

LITERATURA COMPARADA Y TEMATOLOGÍA. APROXIMACIÓN TEÓRICA

SUSANA GIL-ALBARELLOS
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Uno de los capítulos necesarios de cualquier manual teórico de Literatura Comparada es el que se centra en el estudio de la Tematología, entendida como la rama de la Literatura Comparada que se encarga del análisis de los temas y argumentos de los textos literarios y sus relaciones tanto internas -dentro de una misma obra-, como externas, es decir, su recurrencia en otras manifestaciones textuales o artísticas anteriores o posteriores. Sin embargo, el acercamiento teórico a la tematología conlleva muchas dificultades, derivadas en primer lugar de la gran cantidad de términos y conceptos que en tal investigación pueden ser manejados.

Con el presente trabajo pretendemos definir claramente dichos conceptos al tiempo que intentamos proponer algunos caminos válidos para el análisis temático de las obras literarias en el ámbito de la Literatura Comparada como son los métodos derivados de Psicoanálisis o de la Poética de lo Imaginario.

One indispensable chapter in any manual of Comparative Literature focuses on the study of thematology, understood as the branch of Comparative Literature analysing the themes and plot structures in literary texts and their interrelations, both within single texts and across multiple texts or other artistic manifestations. The theoretical discussion of thematology, however, encounters considerable difficulties, due in large measure to the volume of terms and concepts that research has advanced.

This article sets out to define clearly these differing concepts and to propose valid paths for the analysis of literary texts within the discipline of Comparative Literature. The paths explored include those stemming from psychoanalysis and the poetics of the imaginary.

LITERATURA COMPARADA Y TEMATOLOGÍA. APROXIMACIÓN TEÓRICA

El estudio de la literatura desde el punto de vista de los asuntos de que trata, tradicionalmente los temas, ha sido relativamente abandonado durante tiempo en el ámbito de la investigación principal de la Teoría de la Literatura, pero no ha sucedido así en el de la Literatura Comparada, como se puede comprobar en el cuantioso número de estudios dedicados a exponer la evolución de temas tan conocidos en la literatura universal como el de don Juan, el de los hermanos gemelos en la comedia, o el del doble, recursos temáticos ampliamente registrados en la literatura occidental desde la literatura clásica.

En Teoría de la Literatura, la cuestión de los temas ha pasado a un plano secundario, sobre todo en la segunda mitad del siglo XX, momento en que en cierto modo y debido al surgimiento de las escuelas formales de comienzos del siglo, los contenidos han sido relegados en beneficio del estudio de las formas. El hecho de volver a interesarse por los temas y los valores de contenido es muy reciente, y así se comprueba en publicaciones como la revista *Poétique*, que hace unos años dedicó un número a «Thématologie»¹.

La Literatura Comparada asume en la actualidad el estudio temático de la literatura desde una perspectiva que utilizando terminología de C. Guillén podemos calificar de supranacional por cuanto tiende a fijarse en los elementos temáticos por encima del tiempo o la geografía precisa de la literatura nacional que ha elaborado artísticamente dicho tema, y entiende que la aproximación desde el punto de vista temático a la literatura ha de ser punto fundamental en su objeto de investigación. Este tipo de análisis literario es necesario desde el momento en que la tradición ha reseñado un conjunto de temas asimilados por la cultura que entendemos, como luego veremos, como universales temáticos, cuya característica reseñable es que se han ido repitiendo a lo largo de las diferentes literaturas nacionales. Este enfoque hace posible el seguimiento de algunos de estos elementos de contenido en las obras literarias.

Sin embargo, el estudio temático de la literatura en el ámbito de la Literatura Comparada no ha estado exento de dificultad debido a trabas de diferente signo. Así, el primer impedimento en el estudio de los temas ha sido el hecho de contar en diferentes lenguas con una gran cantidad de términos y la circunstancia de que estos términos no han sido suficientemente aclarados. Son vocablos relativos a la

¹ *Poétique*. Revue de theorie et d'analyse litteraires, Paris, Seuil.

configuración del fondo de las obras frente a su materialidad textual formal, porque aun entendiendo que fondo y forma son indisolubles en la obra literaria, hay una diferencia en cualquier texto en cuanto al objeto de estudio entre el contenido que trata y la forma en que lo aborda y plasma en su configuración lingüística y de forma muy relevante, genérica. P. Chardin se refiere a los problemas de terminología en cuanto a la noción del tema, y señala alguno de los términos empleados por R. Trousson como son en francés «mythe», «thème», «motif», «idée», «élément», «type», «figure», o en alemán «Stoff», «Fabel», «Motiv», «Figur», «Bild», «Idee», «Element»,...² Definimos a continuación los términos más comunes en el estudio temático de la literatura.

El tema de una obra literaria se puede expresar en pocos términos porque se trata de una concreción y resumen global del contenido. El tema entonces se puede sintetizar en una o dos palabras, o incluso puede suceder que se reduzca a un nombre propio en aquellos textos literarios en los que dicho nombre contiene en sí mismo una carga suficiente de contenido y es símbolo, entendido como elemento universal y eterno. Estos rasgos suponen que dicho nombre propio ha permanecido con su significado más o menos inalterado a lo largo de las diferentes épocas literarias, aunque cada literatura nacional le pueda dotar de significados añadidos. Es el caso, por poner un ejemplo paradigmático, del Dr. Fausto. En otras ocasiones el tema se sintetiza en un término común, y así hablamos, por ejemplo, del tema de la muerte o del adulterio³. Pero, especificado el tema, qué es entonces el argumento.

Afirman algunos críticos que el tema es la formulación con una palabra del asunto principal de un texto literario en este caso, mientras que el argumento sería ya una concreción mayor del tema que recoge la acción principal o las acciones principales, o como señala el diccionario de la R.A.E. “sumario que, para dar breve noticia del asunto de la obra literaria o de cada una de las partes en que está dividida, suele ponerse al principio de ellas”.

² P. Chardin: “Temática comparatista”, en P. Brumel y Y. Chevrel: *Compendio de Literatura Comparada*, Madrid, Siglo XXI editores, 1989, p. 132.

