

INTERTEXTUALIDAD, INFLUENCIA, RECEPCION, TRADUCCION Y ANALISIS COMPARATIVO

Monique Nomo Ngamba Amougou

(Universidad de Duala. Camerún)

ABSTRACT

The purpose of this article is to show the importance of the global approach and the interdisciplinarity in Comparative studies. The notions of intertextuality, influency, reception and traduction are not contradictory and can be of a great interest for Comparative studies if they are properly used and incorporated in a global approach. Indeed, a literary text can only be understood if it is considered in its plurality which supposes intertextuality, influency, reception and traduction.

KEYWORDS: Intertextuality, Influency, Reception, Traduction, Comparatism.

El término de intertextualidad fue desarrollado inicialmente en el ámbito de los estudios teórico-literarios, cuando Julia Kristeva lo propuso como análogo al término *intersubjetividad* de Mijail Bajtin. En un trabajo que dedicó a Bajtin en 1966¹, Kristeva introdujo dicho término para referirse a las huellas, citas o alusiones a otras obras literarias que pueden observarse en cada texto². Bajtin sostenía que el hombre es un ser dialógico, inconcebible sin el otro e impregnado de alteridad, y que la novela es un producto "heteroglósico", producto del cruce de muchos lenguajes³. Al comentar las ideas de Bajtin, Kristeva escribe lo siguiente: "Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*⁴". Así

¹ Cfr. J. Kristeva, "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", en *Critique*, 239, 1969, pp. 438-465.

² A propósito de los orígenes, el desarrollo y la definición del concepto de "intertexto" cfr. L. Somville, "Intertextualité", en M. Delcroix y F. Hallyn, *Introduction aux études littéraires*, París, Duculot, 1990, 2ª ed., pp. 113-131.

³ Cfr. M. Bajtin, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982, p. 334 y Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, cit., pp. 238 y ss.

⁴ Cfr. J. Kristeva, "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", cit., p. 146.

lo cree también Claudio Guillén, quien opina que el concepto de influencia individualiza la obra literaria, mientras que el término intertexto implica sociabilidad literaria en su cruce con otras creaciones anteriores⁵.

La palabra literaria, por ello, no es algo fijo, sino un diálogo de varias escrituras. Dicho diálogo se produce entre tres lenguajes: el del escritor, el del destinatario (ya sea intratextual o extratextual) y el del contexto cultural anterior o actual. Por ello, la palabra literaria es doble, y puede ser considerada de modo vertical o de modo horizontal: horizontalmente, la palabra se relaciona con el sujeto de la escritura y con el destinatario; verticalmente, con el texto al que pertenece y con otros textos anteriores⁶.

Roland Barthes recoge esta idea, y aclara que la "intertextualidad" no tiene nada que ver con la antigua noción del primer comparatismo francés de fuente o de influencia:

"Tout texte est un *intertexte*; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables; les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langage de lui. L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement réparable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets⁷".

⁵ Cfr. C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, cit., p. 313.

⁶ Cfr. *ibid.* y Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, cit., p. 311.

⁷ Cfr. R. Barthes, "Texte (théorie du)", en *Encyclopedia Universalis*, París, 1968, XV, p. 1015 c. (citado por Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, cit., p. 312).

La intertextualidad no se considera sólo como una manifestación textual claramente perceptible de las “relaciones de hecho”, sino que hace referencia a la constitución del sistema general de la literatura, según el cual cada obra sólo puede existir en relación con las demás. Asimismo toda obra literaria se construye sobre las obras literarias anteriores, ya sea para continuar sus características o para rebatirlas, y en ese sentido todo texto es un intertexto⁸.

El concepto de intertextualidad ha sido aplicado después en el ámbito de los estudios comparativos. A este respecto, Claudio Guillén advierte contra el peligro de que la concepción sobre la intertextualidad se mantenga en un plano estrictamente teórico. En efecto, la idea de que todo texto es un intertexto puede inducir a prescindir de los análisis concretos en los que se pongan de manifiesto las relaciones entre las distintas obras. Por ello, Guillén cree necesario elaborar un método para investigar las relaciones entre distintos poemas, ensayos o novelas.

En esta línea, Guillén propone dos vías de aplicación de la intertextualidad al análisis comparativo: en primer lugar, hay que considerar una línea cuyos extremos son la *alusión* y la *inclusión*, es decir, la simple alusión o reminiscencia implícita de otras obras y la inclusión explícita de palabras, formas o estructuras temáticas ajenas; y en segundo lugar, y con respecto a la inclusión de palabras, es preciso distinguir una vía que va de la *citación* a la *significación*. La citación sería un tipo de inclusión que se limita a evocar autoridades sin que dicha cita intervenga decisivamente en el contenido fundamental de la obra. La significación se produciría cuando la obra se construye en torno a las palabras citadas, que se convierten en el núcleo semántico de la misma.

En otras ocasiones no se produce una cita más o menos literal de otro texto, sino que hay simplemente *alusiones*. En todos estos casos, el diálogo intertextual se cumple plenamente en el espacio psíquico del lector, que debe relacionar las obras y apreciar las diferencias de planteamiento que presentan.

Por otra parte, el primer comparatismo francés dio mucha importancia al concepto de *influencia*, que hoy podríamos relacionar con la noción, posteriormente

⁸ Recuérdese la ya comentada propuesta de Harold Bloom, quien basa su idea de la intertextualidad en el concepto de *misreading* o mala lectura. Bloom opina que toda poesía es un escenario de intertextualidad, de forma que cada nuevo texto se enfrenta siempre a los textos anteriores en una dialéctica regida por la angustia de la influencia. Cfr. H. Bloom, *The Anxiety of Influence. A theory of poetry*, cit. y H. Bloom, *A Map of Misreading*, cit.

acuñada, de intertextualidad⁹. De hecho, el comparatismo ha venido desarrollando otros conceptos que se relacionan también con el ámbito de la intertextualidad, como el de la *imitación*, la *recepción* y el *efecto*. Ulrich Weisstein relaciona estos conceptos con el productor y el receptor de la comunicación literaria. Mientras que Guillén se refiere a la intertextualidad sin distinguir estos polos, Weisstein, que no usa el término "intertextualidad", dedica un capítulo de su *Introducción a la Literatura Comparada* al ámbito del autor, en el que incluye el estudio de la influencia y la imitación¹⁰, y otro al polo del destinatario, en el que trata la recepción y el efecto¹¹.

Weisstein propone establecer claramente los límites entre esos dos ámbitos, que, a su juicio, no siempre han sido respetados por los comparatistas franceses, separando nítidamente el polo de la autoría, en el que se incluyen la influencia y la imitación, del de la recepción y el efecto. La distinción de Weisstein tiene que ver con la perspectiva que adopte el comparatista: los estudios sobre la influencia o la imitación se centrarían en la actividad creadora del autor que se ve influido por otro o que lo imita, y los de recepción o efecto en la repercusión de un determinado autor en otros países.

En su opinión, las concordancias literales (las *inclusiones* de Guillén) son una forma de influencia muy superficial, y pertenecen más bien al ámbito de la recepción; es decir, es preferible analizarlas a la hora de valorar el efecto de un autor en otro país (pero pueden analizarse también desde la perspectiva del autor que cita)¹². En cualquier caso, y aunque es posible considerar esa doble perspectiva, la frontera trazada por Weisstein tiene unos límites difusos, puesto

⁹ Como recuerda Yves Chevrel, los estudios de influencia ocuparon un importante lugar en las obras más destacadas del comparatismo francés (a las que ya nos hemos referido), como las de Paul Van Tieghem (*La littérature comparée*, de 1931), Marius-François Guyard (*La littérature comparée*, de 1951), Claude Pichois y André-M. Rousseau (*La littérature comparée*, de 1967), Simon Jeune (*Littérature générale et Littérature comparée*, de 1968), o la reformulación en 1983 de la obra de Pichois y Rousseau, en colaboración con Pierre Brunel (*Qu'est-ce que la Littérature Comparée*). Cfr. al respecto Y. Chevrel, "Los estudios de recepción", en P. Brunel e Y. Chevrel, *Compendio de Literatura Comparada*, cit., pp. 148-187, pp. 148-151.

¹⁰ Cfr. U. Weisstein, *Introducción a la Literatura Comparada*, cit., pp. 157-177.

¹¹ Cfr. *ibid.*, pp. 180-200.

¹² Cfr. *ibid.*, 164 y ss.

que también la influencia y la imitación requieren de la recepción previa. Por ello, esas dos perspectivas del comparatista pueden intercambiarse con facilidad¹³.

Por lo que respecta al concepto de influencia, presupone la existencia tanto de la obra de partida como de la obra sobre la que ésta influye. Tal como afirma María Moog-Grünewald, el estudio de las influencias y de los efectos ha sido tan importante en el comparatismo (sobre todo en el francés), y hay tanta bibliografía dedicada a ello, que una visión de dicha bibliografía puede hacer creer que la investigación de la influencia y del efecto no es solamente asunto preferido de la comparatística, sino que la comparatística es simplemente investigación de las influencias y de los efectos¹⁴.

La Literatura Comparada tiene en cuenta no sólo las influencias dentro de una literatura nacional (de cuyo estudio se ocupan las historias de las literaturas nacionales), sino especialmente las influencias internacionales. Como expone Weisstein, las influencias no se limitan siempre a una sencilla relación de causa y efecto; muy al contrario, puede haber influencias indirectas cuya detección no resulta sencilla (por ejemplo, Mijail Lermontov aprendió de Pushkin la métrica que éste había tomado de Byron, y estudió además a Byron directamente: influencia indirecta y directa). Por otro lado, tanto el autor que influye en otro como el que se deja influir por él pueden no tener consciencia de dicha influencia. Esto no ocurre, claro está, con las escuelas o grupos literarios, en las que los seguidores del maestro lo siguen conscientemente, aunque en este caso se trata más bien de imitación que de influencia. Por ello, Weisstein propone definir la "influencia" como una imitación inconsciente, y la "imitación" como una influencia consciente¹⁵. Ello determina que la influencia no pueda identificarse con la coincidencia literal. En consecuencia, el concepto de influencia es diferente al concepto de "intertextualidad" manejado por Guillén, y especialmente a su distinción entre

¹³ De hecho, otros comparatistas, como María Moog-Grünewald, al referirse al fenómeno de la imitación de los autores clásicos por parte de los autores del Clasicismo francés la considera "una forma de recepción extraordinariamente libre y autocreadora", situándola por lo tanto, al contrario que Weisstein, en el ámbito de la recepción. Cfr. al respecto M. Moog-Grünewald, "Investigación de las influencias y de la recepción", en M. Schmeling (ed.), *Teoría y praxis de la Literatura Comparada*, Barcelona-Caracas, Alfa, 1984, pp. 69-100, p. 87.

¹⁴ Cfr. *ibid.*, p. 69.

¹⁵ Cfr. U. Weisstein, *Introducción a la Literatura Comparada*, cit., pp. 159-160.

alusión e *inclusión*, dado que éstas, sin llegar a ser imitación, suelen ser conscientes, mientras que la influencia no tiene por qué serlo.

En una comunicación presentada en el segundo Congreso de la ICLA, cuyas actas fueron publicadas en 1959, Claudio Guillén había rechazado el concepto tradicional de influencia¹⁶. A su juicio, la influencia presupone una conducta pasiva, por lo que prefiere apartarla del ámbito estrictamente estético y conservarla sólo como un puente psicológico entre la *fuentes* y el texto literario. Desde este punto de vista, la fuente sería un requisito imprescindible para la creación de una nueva obra, ya que no es posible la creación desde la nada. La creación literaria requiere forzosamente otras obras previas que sirvan a la nueva obra de referencia. La influencia, sin embargo, no atañe en opinión de Guillén a las propias obras literarias, sino a la relación psicológica que pueda existir entre dos autores.

Guillén esquematiza el proceso de la comunicación literaria mediante el siguiente esquema teórico: A - A1 - B - B1, donde A y B son respectivamente el primer y el segundo autor considerados, y A1 y B1 sus obras. Pues bien, entre el autor A y su obra A1 se sitúa a juicio de Guillén el aspecto psicológico del proceso creador; entre la obra A1 y el autor B el aspecto psicológico del proceso de recepción, y entre el autor B y la nueva obra B1 un nuevo aspecto psicológico del proceso creador, enriquecido por el proceso previo de recepción. Por ello, Guillén desvía el concepto de "influencia" hacia el ámbito psicológico, asociándola a una fase del momento creador, en el cual el autor puede verse influido psicológicamente por otro autor o autores.

En consonancia con las ideas defendidas por Croce, Guillén considera que toda obra de arte es absolutamente única e irrepetible, totalmente diferente de las demás. Por eso, la influencia no es para Guillén un resultado final, sino solamente un proceso, y su efecto no puede estudiarse en las propias obras literarias, sino que, para comprenderla en su totalidad, sería necesario adentrarse en el dificultoso campo de la psicología de la creación.

En este aspecto, Weisstein se muestra totalmente en desacuerdo con Guillén. Para Weisstein, la fuente sería el origen y la influencia el resultado final.

¹⁶ Cfr. C. Guillén, "The Aesthetics of Influence Studies in Comparative Literature", en *Comparative Literature: Proceedings of the Second Congress of the ICLA*, publicado por W. P. Friederich, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1959, 2 vols., vol. I., pp. 175-193.

Weisstein propone usar el término fuente “solamente para hacer referencia a los modelos temáticos, es decir, a los temas que posean un valor material, pero cuya naturaleza sea de índole preliteraria”¹⁷, mientras que la “influencia” es el aspecto plenamente literario que puede observarse en el estudio de las propias obras. Tan desafortunado le parece a Weisstein considerar que las influencias sólo se dan entre las obras. Por eso, el estudio de las influencias literarias requiere tomar en consideración no sólo las obras en sí, sino también sus autores, aunque la atención principal debe fijarse siempre en la relación de las obras entre sí¹⁸.

A juicio de Weisstein, Guillén ha caído en un pecado de omisión, al ocultarse a sí mismo y a los destinatarios de sus trabajos que lo que él denomina “influencia” no es otra cosa que lo que se conoce normalmente con el nombre de inspiración.

Weisstein define la inspiración en las palabras siguientes:

“Se trata [...] de un estado de ánimo del que nosotros mismos no podemos saber nada a no ser que el poeta nos permita adentrarnos en su mundo espiritual en el momento de la creación. Científicamente es imposible deducir ese estado de ánimo, por lo que el camino señalado por Guillén resulta intransitable¹⁹”.

Para resumir todo lo dicho anteriormente, reconocemos con Guillén que en un intento de salvaguardar la originalidad y la individualidad específica de cada obra de arte, es importante acudir no sólo al concepto de influencia psicológica que Weisstein identifica con la inspiración, sino también remitir todas las influencias al ámbito de la *tradición* y la *convención* literarias. Son éstas propiedades comunes (la primera entendida en sentido diacrónico y la segunda en sentido sincrónico) que incluyen los contenidos y las formas de expresión supraindividuales de las que parte cada autor. Coincidimos con Weisstein, sin embargo, en su idea de que es

¹⁷ Cfr. U. Weisstein, *Introducción a la Literatura Comparada*, cit., p. 169.

¹⁸ Cfr. *ibid.*, p. 170.

¹⁹ Cfr. *ibid.*, p. 174.

necesario comprobar en cada caso si las influencias colectivas son suficientes para explicar las semejanzas de forma y contenido entre distintas obras²⁰.

Nos parecen también importantes las posturas de J. Kristeva que señalaba que todo texto se construye como un mosaico de citas, como la absorción y transformación de otro texto en el que el escritor entabla un diálogo tácito o explícito con textos anteriores²¹; y de Bakhtin que considera la novela como una "heteroglosia" o un cruce de varias lenguas que se presentan en continuo diálogo. El autor representa este lenguaje, conversa con él, y la conversación penetra dentro de la imagen del lenguaje y lo dialogiza desde dentro. Para Bakhtin, la novela como género no responde a un sistema homogéneo, uniforme o lineal, ni un discurso de un autor que representa el mundo que él imagina, sino que constituye un fenómeno profundamente dialógico, un lugar de encuentro de diferentes discursos. El acto de lectura viene a ser un proceso dialógico en el que el lector no se enfrenta a un lenguaje o un estilo único, sino a un sistema de lenguajes interrelacionados²².

M. Riffaterre hace una propuesta más equilibrada cuando afirma que una obra presenta un nivel de lectura vertical o intratextual, que une el significante y el significado, y una serie de relaciones horizontales e intertextuales con palabras y códigos culturales exteriores a él²³. Lo que Riffaterre entiende por intertextualidad es lo que Gerard Genette denomina transtextualidad, o relación de copresencia entre dos o más textos, la presencia efectiva de un texto en otro o el conjunto de categorías generales o trascendentes –tipos de discurso, modos de enunciado, géneros literarios, etc.- del que depende cada texto singular²⁴.

²⁰ Cfr. *ibid.*, pp. 175-176.

²¹ Cfr. J. Kristeva, "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", cit., p. 440.

²² Cfr. M. Bakhtin, "The Word in the Novel", en *Comparative Criticism*, 2, 1980, pp. 213-220, pp. 216-217.

²³ Cfr. M. Riffaterre, "On the Complementarity of Comparative Literature and Cultural Studies", en C. Bernheimer (ed.), *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, cit., pp. 66-73.

²⁴ Genette distingue cinco tipos de relaciones transtextuales: la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad y la architextualidad. Cfr. G. Genette, *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989. Vid. además M. Riffaterre, "On the Complementarity of Comparative Literature and Cultural Studies", cit.

En cuanto a A. Jefferson, considera que el concepto de intertextualidad cumple una función central específica en la novela como género literario. Partiendo de una perspectiva estructuralista o semiológica, al reconocer que el "yo" que se acerca al texto representa una pluralidad de otros textos o códigos, Jefferson separa los términos influencia e intertextualidad. Para ella, la influencia suele deberse a un acto inconsciente, mientras que la intertextualidad implica una actividad consciente. Jefferson añade que la conciencia de la influencia puede llevar a la intertextualidad y a su libertad, pero la intertextualidad no puede llevar a la influencia²⁵.

En cuanto al concepto de *imitación*, Weisstein recuerda que la historia del arte y de la literatura se ha movido siempre entre los polos de la imitación y la originalidad. Así, en el clasicismo, la imitación creativa gozaba de gran prestigio (aunque se tratara de un arte imitativo que pretendiera superar el modelo imitado), mientras que en el *Sturm und Drang*, el Romanticismo, el Surrealismo o el arte actual es rechazada mayoritariamente. Durante muchos siglos, la *imitatio* de los autores clásicos ha tenido una gran importancia en la educación. A los alumnos se les ponían ejercicios consistentes en crear textos imitando el estilo de los autores mejor considerados. En algunas épocas, la imitación del estilo de los autores clásicos no se limitaba a los ejercicios escolares, sino que era una pretensión de los autores maduros de cualquier ámbito, incluido el literario.

Hay algunas formas literarias relacionadas con la imitación. El *plagio*, o imitación consciente sin citar la fuente, se ha considerado inaceptable en todas las épocas, aunque a veces es difícil determinar los límites entre el plagio y la reestructuración creadora. El *género burlesco*, en el que se intenta ridiculizar un estilo fácil de imitar, puede considerarse una variante cómica de la imitación. En el *pastiche* se mezclan rasgos formales de diversas obras y se presentan de forma ligera. La *parodia* pretende difamar los modelos artísticos que imita irónicamente (lo que la diferencia de la *sátira* y la *caricatura*, cuyos modelos son tomados de la propia vida)²⁶.

²⁵ Cfr. A. Jefferson, "Intertextuality and the poetics of fiction", en *Comparative Criticism*, 2, 1980, pp. 235-250.

²⁶ Cfr. *ibid.*, p. 161. Vid. además M. Moog-Grünwald, "Investigación de las influencias y de la recepción", cit., pp. 86-87.

Por otra parte, los comparatistas han venido desarrollando a partir de los años setenta los estudios de *recepción*. A finales de los sesenta, se instauró en Alemania la denominada Escuela de Constanza, en torno al romanista Hans Robert Jauss y al anglicista Wolfgang Iser, que insistieron respectivamente en los aspectos diacrónicos y sincrónicos de la recepción²⁷. Con el desarrollo de la denominada "Estética de la recepción", el comparatismo empezó a interesarse por los estudios de la recepción.

Si durante mucho tiempo los estudios críticos se han orientado a establecer el sentido único de los textos, la estética de la recepción llama la atención sobre la "lectura plural" que se puede hacer y que de hecho se hace de los textos. En este sentido, los estudios comparativos de la recepción se fijan especialmente en la variedad de formas en que los textos son recibidos en distintos momentos y países.

Como ya hemos comentado, Weisstein dedica un capítulo de su *Introducción a la Literatura Comparada* al ámbito de la "recepción" y el "efecto". Weisstein cree necesario separar el ámbito de la influencia y el de la recepción literaria. Desde esta perspectiva, define la influencia como la relación entre dos obras literarias (ya que para estudiar las influencias es en las obras donde hay que centrar la atención, más que en los autores). La recepción, por su parte, supone una relación más compleja en la que también interviene el autor, los lectores y las circunstancias de cada momento histórico, por lo que se relaciona con la sociología y la psicología de la literatura. Así, es posible medir el *éxito* o fortuna de una obra. Los éxitos muchas veces son superficiales y de corta duración, y dependen de algún suceso determinado (concesión de premios, persecución política o religiosa contra el autor...). En ocasiones, el éxito de una obra provoca un deseo de imitación, convirtiéndose en influencia, aunque el éxito no siempre es condición necesaria para la influencia literaria.

La recepción de una obra extranjera por un escritor determinado es para Weisstein un asunto digno de ser tratado por los comparatistas. La forma más

²⁷ Cfr. especialmente al respecto H. R. Jauss, "La Historia literaria como desafío a la ciencia literaria", en H. U. Gumbrecht (ed.), *La actual ciencia literaria alemana*, Salamanca, Anaya, 1971, pp. 37-114.; H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978; W. Iser, *Der implizite Leser*, Munich, Fink, 1972 y W. Iser, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987. A propósito de la aplicación de las ideas de Jauss e Iser al ámbito del comparatismo, vid. M. Moog-Grünwald, "Investigación de las influencias y de la recepción", cit., pp. 69-75 e Y. Chevrel, "Los estudios de recepción", cit., pp. 149-151, 175-176.

directa de apropiación de una obra extranjera se produce cuando el receptor de la misma domina el lenguaje en que está escrita, aunque a este respecto siempre hay gradaciones. En ocasiones se produce lo que Robert Escarpit denomina "traición creadora", concepto referido a las interpretaciones erróneas de las obras literarias²⁸. En determinadas ocasiones los lectores de otro país o de otra época dan a la obra un sentido diferente al que pretendió darle el autor. Así, novelas destinadas a adultos, como los *Viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift, o *Robison Crusoe*, de Daniel Defoe, se convierten en lecturas infantiles, mientras que *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll, se considera una lectura propia de adultos. Por otra parte, al traducir las obras es muy difícil no cometer esa traición creadora, pues para ello sería necesario que el traductor conociera a la perfección el ambiente socio-cultural en el que la obra fue escrita y todas las connotaciones de su lenguaje (de ahí lo acertado del dicho *traduttore traditore*). Sobre esta traducción y su importancia en los análisis comparativos volveremos más adelante.

No todos los autores sostienen los mismos principios que Weisstein a propósito de la *recepción*. Mientras que Weisstein cree necesario separar nítidamente el ámbito de la autoría y el de la recepción, Yves Chevrel considera, que el concepto de recepción sustituye a las nociones de *influencia* o *fortuna*, englobándolas en una perspectiva más vasta²⁹.

Por otro lado, los estudios sobre la recepción deben prestar atención a las formas precisas en que se aprehenden los textos. Generalmente, cuando un texto es publicado en un país extranjero es sometido a una serie de manipulaciones que en cierta forma permutan su sentido³⁰. De igual manera, todo lo que tenga que ver con las introducciones, notas o comentarios que presentan al autor extranjero, desempeña un papel importante de mediación. En muchas ocasiones las traducciones no ofrecen el título original, la fecha de la primera edición o el nombre

²⁸ Cfr. R. Escarpit, *Sociologie de la littérature*, París, P.U.F., 1964.

²⁹ Cfr. Y. Chevrel, "Los estudios de recepción", cit. p. 148.

³⁰ Cfr. *ibid.*, pp. 162-165. Como ejemplo de la manipulación a que son sometidos los textos extranjeros que son traducidos, Yves Chevrel propone el caso de las antologías de los relatos del autor serbio Yvo Andric titulados *El elefante del visir* y de los de Désiré Kosztolányi titulados *El ojo del mar*, que han sido incluidos en una colección francesa caracterizada por ofrecer textos procedentes "De países extraños", como figura en la portada de todas las obras incluidas en la misma. De esta forma, los dos autores son catalogados como escritores exóticos incluso antes del inicio de la lectura.

del traductor, y cambian algo tan importante como es el mismo título de la obra para aclimatarlo a la sensibilidad del público receptor. Todos estos aspectos, que influyen en la recepción de una determinada obra en un país extranjero, son objeto importante de investigación del comparatista centrado en los estudios de recepción.

Chevrel propone además que en ciertas ocasiones que lo merezcan, la investigación se interese por el contenido de las bibliotecas privadas de los autores, por los préstamos de las bibliotecas públicas, en los archivos de las aduanas y de la censura política que prescribe determinadas obras, etc.

Los campos de investigación de la recepción son múltiples y están todavía sin precisar. Chevrel recuerda además la importancia que tienen las instituciones educativas y culturales y el discurso crítico en la formación de los cánones literarios y en la delimitación de los "valores literarios", aspecto que también puede ser estudiado por los comparatistas centrados en la recepción. Llama también la atención sobre la necesaria interdisciplinariedad de los estudios de la recepción, que no sólo adquieren una perspectiva literaria, sino que han de tener en cuenta las contribuciones de la *historia*, de la *sociología*, de la *psicología* o de las teorías de la *información* y de la *comunicación*³¹.

Otro aspecto interesante para el comparatismo, relacionado con el ámbito de la recepción, es el del *intermediario* (*transmetteur, intermediary*), institución o personaje que pone en contacto a un autor con las obras extranjeras que desconocía. El papel del intermediario se ve muchas veces subordinado a cuestiones de índole comercial (el afán lucrativo de las editoriales) o de situaciones políticas (por ejemplo, las tensas relaciones entre Francia y Alemania durante el siglo XX) que entran en el ámbito de la sociología³². En muchas ocasiones, la ciudad multilingüe (Venecia, Viena, Budapest...) actúa como *intermediario*³³.

En opinión de Weistein, por otra parte, la investigación científica de la recepción ha de estar más encaminada hacia la historia que hacia la crítica literaria, poniendo de manifiesto la fortuna variable que diversos escritores han tenido en

³¹ Cfr. *ibid.*, pp. 170-185.

³² Cfr. al respecto R. Escarpit, *Sociologie de la littérature*, cit.

³³ Cfr. C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, cit., pp. 327 y ss.

otros países a lo largo de la historia. Sólo así es posible determinar el eco de los clásicos, el problema de la fama, de su duración y de la inmortalidad literaria³⁴.

Se suele tener por clásico al escritor cuyas obras logran salir del limbo en el que caen al poco tiempo de la muerte del autor, rozando la línea del olvido y pasando a la posteridad. En ocasiones, la fama llega tras la publicación póstuma de las obras del escritor, o los escritores son más apreciados tras su muerte de lo que lo eran en vida (como es el caso de Bécquer, quien decía tener la sensación de que sería más y mejor leído tras su muerte que en vida). En este sentido, resultan interesantes los casos de *redescubrimiento* de determinados artistas olvidados o poco apreciados por parte de artistas posteriores que se sienten identificados con ellos y rehabilitan su obra (caso de los existencialistas, que propiciaron el resurgimiento de Dostoievski, de Tolstoi y de Ibsen, o de la rehabilitación de Góngora por parte de la generación del 27 española).

Otro aspecto relacionado con la recepción al que el comparatismo ha dedicado su atención es al de la imagen de las naciones extranjeras que aparece en la literatura de cada país. Este tipo de investigación de las *images* o *mirages* ha sido cultivado por Carré y su discípulo Guyard, quien dedica a ello un capítulo entero de su obra *La littérature comparée*³⁵. También lo hacen Pichois y Rousseau en su obra *La Literatura Comparada*³⁶. Y aunque más recientemente el investigador holandés Hugo Dyserinck ha querido reivindicar este ámbito como una rama importante del comparatismo, a juicio de otros autores, como Weisstein, el ámbito en cuestión cae fuera de lo puramente literario³⁷.

El fenómeno de la *traducción* resulta también muy importante para la Literatura Comparada, ya que muchas veces los textos no llegan a los lectores en su lengua original. Por eso, en el comparatismo más reciente ha adquirido cierta

³⁴ Cfr. U. Weisstein, *Introducción a la Literatura Comparada*, cit., p. 189.

³⁵ *Op. cit.*

³⁶ *Op. cit.*

³⁷ Cfr. H. Dyserinck, "Zum Problem der 'images' und 'mirages' und ihrer Untersuchung im Rahmen der vergleichenden Literaturwissenschaft", en *Arcadia*, 1, 1996, pp. 107-120 y U. Weisstein, *Introducción a la Literatura Comparada*, cit., pp. 198-199.

importancia la teoría de la traducción³⁸. Las traducciones en muchos casos tienen un importante nivel creativo. El traductor puede orientarse hacia la autonomía del texto original o hacia los requerimientos del auditorio. Lo ideal es que llegue a conjugar dichas exigencias, que no son irreconciliables. El traductor no deja de ser un intérprete de temas, actitudes o valores culturales. Por ello, a juicio de Guillén, ha de ser un experto historiador, capaz de interpretar el sentido de la obra en su momento histórico. Y los estudios comparativos han de prestar atención a las obras y a los autores cuyas traducciones se reeditan o cuyas obras se representan, a los que en cada momento destacan y a los olvidados que algunos intentan recuperar, pues todos esos componentes constituyen el sistema histórico³⁹.

Guillén, por otro lado, se muestra de acuerdo con los autores agrupados en torno a la teoría de los polisistemas de Itamar Even-Zohar, algunos de los cuales, como Antonio Lefevere o José Lambert, intentan incorporar el conocimiento de las traducciones al estudio preciso de los sistemas históricos⁴⁰. La traducción no deja de ser una selección de un determinado texto, realizada por alguno de los estratos que configuran los polisistemas literarios. La obra traducida adquiere por ello una valoración específica, y colabora en la determinación de las reglas y modelos que componen su sistema literario. Cada generación suele realizar nuevas traducciones de los clásicos que considera dignos de recuperar, y éstas suponen siempre una nueva interpretación.

Por otra parte, y en lo que atañe al aspecto propiamente lingüístico de la traducción, Guillén advierte que sólo el estrato fónico es en rigor intraducible, pues los estratos prosódico, morfo-sintáctico y semántico se pueden reproducir sin demasiada dificultad en otras lenguas. Y en el estrato semántico, incluso las más ricas imágenes pueden ser traducidas.

³⁸ Cfr. al respecto F. Botton-Burlá, "La traducción", en P. Brunel e Y. Chevrel, *Compendio de Literatura Comparada*, cit., pp. 329-346; E. Torre, *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis, 1994; U. Weisstein, *Introducción a la Literatura Comparada*, cit., pp. 166-167, 190-193; Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, cit., pp. 344-361 e Y. Chevrel, "Los estudios de la recepción", cit., p. 166.

³⁹ Cfr. C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, cit., pp. 351-357.

⁴⁰ Cfr. A. Lefevere, "Théorie littéraire et littérature traduite", en *CaRCL*, IX, 1982, pp. 137-156 y J. Lambert, "Théorie de la littérature et théorie de la traduction en France (1800-1850)", en *PT*, II, 4, 1981, pp. 161-170.

Como se puede notar, el término influencia, aunque es uno de los más utilizados para establecer relaciones generales entre diversos autores, o para aludir de forma general a la existencia de paralelismos textuales, intertextuales o incluso no literarios, es un concepto sumamente confuso y ambiguo, porque no define el grado de coincidencia que se da entre varios discursos, el tipo de la misma o la naturaleza de esa asociación, pues una obra puede presentar huellas, ecos o alusiones claras de otra sin que esto se deba a una casualidad directa sino a otro tipo de coincidencias. Y como muy bien señala A. Blecua, ninguna creación literaria se identifica con otra y es absolutamente distinta de todas⁴¹.

Claudio Guillén corrobora estas ideas al afirmar que la historia literaria se forma a partir del estudio de la totalidad de las relaciones de una obra con otras, y no de la causación mecánica o de la similitud, por lo que ninguna categoría de estudio sobre la obra literaria se puede estudiar de forma independiente, sino como parte de un sistema⁴².

⁴¹ A. Blecua, "La literatura, signo histórico literario", J. Romera Castillo (ed.), *La literatura como signo*, Madrid, Playor, 1981, pp. 110-144.

⁴² Cfr. C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, cit., p.325.