas como Juan de Jáuregui, de poetas interesados por el dibujo como Bécquer o de la edición de *Le petit prince* bellamente ilustrada por él mismo de Saint-Exupéry, entre otros, sin adentrarse a especificar la proyección o no que dichas confluencias podrían tener en una investigación científica. No obstante, para él y como afirma en estos mismos manuales, el punto más rico y complejo «de exploración sobre las interrelaciones entre la literatura y las restantes artes, lo construiría el ver cómo la literatura es capaz de utilizar, traslaticamente, algunos de los métodos y técnicas de esas otras artes» (Baquero, 1976: 82). Asimismo, en otro apartado ofrece la aparición, en ocasiones, de pintores y músicos como personajes literarios, mostrando, una vez más, un panorama, además de interartístico, supranacional, pues señala *La quimera*, en España, el ciclo que Romain Rolland dedicó a Jean Christophe, en Francia, o el *Doctor Faustus*, de T. Mann, cuyo protagonista pacta con el diablo para obtener inspiración musical, en Alemania.

Finaliza esta lección, abordando la utilización literaria de estructuras o técnicas procedentes de otras artes, lo que, como hemos señalado, engarza con sus trabajos más científicos. Además, el desarrollo de este aspecto en estos manuales traslada, una vez más, un aspecto de pleno interés crítico. Recordemos cómo Welck y Warren en su *Teoría literaria* habían sentenciado

Es evidente que el método más directo para establecer un paralelo entre las artes se basa en el análisis de las obras de arte propiamente dichas, por tanto, de sus relaciones estructurales. Nunca habrá una verdadera historia del arte y menos todavía una historia comparada de las artes si no nos concentramos en el análisis de las obras mismas y relegamos a un plano secundario los estudios sobre la psicología del lector y del espectador o del autor y del artista, como asimismo los estudios sobre el fondo cultural y social, por muy luminosos que puedan ser desde su punto de vista; por desdicha, hasta ahora casi no hemos dispuesto de instrumento alguno para establecer tal comparación entre las artes (Welck y Warren, 1985:155).

o como Schmeling consideraría que para que la iluminación recíproca de las artes pudiera tener un «futuro serio», sería necesario «demostrar características estructurales, exactamente definidas y relacionadas, convincentemente, de dos (o más) artes en determinados estilos de épocas» (Schmeling, 1984: 174). Así lo enseñan estos manuales, al exponer de manera sencilla, didáctica y clarificadora, la suite, la sinfonía, las variaciones sobre un mismo tema como muestra de la traslación estructural entre ambas formas artísticas, y verse ejemplificado con un pequeño análisis de *El bosque que llora* de Vicki Baum (en donde el caucho actúa como elemento en torno al cual giran las diversas variaciones y relatos).

Asimismo, en estos manuales, se puede encontrar mención al concepto de Weltliteratur de Goethe, así como a la necesaria armonización de dos términos en apariencia irreconciliables como son el de literatura universal y el de literatura nacional, y que, como anteriormente hemos señalado, marcaron el nacimiento de la literatura comparada. Específicamente, ambos términos aparecen en la lección dirigida al 3º curso de Bachillerato y destinada a explicar los nuevos movimientos estéticos en la Europa de la transición al siglo XX. Por medio de una concisa, pero sustentada, exposición de la evolución de los ismos en las diferentes naciones europeas, con sus respectivas irradiaciones y rápidas influencias en diversos países, en estos manuales se plantea este periodo de los ismos como un tiempo adecuado para hacer posible la armonización de la literatura nacional y universal y la organización de la literatura mundial prevista por Goethe. Al mismo tiempo, se invita a los estudiantes a reflexionar sobre cómo los grandes autores no se adaptan a lo general, sino que nacionalizan y hacen personal y definido el corpus de formulaciones peculiares de cada tendencia.