³ C. Naupert: *La tematología comparatista. Entre teoría y práctica*, Madrid, Arco/Libros, 2001. En este volumen se aborda desde una perspectiva puramente comparativa la novela de adulterio en la segunda mitad del siglo XIX, después de haber enfocado teóricamente la cuestión de la tematología en *Literatura Comparada*. Véase también P. Brunel: «Thématologie et littérature comparée», en *Exemplaria*, Huelva, Universidad de Huelva, 1997, pp. 3-12.

El argumento se encuentra principalmente en novela y teatro. En poesía, como por lo general no hay fábula, no podemos hablar de argumento, aunque -y de acuerdo a las definiciones dadas-, sí de temas. Se podría definir el argumento -siguiendo a Petersen- como «la reducción abstracta del contenido de una obra épica o dramática al encadenamiento de los motivos dentro del armazón esencial de la acción». El argumento remite a un contenido determinado, pero siempre aparece como una exposición breve de los acontecimientos¹.

Debajo del argumento se hallan el asunto principal y las acciones secundarias. Ambos elementos son objeto de la Narratología. Por ejemplo -y dentro del género dramático como señala I. Paraíso-, el estudio de «double plot», que era muy frecuente en el Renacimiento por influencia italiana secundaria (Shakespeare), cuando la acción principal es arropada por acciones secundarias que cobran gran relieve. Incluso podemos tener una obra con tres acciones, como se demuestra en el ejemplo paradigmático que encontramos en *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare. En esta obra, para algunos la mejor dentro de la producción shakesperiana, se desarrollan en paralelo tres mundos o niveles diferentes: el de los aristócratas, los Duques de Atenas (Teseo e Hipólita), el de los menestrales que representan durante la ceremonia nupcial y el del mundo mágico de duendes y hadas. Igualmente puede existir otro tipo de relaciones temáticas, una estructura enmarcada o «emboîtée» que se ve claramente en *Las mil y una noches* o en el caso español, en *El conde Lucanor*. También en la comedia del Siglo de Oro es común hallar una acción en la boda del galán y la dama, pero también del criado y criada y del amigo del criado.

En todos estos casos puede surgir duda para determinar la acción principal, que se hallaría siguiendo unos criterios. En primer lugar, es necesario que la acción tenga desarrollo, complicaciones o nudo y desenlace final; en segundo lugar hay que establecer la intervención en el número de escenas para ver quién es el héroe o protagonista; el interés del lector o espectador, qué personaje atrae las simpatías. Así, Shakespeare en *El sueño de una noche de verano* muestra el mundo de humanos-aristócratas, de hadas, que constituiría el de la acción principal, y el de menestrales. Sin embargo, hay que advertir que en estos casos y como recomienda la tradición clásica, las acciones no son autónomas, sino que están interconectadas.

¹ Citado en U. Weisstein: *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Planeta, 1975, p. 268.

En el caso de los héroes pasivos, o héroes débiles, aunque sea el protagonista, habitualmente no provocan la afinidad o simpatía en el lector, ya que recibe las acciones de los demás. Suelen estar representados en muchos casos por personajes femeninos incluso de literatura expresada en cuentos infantiles, como puede suceder con personajes creados para los niños como Cenicienta o Blancanieves, sobre las que recae el peso de la acción sin ser ellas sujetos activos en dicha acción. En *Andrómaca*, Racine sitúa a Pirro y Hermione y a Andrómaca y Orestes. A pesar del título, el juego de fuerzas recae sobre Pirro, que es el protagonista. Así vemos también otro caso semejante en el *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto, en el que el protagonismo recae sobre Roger a pesar del título que da nombre a este poema épico.

Por debajo del argumento están los *motivos*. Del verbo latino *movere*, los motivos son unidades temáticas menores que son indivisibles, que desvinculados de los personajes, inciden – al igual que hace Aristóteles en su definición de los caracteres de la tragedia – en la esfera de los actos que realizan. La idea de motivo como unidad de significado indivisible la formula por primera vez B. Toma eskij en su obra de referencia *Teoría de la Literatura*, de 1925⁵:

El motivo es la unidad mínima que mediante la agrupación con otros configura el tema, y el tema –aquello de lo cual se habla– está constituido por la unión de significados de los diversos elementos de la obra y puede abarcar la totalidad del contenido de la obra o sólo cada una de las partes⁶.

En su estudio, Toma eskij divide estos motivos en dos tipos dependiendo de su carácter funcional. Así, hay unos motivos ligados que no pueden ser suprimidos de la fábula para su entendimiento completo; y unos motivos libres que son aquellos que al no estar ligados a la trama pueden ser eliminados. Los motivos libres acumulan las llamadas tópicos literarias, de modo que las escuelas literarias tienen predilección por algunos motivos, por ejemplo el cabello rubio y ojos claros en la tópica renacentista. Además, existe otra clasificación de los motivos que depende de si son modificadores de la situación –motivos dinámicos–, o por el contrario no la modifican –motivos estáticos⁷–. Distinto significado tendrán los motivos para los

⁵ B. Toma eskij: *Teoría de la Literatura*, Madrid, Akal, 1982.

⁶ M. Rodríguez Pequeño: *Teoría de la literatura eslava*, Madrid, Síntesis, 1995, p. 181.

⁷ Ibid., p. 180 y ss.

estudiosos del Psicoanálisis, para los que el motivo se convierte en el móvil, en un impulso anímico-espiritual del subconsciente.

Existen elementos temáticos más pequeños como son el rasgo y la imagen. El rasgo es un elemento o atributo ocasional que no posee significación por sí mismo; al igual que sucede con la imagen, que es una unidad visual significativa, como el color (el color blanco en *Moby Dick*)⁸.

Otro elemento importante dentro de la investigación de los temas lo constituye el tópico -lugar común-, que Weisstein juzga más interesante para la investigación comparatística. Desde la retórica clásica hasta su paso temprano al ámbito literario, los tópicos han constituido listados de elementos temáticos menores continuamente revitalizados a lo largo de la historia de la literatura, especialmente durante la Edad Media y el Clasicismo, como el *Carpe diem*. Es importante señalar al respecto el enorme valor del estudio que E. R. Curtius dedicó a tema de la tópica en 1948 titulado *Literatura europea y Edad Media Latina*, que sigue siendo un clásico en su especie, una referencia obligada en los estudios de Literatura Comparada y un placer de lectura continuo.

Como señalábamos anteriormente, la Literatura Comparada es la disciplina que con diferente carácter se ha ocupado de las cuestiones temáticas relativas a la literatura. Los manuales franceses de Literatura Comparada de M.-F. Guyard y de C. Pichois y A. M. Rousseau abordan el estudio de los temas de diferente modo. Guyard trata de los temas en el capítulo cuarto de su manual *La Literatura Comparada* junto a los géneros y los mitos⁹. Advierte en primer lugar el poco interés que para algunos ha tenido el estudio de los temas: “De buena gana, Paul Hazard hubiera prohibido a los comparatistas el estudio de los temas: en efecto: los temas no son más que la materia de la literatura; la literatura comienza con la valorización de los temas realizada gracias a los géneros, a la forma y al estilo¹⁰”.

Los temas son la materia de la literatura y se valoran gracias a los géneros. Es decir, la teoría de los géneros desde un punto de vista histórico y comparado se tiene que referir casi obligatoriamente a la cuestión temática que en ocasiones define a los mismos. Dentro de su clasificación temática, Guyard establece cuatro grupos diferentes:

⁸ C. Guillén: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Crítica, 1985, op. cit., pp. 252-253.

⁹ M.-F. Guyard: *La literatura comparada*, Barcelona, Vergara, 1957, pp. 52 y ss.

¹⁰ Ibid. P. 53.

Tipos folclóricos: Son aquellos que se hallan entre la literatura y el folclore y entre ellos se pueden registrar tipos como Pulgarcito o la Bella Durmiente. Al ser previos a su configuración literaria y pertenecer al folclore, no entran dentro del ámbito estricto de la Literatura Comparada si no es por su colaboración al entendimiento de determinados textos literarios.

Situaciones: Propiamente situaciones dramáticas, épicas o novelescas que entran en el campo de la historia de la literatura. A pesar de lo interesante que en algún caso pueda resultar el diferente tratamiento que a lo largo del tiempo ha tenido una misma situación, no es ámbito de la Literatura Comparada esa comparación porque, en palabras de Guyard, la comparación "no es lo esencial de la Literatura Comparada"¹¹. Sin embargo, cuando estas situaciones remiten a tipos simbólicos que varios escritores de varias literaturas han utilizado alguna vez, la situación se convierte en símbolo. Así sucede, por ejemplo, en el estudio del incestuoso que pasa a ser un estudio de Edipo, puesto que aquí es donde la tradición griega situaba al incestuoso, y Edipo es símbolo del hombre que sin quererlo obra mal. "De Sófocles a Gidé, pasando por Corneille -afirma Guyard-, se podrá seguir la transformación de este símbolo"¹². En estos casos el estudio ha variado, y ya no es de situación, sino de tipos asociados a su implicación simbólica, es decir, a símbolos.

Tipos generales: Como el avaro, el soldado, etc, que no entran propiamente en el campo de estudio de la Literatura Comparada, sino que más bien parecen pertenecer a estudios de tipo moral o incluso político.

Tipos legendarios: Estos sí entran dentro del ámbito propio de la Literatura Comparada, divididos a su vez en varios grupos. Personajes bíblicos cuya importancia se renueva constantemente; personajes antiguos que aun creados veinte siglos atrás conservan su riqueza simbólica, y finalmente, personajes salidos de una "tradición nacional" que han sido elevados por el azar o por un escritor a la categoría de celebridad internacional y a una dignidad simbólica. Dentro del primer tipo Guyard ejemplifica con las metamorfosis románticas de Caín en Byron o Hugo, y en los Satanes de Milton, de Vigny o de Carducci; dentro del segundo grupo ejemplifica con Helena, Ifigenia, Antígona, Ulises, Aquiles y Creón, tomados por Racine, Goethe, Giraudoux o Tennyson; dentro del tercer grupo estarían por su importancia en las

¹¹ Ibid., p. 54.

¹² Ibid., p. 55.

letras europeas las diferentes adaptaciones y variaciones de los mitos de Don Juan y del Doctor Fausto.

Dentro del capítulo dedicado al Estructuralismo literario Pichois y Rousseau sitúan su estudio de los temas con la denominación de Tematología. Señalan previamente la diferencia entre tema – relacionado con las artes pictóricas- y motivo y afirman:

Llamemos tema a lo que los pintores llaman asunto, reservando, como hace R. Trousson en su excelente ensayo metodológico (*Un problème de littérature comparée: Les études de thèmes*, 1965), el término de “motivo” para un “concepto [...] más amplio que designe, sea una cierta actitud –por ejemplo, la sublevación-, sea una situación impersonal, cuyos autores aún no hayan sido individualizados –por ejemplo [...] la oposición entre hermanos”; entonces el tema se convierte en individualización de un motivo que pasa de lo general a lo particular. La manera más clara de reagrupar los textos será según los temas (tematología o Stoffgeschichte¹³”.

Su estudio tematológico se halla dividido en dos grandes grupos: lo imaginario y lo real, que a su vez presentan distintos elementos o subtemas. Lo imaginario se puede rastrear en lo maravilloso folclórico, aunque en opinión de los autores, el estudio del folclore como elemento preliterario no reviste interés para la Literatura Comparada, puesto que “la noción de literatura presuponía composición consciente, y a menudo culta, de una obra escrita, bella, entregada al goce, pero también a la reflexión crítica, de un público culto¹⁴”. Sin embargo, esta posición ante el folclore, que se entiende representado en la literatura oral, es contestado por R. Wellek y Austin Warren en el capítulo básico pero muy esclarecedor de “Literatura general, comparada y nacional”, de su *Teoría literaria*, donde afirman que

El estudio de la literatura oral es parte integrante de la investigación literaria, toda vez que no puede divorciarse del estudio de las obras escritas, y ha habido y hay una acción recíproca constante entre la literatura oral y la literatura escrita. [...] El estudio de la literatura oral ha de constituir preocupación importante de todo estudioso de la literatura que quiera comprender los procesos de desenvolvimiento literario, la génesis y la aparición de nuestros géneros y formas literarios¹⁵.

¹³ C. Pichois y A.-M. Rousseau: *La literatura comparada*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 165-166.

¹⁴ Ibid. P. 167-168.

¹⁵ R. Wellek y A. Warren: *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1979, p. 58

Un segundo elemento dentro de lo fantástico lo constituye lo fantástico libresco, aquí sí en el ámbito de lo literario, que es posible rastrear a través de lo sobrenatural y lo fantástico susceptibles de análisis psicológicos y psicoanalíticos. Señalan Pichois y Rousseau estudios de préstamos del mundo árabe, persa, indio o chino en Occidente; otros estudios centrados en el cuento de hadas, o en seres irreales, o en el diablo y los ángeles o en lo fantástico literario, a través de Cazotte, Hoffmann o Poe, donde “Temas, situaciones, personajes, indefinidamente repetidos y variados, permiten llevar a cabo estudios sistemáticos en un terreno en donde, para nuestra sorpresa, imitación y tradición acuden a reforzar las anárquicas quimeras de la fantasía¹⁶”.

Finalmente, dentro de lo imagiario para Pichois y Rousseau los mitos, terreno que le es propio al comparatista, y que como desarrollaremos más adelante, se convierten por transmisión directa o indirecta en arquetipos, según la definición de Jung. El análisis de estos mitos-arquetipos es cuando menos compartida por una comunidad de escritores y de lectores de carácter internacional, ya que atañen a lo más profundo del ser humano.

Dentro del ámbito temático de lo real, Pichois y Rousseau tratan de los tipos psicológicos y sociales, de los personajes literarios y de las cosas y situaciones. En el primer caso estamos ante tipos sociales –el avaro, el misántropo, el tartufo, el celoso, etc.-, o ante tipos sociales: el cura, el soldado, el labrador, el hidalgo, etc, por reseñar sólo algunos. Estos tipos, tanto psicológicos como sociales, son más rastreables en su configuración literaria a través del teatro y la novela. En los personajes literarios, confundidos en ocasiones con mitos, pueden remontarse a la antigüedad clásica, como en el caso de Antígona o Anfitrión, o a la historia, como en el caso de Cleopatra, o Colón. Sin embargo, dentro de este grupo sobresalen especialmente dos, muy queridos por la Literatura Comparada de índole temática, que son Fausto y Don Juan¹⁷. Finalmente, cosas y situaciones que revelan la predilección humana por ciertos temas y que, en nuestra opinión, entroncan directamente con estructuras de carácter antropológico. La muerte, el mar, las fuentes, la ciudad, el fuego, la flora, la fauna, etc., han sido elementos ampliamente reseñados dentro de la literatura de diversas épocas y de diferentes autores.

¹⁶ C. Pichois y A.-M. Rousseau: *La literatura comparada*, op. cit., pp. 169-170.

¹⁷ Ibid. pp. 174-175.

Reseñada esta etapa del comparatismo francés algo cerrada y anquilosada en sus formulaciones en lo concerniente a tematología por parte de Guyard y Pichois y Rousseau, nos centramos ahora en otros dos manuales más esclarecedores en cuanto a la investigación de los temas se refiere. Nos referimos a *Introducción a la literatura comparada*, de U. Weisstein, de 1968, y al muy buen manual, porque como manual lo entendemos, de C. Guillén: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, del año 1985. Ambos enfocan el estudio de los temas de forma diferente, pero a la vez complementaria, de manera que con los dos creemos que se da un paso importante en este campo de investigación.

U. Weisstein recoge las aportaciones de Goethe, citado a su vez por Elisabeth Frenzel, en torno a tres conceptos fundamentales como son la materia (contenido), el fondo y la forma. A juicio de Goethe, sólo la forma debe ser sometida a juicio estético, mientras que el fondo es una categoría psicológica que proviene de una vivencia que básicamente se encuentra en todos los escritores. En el estado actual de la cuestión se habla de contenido o materia y de estructura o forma. Creemos que el estudio teórico de la tematología en el ámbito de la Literatura Comparada consiste en definir claramente los elementos que entran a formar parte de estudio, es decir, definir nítidamente qué es tema, materia, argumento y motivo, a los que se podría añadir tópico, mito, rasgo e imagen, dejando aparte el arquetipo, y en un estado posterior delimitar el método y el corpus de obras que entran a formar parte de un determinado análisis crítico.

La materia o contenido de una obra literaria está compuesta, a juicio de Weisstein, de tema y motivo. En este caso, el comparatista tiene la tarea de deslindar el significado de ambos elementos. Para descubrir el tema hay que descomponerlo en unidades más pequeñas, en decir en motivos. De la relación especial de diferentes motivos se conseguiría un número ilimitado de temas, de manera que el motivo se alza como un elemento anterior al tema, necesario para que se produzca éste. I. Frenzel apunta la definición de motivo cuando afirma que los motivos son unidades argumentales menores, más fecundos y movibles que los argumentos que poseen un extendido sistema de relaciones¹⁸.

La unidad del tema hay que hallarlo en el denominador espiritual común de todas las versiones de ese tema, en la combinación de los motivos que se necesitan para caracteriza al tema como tal tema. Habitualmente este sistema de relaciones o motivación se ejemplifica

¹⁸ E. Frenzel: *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1980.

claramente en el tema de D. Juan, en el que el motivo de la seducción no es un motivo distintivo. La seducción tendría que repetirse miles de veces para convertirse en el verdadero contenido de la vida del héroe. Si a este tema le quitamos otros elementos definidores como son los factores religiosos, la invitación del comendador muerto, la ausencia de arrepentimiento o el descenso a los infiernos, el tema quedaría fragmentado¹⁹. Quiere esto decir que el tema sólo se halla descomponiendo sus motivos esenciales. Así se puede afirmar que los motivos suelen referirse a situaciones, es decir, concepciones, sentimientos y comportamientos humanos que ocasionan acciones de uno o varios individuos, y los temas a los caracteres.

Los motivos son reducidos en número, los temas son ilimitados. Además estos temas tienen variantes, debido al ropaje histórico, mitológico, fantástico. Desde esta perspectiva, los comparatistas creen que los temas tienen una esfera de acción bastante limitada, sobre todo los temas históricos, ya que su significado está condicionado por el lugar donde se desarrolla la acción, y el tiempo en que ésta tiene lugar. Sólo cuando se superan las condiciones históricas y se han resaltado los rasgos humanos se amplía el campo de acción de un determinado tema. Por eso actualmente conocemos los temas de la tragedia griega y no otros más recientes (salvo excepciones como D. Juan o Fausto). En otros casos la universalidad del tema va unida a condiciones históricas (Napoleón o Hitler).

Desde este enfoque el argumento es entonces una estructura externa, o como afirma E. Frenzel:

por argumento no debe entenderse lo argumental en general, como polo opuesto a la estructura formal de la obra, es decir, no todo lo que la naturaleza ofrece a la literatura como materia prima, sino una como fábula tejida por los componentes de la acción y prefijada ya fuera de la literatura, una «trama» que llega al escritor en forma de experiencia, visión, informe, acontecimiento o tradición a través del mito y de la religión, o como acontecimiento histórico, ofreciéndole un estímulo para su adaptación literaria²⁰.

C. Guillén reitera que ante la investigación de tematología existe una variada cantidad de términos: tema, mito, situación, tipo (o personaje y actante), escena, espacio, lugar común, *topos*, imagen²¹.

¹⁹ U. Weisstein: *Introducción a la literatura comparada*, op. cit., p. 280.

²⁰ E. Frenzel: *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1976, p. VII.

²¹ C. Guillén: *Entre lo uno y lo diverso...*, op. cit., p. 252.

Además, es importante señalar que para este teórico el tema aparece siempre indisolublemente unido a la forma y por ello no pueden ser separados tema, asunto de la forma que lo expresa²².

Otros estudiosos del tema como R. Trousson, observan dos disciplinas en la *Thématologie*: una se encarga de los temas heroicos (Prometeo, Orfeo, Hércules), que analiza el carácter de un personaje que da dignidad al tema; la otra se encarga de temas de situación, que analiza la acción que da lugar a la actuación de los personajes. Los temas heroicos no consiguen un carácter integrador, ya que poseen polivalencia cuando un mismo personaje entra en la historia de la literatura de diversas épocas y lugares portando cualidades diversas y a veces opuestas. En cambio, los temas de situación pueden conseguir integridad. Son temas como Edipo y Antígona, ya que al oír sus nombres no se piensa en sus portadores, sino en las circunstancias externas a las que su destino está ligado. La atención del lector recae en la situación, no en los nombres.

Trousson sostiene que los temas de situación están limitados al teatro porque aquí la fábula es más clara y la acción más compacta que en la epopeya o la novela; y la lírica resulta demasiado fragmentaria. Sin embargo, la división de disciplinas temáticas de Trousson es un poco exagerada porque en la práctica literaria no es habitual encontrar ejemplares puros de una u otra. Por otra parte, el tema es muchas veces tema estructurador o incitador, ya que estructura la obra²³.

M. Beller²⁴ ha propuesto con acierto cinco vías o métodos de ampliación de la investigación tematológica a partir de lo hecho hasta este momento. Dichas vías son:

1. Estudios centrados en la teoría del arquetipo desarrollada a partir de Freud y Jung.
2. Investigación de temas vinculados a estructuras textuales, como hace P. Brunel con los mitos o J. Burgos con las imágenes y líneas temáticas de la tradición para llegar a descubrir la unidad de sentido y estructura de la poesía.
3. Investigación de símbolos.
4. Análisis de las obras literarias hasta los contextos histórico-culturales y la historia de las ideas.
5. Estudios centrados en el análisis temático de las relaciones entre la literatura y las demás artes.

²² Ibid., p. 248-303.

²³ R. Trousson: *Une problème de littérature comparée: les études de thèmes. Essai de méthodologie*, París, Lettres Modernes, 1965.

²⁴ M. Beller: "Tematología", en M. Schmeling: *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Alfa, 1984, pp. 101-133.

De estos cinco puntos, consideramos que es el primero, la investigación de las relaciones temáticas de la literatura a través del arquetipo, el que resulta más operativo en el campo de la Literatura Comparada. Por encima de elementos que deben ser abordados, temas, motivos, argumentos, etc, y frente a la tendencia formalista de principios del siglo XX que corrió a cargo de escuelas principales como el Formalismo ruso o el estructuralismo posterior, es evidente que existe otra tendencia que no se ciñe únicamente al texto, ya que éste figura como un acercamiento, y que se representa en métodos de análisis del fenómeno estético que es la literatura en la llamada Poética de la imaginación dentro de la cual es capítulo básico el estudio de la crítica temática y biográfica. La Poética de la imaginación ve en el texto los aspectos imaginarios que intervienen en la creación. La actividad literaria es desde este punto de vista producto de una actividad creadora que por medio de símbolos expresa estados de ánimo personales o del inconsciente colectivo. Pero la obra literaria se observa también como estructura formal que es portadora de un significado que remite a la problemática del hombre.

En la Poética de lo Imaginario confluyen varias disciplinas: psicología, etnografía, antropología, filosofía, etc, y tiene su base en la teoría romántica de la imaginación. En el Romanticismo principalmente alemán e inglés, la imaginación pasa a ser el elemento sobre el que se sustenta el proceso creador de la obra literaria y es una forma de hermenéutica de carácter superior. La imaginación, que configura las estructuras antropológicas de lo imaginario, proporciona el valor poético sin olvidar el subconsciente y sus mecanismos, como se ve por ejemplo en Goethe.

Otro elemento fundamental en la tarea creadora son los sueños o la ensoñación. Freud demostró que el inconsciente no está limitado a los sentimientos o sensaciones que el hombre conoce. Existe otro lugar más allá de la conciencia, el inconsciente, donde se da un proceso que oculta la realidad bajo expresiones simbólicas. Freud se limitó al análisis del inconsciente individual aplicado a la literatura, pero su discípulo C. Jung lo amplió al inconsciente colectivo. La diferencia entre ambos la describe I. Paraíso cuando en *Literatura y Psicología* escribe: “El inconsciente individual contiene los elementos reprimidos por el sujeto, así como los recuerdos olvidados. En cambio, el inconsciente colectivo desborda al inconsciente individual, y contiene el fondo común de la Humanidad²⁵”.

²⁵ I. Paraíso: *Literatura y Psicología*, Madrid, Síntesis, 1995, p. 39.

Hay un componente común a todas las almas humanas en todo tiempo y lugar que adquiere categoría universal y es el que permite el acercamiento a las obras literarias. Jung se dedicó especialmente a los mitos simbólicos, es decir, experiencias realizadas antes de ser narradas. Cuando el rito adquiere expresión oral se convierte en mito que pasa a ser del pueblo. C. García Gual propone una definición de mito como “relato tradicional que refiere la actuación memorable y paradigmática de unas figura extraordinarias –héroes y dioses- en un tiempo prestigioso y esencial²⁶”. Además, los mitos se prestan especialmente a la investigación tematólogica de la Literatura Comparada, porque como acertadamente afirma C. García Gual, “los mitos griegos son para nosotros ya sólo temas y motivos literarios transmitidos por una larga tradición de notorio y secular prestigio²⁷”; es decir, que ya desvinculados de su carácter histórico-religioso, los mitos son de naturaleza exclusivamente literaria.

Existe un pensamiento dirigido que sirve para comunicarse mediante signos lingüísticos y tiene su expresión en la técnica y en la ciencia. La imaginación funciona sin esfuerzo, es espontánea y dirigida por motivos inconscientes. A este hecho corresponde la actividad creadora de la literatura que tiene que ser interpretada por símbolos.

A partir de estas premisas del Psicoanálisis se desarrolló la crítica temática y biográfica, ésta última basada en la realidad exterior que a través de la vida del autor, del creador, sitúa el proceso creador y su significado final. En las tesis de Freud y Jung se sitúa el punto de partida de la Poética de lo Imaginario, que se fundamenta en el inconsciente colectivo, arquetipos de Jung, y el elemento de búsqueda de lo oculto de la obra literaria, aquel que conecta por extraños mecanismos a veces con la sensibilidad creadora y el placer por ciertos temas que han venido demostrando en sus obras hombres de todas las épocas y lugares. Pero el primero en hablar propiamente de una Poética de lo Imaginario -“Poétique de l’Imaginaire”-, es Gaston Bachelard, matemático y filósofo que a través de la fenomenología explica un método de lectura de la obra literaria y diferencia un lector activo fenomenológico de un lector pasivo. I. Paraíso afirma que “se entiende por Poética del imaginario la aplicación a la Literatura del sistema antropológico que cataloga los símbolos universales²⁸”. Carlos

²⁶ C. García Gual: *Diccionario de mitos*, Barcelona, Planeta, 1997, p. 9.

²⁷ C. García Gual: “Sobre la interpretación literaria de mitos griegos: ironía e inversión del sentido”, en *Sin fronteras. Ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén*, p. 183 y ss.

²⁸ I. Paraíso: *Literatura y Psicología*, op. cit., p. 185.

Bousoño, por su parte, analiza los mecanismos que pone en marcha el lector para ver las imágenes, los valores universales en la emoción poética de los símbolos en el lector. Ambas aproximaciones forman parte del proceso receptor.

El referente de la Poética de lo Imaginario son los símbolos y los mitos, es decir, aquello que el texto oculta. El hombre necesita superar su angustia ante el tiempo y lo hace mediante la imaginación, de cultivo común para todos los seres humanos que enfocan su actividad creadora hacia el arte. Desde este punto de vista, la Poética de la imaginación analiza el referente de la obra literaria como contenido temático antropológico; es por tanto una crítica temática porque es interpretación de símbolos, que entiende los símbolos y mitos como productos semánticos de la imaginación que pertenecen a un subconsciente colectivo.

Esta perspectiva psicoanalítica dentro de la tematología distingue una materia prima que está todavía sin formar literariamente, y una materia conformada literariamente. La primera es un elemento que existe fuera de la obra, que sólo forma parte de ésta mediante un acto poético y por tanto de creación mediante los recursos de la imaginación. En ella se incluye todo lo que la naturaleza y la historia proporcionan al escritor. Sin embargo, hay muchos temas que no existen como materia prima, por ejemplo los de la tragedia griega porque es sabido que siempre aparecen con cierto revestimiento literario. En estos casos el tema hace función de fuente.

El Psicoanálisis es por tanto una hermenéutica o teoría de la interpretación porque desvela los significados ocultos de un texto, y muchas veces éstos necesitan de una técnica especial para descubrirlos. Pasa lo mismo con los sueños. *La Interpretación de los sueños* (Freud, 1900) inaugura el Psicoanálisis y la crítica psicoanalítica. Dice Freud que antiguamente los sueños tenían un significado decisivo, su contenido es de obligado cumplimiento. Después son interpretados como amasijo de insignificancias. El hombre contemporáneo ha perdido el significado de los sueños. Freud estudia sueños de sus pacientes y descubre mecanismos comunes, que operan tanto en los sueños como en los procesos psíquicos. Distingue entre significado manifiesto (superficie del sueño) y significado latente, que sólo se obtiene mediante análisis. El significado manifiesto es el que recordamos cuando nos levantamos. ¿Qué quiere decir el sueño? ¿Cuáles son los principales mecanismos desfiguradores del sueño? La condensación y el desplazamiento.

La condensación es la unión en una sola imagen de varias cadenas asociativas; es una representación que corresponde a varias series. Esto nos sirve para explicar las figuras asociativas, especialmente el equívoco y la metáfora. En la mitología tenemos ejemplos de condensación: minotauro, centauro, sirenas. La condensación transforma el contenido latente en contenido manifiesto.

El desplazamiento desfigura más el sueño; es el traslado o cambio de interés (o intensidad) donde una representación se hace otra (una figura masculina puede cambiar a una femenina). Da cuenta de figuras como la metonimia (por contigüidad), lítotes, ironía, sarcasmo. Existe lo que I. Paraíso llama «remodelación temática», transformación de unos temas derivados de los recuerdos o vivencias personales del autor desde la elaboración a la plasmación en la otra obra literaria²⁹.

En cuanto a la figurabilidad, Freud dice que el contenido de un sueño está formado por imágenes visuales o disposición visual del material psíquico. La figurabilidad es el proceso por el cual aparecen de forma visual conflictos y problemas del individuo. Este mecanismo de la figurabilidad es importante para la literatura; relacionado con él está la dramatización: transformación de una idea en situación dramática. Constituye otro gran mecanismo para la literatura.

Los géneros con fábula giran en torno a un problema³⁰. Se parte siempre de una situación conflictiva, que es la que fuerza todo el movimiento del drama o de una novela. Ciertas poesías líricas pueden ser reflejo de una alegría ante una atardecer, por ejemplo, con lo cual no hay problema planteado.

Freud en su *Interpretación de los sueños* aplica sus teorías al análisis literario de *Edipo Rey*, de Sófocles y de *Hamlet*, de Shakespeare³¹. La acción de *Edipo* se halla constituida por el descubrimiento paulatino de que Edipo es el asesino de Layo, su padre, y que se ha casado con Yocasta, su madre. El factor principal de la tragedia es el Destino. El espectador, horrorizado, debe aprender en esta tragedia que hay que resignarse ante los dictados de la divinidad y el reconocimiento de la propia importancia. Esta tragedia sigue conmoviendo al hombre moderno porque entiende que la maldición podría haber caído sobre nosotros también. Quizá nuestro primer impulso sexual sea siempre hacia la madre y hacia nuestro padre el primer sentimiento de odio. Dice Freud que el drama de

²⁹ Ibid., p. 87.

³⁰ Ibid., pp. 82 y ss.

³¹ Freud: *Interpretación de los sueños*, Alianza, 2. Ver otras interpretaciones en: W. Kaufmann: *Tragedia y Filosofía*, Barcelona, Seix Barral, 1978, cap. IV.

Edipo representa nuestros deseos infantiles, sólo que al alcanzar mayor edad y madurez olvidamos estos deseos, y si no lo hacemos nos produce horror, considerándolo una enfermedad (psiconeurosis).

Según Freud, nosotros, al igual que *Edipo*, no conocemos los deseos inmorales que la Naturaleza nos ha dado. El texto de *Edipo* proviene de un antiguo tema onírico. Yocasta le recuerda a *Edipo*, aun ignorante de su tragedia, que el incesto con la madre es soñado por muchos hombres: "Son muchos los hombres que se han visto en sueños cohabitando con su madre". Según esto, la tragedia de *Edipo* es la respuesta trágica a la fantasía de estos sueños, y si al adulto le repugnan, así *Edipo* muestra el horror del delito y condena. Dice Freud de Edipo:

El hecho de estar enamorado de la madre y celoso del padre es algo que yo mismo he podido experimentar, y ahora considero que se trata de un fenómeno universal de la temprana infancia [...] Si eso es cierto, se puede comprender el poder sobrecogedor de *Edipo rey*, a pesar de todas las objeciones que afirman que esta interpretación está en contra de la del destino. Y también se puede comprender mejor por qué el drama del destino en épocas ulteriores ha llegado a ser un fracaso tan miserable. Nuestros sentimientos se rebelan contra cualquier compulsión arbitraria en cualquier caso individual, pero el mito griego usa una compulsión que todo el mundo reconoce porque la ha experimentado en su propia existencia. Cada miembro de la audiencia ha sido alguna vez potencialmente, y en fantasía, el mismo personaje que Edipo, y cuando la satisfacción de su sueño se convierte en realidad ante la obra, todo el mundo queda sacudido y horrorizado con la carga total de represión que separa su estado infantil del estado presente.

Sin embargo, si se admite que todos los hombres han deseado tener, poseer alguna vez a su madre, como afirma Freud, esta tragedia sólo tendría sentido para los hombres, no para las mujeres. Podría suceder en el caso de las mujeres desearan tener a sus hijos como amantes, pero entonces cómo explicar la fascinación que causa la obra a mujeres sin hijos. Otra explicación sería que las hijas ven hacia el padre lo mismo que Edipo hacia la madre y por eso sería fácil la transposición, pero esto también es muy dudoso. Freud sólo explica la fascinación por el mito de Edipo, pero no aclara ninguna lectura de la obra.

Con idéntica base a la de *Edipo* se halla *Hamlet* de Shakespeare. Pero está tratada de diferente manera debido a la distancia cronológica y espiritual. En *Hamlet* la fantasía aparece reprimida, toda la obra está

basada en la vacilación de *Hamlet* para cumplir la venganza que le ha sido encomendada, pero el texto no dice el porqué de tal vacilación. Unos creen que *Hamlet* es el prototipo del neurasténico, de carácter enfermizo e indeciso. *Hamlet* es capaz de cumplir misiones decididamente, pero es incapaz de vengar a su padre, como el espectro de éste le ha mandado. La venganza del hombre que ha matado a su padre y cohabita con su madre es reflejo de los deseos infantiles. *Hamlet* es, según Freud, un histérico, que siente repulsión sexual exteriorizada en su diálogo con Ofelia.

Además, en este caso puede haber cierta semejanza entre *Hamlet* y su autor. Shakespeare escribió el drama a raíz de la muerte de su padre en 1601. Se ha visto la reminiscencia de sus sentimientos infantiles con respecto a su padre. Por otro lado, al igual que sucede con Edipo, el drama *Hamlet* procedía de un asunto ya conocido para el espectador de la época. Antes de estrenarse el *Hamlet* de Shakespeare existía otro *Hamlet*, perdido, que trataba el mismo tema. En esta primera versión, el padre de Hamlet había matado al anterior rey de Noruega. Este hecho no aparece en la obra de Shakespeare porque hubiera deshecho la dimensión moral del padre de Hamlet. No se entiende la vacilación de Hamlet para cumplir su venganza. Desobedece al espectro de su padre. Pero Shakespeare ha creado su obra basándose en su capacidad de dar voz por igual a todos sus personajes, no habla desde sí mismo, no revela su sentir.

Shakespeare tuvo dos hijas y un hijo llamado Hamnet que murió a los once años. Su recuerdo, según J. Joyce, combinado con la presunta infidelidad de su mujer, traería como consecuencia una alianza padre-hijo, con el rechazo de la madre, que pudo ser base de la obra. Temáticamente *Hamlet* presenta, por lo menos para los personajes, la misma problemática que Edipo, no su complejo de Edipo, sino el incesto. Así, la boda de la reina, madre de Hamlet con su cuñado se considera incesto (acto V, escena II). También el espectro llama al actual rey "bestia adúltera e incestuosa" (escena V).

Hamlet se finge loco por burla a lo establecido, pero no se comprende por qué no cumple con su venganza. Así, se considera que tanto Edipo como Hamlet son obras acerca de la inseguridad del hombre. El personaje no es ni bueno ni malo. Pero en *Hamlet* no se ve el complejo de Edipo o no tan nítidamente como en Sófocles, o al menos no creemos que fuera ese el propósito de Shakespeare al escribir la tragedia.

Desde que el profesor Freud aplicara el Psicoanálisis al estudio de la literatura, en concreto al análisis de grandes mitos literarios como Edipo y Hamlet, se han sucedido una serie de investigaciones que relacionan

el Psicoanálisis con el estudio de mitos concretos. Este campo de análisis tiene en Otto Rank -discípulo de Freud- su máximo representante.

Se puede considerar que la obra de Rank *Der Mythos der Geburt des Helden* (*El mito del nacimiento del héroe*, 1909³²) inauguró la interpretación psicológica de la Mitología³³. En este estudio analiza desde los postulados psicológicos y a través de técnicas psicoanalíticas el ciclo mítico en el nacimiento de un conjunto de héroes universalmente conocidos. El ciclo mítico es analizado por Rank en los siguientes héroes: Sargón, Moisés, Karna, Edipo, Paris, Télefo, Perseo, Gilgames, Ciro, Tristán, Rómulo, Heracles, Jesús, Sigfrido y Lohengrin.

La aproximación a las características y circunstancias en el nacimiento de la serie de héroes examinados conducen al profesor Rank a considerar la aparición de unos rasgos comunes -o leyenda patrón- que resultan básicos en el Psicoanálisis aplicado, y muy interesantes para la ampliación de los estudios comparados de temología.

Siguiendo esta teoría dichos rasgos son los siguientes. El héroe es por lo general de estirpe noble, hijo de rey. Su nacimiento se halla precedido por una profecía u oráculo que advierte de los peligros de su nacimiento, y caracterizado por diversas dificultades como son continencia o esterilidad prolongada, o relación secreta de los padres a causa de prohibición u obstáculo externo³⁴. El niño tras nacer es arrojado a las aguas en un recipiente y recogido por animales o gente humilde que lo alimentan. Pasada su infancia el joven descubre, de muy diversas maneras, su origen noble, venga a su padre y obtiene el reconocimiento de sus méritos y linaje.

Posteriormente, Rank relaciona la leyenda patrón con «La novela familiar del neurótico» (1909) de Freud³⁵, donde se pueden hallar importantes semejanzas entre el «yo» del niño y el héroe mítico. El escrito de Freud muestra la importancia imaginativa que el niño concede a las relaciones familiares en estados anteriores a la pubertad, especialmente todas aquellas fantasías relacionadas con la liberación o sustitución de los propios padres.

³² O. Rank: *El mito del nacimiento del héroe*, Barcelona, Paidós, 1991.

³³ I. Paraíso: *Literatura y Psicología*, op. cit., p. 102 y ss retoma y sintetiza el esquema de Otto Rank.

³⁴ O. Rank, *El mito del nacimiento del héroe*, op. cit., págs. 79 y sigs.

³⁵ S. Freud: *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1979, 9 vols.

Rank completa dicha interpretación afirmando que el sentimiento hostil suele porvenir del padre, quien desde su posición de soberano ve peligrar su poder con el advenimiento de un heredero vaticinado por una profecía. Es por tanto el padre el que determina el abandono del niño, cuyo ejemplo es Edipo³⁶.

Sin embargo, existe otra posible interpretación del abandono representada por Moisés, quien es abandonado no para causarle la muerte, sino para salvarlo. En este caso la profecía funciona como signo de esperanza de padres humildes.

De este modo y con los breves ejemplos anteriormente señalados, creemos que la Literatura Comparada en su estudio de la tematología encuentra un campo sumamente fructífero en las aportaciones que el Psicoanálisis a través de sus diferentes escuelas y tendencias ha revelado en la investigación de los temas, mitos y arquetipos aplicados a la literatura. Por este camino sí es posible encontrar la fascinación que por determinados temas han mostrado escritores de todos los tiempos y lugares incluso por encima de sus circunstancias particulares y su inmersión en una determinada literatura nacional, o mejor en una tradición literaria determinada. Creemos que este tipo de análisis literario sobrepasa lo anecdótico de ciertos estudios de influencias temáticas de la vieja escuela o paradigma, para acercarse a la esencia misma de la creación literaria con relación a los procesos de interpretación que cada cultura o pueblo ha aplicado sobre un mismo elemento temático.

BIBLIOGRAFÍA:

- Beller, M.: "Tematología", en Schmeling M.: *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Alfa, 1984.
- Brumel, P. y Chevrel, Y.: *Compendio de Literatura Comparada*, Madrid, Siglo XXI editores, 1989.
- Brunel, P.: «Thématologie et littérature comparée», en *Exemplaria*, Huelva, Universidad de Huelva, 1997.
- Chardin, P.: "Temática comparatista", en P. Brumel y Y. Chevrel, op. cit., p. 132.
- Frenzel, E.: *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1976.

³⁶ O. Rank, *El mito del nacimiento del héroe*, op. cit, pág. 93.

- Frenzel, E.: *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1980.
- Freud, S.: *Interpretación de los sueños*, Alianza, 2.
- Freud, S.: *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1979, 9 vols.
- García Gual, C.: "Sobre la interpretación literaria de mitos griegos: ironía e inversión del sentido", en *Sin fronteras. Ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén*, Madrid, Castalia, 1999, p. 183 y ss.
- García Gual, C.: *Diccionario de mitos*, Barcelona, Planeta, 1997.
- Guillén, C.: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Crítica, 1985.
- Guyard, M.-F.: *La literatura comparada*, Barcelona, Vergara, 1957.
- Kaufmann, W.: *Tragedia y Filosofía*, Barcelona, Seix Barral, 1978, cap. IV.
- Naupert, C.: *La tematología comparatista. Entre teoría y práctica*, Madrid, Arco/Libros, 2001.
- Paraíso, I.: *Literatura y Psicología*, Madrid, Síntesis, 1995.
- Pichois, C. y Rousseau, A.-M.: *La literatura comparada*, Madrid, Gredos, 1969.
- Rank, O.: *El mito del nacimiento del héroe*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Rodríguez Pequeño, M.: *Teoría de la literatura eslava*, Madrid, Síntesis, 1995.
- Schmeling, M.: *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Alfa, 1984.
- Toma eskij, B.: *Teoría de la Literatura*, Madrid, Akal, 1982.
- Trousseau, R.: *Une problématique de littérature comparée: les études de thèmes. Essai de méthodologie*, París, Lettres Modernes, 1965.
- Weisstein, U.: *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Planeta, 1975.
- Wellek, R. y Warren, A.: *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1979.