
Anuario de Literatura Comparada

1616

William Shakespeare

*Miguel de Cervantes
León de la*

Edgar Allan Poe: Diálogos entre literatura y arte

Ediciones Universidad
Salamanca

ENTREVISTA A JESÚS G. MAESTRO. LA LITERATURA COMPARADA EN LA *CRÍTICA DE LA RAZÓN LITERARIA*. MADRID: CÁTEDRA HISPÁNICA DE ESTUDIOS LITERARIOS, 2017-2025

Mónica María MARTÍNEZ SARIEGO

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

monica.martinezsariego@ulpgc.es

La obra teórica de Jesús G. Maestro constituye el desarrollo más ambicioso, sistemático y original de los estudios literarios en el ámbito hispanohablante. Su *Crítica de la razón literaria*¹, desplegada a lo largo de más de dos décadas y recogida definitivamente en 25 tomos en 2025, propone una teoría científica del hecho literario, formulada racionalmente y orientada a establecer un conocimiento categorial de la literatura. Frente a los modelos relativistas, deconstructivos o ligados a los estudios culturales de corte anglosajón que dominan el panorama académico internacional, esta teoría defiende una formalización gnoseológica² del saber literario, articulada desde el hispanismo como marco de referencia crítica.

1. La *Crítica de la razón literaria* comenzó a publicarse en volúmenes independientes a partir de 2004 y conoció una primera edición integral en 3 tomos en 2017 (Maestro 2017). A partir de 2022, con la décima edición digital, el autor inició una reformulación sistemática de la obra (Maestro 2017-2022). Esta nueva etapa supuso una ampliación considerable del proyecto: de unas 3.000 páginas se pasó a más de 4.000. La versión definitiva, revisada, reordenada y ampliada, se ha publicado nuevamente en papel en 2025, bajo el sello de la Cátedra Hispánica de Estudios Literarios (Maestro 2017-2025). Los 25 tomos se articulan en 10 partes (expresadas con números romanos), cada una de las cuales con sus correspondientes volúmenes (numerados con cifras arábigas).

2. La gnoseología es la teoría de conocimiento en la que se basa la *Crítica de la razón literaria*, tal como se expone en el tomo 6. Se fundamenta en el criterio materia/forma y se opone en este sentido a la epistemología, que se basa en el criterio objeto/sujeto. La *Crítica de la razón literaria* identifica la gnoseología con una perspectiva materialista de las ciencias y la epistemología con una perspectiva idealista.

El cuestionario –basado en el tomo 9 (*CRL*, parte III, vol. 8)³, dedicado a la Literatura Comparada, así como en el conjunto de aportaciones del autor, tanto en su investigación como en su labor docente y videográfica⁴– tiene por objetivo examinar los principios y las operaciones fundamentales del método comparatista que propone. En el contexto hispánico, donde la Literatura Comparada ha carecido de una definición gnoseológicamente consistente –y donde, pese a los esfuerzos de Claudio Guillén y a una práctica sostenida por parte de los especialistas, no han llegado a consolidarse métodos comparatistas propios–, este cuestionario responde a la necesidad de reconocer y valorar dentro del entorno académico una teoría comparatista sistemática, con fundamento gnoseológico, aplicación crítica y proyección universal.

1. DEFINICIÓN DE LA LITERATURA COMPARADA Y SU LUGAR EN LA ARQUITECTURA DEL SABER LITERARIO

MMS. Según su sistema, la Literatura Comparada no debe entenderse como una disciplina autónoma, sino como un método operatorio integrado en la arquitectura categorial del saber literario. ¿Cómo se define este método dentro de su teoría? ¿Qué papel desempeña la Literatura Comparada en relación con la Teoría de la Literatura (entendida como ciencia), la Crítica Literaria (entendida como filosofía) y los saberes auxiliares, como la Filología o la Historia de la Literatura?

JGM. El planteamiento de la *Crítica de la razón literaria* es muy claro: la Literatura Comparada no es una disciplina, sino un sistema de operaciones que suponen la realización máxima de la crítica literaria. La crítica de la literatura no puede ejercerse sin criterios. Estos criterios los proporciona la Teoría de la Literatura, que es el conocimiento científico de los materiales literarios. Los materiales literarios son esencialmente cuatro y constituyen la esencia de la literatura, es decir, su ontología: autor, obra, lector e intérprete o transductor. La Literatura Comparada es la relación crítica de estos cuatro materiales literarios. Tradicionalmente, la comparación literaria se limitaba a términos binarios o emparejados: autor y obra, obra y obra, autor y autor,

3. El volumen sobre Literatura Comparada cierra la tercera de las diez partes de que consta la *CRL*. Es, concretamente, el volumen 8 de la parte III, que se corresponde con el tomo 9 de la colección completa.

4. Durante estos años, el autor ha desarrollado también una labor videográfica sostenida, con cursos monográficos en formato MOOC dedicados a la Literatura Comparada (Maestro 2015-2016, 2015-2023).

y poco más. En realidad, la Literatura Comparada exige tener en cuenta los cuatro términos, lo que da lugar nada menos que a dieciséis tipos de procedimientos comparativos. Desde Jakobson se arrastra un error absurdo, reduccionista, muy común entre los herederos del estructuralismo y de todo tipo de poéticas formalistas, que consistió en reducir a tres los términos básicos de la comunicación literaria (emisor, mensaje y receptor). Ni siquiera en su momento la semiótica fue más allá de Jakobson. Sorprende que los lectores y oyentes de aquella célebre intervención de 1958 en Indiana no recordaran que el comienzo de la *Retórica* de Aristóteles dice lo mismo que anuncia Jakobson en ese momento, unos veinticinco siglos después. Siempre he definido la Literatura Comparada como un método de interpretación destinado a la relación crítica de los materiales literarios, es decir, a la formalización en *symploké* –lógicamente entrelazada–, conceptualizada desde criterios sistemáticos, racionales y lógicos, de los materiales literarios dados como términos (autor, obra, lector, transductor) en el campo categorial o científico de la literatura.

2. DEL MITO ARISTOCRÁTICO AL SUJETO OPERATORIO: MODELOS HISTÓRICOS Y EXIGENCIAS DEL COMPARATISMO

MMS. Algunos manuales del comparatismo francés (Guyard 1951, 10-11; Pichois y Rousseau 1967, 203) han descrito al comparatista como un intelectual de perfil aristocrático, formado en contextos cosmopolitas y multilingües. ¿Comparte usted esta concepción elitista del comparatista? ¿Qué características gnoseológicas y operatorias debe reunir un sujeto comparatista válido?

JGM. El comparatismo francés es un mapamundi francés de la literatura universal, como el concepto de *Weltliteratur* de Goethe es una cartografía germana de las literaturas no germanas, es decir, de todas las demás, en un intento deliberado de germanizarlas, al menos desde el punto de vista de la interpretación. En la historia contemporánea de la Literatura Comparada –y esto debe subrayarse, porque no se ha querido ni ver ni reconocer– se omite con frecuencia la existencia de una Literatura Comparada anterior al siglo XVIII y a la Ilustración. Esta omisión no es casual. A partir del siglo XVIII, se consolidan al menos tres grandes paradigmas que buscan apropiarse del discurso comparatista e imponer sus propios criterios de interpretación: el francés, el alemán y el estadounidense. El primero en surgir fue el francés, que crece gracias al imperialismo napoleónico y se desarrolla metodológicamente desde el positivismo histórico y la Historia de la Literatura. El segundo de ellos está vinculado al imperialismo alemán, pero resultó frustrado históricamente

debido al hundimiento de Alemania en las dos guerras mundiales. Ha de advertirse que la Literatura Comparada es un intento de interpretación de las literaturas del mundo a través de un imperio o de un Estado que domina a otros países o Estados, y que precisamente por su capacidad de dominio puede reinterpretar desde sus propias coordenadas y poderes políticos y culturales las literaturas ajenas. La Historia de la Literatura Comparada es la Historia de los imperios que la han hecho posible. Cuando el dominio cultural francés cae, Estados Unidos toma el relevo y la Historia de la Literatura como método comparatista cede el paso a la Teoría de la Literatura. Es el paso de Baldensperger y Tieghem a Wellek y Warren, por decirlo con cuatro nombres. Hoy, sin embargo, la Literatura Comparada está en crisis y en disolución en todo el planeta, porque Estados Unidos es un país que no sabe qué hacer con la literatura. Y tampoco sabe cómo compararla. La ha reemplazado y disuelto en «cultura», y ha promovido los *estudios culturales* como forma de disolución de los *estudios literarios*. Y la gente lo ha asumido sin pensar ni reflexionar en lo que supone algo así. No se da cuenta de que la cultura es una invención de los pueblos que carecen de literatura. La literatura es superior e irreductible a «cultura». Reducir la literatura a cultura es disolverla e invisibilizarla, privarla de sus exigencias más fundamentales. Por otro lado, al postular la isovalencia de todas las culturas, se impone la exigencia de que todas las literaturas son iguales, y si todas las literaturas son iguales, entonces no hay nada que comparar. La Literatura Comparada es incompatible con estos planteamientos, y por esta razón en España, por ejemplo, como en el resto de países que han renunciado a su propia tradición de estudios literarios, que es la tradición hispanogrecolatina, para asumir los imperativos de Estados Unidos, la literatura desaparece o se desintegra en la medida en que se desarrolla una Teoría de la Literatura que ni es teoría ni se refiere a la literatura, sino a otras actividades culturales, donde la literatura, habitualmente, ni está ni se la espera. La posmodernidad ha situado a la literatura y aún más a la Literatura Comparada en un callejón sin salida.

3. FUNDAMENTOS DEL COMPARATISMO: ORIGEN Y FUNCIÓN DE LA PERSPECTIVA *ETIC*

MMS. En su repaso por la historia de la Literatura Comparada, usted recuerda que en su origen esta fue una invención académica europea del siglo XIX concebida para institucionalizar un saber literario subordinado a

intereses nacionales, lingüísticos e ideológicos. ¿Por qué es fundamental la perspectiva *etic*⁵ en el análisis comparatista?

JGM. La Literatura Comparada es una metodología que procede *éticamente*, es decir, según el modelo *etic* que expone Pike en su célebre prisma. ¿Qué quiere decir esto? Pues esto quiere decir que el comparatista analiza la literatura de otras sociedades desde las coordenadas y criterios de su propia sociedad y de su propia literatura. ¿Por qué? Pues porque son los que toma nativamente como referencia, y porque desde sus propios criterios accede a todo lo demás. La interpretación de una literatura ajena y distinta a la propia es siempre una interpretación *etic*, porque se hace desde una literatura y un código ajenos a la literatura y al código que se tratan de interpretar desde el exterior. Pondré un ejemplo estrambótico, pero claro. Si un terrícola se encuentra con un extraterrestre, lo interpretará según los conocimientos de que disponga como terrícola, no como lo que no es, es decir, no como extraterrestre. Una interpretación *etic* es una interpretación exogámica y exonímica, es decir, es la interpretación que el antropólogo hace de la cultura de una población indígena con la que acaba de encontrarse. Por su parte, la interpretación *emic* es la que la cultura indígena hace de sí misma. La interpretación *emic* es endogámica y endonímica. *Emic* es toda historia de la literatura española hecha por españoles. *Etic* es toda interpretación de una literatura no española hecha por españoles. El concepto goethiano de *Weltliteratur* es una interpretación *etic* –y germana– de una pretensión idealista y romántica de literatura universal, hecha desde los patrones de la más romántica de las Alemanias dadas en la historia. La obra *De l'Allemagne*, de Mme. De Stäel, es una interpretación *etic* (afrancesada) de la literatura alemana. Por esta razón, toda forma de Literatura Comparada es un modo de *colonización por las buenas* de las literaturas de otros pueblos, sociedades o naciones.

5. En la *Crítica de la razón literaria*, la distinción entre las perspectivas *etic* y *emic*, procedente de la lingüística y la antropología (Pike 1954) y reelaborada filosóficamente por Bueno (1990), se aplica al análisis literario con un sentido preciso: mientras la perspectiva *emic* alude a interpretaciones internas, subjetivas o ideológicas propias de una cultura determinada, la perspectiva *etic* adopta un punto de vista externo, racional y categorial, que permite establecer comparaciones objetivas entre las producciones literarias.

4. DE LA *WELTLITERATUR* A LA ISOVALENCIA CULTURAL POSMODERNA: UNIVERSALISMO IDEALISTA Y HEGEMONÍA ACADÉMICA

MMS. Usted ha señalado que el concepto de *Weltliteratur*, formulado por Goethe, nació como un ideal de apertura cultural, pero funcionó desde sus inicios como instrumento de hegemonía literaria bajo el dominio alemán. Esta lógica, según usted, se prolonga en la doctrina posmoderna de la isovalencia cultural, que disuelve toda jerarquía entre obras y tradiciones, al tiempo que impone los métodos interpretativos del modelo académico dominante, especialmente el anglosajón. ¿Qué alternativa ofrece la tradición hispanogrecolatina frente a este universalismo idealista? ¿En qué medida el comparatismo operatorio permite restaurar una crítica literaria racional y resistir la subordinación del saber a discursos ideológicos?

JGM. Como he indicado antes, el concepto goethiano de *Weltliteratur* es un proyecto ideal de elaborar un mapamundi alemán, es decir, germano, de la literatura universal. Una forma *etic* de interpretar toda la literatura del mundo, en clave germana, por supuesto. Esa supuesta «apertura cultural» es, en realidad, un cierre o inventario alemán o germánico. No es una apertura hacia otros pueblos, sino una integración de otras culturas, sociedades o países en el patrón alemán. En su interpretación de *Ilíada* y *Odisea*, la Alemania decimonónica llega a postular que Homero nunca existió y que en realidad esas obras canónicas fueron una creación, poco menos que fantasmagórica, de un espíritu popular (*Volksgeist*). Naturalmente, si Homero hubiera sido alemán jamás hubieran disuelto su existencia en un «espíritu popular». Pero Homero no era alemán y, por lo tanto, procedía disolverlo. La *Weltliteratur* es un telescopio para examinar otras literaturas, pero no se olvide lo más importante: es un telescopio *alemán*. El motor de todo proyecto comparatista es la expansión global y planetaria, es decir, histórica, geográfica y política, de la propia literatura, que se toma como referencia de toda literatura ajena y diferente. No hay nada más nacionalista y menos cosmopolita que la Literatura Comparada. Identificar el comparatismo con el cosmopolitismo es una ingenuidad que ignora lo que la verdad de la Literatura Comparada realmente esconde. El *Cantar de mio Cid* no se interpreta del mismo modo –ni significa lo mismo– desde la épica de tradición hispanogrecolatina que desde las exigencias bélicas del *Nibelungenlied* o que desde la victoria mitificada de Teutoburgo. Además, la «doctrina posmoderna de la isovalencia cultural», que usted menciona en su pregunta, es el equivalente hoy al proyecto globalista y totalitario, de genealogía germana, que podría plantear un Goethe. Hoy no lo plantea Goethe, ni Alemania, porque ese país no dispone de recursos para ello, ni desde 1918 ni menos aún desde

1945. Hoy quien plantea algo así son los Estados Unidos, el país que opera actualmente como ingeniero de una globalización cultural, académica y universitaria que ha impuesto, para disolverlas según su propia idea de cultura, al resto de culturas del mundo. La globalización no es el reconocimiento de las culturas ajenas, diferentes o extranjeras, sino la *disolución* de las culturas ajenas en la propia, es decir, en las exigencias de la cultura que impone la globalización a las demás culturas. En el siglo XXI el único país que puede hacer esto es Estados Unidos. Alemania siempre soñó con ser un imperio. Si hubiera interpretado el *Quijote* como es debido, se habría dado cuenta de que la obra de Cervantes es una burla de los idealistas y una feroz crítica contra todos ellos. El *Quijote* es el mayor antídoto del idealismo kantiano. Alemania es el país que inventa el idealismo, en religión, en filosofía y en política, con tres nombres imborrables: Lutero, Kant y Hitler. La tradición hispanogrecolatina es el contrapeso del idealismo y el *Quijote* es su mayor exponente. La gente no se ha dado cuenta –incluso nuestros colegas, los académicos y universitarios– de que, cuando la tradición hispanogrecolatina habla de literatura, habla, en realidad, de algo completamente diferente a lo que la anglosfera entiende por literatura. La cultura anglosajona, desde el siglo XVIII, ha cultivado una literatura de detectives y fantasmas, ha reemplazado la literatura por la cultura, y hoy, por imperativos del mercado global, ha reducido la idea misma de literatura a libro de autoayuda. Nada de esto tiene que ver con el concepto de literatura propio y genuino de la tradición hispanogrecolatina. Por esta razón la posmodernidad es incompatible con la Literatura Comparada, desde el momento en que la posmodernidad exige considerar que todas las literaturas, a las que ya ha disuelto en culturas, son iguales. Y si todas las literaturas son iguales, entonces no hay nada que comparar. De hecho, un comparatista posmoderno es una auténtica *contradictio in terminis*.

5. CRÍTICA AL PRINCIPIO DE EQUIVALENCIA ENTRE TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

MMS. A principios de los años ochenta, con la Ley de Reforma Universitaria, se creó el área de «Teoría de la Literatura» y se institucionalizó el comparatismo, cuyo campo de estudio era hasta entonces patrimonio de algunos especialistas en filologías extranjeras (Canals 1983). Bajo la influencia de la llamada «hora americana» del comparatismo, este quedó absorbido por la teoría literaria, en una fusión que se formalizó en 2002 con la que es, todavía hoy, la denominación oficial del área: «Teoría de la Literatura y Literatura Comparada». ¿Qué consecuencias ha tenido esta subordinación

para la operatividad metodológica del comparatismo y para su capacidad de funcionar como un método operatorio dentro del saber literario?

JGM. Es un secreto a voces que la mayor parte de los profesores de Teoría de la Literatura nunca han trabajado en Literatura Comparada, aunque estén, por razones burocráticas, administrativas o legales, en un área denominada Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. En realidad, tal nominación es toda una endiádis del sistema académico. Y, en realidad, la mayor parte de las personas que se han dedicado a la Literatura Comparada lo han hecho tomando como referencia una literatura dominante, que ha servido siempre de referencia para interpretar otras literaturas, es decir, lo que hemos denominado una interpretación *etic* o exogámica de una literatura extranjera o ajena a partir de una literatura propia o *emic*. La Teoría de la Literatura, en España, procede de las antiguas cátedras de gramática histórica. Y también hay que advertir que muchos de nuestros profesores de Teoría de la Literatura, que se nos presentaban como docentes estelares en tales o cuales temas de teoría literaria, no eran, en realidad, sino traductores o importadores de teorías literarias extranjeras o, incluso, de lo que en el extranjero o en el pasado se hizo en Teoría de la Literatura. Traducían de teorías literarias ajenas y extranjeras, pero no fueron artífices de teorías literarias propias. No fueron originales, sino más bien copistas, en tanto que no construyeron ninguna teoría literaria original y propia. Insisto en que eran, en el mejor de los casos, importadores o traductores de teorías literarias de otros autores. No es un reproche, es una realidad. En España e Hispanoamérica siempre se ha visto –«siempre» es desde el siglo XVIII– con más simpatía y valor lo que se ha escrito en francés, alemán o inglés que lo que se ha escrito y hecho en español. De hecho, la Teoría de la Literatura que se enseña y practica en España e Hispanoamérica es hoy una imitación del inglés, como hace décadas lo fue del francés. ¿Qué profesor español ha construido una teoría literaria original o contraria a las teorías literarias de moda, traducción o importación?

6. LA RELACIÓN COMO FIGURA GNOSEOLÓGICA DEL COMPARATISMO

MMS. En su sistema, la Literatura Comparada no define ni clasifica los términos literarios, sino que opera con relaciones entre ellos. Frente a los enfoques que privilegian criterios temáticos, formales o históricos –como el género, la influencia, la filiación, la escuela o la nacionalidad–, usted plantea que la relación constituye la categoría gnoseológica propia del comparatismo.

¿Cómo se define esta figura en su teoría y por qué representa el fundamento gnoseológico del análisis comparado?

JGM. La clave de los estudios comparados es la «relación». Y en este contexto metodológico, la «relación» no es cualquier cosa. La «relación» es aquí una figura gnoseológica. ¿Qué quiere decir esto? Que no relacionamos términos epistemológicamente, es decir, tomando como referencia el objeto y el sujeto, lo que nos sitúa en una perspectiva kantiana e idealista, que yo rechazo explícitamente. La «relación» que se plantea en la *Crítica de la razón literaria* es una figura gnoseológica, que relaciona términos (autor, obra, lector e intérprete o transductor), tomando como referencia criterios formales y materiales, no términos supuestamente objetivos para ser engullidos por la subjetividad de un sujeto kantiano. En consecuencia, fíjese cómo procedemos. La relación da lugar a modelos, es decir, que el *modelo* comparatista procede mediante el establecimiento de *relaciones* entre *términos* literarios (autor con autor, obra con obra, etc.), de modo que estudiamos no solo la relación entre Cervantes y Dante, o entre la *Divina commedia* y el *Quijote*, sino también la relación entre autores y lectores, obras y transductores, etc. El *Quijote* de Américo Castro no es el mismo que el de Borges, ni que el de Tieck... Rilke no se interpreta del mismo modo antes que después de leer a Quevedo... Por su parte, la Teoría de la Literatura no procede por modelos (términos entre los que se establecen relaciones), sino por *definiciones* (que establecen términos a partir de términos). La teoría de los géneros literarios, a su vez, constituye *clasificaciones*, que procede justo al revés de los modelos de la Literatura Comparada, porque la clasificación, como figura gnoseológica, establece términos a partir de relaciones (al relacionar *Lazarillo de Tormes*, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, *A Portrait of the Artist as a Young Man* o *AMDG*, se estipula el término de «novela de aprendizaje»). Y, finalmente, la crítica de la literatura procede mediante demostraciones o figuras gnoseológicas que establecen relaciones a partir de relaciones previas o preexistentes.

7. LA TRANSDUCCIÓN COMO OPERACIÓN CLAVE

MMS. En su teoría, la transducción se concibe como una operación racional entre términos literarios, distinta de la interpretación subjetiva del lector. Mientras el lector interpreta para sí, el transductor construye relaciones para otros, con validez objetiva. ¿Qué función cumple esta noción en el marco del análisis comparatista? ¿Por qué es central para el paso de la lectura a la construcción operatoria del saber literario?

JGM. La transducción es la cuarta de las operaciones literarias y en ella se objetiva el cierre circular del proceso literario: autor, obra, lector e intérprete o transductor. Todo lo que se transmite se transforma por el hecho mismo de ser transmitido. El significado viaja, como las formas, experimentando múltiples mutaciones. La ecdótica literaria precisamente es la demostración de las transformaciones que un texto experimenta al transmitirse a lo largo del tiempo y de espacio. Es evidente que el lector interpreta para sí, subjetivamente en principio, pero también objetivamente, si a sí mismo se lo exige, más allá de lo sensible, y se mueve en el terreno de lo inteligible y objetivo. Cuando identificamos un triángulo isósceles lo interpretamos objetivamente, con la misma exactitud con la que podemos identificar un pentasílabo adónico o una epanortosis. La Teoría de la Literatura no es más inexacta que la tabla de multiplicar. La medicina es mucho más inexacta que la métrica, simplemente porque el cuerpo humano es más variable y mutante que la creación poética. A diferencia del lector, el transductor interpreta para los demás, porque dispone de ese poder o autoridad para hacerlo. Un editor, un periodista, un profesor, etc., son figuras que disponen de poder para explicar institucionalmente una materia o para autorizar o negar la publicación de un libro o una información. La transducción guarda una estrecha relación con la censura y con las posibilidades de sortearla. En este punto, la literatura tiene mucho que decir. Hay que tener en cuenta que la literatura es, posiblemente, todo aquello que a lo largo de la historia la religión, la filosofía y las ideologías políticas nos han permitido escribir, porque no han podido evitar ni censurar, es decir, porque no han podido destruirlo. La literatura es el discurso de la libertad.

8. DIMENSIONES DEL ANÁLISIS: SINTAXIS, SEMÁNTICA Y PRAGMÁTICA

MMS. Usted distingue tres dimensiones fundamentales del análisis comparatista: sintáctica, semántica y pragmática. ¿Cómo se define cada una en su sistema y qué función cumplen en la formalización operatoria de las relaciones literarias?

JGM. Son los tres sectores de la semiótica o semiología, es decir, la estructura entre un todo y sus partes; la relación de sentido y referencia entre una materia y sus formas, y el uso de recursos o instrumentos por parte de un conjunto de seres humanos que los utilizan. Sin embargo, aunque esta tridimensionalidad de la semiótica se ha citado hasta la saciedad desde Morris y Peirce, apenas se ha aplicado metodológicamente con resultados originales en muchos campos de nuestras propias disciplinas y metodologías.

En la *Crítica de la razón literaria*, estos sectores se proyectan en el denominado espacio poético o estético de la literatura, de modo que la sintaxis se desarrolla según *modos, medios y fines*; la semántica, según la dimensión *física, psicológica y normativa* del arte, lo que da lugar a las categorías de *mecanicismo, sensibilidad y genialidad*; y finalmente la pragmática, según *autologismos, dialogismos* (no en el sentido de Bajtín) y *normas*, de modo que la literatura se interpretará desde el punto de vista del *yo*, el *nosotros* o un *sistema objetivo de normas* que se sitúa por encima de la voluntad sociológica y de los conocimientos psicológicos del *yo* y del *nosotros*. El arte está lleno de autologismos (la grafía «j» para formalizar las fricativas velares sordas, como hacía Juan Ramón al escribir «intelijencia» de este modo) y de dialogismos (toda la teoría estética de Ortega, que limitaba la correcta interpretación del arte a una minoría selecta, y excluía de ello a la plebe, es un dialogismo, exclusivo de un grupo superior y elitista). Las vanguardias no eran sino un mosaico de dialogismos: surrealismo, cubismo, dadaísmo, ultraísmo, creacionismo...

9. JERARQUÍA OPERATORIA: METRO, PROTOTIPO, PARADIGMA Y CANON

MMS. En su teoría, las relaciones comparatistas se organizan según una jerarquía operatoria. ¿Cómo se define cada nivel (metro, prototipo, paradigma y canon), y qué papel desempeña esta jerarquización en la validez del análisis literario comparado?

JGM. Es muy fácil. Esta clasificación, sumamente útil en la Literatura Comparada, es resultado de los *autologismos*, que dan lugar a *prototipos* literarios (interpretaciones singulares o individuales de un autor: las ideas exclusivas de Borges, Unamuno o Américo Castro sobre el *Quijote*); *dialogismos*, que dan lugar a *paradigmas* (las interpretaciones colectivas de un grupo, una escuela de artistas, un equipo de investigación, como el concepto de arte que maneja el surrealismo), y los *cánones* (las interpretaciones normativas que se imponen más allá de la voluntad de una persona o de un gremio delimitado y definido de personas que comparten uniformemente un mismo ideario, es decir, las interpretaciones que impone un imperio, una cultura dominante, un Estado o una norma legal, civil o penal, unos planes de estudio, unas legislaciones relativas a lo políticamente correcto, etc.). Todo lo que hacemos en la interpretación de la literatura está encauzado, por lo menos, a través de uno de estos sectores. Y así ha ocurrido siempre a lo largo de la historia, desde la *Poética* de Aristóteles hasta las pretensiones del feminismo por instituirse en ley universal de la interpretación

de la literatura, la cultura y los fenómenos de la naturaleza, pasando por la intervención de la Iglesia en la creación literaria o por la *República* de Platón, obra patibularia para los poetas y para cuantos pretendieran en ese Estado ideal y totalitario dedicarse a las libertades de la literatura. Filosofía, religión e ideología han sido, desde siempre, los principales enemigos de la literatura, así como también de las ciencias y de las libertades humanas. Toda filosofía es un fanatismo custodiado en un joyero.

10. LA *SYMPLOKÉ* COMO PRINCIPIO ESTRUCTURAL DEL COMPARATISMO OPERATORIO

MMS. Usted incorpora la *symploké* platónica como figura estructural del comparatismo. ¿Por qué esta figura garantiza la coherencia del análisis? ¿Cómo contribuye a evitar tanto el monismo como el atomismo en la interpretación literaria?

JGM. El concepto de *symploké* procede de Platón, quien lo expone en el *Sofista*. Es un término griego que remite a la relación o interconexión de ideas, referentes o términos, de tal modo que ni todos los elementos están conectados con todos, lo que remite a un monismo absoluto, ni están tampoco todos ellos desconectados entre sí, lo que implicaría un atomismo o un relativismo radical, porque nada estaría relacionado con nada. Lo que realmente ocurre es que unos elementos están relacionados con otros, pero de una forma racional y lógica, que es resultado de investigación, estudio y racionalismo científico. Es lo que ocurre con los materiales literarios. La conexión total remite a una ontología idealista de signo monista, como la cristiana (todo está conectado con Dios). La desconexión total remite a una ontología igualmente idealista, pero de signo relativista (todo vale por igual y todo es independiente de todo, porque nada está conectado ni relacionado con nada: no hay causalidad ni relación, porque no hay conexión). Es la tesis de la autodeterminación absoluta. Esta última ontología es la que, sin saberlo, sigue la posmodernidad, al afirmar que todas las culturas son iguales. Ya lo hemos dicho: si todo es igual a todo, entonces la Literatura Comparada no tiene ninguna razón de ser. La posmodernidad niega, desde el idealismo de una relatividad absoluta –nótese el oxímoron–, la realidad lógica de la *symploké* de la literatura y sus materiales.

11. DELIMITACIÓN FRENTE A ESTUDIOS INTERARTÍSTICOS E INTERMEDIALES

MMS. Usted advierte que el comparatismo debe operar dentro del campo categorial de la literatura. ¿Cómo delimita su sistema las fronteras con estudios interartísticos –como los que vinculan literatura y cine, música o pintura– o intermediales? ¿Qué riesgos implica disolver el análisis comparatista en enfoques extraliterarios?

JGM. ¿Qué implica? Perder de vista la literatura. Disolverla entre otras materias. No hay por qué descartar una comparación entre *Das Lied von der Erde* de Gustav Mahler y *Pasión de la Tierra* de Vicente Aleixandre, pero la Literatura Comparada no puede reducirse a una comparación de todo con todo, porque entonces ya no ejercemos la Literatura Comparada, sino otra cosa, que tiene más que ver con la promoción curricular que con los estudios literarios. Es el monismo absoluto de la sustancia total. Lo que vale para todo, en realidad, es algo que no vale para nada. Ni para nadie. Si ampliamos hasta el infinito el radio de una circunferencia, su trazado es imposible. La Literatura Comparada no puede ser –y de hecho no es– una circunferencia de radio infinito.

12. TRADUCCIONES Y VALIDEZ DEL ANÁLISIS COMPARATISTA

MMS. Étiemble (1963), abogando por un comparatismo planetario, defendió el uso crítico de traducciones en Literatura Comparada. Su postura contrasta con la desconfianza expresada por el adagio clásico *traduttore, traditore* y con la moderna «escuela de la manipulación» (Bassnett 1980; Lefevere 1992), que interpreta la traducción como una forma de reescritura ideológica. Usted ha propuesto que la traducción es una modalidad de transducción y que, como tal, implica una transformación. En ese marco, ¿puede el análisis comparatista operar legítimamente con traducciones cuando el comparatista no domina la lengua original? ¿Qué límites impone esta situación y en qué condiciones puede aceptarse la traducción como término válido dentro del método operatorio?

JGM. Transducir es el étimo romance del verbo *transducere* latino. Del que procede el étimo culto *transducción*. Remite, como hemos dicho, a transportar una materia y una forma a través de un medio que, por el hecho mismo de atravesarlo, transforma aquello que lo atraviesa. Las traducciones

son inevitables y necesarias. Nadie sabe leer, hablar y escribir todos los idiomas del mundo, salvo un dispositivo de inteligencia artificial, previamente diseñado por quienes se supone que saben hacerlo. Toda traducción es un ejercicio de interpretación literaria. Obviamente.

13. CANON LITERARIO, NORMA ESTÉTICA Y FUNCIÓN ESTRATÉGICA DEL TRANSDUCTOR

MMS. Usted sostiene que el canon literario no puede fundarse en consensos ideológicos ni en preferencias gremiales, sino en la capacidad de ciertas obras para objetivar una razón inédita dentro de un marco normativo del arte. En el vol. 23 de la *Crítica de la razón literaria*, titulado *Las 30 obras canónicas más importantes de la literatura universal: La literatura como estrategia personal y política*, esta teoría se concreta en una selección que conjuga criterios gnoseológicos y una toma de posición activa frente a los cánones impuestos por la hegemonía cultural anglosajona. ¿Cómo se articulan en su sistema los conceptos de canon, norma estética y genialidad? ¿Hasta qué punto su propuesta de Literatura Comparada se concibe también como una estrategia transductora de intervención cultural y crítica?

JGM. La posmodernidad sostiene que todo es ideología. Tal afirmación es falsa por muchas razones. En primer lugar, porque implica incurrir en el monismo axiomático de la sustancia, en virtud del cual toda la complejidad y la dialéctica de la vida real y del mundo se reducen a un solo y único término, de modo que todo es agua (Tales de Mileto), todo es Dios (panteísmo), todo es sexo (Freud), todo es dinero (Marx), todo es texto (Derrida), todo es lenguaje (Heidegger)... Y, en segundo lugar, porque ¿cuál es la ideología del triángulo isósceles, del si bemol o de la fórmula química del agua oxigenada? La ideología es una de las formas de organizar emocionalmente la ignorancia colectiva. La ideología es el contenido combativo de un tercer mundo semántico, es decir, de una interpretación insuficiente y sesgada de la realidad, porque está por debajo de las exigencias de la propia realidad⁶. Es también, en el siglo XXI, una amenaza potentísima contra las ciencias, que reemplaza, históricamente, el papel belicoso y agresivo que

6. El tercer mundo semántico designa una situación en la que un individuo o un colectivo, aun rodeados de información y conocimiento, carecen de los criterios racionales necesarios para interpretarlos, lo que genera una forma estructural de ignorancia o impotencia gnoseológica (Maestro 2016, 4 de febrero).

en el pasado tuvo la religión a través del poder de la Iglesia, tanto católica como protestante, en sus diferentes áreas geográficas. La filosofía siempre ha abastecido a ambas, sea a la religión, durante la Edad Media, sobre todo, sea a la política y a sus diversas ideologías, desde la Edad Contemporánea particularmente. Téngase en cuenta que la filosofía siempre habla o de religión o de política. O de autoayuda (cuando fracasan mercantilmente las dos opciones anteriores). Un canon rebasa siempre la ideología de un *yo* (la interpretación de un individuo, un mesías, un caudillo, un líder: autologismo o prototipo), de un *nosotros* (el discurso de un gremio o escuela, un grupo de investigación o un movimiento literario: dialogismo o paradigma), porque se sitúa por encima de individuos y grupos, para imponerse desde Estados o imperios, como configuraciones políticas de enorme alcance geográfico y proyección histórica. Un «canon individual» es un mapamundi de mi propio ego. Un idealismo. La circunferencia infinita trazada por solo individuo. Es narcisismo individual, como podemos afirmar que un «canon gremial» es un narcisismo gregario, el narcisismo del grupo. La posmodernidad es el triunfo del narcisismo gremial: la exaltación de las minorías. Si usamos el criterio *integrador/aislante* en lugar del criterio *mayoría/minoría*, los resultados cambian de forma inmediata. Pero el mundo académico es el más conservador de todos los mundos posibles. No piensa en cambios, sino en la preservación de sus privilegios. Sean estos mayoritarios o minoritarios. La cantidad es solo un pretexto.

14. LA LITERATURA COMPARADA COMO FORMA SUPERIOR DEL CONOCIMIENTO LITERARIO

MMS. Usted ha sostenido que la Literatura Comparada, entendida como método operatorio dentro del sistema de la *Crítica de la razón literaria*, constituye la forma más alta del conocimiento literario, o incluso su apoteosis. «No sabe de literatura quien no sabe de Literatura Comparada», ha llegado a afirmar. ¿Por qué considera que esta forma de saber literario es superior? ¿Qué horizonte crítico, filosófico o incluso político puede abrírnos hoy la Literatura Comparada?

JGM. Porque ejercer la Literatura Comparada es demostrar en condiciones límite los conocimientos literarios de que se dispone. El comparatismo literario es el ejercicio más radical de interpretación literaria que cabe ejercer. Idealmente hablando, diríamos que equivale a saberlo todo sobre literatura.

Y a demostrarlo empíricamente. La Literatura Comparada es, de hecho, la demostración práctica de la Teoría de la Literatura. La teoría sola no basta para interpretar la literatura: hay que ejercerla, aplicarla, practicarla. Esto es lo que exige la Literatura Comparada: la aplicación práctica de la Teoría de la Literatura, que no tiene límites ni fronteras nacionales, como de hecho tampoco los tiene, en esencia, la propia literatura. Por esto mismo resulta totalmente ridículo hablar de una teoría literaria alemana o rusa. Podríamos hablar entonces de una teoría literaria viguesa, gijonesa o andorrena. Algo así no puede tomarse en serio. Es tan idealista como hablar de una química alemana o de una pediatría lusitana. En medicina, no cabe hablar de ginecología calabresa, por ejemplo. Las ciencias no admiten esta toponimia.

15. UNA ESCUELA HISPÁNICA DE LITERATURA COMPARADA: ¿UNA RESPUESTA AL DECLIVE DEL SABER LITERARIO?

MMS. Claudio Guillén lamentaba que el comparatismo nunca llegara a consolidarse verdaderamente en España (Canals 1983; Guillén 2005, 13; Martín Ezpeleta 2020, 394). En el contexto actual, marcado por la marginación de los estudios literarios en la universidad y la fragmentación de los enfoques interpretativos, ¿cree usted que podría consolidarse en el siglo XXI una escuela comparatista genuinamente hispánica, partiendo de los principios operatorios que propone en su sistema? ¿Podría el comparatismo articulado desde el hispanismo –como método racional, crítico y dialéctico– desempeñar un papel clave en la recuperación del saber literario en el siglo XXI?

JGM. Supongo que cuando Claudio Guillén dijo algo así no pensó en que los orígenes del comparatismo literario están en España. Creo que Guillén no tuvo en ese momento en cuenta obras como la de Cristóbal de Villalón, *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, publicada en Valladolid ya en 1539, ni tampoco la del jesuita Juan Andrés, *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* de 1782 a 1799, en varios tomos. Guillén se formó en la anglosfera, tras la Segunda Guerra Mundial, y no en la tradición hispanogrecolatina. Esto significa que su visión de la literatura está marcada, determinada y aprisionada por los esquemas de la Ilustración anglosajona, un movimiento negacionista de la tradición literaria de Grecia, Roma y España. Esto es algo que nuestras élites ignoran: no son conscientes de ello. Todos nuestros intelectuales, colegas y maestros adolecen de esta ceguera. Para ellos, la Historia comienza en la Edad Contemporánea,

con la Ilustración *extranjera*. Estudian el Siglo de Oro como si hubiera sido una ficción y no una realidad literaria en contra de la cual se construyó esa Ilustración anglosajona que adoran ciegamente. Incluso analizan el *Quijote* como una novela que se escribió a pesar de las circunstancias auriseculares o contra ellas, cuando en realidad en el Siglo de Oro español había más racionalismo que el que ofreció la Ilustración europea y europeísta, cuyos males hoy padecemos de modo impenitente, y no solo en los estudios literarios, llamados ya «culturales» por obra y gracia de los Estados Unidos.

REFERENCIAS

Bibliografía

- BASSNETT, S. *Translation Studies*. London: Methuen, 1980.
- BUENO, G. *Nosotros y ellos*. Oviedo: Pentalfa, 1990.
- CANALS, E. «Claudio Guillén incorporará los estudios de Literatura Comparada a la universidad española. El hijo del poeta Jorge Guillén, decidido a dejar Harvard para regresar definitivamente a España». *El País*, 24 de enero de 1983. <https://bit.ly/43Ci895>
- ÉTIEMBLE, R. *Comparaison n'est pas raison*. Paris: Gallimard, 1963.
- GUILLÉN, C. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets. 2005.
- GUYARD, M. F. *La Littérature Comparée* (6.^a ed). Paris: PUF, 1951.
- LEFEVERE, A. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge, 1992.
- MAESTRO, J. G. *Idea, concepto y método de la Literatura Comparada*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2008.
- MAESTRO, J. G. *Crítica de la razón literaria* (vols. 1-3). Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2017.
- MAESTRO, J. G. *Crítica de la razón literaria: Una teoría de la literatura científica, crítica y dialéctica* (10.^a ed. digital). Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2017-2022. <https://criticadelarazonliteraria.blogspot.com/>
- MAESTRO, J. G. *Crítica de la razón literaria: Una teoría de la literatura científica, crítica y dialéctica* (vols. 1-25, ed. impresa). Madrid: Cátedra Hispánica de Estudios Literarios, 2017-2025.
- MARTÍN EZPELETA, A. «Claudio Guillén en Harvard, génesis del comparatismo español». *Revista de Literatura*, 2020, 82(164), pp. 375-397.
- PICHOIS, C. y ROUSSEAU, A. M. *La littérature comparée*. Paris: Armand Colin, 1967.
- PIKE, K. L. *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior* (vols. 1-2). Glendale, CA: Summer Institute of Linguistics, 1954.

Videografía

- MAESTRO, J. G. *¿Qué es la Literatura Comparada?* [MOOC] [vídeo]. Universidad de Vigo, 2015-2016. <https://bit.ly/4iTdUiW>
- MAESTRO, J. G. *¿Qué es la Literatura Comparada? Curso completo* [vídeo]. YouTube, 2015-2023. <https://bit.ly/4iW1KFP>
- MAESTRO, J. G. *¿Qué es un «tercer mundo semántico» en Teoría de la Literatura?* [vídeo]. YouTube, 4 de febrero de 2016. <https://bit.ly/3GIg5Jd>