No solo por el tratamiento y adaptación de problemáticas en torno a esta cuestión se halla presente la literatura comparada en estos manuales, sino que también se muestra de manera práctica durante todo el recorrido por la historia de la literatura española. Veamos algunos de los ejemplos que muestran cómo desde estas lecciones se buscaba proporcionar a los alumnos una perspectiva de la literatura que reflejara la interdependencia y conexión entre las literaturas de las distintas nacionalidades. Al referirse a la Edad Media, se



plantea una España abierta a través de la ruta jacobea, el llamado camino de Santiago. Se manifiesta, así, de manera muy visual, cómo entraron en nuestro país los temas y motivos de la poesía épica europea (en especial de la francesa) y cómo salieron algunas modalidades españolas como el *zéjel* a las literaturas europeas. Si por la asignatura de Historia, los estudiantes podrían tener la idea de un enfrentamiento entre la cultura islámica y cristiana, desde estas lecciones se reivindica la importancia de tales contactos, que no siempre fueron bélicos sino también científicos, culturales y vitales. En las páginas destinadas al Renacimiento, indudablemente, se menciona la influencia de la literatura italiana. Más sorprendente puede resultar, en un manual de este nivel, la referencia a la figura de Montaigne, así como la alusión a la búsqueda de inspiración del teatro clásico francés en el español: «De *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro procede *El Cid* de Corneille. Del mismo autor es *Le meteur*, procedente de *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón» (Baquero et. al, 1976:87) y del reconocimiento de la literatura española en la Inglaterra renacentista y barroca. Con respecto a la evolución y relaciones, con otras literaturas, de la literatura española del siglo XVIII a nuestros días, se refleja la expansión de los modelos franceses por toda Europa y la defensa del neoclasicismo francés de la pureza de los géneros, así como la presencia de España en la literatura europea de esta época, citando los nombres de Lesage (como autor influido por la literatura picaresca española) y de Fielding y Sterne (como escritores cervantinos). Si, al hablar del Romanticismo, se señalan las figuras de Lord Byron, Heine, Shakespeare o del teatro francés como influencias para nuestra literatura, al referirse al Naturalismo, se menciona la deuda española con Zola y la literatura francesa, así como con los grandes novelistas rusos. A estos grandes novelistas, en especial a Dostoievski se les dedicará un tema completo en el manual dirigido a estudiantes de 3º BUP, lo que demuestra la importancia que concedían al estudio de la literatura desde una perspectiva supranacional. Sobre todo, si tenemos en cuenta la gran concisión y síntesis que la normativa exigía a los autores y que se trata de un manual de literatura española.

En esta misma lección, y tras realizar esta panorámica histórica, se detiene a presentar la literatura española como una literatura carente del género de la utopía. Se comprueba, por tanto, cómo este interés por la plasmación de una enseñanza literaria universal no asienta sus bases en ese deseo de exaltación nacional que había sido tan frecuente y por el que el viejo modelo de literatura comparada de Van Tieghem había sido criticado. Dedicando, de este modo, estos manuales un apartado especial al realismo y esperpento en la literatura española. Es un tema complejo, por lo que la obra se ciñe a plantear cómo en Inglaterra, principalmente, aunque también en Italia (en la época del Renacimiento) o en Francia, habían existido utopías de gran calado, mientras que, en España, hasta el siglo XX no había sido prácticamente cultivada esta modalidad, lo que derivó en una merma de la capacidad española para lo fantástico. Esta síntesis de lo que, sin duda, deriva en una cuestión de mayor calado teórico, no impide, sin embargo, que los autores se hayan valido aquí también de grandes novelas y clásicos de la literatura universal como *Un mundo feliz* de Huxley, *1984* de Orwell, *Erewhon* de Samuel Butler, las novelas fantásticas de Wells, *La ciudad de Sol* de Campanella o *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll.

Por tanto, en este trabajo hemos podido asistir a las problemáticas que se ha supuesto para los críticos el deseo de fijar un lugar de nacimiento de la literatura comparada y los motivos que lo alentaron, al desarrollo y evolución de la misma durante el siglo XIX, señalándose cuáles fueron las figuras más representativas y que más influencia posterior han tenido. De igual modo, han quedado planteado los problemas terminológicos que han suscitado los conceptos de literatura comparada, universal o general, el hecho de si podía ser o no considerada una disciplina y de si para hablar de literatura comparada hacía o no falta que la comparación se diera entre literaturas de distintas nacionalidades. Dentro de este marco, se han podido analizar brevemente las lecciones de dos manuales de 2º y 3º de BUP enfocadas a la explicación de Literatura Española desde una perspectiva comparatista. Durante el análisis, se ha observado la viabilidad y rentabilidad de trasladar conceptos y problemas de plena actualidad crítica a un destinatario menos especializado. Así hemos podido observar cómo se puede abordar en niveles de enseñanza preuniversitaria temas literarios de cierta complejidad, sin por ello renunciar a la sencillez y didactismo. Hemos comprobado, así, cómo la literatura comparada fue planteada en estos manuales no solo desde una perspectiva práctica (elaborando una historia de la literatura española en sus relaciones con la literatura universal) sino también en sus aspectos teóricos, acercando a los alumnos a actividades tan problemáticas en relación con esta disciplina como la traducción, permitiéndoles la comprensión de la literatura comparada no solo en el contexto de las relaciones entre diversas literaturas sino también entre la literatura y otras artes, acercándoles a su vez a conceptos como los de permeabilidad artística o el de las dobles vocaciones,

transmitiéndoles la importancia que a lo largo de la historia han tenido en función de la época cada una de las distintas artes, mostrándoles la utilización literaria de estructuras o técnicas provenientes de otras expresiones artísticas, o invitándoles a reflexionar sobre términos tan conflictivos en su interrelación como los de literatura universal y literatura nacional. Sin duda, y tal y como estos manuales reflejan, el estudio de la literatura desde un punto de vista comparado, ayuda a los estudiantes a convertirse en individuos críticos, sensibles y empáticos. Para enseñar no solo hay que tener en cuenta el qué sino también el cómo, consideramos que estos manuales son un modelo para evitar seguir avanzando en caminos de enseñanza que cada vez reducen más los contenidos y fomentan menos la capacidad crítica del alumno. Como expresaba Benjamín Constant: «Sentir las bellezas doquiera que se hallen no es una delicadeza de menos, sino una facultad de más».

### Bibliografía

- Baquero Goyanes, M., Polo, V. y Díez De Revenga, F.J (1976a). *2º. Literatura Española*. Salamanca: Anaya
- Baquero Goyanes, M., Polo, V. y Díez, F.J (1976b). *3º. Literatura Española*. Salamanca: Anaya
- Enríquez Aranda, M.M. (2010). «La literatura comparada y los estudios sobre la traducción: hacia nuevas vías de investigación». *Tonos digital. Revista de Estudios literarios*. 20, pp. 1-10.
- Gnisci, A. (2002). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica
- Guillén, C. (2005). *Entre lo uno y lo diverso. (Introducción a la Literatura Comparada. Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets Editores
- Martínez Arnaldos, M. (2010). Balbuceos de la literatura comparada en España (1900-1936). *Actas del XVII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* (coord. por Montserrat Cots Vicente, Antonio Monegal). Vol. 1 (Claudio Guillen y la tradición hispánica de la literatura comparada), pp. 35-46
- Martín Jiménez, A. (1998). «Literatura General y “Literatura Comparada”: la comparación como método de la Crítica Literaria». *Estudios de Literatura*. 23, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, Servicio de Publicaciones : Sociedad Española de Literatura General y Comparada, pp.129-150.
- Pichois, C y Rousseau, A-M. (1969). *La literatura comparada*. Madrid: Editorial Gredos.
- Schmeling, M. (1984). *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Alfa.
- Vega, M.J. y Carbonell, N. (1998). *La literatura comparada. Principios y Métodos*. Madrid: Gredos
- Wellek, R. y Warren, A. (1985). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos