

Fragmentos seleccionados del capítulo 3: “Lecturas” del volumen: *La Littérature générale et comparée*. Colin. París. 1994.*

Daniel-Henri Pageaux

Universidad de La Sorbonne. París

Lecturas

...Traducir (tra-ducere) es trasladar un texto de una cultura a otra, de un sistema literario a otro; es introducir al texto en otro contexto. Por eso el traductor es en cierta medida un crítico: su reescritura es un trabajo de interpretación, de reinterpretación, que intenta suscitar los juicios de un público lector sobre la traducción, sobre el texto original y sobre la imagen literaria, estética, incluso moral de la literatura, de la cultura de donde proviene (la “cultura fuente”). De un modo u otro, el texto traducido conserva ciertas huellas extranjeras y tiende a fundirse en la producción literaria del país traductor, en la “cultura meta”, será siempre en mayor o menor medida una literatura importada, un texto introducido en el sistema literario que la recibe. Y en la medida en que esta “literatura traducida” no pueda borrar totalmente su origen extranjero, suscita lecturas que no son sólo de orden estético. Estudiar estas lecturas es tomar conciencia de la naturaleza particular de ciertos contactos literarios.

128 129

Traducir: reflexiones sobre una práctica

Traducir es una actividad muy particular: la lectura de un texto extranjero debe generar un segundo texto, un doble del primero. Una serie de lecturas se convierte en escritura prisionera de imperativos en apariencia inconciliables: por un lado, el respeto por el texto original, por el texto fuente, y por otro un texto creado o más bien recreado. Por recreación (el poeta y crítico brasileño Haroldo de Campos habló de una “transcreación”) se entiende esa rara creación como una oscilación entre esclavitud absoluta (traducción fiel, literal, incluso, yuxtalineal) y libertad de adaptación, de cambio, de alteración. El texto traducido es una especie de utopía, de no-lugar (palabras empleadas ya para calificar a la literatura comparada), ni del todo semejante al texto original, ni totalmente asimilable a un texto directamente escrito en su misma lengua o lengua meta. La actividad traductora transforma un texto meta en una especie de intertexto.

La escritura de una diferencia

La traducción es la expresión lingüística, literaria, de una distancia entre dos culturas, de una diferencia [...] y esta diferencia es la parte creativa, original, en el caso de la traducción. La eterna cuestión de la fidelidad de la traducción es una falsa cuestión (como lo es la de la falsedad de la imagen).

Desde el punto de vista de la lengua fuente, toda traducción puede ser leída como pérdida pero desde el punto de vista de la lengua meta la traducción puede ser interpretada como una nueva lectura que aporta al texto original nuevos sentidos, nuevas dimensiones (conocemos el adagio: *traduttore traditore*). Hay que aceptar que el texto traducido reaparece en el espejo de una lengua, de una cultura extranjera según la feliz imagen de Antoine Berman (*L'Épreuve de l'étranger*, Gallimard, 1984). Pero este espejo, por ser el de una cultura extranjera no puede más que reenviar a una imagen no infiel sino diferente.

Se adivina, por tanto, qué vías particulares tomará la “traductología” entendida según los comparatistas (...) El estudio comparatista partirá de esta noción clave de *écart*, de distancia, de diferencia, e intentará elucidar la naturaleza y la función posible de estas variaciones interliterarias cuya suma constituye lo que se llama traducción. La traducción como trabajo de lectura, de interpretación y de reescritura, como empresa de importación y de naturalización, es el resultado de un conjunto de elecciones de orden lingüístico, estilístico y estético y también ideológico. ¿Por qué estas elecciones? Tal es el único y gran problema.

La traducción literaria

La traducción “comparatista” tiende muy a menudo a ser estudiada como una práctica social, comunicacional. El comparatista considera la traducción como una operación sobre una lengua extranjera, pero también sobre el pensamiento del Otro, sobre su estética y su cultura: perspectivas tanto antropológicas como lingüísticas o literarias. Pero como se trata de literatura, la traducción “literaria” es una operación sobre un lenguaje, sobre el idioma particular de un escritor. En este caso se podría hablar de interpretación en el sentido musical del término: traducir es mantener cierto respeto por otro texto al que es necesario comprender, pero que debe conservar su indestructible originalidad, su alteridad. Tal como dice Roland Barthes en *L'Empire des signes*:

El sueño: conocer una lengua extranjera (extraña) y sin embargo, no comprenderla; percibir en ella la diferencia sin que esta diferencia sea jamás recuperada por la sociabilidad superficial del lenguaje, conocer, refractadas positivamente en una lengua nueva, las imposibilidades de la nuestra: aprender la sistemática de lo inconcebible, deshacer nuestra “realidad” bajo el efecto de otros recortes, de otras sintaxis, descubrir posiciones inauditas del sujeto en la enunciación, desplazar su tipología; en una palabra, descender a lo intraducible.

¿Por qué desembocar en una paradoja? En el caso de la traducción literaria importa seguir el camino hasta los límites de lo comunicable, de lo transmisible. El traductor emprende, siguiendo al escritor que traduce, ese extraño descenso a los infiernos que se llama silencio, lo no-dicho, la ausencia de palabra. Y durante el tiempo que dure su traducción (que es transporte, transferencia), durante el tiempo de su ascenso, el traductor conservará un poco de lo misterioso que es toda escritura.

Ésa es la amplitud del campo de los estudios “comparatistas” sobre la traducción, que va desde los temas históricos, culturales que certifican la presencia y el rol de contactos lingüísticos, singulares intercambios, transferencias lingüísticas, literarias, estéticas, ideológicas (cuestiones de transculturalidad) hasta las realidades poéticas y pasando por toda la gama de las experiencias y realidades culturales que resumen los conceptos de lectura, interpretación y recepción. Recorrido cuya importancia y riqueza dan, todavía hoy, razón a Paul Van Tieghen cuando presentaba el estudio de las traducciones como

lo preliminar indispensable en la mayoría de los trabajos de literatura comparada. (...)

Poética de la traducción

130 131

Antes de todo análisis debemos estar seguros de que el texto original es efectivamente el texto fuente de la traducción. Se puede utilizar un texto secundario, una primera versión traducida que jugará el rol de texto de segunda mano: la investigación bibliográfica y erudita es un punto de partida obligatorio.

Operaciones y manipulaciones textuales

El análisis del trabajo de traducción pasa por la identificación de un cierto número de operaciones, de manipulaciones e intervenciones por parte del traductor, de procedimientos de escritura cuyo conjunto constituye una estética de la traducción que tiende a una cierta autonomía en relación al texto fuente. No se trata solamente de dar cuenta de los errores”, las “anomalías”, las “omisiones”, los pasajes saltados, los “*retranchements*” como se decía en la época clásica, de las “*belles infidèles*” de Perrot d’Ablancourt, ejemplos de versión libre, de párrafos, de reformulaciones, de amplificación más que de reescritura.

Paratextos: de las intervenciones más evidentes del traductor, se destacará el prefacio o el post-prefacio, las notas al pie de página, el glosario al final del texto (especie de diccionario de las dificultades o de las palabras consideradas más difícilmente traducibles, naturalizables), ese conjunto de “paratextos” que encuadra la traducción y cuya importancia, desde el punto de vista de la recepción, no debe minimizarse.

Intraducibles: paralelamente se deberá estar atento a las palabras no traducidas, a las puestas en itálica o entre comillas, a las marcas de manipulación y a los indicios que den cuenta de bloqueos en el proceso de transferencia de una lengua a otra o en la voluntad de señalar al lector vestigios de alteridad.

La distancia entre texto fuente y texto meta: el análisis de la traducción va desde el examen de la unidad más pequeña (lexical) a la más amplia (capítulo o escena) pasando por las medianas (el párrafo que puede variar de uno a otro). Este corte tomará en cuenta las adjunciones y las supresiones y los efectos producidos como procedimiento tendiente a alterar la configuración general del texto fuente y su ritmo, sus principios de distribución (agregados, supresión de títulos, etc.). Se puede plantear la hipótesis de que el conjunto de estos procedimientos se propone acercar, naturalizar al texto de origen, o, por el contrario, distanciarlo, volverlo exótico. Hay en las palabras o los procedimientos elegidos operadores de aproximación o de distanciamiento, de extrañamiento.

Una clasificación posible: el estudio de la estrategia del traductor requiere principios de clasificación, un vocabulario, una taxonomía. Una solución, entre otras, fue propuesta por Henrik Van Gorp al adaptar los principios de la antigua retórica, reexplotada además por la retórica general del grupo Mu, quien distingue la adjunción (*adiectio*), la supresión (*detractio*), la sustitución (*immutatio*), es decir la *supresión-adjunción* y la *permutación (transmutatio)* o cambio del orden y no de la naturaleza de los elementos estudiados. A lo que agregó además la repetición, inspirándose en los trabajos de Julia Kristeva (*Semeiotiké*, Seuil, 1967). La traducción es asimilada a una suerte de texto segundo, de “metatexto”.

Cada operación permite la clasificación de prácticas, de manipulaciones particulares. Así, en la operación de adjunción puede estar comprendido todo tipo de ampliaciones, que van desde el agregado de un *avant propos*, de una advertencia al lector (paratextos) hasta la interpolación de comentarios, de anotaciones (metatextos). La sustitución puede incluir la paráfrasis, la adaptación, la parodia; la supresión implica la reducción de un texto (fragmentos, extractos, abreviaturas, formas frecuentes de traducciones, incluso literaria y que enmarcan los fenómenos de “vulgarización”). Bajo la rúbrica de “permutación” figuran eventuales reconstituciones o montajes. La variante del texto ilustrado, importante para la traducción, es un fenómeno que concierne a la edición o a su comercialización pero es también una forma de adjunción que orienta la lectura y la recepción. Estos procedimientos productores de sentido hacen de la traducción un texto más o menos discontinuo, y sin embargo, un conjunto, un sistema que tiene su lógica. Son verdaderos programadores de lectura y el resultado de elecciones frecuentemente conscientes, deliberadas por parte del traductor.

Traducción y sistema literario: el texto meta, duplicación del texto de origen, cambia el contexto y el público del texto fuente. Es difícil dissociar traducción y recepción. La traducción imprime al texto fuente cambios que el comparatista estudia en particular, como por ejemplo los cambios de género. El estudio de la traducción (comparada al original) lleva a la comparación de dos sistemas literarios. Lo genérico está, a tal punto, ligado a la traducción que hace subsistir y perpetuar el carácter extranjero de ciertos géneros o sub-géneros: la balada alemana, el cuento árabe, la novela española, la novela “al gusto inglés...”. Las modalidades de integración de la literatura traducida interesan a una poética en relación con la historia literaria y con la estética de la recepción.

Análisis comparatistas de la traducción

El análisis del nivel poético permite una gama bastante variada de estudios y de trabajos sobre traducción literaria y sobre estética de la traducción.

- 1) Varias versiones de un mismo texto fuente en la misma lengua meta (perspectiva diacrónica de numerosas traducciones en épocas diferentes del mismo texto fuente).
- 2) Varias traducciones de un mismo texto fuente en una misma época en una sola lengua meta o en varias (perspectiva sincrónica). Se compararán, por lo tanto, las distintas aproximaciones a un mismo texto.
- 3) La especificidad de ciertas traducciones, por ejemplo, la de los textos dramáticos, que llevan a reflexionar tanto sobre la estética dramática como sobre la estética de la traducción. Ciertos aspectos del texto teatral toman en la traducción un relieve particular: la traducción de nombres propios, coloquialidad de los diálogos (lenguaje familiar y convenciones en relación al público), utilización de las didascalias, en fin, variedad de textos fuentes y meta de una misma obra, sin olvidar el trabajo de la puesta en escena (recuperable en video) que es también una traducción.

4) Estudios relacionados directamente con una poética de la traducción y que llevan a reflexionar sobre lo intraducible o los límites de la traducción.

Límites de la traducción: (...) La dificultad mayor de una traducción de Góngora reside en conservar su lógica en la reconstrucción de un lenguaje operado a partir de una destrucción casi total, de una deconstrucción de la sintaxis corriente (la del S.XVII español). Es la creación de una lengua autónoma en la que el significante y el orden sintáctico son portadores de significado. Esta acumulación de tropos, de referencias clásicas, de calcos de la sintaxis latina y sus procedimientos retóricos favoritos, como son las correlaciones, aposiciones, metátesis y sobre todo hipérbatos, es lo que llevó a los críticos a considerar oscuro a Góngora. Es el hipérbaton (inversión) el que produce problemas traductivos y su violencia es atenuada por medio de la reestructuración, de la recomposición de ciertos sintagmas. Por otro lado, un análisis comparado fono-semántico permite apreciar la elección de ciertas palabras (...) y el procedimiento de “bimembración” típico de Góngora: dividir los versos endecasílabos en dos segmentos que repiten la misma estructura gramatical y que permiten establecer entre ellos relaciones de tipo sintáctico, semántico, métrico y fonético. El estudio de estas traducciones lleva a la relectura del original y a profundizar principios de poética, reevaluar la gramática propuesta por el poeta, a reflexionar sobre los grados de “traducibilidad” de un texto porque se mete mano en el trabajo del poeta sobre el significante, la materialidad del signo y las relaciones entre sentido y sonido, ritmo y significado.

132 133

El crítico John E. Jackson (de Yves Bonnefoy por ejemplo), también psicoanalista, analiza las razones por las cuales considera que su propia traducción de Paul Celan es un fracaso. No se trata simplemente de problemas lingüísticos, o más bien éstos demuestran hasta qué punto la lengua es una visión e interpretación del mundo, expresión de las relaciones del hombre con el mundo. El alemán de Celan, judío rumano germanófono, es una lengua que reafirma y polemiza su identidad germánica. John E. Jackson descubre, luego de su traducción, que las palabras que el poeta trabaja componen una lengua a la que quiere dar un status de disidencia:

El status del judío de la post- guerra, en el interior de la misma lengua que buscó su muerte.

Y reconoce:

esa diferencia no llegué a comprenderla.

Se habrá notado la palabra “diferencia” y también cómo la traducción no es la suma de problemas técnicos concernientes a los diferentes componentes de un texto (sintáctico, semántico, prosódico, morfológico, fónico...) sino que evidencian además problemas de orden antropológico e incluso filosófico.

Traducción y teoría literaria

Por teoría se entiende aquí el marco conceptual que permite que el comparatista siga, desde un punto de vista lo más general posible, las diferentes modalidades del proceso de traducción, desde sus aspectos lingüísticos hasta los fenómenos de recepción. La historia de las traducciones en las que notamos el interés por abordar cuestiones poéticas, no debe hacer olvidar otra dimensión histórica posible: el análisis sobre las teorías de la traducción, fuertemente tributarias de las concepciones lingüísticas, estéticas, del momento considerado.

Corpus teórico: tratados poéticos y testimonios

Con las encuestas de Liévain d'Hulst (*La evolución de la poesía en Francia (1780-1830). Introducción a un análisis de las interferencias sistémicas*, Leuven Univ. Press., 1987 y *Cien años de teoría francesa de la traducción: de Batteaux a Littré (1748 - 1847)*, Press. Univ. De Lille, 1993) disponemos de bases sólidas para conocer la evolución de un pensamiento estético y la integración de la traducción al dominio de las bellas letras. Hacia el fin del siglo XVIII aparece una toma de conciencia de la disparidad de los sistemas lingüísticos y culturales y surge un interés por los aspectos técnicos de la traducción, y también, como hemos visto... por la literatura comparada. A partir de ese momento, literatura y traducción aparecen enfocadas en relación a un espíritu nacional o a tradiciones culturales precisas. ¿Dónde se deben buscar puntos teóricos sobre la traducción? En los tratados poéticos, sin olvidar los ensayos, los textos biográficos, los semiteóricos, textos menores que sin embargo evocan la práctica de la traducción y que pueden ser objeto de una teorización por parte del investigador.

Traducción e Intraducible

Si tomamos el aspecto puramente lingüístico, el comparatista puede confrontar la realidad de la traducción en las dimensiones que conoce (históricas, poéticas) con los puntos de vista de ciertos lingüistas (contemporáneos del texto estudiado o incluso actuales, en una suerte de iniciación a reflexiones más generales). Por ejemplo con Georges Mounin, *Los problemas teóricos de la traducción* (Galimard, 1963), se puede reflexionar sobre la "teoría" del "solipsismo lingüístico" y las posiciones extremas de los defensores de la imposibilidad teórica de toda traducción. Después de haber tenido en cuenta las opiniones que defienden la intraducibilidad (de W. Von Humboldt a Maurice Blanchot pasando por Rilke, poeta, traductor escrupuloso pero que piensa no sin razón que "*casi todo lo que nos pasa es inexpresable*"), G. Mounin retoma la teoría de los universales del lenguaje, siguiendo en esto a Joshua Watmough y a A. Martinet. La idea es la siguiente: por más diferentes que sean los aspectos del lenguaje, existen universales "*fundamentales, intrínsecos al lenguaje que reaparecen en todas las lenguas particulares examinadas hasta aquí*"... Habría universales "cosmogónicos", "ecológicos" como el frío, el calor, la lluvia, el viento, la tierra, el cielo, el reino animal, el reino vegetal, etc., y también "biológicos" tales como la alimentación, la bebida, la respiración, el sueño, los excrementos, la temperatura, el sexo y por tanto, universales "anatómicos".

Puede ser interesante y sobre todo útil, confrontar tal posición con la noción de "invariante", ya planteada, o la de "arquetipo" en el sentido que la emplea Gilbert Durand. El estudio comparatista difícilmente pueda utilizar la noción de "universal", la que parece debe aplicarse para comprender hasta qué punto es posible aceptar la noción de intraducible (tratándose de realidades culturales). Una confrontación rápida entre un texto original y el traducido en lenguas aparentemente

vecinas, neolatinas, como el francés y el español, hace visible que la coloratura no sería un universal en el sentido que lo entiende G. Mounin: considérese el cromatismo (castellano, andaluz, “¿gitano?”) de los poemas de Lorca.

Si se pasa del léxico a la sintaxis se percibe que en un poema o un texto literario explota un hecho de lengua, un hecho gramatical para hacer de él un hecho poético. En estas condiciones la lengua de la comunicación, lineal, cambia a una lengua que expresa, que instaura un espacio verbal, sintáctico, sonoro, rítmico del cual importa profundizar su principio de elaboración, los núcleos generadores que el examen de superficie no permite aislar. Se puede pensar, con Aldous Huxley, en las “armónicas” de la escritura, es decir, el conjunto de asociaciones que pueden establecerse a partir de una palabra, de una frase, en el pensamiento de quienes comparten una misma cultura, una misma lengua, lo que nos demostraría que existen “islotes” de resistencia poética, zonas intraducibles en las palabras y en el espacio del texto. Se los estudiará en la medida en que se pueda decir, sin paradojas, que la traducción los marca, los engendra y los anula haciendo de ello su razón de ser.

134 135

La traducción ofrece, en fin, para el comparatista, dos perspectivas de reflexión teórica que tocan su propio método. Por una parte la traducción supone, hasta cierto punto, una representación previa de la cultura original y conviene servirse de los elementos que ofrece la imagología para comprender en totalidad la escritura de una traducción. Por otra parte, el traductor asegura a través de su trabajo la continuidad de una obra, las traducciones multiplican los rostros de la obra original y dan a los lectores de la cultura de llegada nuevas posibilidades de lectura, de interpretación. Es este conjunto de lecturas y de interpretaciones producidas, suscitadas por una obra extranjera traducida, que se denomina hoy día, recepción.

La recepción crítica

La adopción de la palabra “recepción” por los comparatistas es relativamente reciente: se remonta a finales de los años 70. El congreso de AILC, organizado en Innsbruck en 1979 y que incluyó entre sus temas de trabajo la estética de la recepción, es en este aspecto un jalón significativo. Pero fue a finales de los años 60 cuando la crítica alemana (y más particularmente Hans Robert Jauss, medievalista, romanista de formación, profesor en la Universidad de Constance) se vincula con una nueva vía de análisis y de teoría literaria: la estética de la recepción o *Rezeptionsästhetik* (cf.: *Por una estética de la recepción*, Gallimard, 1978).

La estética de la recepción

Esta línea investigativa vino a renovar la historia literaria y a desplazar la reflexión del autor (emisor) hacia el lector y el público (receptor), a pasar de cierta idea de la creación a la de la interpretación, a una hermenéutica de los textos literarios. Los comparatistas que utilizaban desde hacía tiempo las nociones de “emisor”, “receptor” y “transmisor” adoptaron con facilidad todo o parte de las investigaciones alemanas, pero el préstamo ha provocado ciertos malentendidos.

La estética de la recepción quiso ser una tercera vía, una alternativa para la

estética marxista y el formalismo. La primera veía en la literatura un “reflejo” de la realidad social (lucha de clases); la segunda consideraba a la literatura y al texto literario como sistemas cerrados. La estética de la recepción consideró a la literatura como una actividad de comunicación. Desde esta óptica, las obras de arte en general deberían su vida y supervivencia únicamente a la participación de los lectores y los públicos sucesivos. Uno de los mayores aportes de la estética de la recepción fue la noción de “horizonte de expectativa” (*Erwartungshorizont*).

La noción de “horizonte de expectativa”. Se podría definir simplemente esta noción como el sistema de normas y de referencias de un público lector en un momento dado, a partir del cual se efectúa la lectura y la apreciación estética de una obra. Ésta posee también su horizonte de *expectativa* que está constituido por los siguientes elementos:

1) la experiencia que el público tiene del género en que se manifiesta la obra (se trata de confrontar el horizonte de expectativa del público con el que propone la obra: de allí las posibilidades de aceptación entre los dos horizontes, o de rechazo, de escándalo, de incompreensión en caso de disparidades evidentes entre los mismos);

2) la forma y la temática de obras anteriores de la que ella presupone su conocimiento (lo que supone el análisis del valor estético de la obra en relación a cierta tradición establecida por un género, un modelo);

3) el “desvío” entre la lengua y el lenguaje poético utilizado (noción de “desvío” tomada de los formalistas).

El estudio de la “recepción” consiste entonces en examinar las relaciones entre el horizonte de expectativa de la obra y el del público. La obra innovadora intentaría una ruptura en el horizonte de expectativa del público (piénsese en la acogida hecha a Rimbaud, a Proust, a Joyce). La aceptación progresiva de obras innovadoras en sus tiempos, se explica por la evolución del gusto, de los criterios de apreciación de un público (y de una crítica) con respecto a un horizonte de expectativa rechazado antes. La historia literaria puede ser vista como una sucesión de horizontes de expectativa, una serie de desacuerdos, ajustes y reajustes.

El lector “implícito”: la estética de la recepción puso el acento en la importancia de los protocolos de lectura, elemento que concierne a la interpretación (la hermenéutica) y a la recepción en general. Wolfgang Iser (*El acto de lectura*, Bruselas, 1985) precisó mejor la noción de lector, un tanto ambigua en H.R. Jauss (lector real, virtual, diferencias entre lector y público...). Si el horizonte de expectativa de un lector puede reenviar a una cuestión relativamente simple de recepción, el horizonte de expectativa de la obra supone un “lector implícito” (noción introducida por W. Iser) que es una estructura inscripta en el texto y en función de la que se puede estudiar la organización del texto.

De la influencia a la recepción

En el Pichois-Rousseau, como en el Brunel-Pichois-Rousseau¹, la noción de “receptor” está ligada al estudio de las “influencias” y de las “fuentes” (vocabulario que reenvía a los fundamentos de la disciplina). De ahí la doble proposición:

La búsqueda de las influencias lleva de los emisores a los receptores. La de las fuentes, inversamente, remonta la corriente y quizás demanda todavía más tacto y penetración crítica.

Por esto los estudios sobre las influencias han sido presentados como con cierta ventaja sobre los consagrados a las fuentes ¿La razón de tal privilegio? Los elementos analizables (traducciones, adaptaciones) en el primer caso; en el segundo, el peregrinaje hacia las fuentes es “*una aventura en la oscuridad de los posibles*”, que

moviliza sobre todo mecanismos creativos muy delicados para tratar, al parecer más delicados que esa

“búsqueda causal que implica la influencia” y que “constituye uno de los objetivos mayores de la literatura comparada”.

Este “*objetivo principal*” tenía por otra parte un doble rostro que el comparatista Basil Munteano había señalado muy bien ya en 1952 cuando subrayaba:

“Vemos bien la influencia ejercida, pero ignoramos sobre todo la influencia sufrida”.

Y agregaba:

“Ahora bien, nos encontramos con que una influencia sólo se convierte en verdaderamente creadora de valores una vez sufrida”.

Así, con la misma palabra podrían considerarse dos tipos de cuestiones: una que nosotros denominaríamos poética: (la intertext-tualidad) y donde la influencia (presentada también en el manual Pichois-Rousseau) es vista como ese mecanismo sutil y misterioso por medio del cual una obra literaria hace nacer de sí otra obra (que reenviaría a la idea de influencia “sufrida”); la otra cuestión es la que se relaciona con los estudios de “recepción” y correspondería a la influencia “ejercida”, la que es desde siempre, tanto hoy como en 1952, visible y acotable. Como lo destaca Yves Chevrel en el *Précis*:

Los estudios comparatistas de recepción se basan no en las lecturas posibles, sino en las lecturas efectivamente realizadas.

Fue necesario esperar hasta 1989 para que los “Estudios de recepción” entren definitivamente en un manual comparatista. En el de 1983, hay en efecto, a la mitad del capítulo “Fortuna, éxito, influencias, fuentes”, un párrafo destinado a Hans Robert Jauss y a la Escuela de Constanza, pero la totalidad del desarrollo se refiere a la diferencia entre las nociones agrupadas en el título.

El éxito se opone a la fortuna (“*conjunto de testimonios que manifiestan las virtudes vivientes de una obra*”) y sobre todo a la influencia. El éxito es cuantitativo, la influencia es cualitativa, “se aprecia”. La “recepción” hereda esta cuestión, este “dilema” como lo llama Yves Chevrel: ¿cuantitativo o cualitativo? Pero en conjunto, es necesario reconocer que los estudios de recepción se desarrollan en un terreno seguro, reconocido, señalado. Incluyen las problemáticas del éxito (que se toman mayormente de las encuestas factuales, sociológicas, históricas) y de la fortuna, la que debe entenderse como el estudio crítico del amplio abanico de testimonios que la recepción de la obra extranjera (traducida las más de las veces) ha suscitado: una “metaliteratura” a partir de la cual el comparatista va a clasificar, apreciar, comparar las “lecturas”, los diversos modos de recepción y de interpretación. No nos olvidemos que la estética de la traducción tiende hacia un horizonte hermenéutico.

¿Estética o sociología de la recepción?

Las interpretaciones de los textos literarios (y tal vez más particularmente de los textos extranjeros) son a menudo tributarias de opciones políticas, filosóficas, religiosas y no solamente “estéticas”. También es interesante señalar que poco tiempo después del rápido éxito de la estética de la recepción, un romanista de Fribourg en Brisgau, Joseph Jurt, contrapuso de manera justa y eficaz a la estética de la recepción, una “sociología de la recepción” (*Rezeptionssoziologie*).

Partiendo del principio según el cual el problema de la recepción es el de las “*múltiples lecturas que se han realizado de una obra literaria*”, Jurt recuerda que hay dos tipos de análisis posibles: uno de inspiración hermenéutica que se interroga

sobre la pertinencia interpretativa de las lecturas (se trata del proyecto de Jauss en sus últimas formulaciones) y otro que tenderá más a “enumerar todas las lecturas hechas” con el fin de “determinar los condicionamientos socio- históricos en la construcción del sentido”. Hablando del receptor, destaca que no es necesario atenerse a “un concepto abstracto de lector” (otra crítica, también fundada y relacionada con Jauss) sino precisar el status específico de este lector (se habla ahora naturalmente de “lectorat”). Jurt llama particularmente la atención sobre “los factores extratextuales” que interfieren durante el proceso de la recepción y se opone por tanto al aspecto literario o “intra-estético” de la problemática de Jauss. Finalmente, para ilustrar sus ideas, J. Jurt se dedica sobre todo a estudiar la información vertida en la prensa periódica para analizar la recepción de Georges Bermanos, de Gide y de Malraux, en Francia. Fue llevado a clasificar las opiniones de una crítica “enjuiciadora”, según las opiniones políticas en los periódicos estudiados y los criterios de juicio de esta crítica, con tendencias encontradas. J. Jurt tiene razón en destacar el hecho de que el horizonte de expectativa del público no está constituido exclusivamente por normas estéticas. Los criterios de apreciación son también de orden extraliterario. Propone, entonces, un análisis empírico de los procesos de recepción y recuerda que no debería olvidarse que las obras literarias no son, durante su recepción, sólo puntos de cristalización de ideas estéticas, sino también morales, políticas, filosóficas.

La “recepción” comparatista

Estas críticas constructivas responden, a su manera, a las viejas obsesiones de René Wellek sobre la no-especificidad de un estudio de las influencias: según él mismo no habría diferencia metodológica entre un estudio sobre la recepción de Shakespeare en el S. XVIII realizado en Francia y uno realizado en Inglaterra. Pero es necesario convencerse de que existe una lectura y una recepción particular para una obra extranjera.

Especificidad de la dimensión extranjera. En este caso son las nociones fundamentales de “desvío” y de “diferencia” las que hay que tener en cuenta. La traducción de una obra extranjera crea “otro” texto. Su lectura (primera recepción) por y en la cultura receptora se convierte, en relación a la cultura fuente, en una lectura heteroespacial (cambio de espacio cultural) y heterotemporal (nuevo tiempo de lectura, nuevas condiciones de recepción y de interpretación). Su lectura se hace en función de nuevos centros de interés, con otros sistemas de referencias (cambio de los parámetros de lectura que afectan la estética del texto y el imaginario que él mismo vehicula). En cuanto a la recepción de la obra extranjera (traducida) ésta no puede ser dissociada del análisis de las representaciones y de las imágenes que la cultura receptora (la que traduce, lee e interpreta) hace de la cultura fuente (observada, traducida, recibida). Ésta es una de las especificidades de la recepción de las obras extranjeras: los discursos críticos que la acompañan son, hasta cierto punto, representaciones (imágenes, juicios) parciales de la cultura ajena. Se deberá recurrir al viejo pero siempre ejemplar estudio de Claude Pichois (*La imagen de Jean-Paul Richter en las cartas francesas*, Corti, 1963) para comprender el fenómeno de “resistencia”, noción utilizada desde 1901 por F. Baldensperger en relación a *Werther*. Se podrían también leer las páginas a veces críticas pero siempre estimulantes de Henri Meschonnie sobre la recepción de la poesía alemana en Francia a partir de un principio eminentemente comparatista: “*Dime qué Alemania frecuentas, te diré quién eres*” (cf. *La rima y la vida*. Verdier, 1989).

Aspectos de la recepción crítica. La contribución que Yves Chevrel hizo en el *Précis* fue partir de la famosa fórmula “X y Y” para definir las investigaciones que se

realizan para “*seguir las huellas de una obra o de un escritor fuera de sus fronteras*”. Chevrel distingue cuatro grandes categorías:

1) Una primera categoría que él juzga de tipo “neutro”: X en (el país) Y; conocimiento de X por Y, presencia de X en Y, acogida de X por Y.

2) Una segunda categoría que hace visible la acción de X: fortuna, éxito, reputación, radiación, difusión, impacto y por supuesto influencia.

3) Una tercera categoría que considera los aspectos y modalidades de reproducción de X: mirada, imagen, reflejo, espejo (reflejo de X en el espejo del país Y), eco, resonancia, repercusión, zumbido, refracciones, mutación (es).

4) Una categoría centrada en la actitud de Y: reacción, opinión, lectura, crítica, orientación (las orientaciones extranjeras de Y).

No sin razón, Y. Chevrel destacó la importancia de ciertos campos semánticos (el acústico, los fluidos corporales), pero omite curiosamente el campo semántico de lo óptico cuya importancia no debe minimizarse (mirada, imagen, reflejo, espejo, refracción y, por supuesto, lectura).

138 139

Estudios de casos

Si pasamos del pequeño vocabulario nocional al estudio de casos, se puede ver una impresionante serie de concretizaciones que, sin embargo, podrían ser clasificadas según algunas simples taxonomías.

Un individuo, una obra. Un individuo determinado, receptor de una obra determinada; o el escritor, el crítico X como lector de la obra Y. Éstos son, a menudo, estudios breves pero es necesario reconocer que no hay ni en literatura ni en la historia de la cultura individuos aislados. Lo demuestra Y. Chevrel a través del caso del escritor alemán Fontane, lector de Zola. Un caso como éste de estudio de recepción se funda sobre la hipótesis siguiente: el caso estudiado no completa su sentido más que en relación a una serie de otros casos del mismo tipo que son además elementos constitutivos del conjunto del sistema cultural alemán de la época. ¿En qué consiste el estudio? En el relevamiento, lo más exhaustivo posible de las referencias hechas por Fontane a Zola, clasificación (declaraciones privadas/públicas, en los ensayos críticos, en las obras de ficción, por las menciones directas/indirectas, etc.), formulación de una amplia gama de cuestiones, entre las cuales una es capital: ¿qué es lo que orienta el conocimiento que Fontane tiene de la obra de Zola? Diversas respuestas fueron dadas a esta pregunta: al principio el entusiasmo de los hijos de Fontane hacia un autor que él, el novelista, conocía poco; la lectura de un artículo de violenta crítica contra Zola; luego, tres años más tarde la decisión de Fontane de leer “realmente” a Zola. Surge la cuestión de la elección de los títulos; después tuvo que “confrontar” sus lecturas con las que hicieron sus compatriotas por aquella época. Concluye: “*una información con lagunas*”, de segunda mano, cuando la crítica, en general, insiste sobre la gran simpatía del novelista alemán hacia Zola y el naturalismo. Se habrá notado el trabajo comparatista a dos puntas: primero un escritor alemán enfrentado a un escritor francés; luego la necesaria “confrontación” del escritor alemán con otros escritores de su misma nacionalidad. A la expansión que complica la investigación se agrega una que lleva hacia la literatura y la cultura receptora.

Un área cultural, una obra. La fórmula es: “*un país X frente a un escritor Y*”. Y Chevrel destaca la tendencia actual de la búsqueda: no más X (francés) en el país Y, sino “*Francia ante el escritor extranjero Y*”, lo lleva a considerar que se trata de una variante de “*El extranjero visto desde Francia*” (fórmula que sirvió para definir al comienzo los estudios de Imagología) y también de un estudio “*sobre la influencia*

de una obra en un ambiente cultural dado”, lo que lleva a poner el acento sobre la variedad de los “reflejos” (otra palabra pedida a la óptica, notémoslo). Se cita el ejemplar estudio de Alain Montandon, *La Reception de Laurence Sterne en Allemagne* (Clermont-Ferrand, Presses Univ., 1986).

Varias áreas culturales, una obra. El estudio de Claude De Grève Gorokhoff sobre un caso de “recepción comparada”: “*Gógol en Rusia y en Francia*”(1984) se considera el más innovador y complejo. Citamos a CI. De Grève:

Un estudio similar pareciera que podría finalmente dar cuenta de las divergencias pero también de las convergencias culturales entre dos países, desde un punto de vista internacional e incluso antropológico, atendiendo a las armonías individuales en las evaluaciones y sobre todo en las interpretaciones (...) La confrontación entre dos receptores o más invita pues en última instancia a tener en cuenta no solamente lo que es contingente y permanente, nacional e internacional, sino además lo que se refiere a los receptores y de sus reescrituras y lo que concierne a las propiedades estéticas de una obra (...)

Un receptor, muchas obras. Ejemplo elegido: “La recepción del teatro escandinavo en Francia”. El receptor puede ser un individuo particular, una cultura, un conjunto de culturas. En realidad, la mayor parte de las obras tiende más a la multiplicación en el interior de un conjunto: “*El expresionismo alemán y su recepción en Francia*”. En este caso, Y. Chevrel nota generalizaciones todavía más amplias. Éstas llevan o bien hacia estudios de imágenes que incluyen la literatura en su estudio del conocimiento y la representación de una cultura de origen (mirada) por una cultura receptora (mirante), o bien a los estudios de la historia de las ideas (la literatura francesa y el pensamiento hindú, por ejemplo).

Si bien es teóricamente posible incrementar la extensión geográfica, Y. Chevrel acota que es necesario limitar los términos de la investigación en el espacio y en el tiempo y no olvidar la finalidad de un estudio de la recepción: no “*amontonar los documentos sino ponerlos en relación, en función de lo que se quiere estudiar*”. De este modo es reencontrado, junto con la “puesta en relación”, el principio central de la problemática comparatista.

Por otro lado, la idea de una “historia de la recepción” entra en competencia con una “estética de la recepción”. Ésta es

inseparable de una perspectiva fenómeno-lógica en la cual el acento está puesto sobre el objeto artístico y sus capacidades para producir un goce estético;
la otra

hace jugar la duración y coloca el acento sobre los receptores del sistema cultural.

La cuestión del impacto del texto extranjero en un contexto dado permanece como prioridad. Pero, ¿cómo conducir bien esta historia de los contactos y de los efectos del texto extranjero, el cual casi siempre es traducido?

Recorridos de una investigación

Se pueden distinguir tres momentos: el de las traducciones; luego el de las ediciones y difusión de lo impreso, en general, la acción de los mediadores; y finalmente el estudio de los discursos críticos que lo acompañan. Un problema, teniendo en cuenta la vastedad de las investigaciones, es la recolección completa de los materiales diseminados en periódicos, revistas para elaborar una suerte de *press-book* o dossier de impresión como es habitual en los editores. Esta búsqueda supone un trabajo en equipo y el tratamiento informático de los datos. Sería deseable organizar programas por países o por cortes cronológicos (centrar el interés en investigaciones am-

pliamente sincrónicas a fin de multiplicar las comparaciones horizontales y hacer más sistemáticos los análisis). Investigación, hemos afirmado, pero es seguro que un dossier detallado puede ser además objeto de un trabajo pedagógico, también en este caso, grupal.

Queda, por último, el aprovechamiento del dossier, del corpus de textos críticos. ¿Es posible una tipología? La sociología de la recepción puede darnos respuestas, más políticas o sociales que literarias o estéticas. Pero es necesario elaborar una pragmática de la lectura de estos textos críticos y una especie de poética del discurso crítico sobre lo extranjero.

Recepción y discurso crítico

Desglosemos algunos ejes de lectura para las comparaciones.

La expresión de la distancia. Ésta puede ser denunciada, por el contrario, completada por el crítico, marcada o no entre el texto traducido que es “presentado” y el público al que el crítico se dirige. Ya se ha visto este problema a propósito de la traducción. La distancia puede ser de orden ideológico (juicio sobre el escritor y también sobre su país, su continente), de orden estético (estilo desconocido, escritura novedosa, bien, mal escrito/ traducido). Puede también expresarse en el plano de lo imaginario (un artículo que señale una obra de temática no habitual, una psicología de los personajes sin parámetros comparativos con elementos de la cultura receptora, etc).

Criterios estéticos y extraliterarios. Como lo subraya Y. Chevrel, hablar de una obra extranjera (supone) una decisión, un esfuerzo que escapa de uno mismo. Es porque pueden intervenir los resultados de análisis que para la sociología de la recepción y para la imagología dependen de la cultura de origen de la cual proviene el texto traducido y criticado.

Organización interna del discurso crítico. ¿Cómo avanza el discurso? ¿Cuál es la parte de resumen, de paráfrasis, de presentación biográfica del autor (conocido para la cultura “observada” y todavía desconocido para la cultura “observante”); de discurso sobre el país extranjero más que sobre la obra (el contexto interesa más que el texto); la parte que vulgariza, naturaliza al escritor (utilización de comparaciones, de paralelismos sobre el escritor: el Balzac de Islandia (...) el Víctor Hugo de Corea), a la obra (acercamientos –la palabra es significativa– en relación con otras obras de la cultura receptora)?

Retórica. Se podría continuar con el relevamiento de los clichés, los topos que rigen la lógica del discurso y los juicios sobre lo extranjero. Agreguemos la identificación en los escritos examinados, de los silencios, y por lo tanto, de lo ignorado, de los rechazos, de los olvidos, de los desprecios. Aquí también un silencio puede ser elocuente, revelar una estrategia de no recepción que sería necesario explicar.

Evaluación de los paratextos. Existen paralelamente a los discursos críticos, otros elementos y prácticas culturales a tener en cuenta para tener una visión más o menos global del fenómeno de la recepción: las conversaciones, las entrevistas otorgadas por el escritor que suponen muy a menudo una reescritura por parte del periodista y un juego entre el escritor y el periodista (lugares comunes enhebrados, sustracciones, deslizamientos más o menos voluntarios...), la importancia de la imagen (fotos del escritor que favorecen la elaboración de una imagen mítica), el rol de los medios en función de la divulgación de las obras, de los valores, de las recompensas, lo atinente a la vida pública del escritor, el rol de ciertas biografías, de las cartas inéditas, de revelación de manuscritos, la existencia de correo de lectores (se recordará la entrada en escena de este fenómeno en relación con Jean-Jacques

Rousseau y la *Nouvelle Héloïse*). ¿Qué hacer con las doce mil cartas de admiradoras recibidas por Balzac? (Cf. José Luis Díaz, *Escribir al escritor*, Revue Textuel, 1994). ¿Y qué pensar de la intervención del conjunto de los receptores en la evolución de la trama de una telenovela? Tantas cuestiones que, entre la aparente futilidad y la molesta sociología literaria, pueden encontrar su justo lugar en una historia de la recepción que sirva a la historia de la vida literaria.

Estética de la recepción y crítica literaria

No sería un error afirmar con Yves Chevrel que el lector se convierte en el “verdadero héroe de la investigación literaria”. La estética de la recepción promete al lector un lugar dominante y con él, otras ideas que hicieron su camino en la crítica literaria: el abandono de una concepción fija del texto, la concepción dialógica de la literatura por la interacción texto-lector, la necesidad de lecturas plurales que llegan para algunos hasta la idea de la indeterminación, del inacabamiento de la obra literaria a la espera de sus lectores.

El éxito de los estudios sobre la recepción es innegable (lo certifica el éxito de la revista *Obras y Críticas*, ed. Jean-Michel Place). Por otra parte impactó tanto en los estudios comparatistas como en los estudios llevados a cabo por los lingüistas sobre las literaturas extranjeras y por los especialistas en lengua y literatura francesa que desarrollaron una suerte de comparatismo “interior” (lecturas de X, miradas sobre una obra). Parece que la razón esencial de este éxito es bastante simple: todos los que habían señalado algunas reservas a la luz de un formalismo (que algunas veces fue utilizado como un arma contra la historia literaria, contra los estudios temáticos) o de un cierto estructuralismo a lo occidental (fuertemente ahistórico), o de cierta sociología doctrinal, adoptaron la problemática de la recepción que les ha permitido realizar una historia literaria y un análisis literario que no estaban recordados por realidades culturales y sociales.

Hay que reconocer, sin embargo, que los estudios de recepción, por la amplitud de la documentación, por sus investigaciones minuciosas, por la sabia dosificación entre lo cuantitativo y lo cualitativo, con fuerte atracción hacia lo primero, irrefutable y tranquilizador, puede a veces dar la impresión de restaurar un cierto gusto por los estudios de “relaciones de hecho” en los estudios “literarios”. Contribuyen, en todo caso, después de otras tentativas, a desestabilizar al autor y más aún a la dupla “hombre y obra” que fue (¿es necesario recordarlo?) interpuesta por Racine en el corazón de la querrela entre la vieja y la nueva crítica. Y también mantener en secreto las cuestiones complejas que conciernen a la creación, palabra que termina, para algunos, por estar contaminada de “idealismo”.

Con la “recepción”, son muchas nuevas “lecturas” las que se proponen a la reflexión crítica.

* Traducción a cargo de Dina San Emeterio y la colaboración de Noelia Vázquez. Supervisión final: Graciela Brengio.

¹ Manuales clásicos de literatura comparada: Brunel, P; Pochois, Cl; Rousseau, A.M: *Qu'est - ce que la littérature comparée?* Ed. Armand Colin, Paris, 1983 / Brunel, P; Chevrel, Y y otros: *Précis de littérature comparée*, Presses Univ. de France, Paris, 1989.

Lugar y función de la literatura comparada en los procesos de integración cultural.

Tania Franco Carvalhal * (UFRGS)
Universidad de Porto Alegre. Brasil

A pesar de que el título de mi exposición sea bastante formal, recuperando de cierto modo dos elementos clásicos de una definición –el lugar y la función–, comienzo por el relato de una experiencia reciente en la cual juzgo que una primera respuesta a lo indagado aquí pueda encaminarse hacia consideraciones de orden teórica.

142 143

El 9 de marzo de 1998, en el Coloquio sobre “La literatura brasileña en Francia: lectura, enseñanza, investigación”¹ realizado en la Sorbonne (Paris IV), relaté datos y estrategias pedagógicas que adopté, en 1993, como profesora-adjunta de Literatura Comparada en aquella Universidad. Las ideas expuestas sobre cómo examinar contrastivamente temas y aspectos de las relaciones interculturales entre Francia y Brasil tuvieron buena receptividad. Vale la pena intentar reconstruir algunos de esos datos.

Mis seminarios de “Literatura comparada a partir de una perspectiva latinoamericana” se caracterizaron por ser una práctica comparativa que consistía en leer de forma contrastiva textos de varios autores latinoamericanos, identificando siempre las convergencias entre sus pensamientos y las particularidades que cada uno expresaba como escritor oriundo de contextos culturales diferentes.

Así, intenté comparar ideas de los brasileños Machado de Assis y Mario de Andrade con las del argentino J.L. Borges y las del mejicano Carlos Fuentes o, en otro momento, establecí relaciones entre las obras del brasileño Haroldo de Campos y del mejicano Octavio Paz. Encaminé, además, estudios de traducciones como instrumento indispensable para la escritura de la historia literaria, pues se sabe que el análisis de las traducciones permite que en ellas se acompañe el proceso evolutivo de las formas, de los géneros, del gusto, por la penetración tardía o rápida de las ideas, de los estilos y de las actitudes críticas ajenas. También, en la perspectiva que aquí nos ocupa, como estrategia y lugar de las mediaciones interliterarias e interculturales, la traducción es recurso esencial de las relaciones con el Otro.

En un conjunto así organizado, la Literatura Comparada funcionó como una especie de puente, de instrumento de enlace entre continentes. La aproximación de literaturas y culturas de contextos diversos permite identificar no sólo los elementos comunes que los unen sino también las diferencias que los separa. Esto es porque la comparación, como se sabe, es un recurso de análisis que aproxima sin confundir y contrasta sin excluir. Por lo tanto, si comparar permite distinguir lo que es diferente también favorece el conocimiento de las bases comunes, es decir, permite el descubrimiento de la existencia de lazos y raíces, de un *ethos* cultural, que funda una comunidad. Simultáneamente, destacando lo contextual, o sea, lo que hace vehicular las culturas a través de las literaturas, se pone en evidencia la

alteridad, o en otras palabras, la marca de la diversidad. De este modo, el lugar desde el que se habla, asociado al lugar propio de esa cultura, se convierte, una vez más, en categoría distintiva que orienta el procedimiento comparativo. Al mismo tiempo, colocando el acento en la actividad de aquel que recibe una determinada literatura más que en el objeto recibido, se logra determinar la situación histórica de la obra en los procesos de asimilación y de intercambio en que se efectúan. Así el estudio resulta de una asociación de datos históricos con aspectos culturales y del examen de esas relaciones bajo varios ángulos y con recursos de diferentes disciplinas. Es decir, la investigación interdisciplinar se articula con la investigación histórica y la investigación comparada. Esta última, al estimular el estudio del eje sincrónico, complementa el anterior (lo histórico) y favorece la orientación diacrónica.

Esa experiencia me enseñó muchas cosas, entre ellas, la de comprobar que son correctas ciertas hipótesis con las que hemos trabajado, o sea, el hecho de que las literaturas latinoamericanas tienen puntos en común por haber adoptado las mismas fuentes sugestivas europeas a lo largo de su formación. Eso nos llevó naturalmente a la identificación de esas fuentes y a su relectura, introduciéndolas en la red de relaciones que se estaban constituyendo. En el desarrollo crítico-comparativo se afirmaban, entonces, por lo menos tres orientaciones simultáneas y complementarias: la de la perspectiva externa (de las relaciones de las obras o movimientos con sus fuentes sugestivas exteriores, es decir, de lo propio con lo ajeno), la de la perspectiva interna (de las relaciones internas de una misma literatura/cultura) y la perspectiva fronteriza (de las relaciones con las literaturas/culturas próximas o de zonas de contacto).

La similitud de trazos encontrada se originaría, pues, en muchos casos, en el proceso de “ojeada cultural”, expresión con que el crítico brasileño Roberto Schwarz designó al movimiento de desvío de la mirada latinoamericana para Europa en detrimento del conocimiento de la cultura local y próximas. Ese desvío caracterizaría, por un lado la alineación; por otro, el desinterés por aquello que estaba próximo y parecía semejante.

Sin embargo, algunos puntos de convergencia tienen su origen en otras causas comunes, es decir, en el hecho de que ciertas condiciones culturales similares provocan manifestaciones idénticas. Es el caso, por ejemplo, de escritores como los brasileños Machado de Assis y Mario de Andrade y el argentino J.L. Borges, ocupados en contraponer un nacionalismo que sería innato y natural, inherente a la obra de cada escritor, a un nacionalismo de impostación, que resultaría de algo buscado intencionalmente y recubierto de “color local”².

En verdad, todos ellos intentaron redimensionar un concepto –el de nación– y comprobar, en una concepción bastante moderna y avanzada para su tiempo, que el mismo era una construcción a veces circunstancial movida por intereses diversos y cambiantes (lo que justificaría, por ejemplo, el exceso de ‘color local’ en las etapas iniciales y afirmativas de una literatura) y que el sentimiento de “pertenencia” a determinado lugar acompaña el hombre y lo define en sus momentos de actuación.

Fue, por lo tanto, bajo el aspecto de la producción o de la recepción de las obras que la práctica comparativa recuperaba una extensa red de relaciones, que estaba en la base del conjunto de analogías y diferencias, posibilitando, también, una ampliación de los campos de actuación. En el todo así formado, elementos como memoria e inventiva ganan pertinencia.

La actividad de la enseñanza en la Sorbonne introduciendo una perspectiva no europea de la práctica comparativa, legitimó lo que Pierre Brunel y Yves Chevrel, en la “Introducción” de su obra *Précis de Littérature Comparée* (1989), llaman de l’impulsion originelle de la démarche comparatiste, sa raison d’être, sa méthodologie:

l'ouverture à l'autre, à celui qui n'écrit pas comme nous, qui ne pense pas comme nous – qui est lui-même, dans sa différence et son originalité³.

Tales términos –“la apertura para con el otro, para con aquel que no escribe como nosotros ni piensa como nosotros, que es él mismo en su diferencia y en su originalidad”– están definiendo una orientación comparativa que atenta contra la diversidad, contra el multiculturalismo, contra lo contextual y lo histórico, pues la diferencia allí valorizada se construye, como sabemos, teniendo en cuenta esos elementos. Simultáneamente hay que pensar que el “otro” allí indicado se refiere a las culturas no europeas y, de ese modo, América Latina pasa a ser el “otro” de la civilización occidental.

Somos lo que somos porque juntos hicimos la cultura que nos une: india, europea, africana y sobre todo, *mestiza* (Carlos Fuentes, 1992)⁴

En la transición del milenio parece claro que los nuevos tiempos acentuarán la naturaleza mestiza de los pueblos como así también se hará cada vez más nítida la desaparición de fronteras de todo tipo. Por eso el concepto de “hibridación” se convierte en central al aclarar las transformaciones operadas y al sintetizar los procesos de cambios culturales que rigen a las relaciones en las cuales las mezclas y la interpenetraciones predominan. Así, deja de ser un concepto marginal para convertirse en el territorio donde las identidades contemporáneas se construyen.

En la breve frase, citada anteriormente, Carlos Fuentes destaca el origen diverso y la acción conjunta que caracterizan la naturaleza americana, predominantemente mestiza. Para él es a través de la cultura, entendida como una forma muy particular de cómo cada pueblo responde ante los desafíos de la existencia, donde ese mestizaje mejor se manifiesta como una historia de encuentros e incorporaciones. Es decir, esos dos términos –encuentros e incorporaciones–, sumados a sus antónimos –desencuentros y rechazos–, parecen definir la trayectoria latinoamericana en su proceso de consolidación. De un lado está el encuentro entre la utopía (el sueño europeo) y la realidad épica (la de la conquista); y del otro, las absorciones, transformaciones creativas que, a lo largo del camino, dieron a las sugerencias europeas nueva formulación en suelo latinoamericano como así también a los distanciamientos y al rechazo de lo que estaba próximo.

La situación así presentada, como perfecta ilustración de lo que dice Fuentes sobre el carácter mestizo del latinoamericano, se encuentra, sin duda, en la obra de ficción *Macunaíma-o herói sem nenhum caráter*, de Mario de Andrade. Al escribir el texto al que llama de “rapsodia” en 1928, Mario se inspira en una leyenda indígena, recogida por T. Koch-Grünberg en su libro *Vom Roraima zum Orinoco*, para construir un personaje que siendo simultáneamente muchos puede representar uno solo, múltiple y complejo, *el brasileño*. Ese “héroe amerindio”, como él lo llamó en una carta dirigida a otro escritor brasileño, Augusto Meyer, tiene, como dice, “el físico no característico de una raza aún en formación”. Y agrega:

no tuve la intención de hacer de Macunaíma un símbolo del brasileño. Pero si él no es *el* Brasileño nadie podrá negar que él es *un* brasileño y bien brasileño⁵.

Las consideraciones del propio autor expresan la preocupación que siempre tuvo Mario de Andrade con las cuestiones esenciales de identidad cultural y literaria, o sea, de construcción de “un modo de ser nacional”, que dejara de lado el “amateurismo nacionalista”, con un fenómeno de “desgeografización” o “descentralización cultural”, rompiendo con el segmentarismo regional y sistematizando una “cultura nacional” para insertarla en un contexto mayor y universal (se trata del “nacionalismo universalista” al que se refiere en una carta dirigida a Carlos Drummond de Andrade en 1924). Por eso es posible, aun hoy, a partir de Mario de Andrade seguir diversas pistas que nos permiten problematizar esta cuestión: a)

en la relación interna de la literatura brasileña estableciendo un arco que, tomando como referencia Mario de Andrade, retrocedería hasta José de Alencar, pasando por José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Érico Veríssimo, Antonio Callado para llegar a João Ubaldo Ribeiro, en la creación de la novela “fundadora”⁶ o b) en las relaciones externas que esa literatura mantiene con literaturas europeas, o, c) en las relaciones de lo literario con diferentes formas de manifestaciones culturales no literarias como sucede en la propia obra de Mario de Andrade, con las que ejemplarmente siempre dialogó.

El tema de la “Construcción de la nación” es muy fértil para que reflexionemos sobre las relaciones intra e interculturales en las literaturas latinoamericanas (entre sí o con las literaturas extranjeras). Paralelamente, ese tema permite la articulación analítica de inúmeros textos, ensayísticos, de ficción, literarios o no, que contribuyen para que reflexionemos sobre el proceso constitutivo en sus diferentes formulaciones⁷.

Además, tal vez entendamos más de cerca, para una perspectiva comparada en la cual lo cultural asegure su lugar en los estudios de folclore de la producción marioandradina, a los que se ocupan de la música brasileña, y a los textos reunidos en *O Turista Aprendiz*⁸. Es decir, sobre todo en los textos en que Mario de Andrade intentó examinar las relaciones entre arte y sociedad, analizar el papel de lo intelectual, aproximar arte erudito y popular, y discutir la presencia del pueblo (y de lo popular) en la cultura brasileña.

En “Música Brasileira” del libro *Ensaio sobre a Música Brasileira* expresa la noción de nacionalismo que estamos persiguiendo al decir que

un arte nacional no se hace con elección arbitraria y amateur de elementos: un arte nacional ya existe en la inconsciencia del pueblo. El artista sólo tiene que dar para los elementos ya existentes una transposición erudita que haga de la música popular, música artística, es decir: inmediatamente desinteresada⁹.

Su entendimiento es, pues, el del arte como “forma de contacto, como forma de crítica, como forma de corrección pero también como forma de aproximación social” y, distinguiendo empeños diferenciados en las manifestaciones populares y eruditas, intentará encontrar, en la “revalorización del asunto”, la expresión de la fusión entre desinterés e interés en arte.

La redefinición de las conexiones entre lo erudito y lo popular ocupa gran parte de su obra más tardía, concentrando en ellas la atención de su proyecto de análisis de aspectos de la cultura nacional. En “Distanciamientos y Aproximaciones”, artículo de *Música, Doce Música*, Mario contrasta la producción “nacionalizadora” de algunos compositores brasileños con los del “resto de las Américas” para analizar el problema de la distancia social en la creación de música erudita. Se refiere inicialmente a comentarios de latinoamericanos que criticaban en los compositores brasileños de música erudita “el carácter fuertemente ‘folclórico’ de ciertas obras”, considerándolos realmente “atrasados, por los aspectos melódicos y basados en el canto popular”.

Mario quiere distinguir “investigación nacionalizadora” de “tendencia para disminuir anticapitalísticamente la distancia social hoy, tan absurdamente exagerada (como dice), entre el arte erudito y las masas populares”. Él considera esas creaciones como “despojadas de cualquier populismo condescendiente”, y sin embargo obras libremente inspiradas “en las fuerzas musicales nativas” en las cuales el pueblo podrá reconocerse. Por eso, según el autor, “el artista tiene que aproximarse todo lo posible a las colectividades”¹⁰.

El pensamiento de Mario de Andrade, aquí referido sucintamente, comprueba la fuerte tradición de estudios de naturaleza cultural en la literatura brasileña y

cómo ellos pueden contribuir al entendimiento de nuestras manifestaciones artísticas y de las peculiaridades que ellas expresan. De este modo, es indiscutible el papel que los estudios sobre literatura y cultura brasileña pueden representar para la comprensión del continente en toda su diversidad, si son articulados con aquellos que tienen por objeto los demás países de América Latina.

Al considerarlos dentro de una índole visiblemente comparativa, sometiendo la producción nacional a la sistemática confrontación con las europeas y latinoamericanas, Mario de Andrade también nos aseguró la validez de los estudios de literatura comparada, identificando su lugar y función en los análisis de relaciones intra e interculturales cuyo conocimiento es básico en todo y cualquier proceso de integración cultural.

* Investigadora del CNPq y profesora orientadora en el programa de Doctorado en LC de la UFRGS.

Texto realizado para la presentación en el Encuentro de la Latin American Studies Association en 1998, en Chicago, Illinois, setiembre 24-26, 1998.

¹ Este Coloquio francobrasileño fue organizado por el Centre d'Etude sur le Brésil de la Universidad de Paris-Sorbonne con la colaboración de las Universidades de Paris III-Sorbonne Nouvelle y Parix X-Nanterre.

² Tales referencias pueden ser encontradas en textos como el antológico ensayo 'Instinto de Nacionalidade-Notícia da literatura brasileira', de Machado de Assis (1873), en innúmeros textos de Mario de Andrade como en las cartas a Carlos Drummond de Andrade, publicadas por éste en *A lição do Amigo* (1982) y en el ensayo también clásico, de J.L. Borges 'El idioma de los argentinos y la tradición' en *Discusión* (1932).

³ BRUNEL, P. E CHEVREL, I. *Précis de Littérature Comparée*. Paris, P.U.F., 1989.

⁴ FUENTES, C. "Um compromisso com o pluralismo" In: *Nossa diversidade criadora*. Relatorio de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo. Org. Javier Pérez de Cuellar [1996]. Campinas/Brasília. UNESCO/Papirus Ed., 1997.

⁵ DE ANDRADE, M. *Macunatma - o herói sem nenhum caráter*. Ed. Crítica de Telê P.A. Lopez. Rio de Janeiro. Livros Técnicos e Científicos. São Paulo: SCCT, 1978, p. 261.

⁶ Intenté tratar esa cuestión en texto titulado "O próprio e o alheio no percurso literario brasileiro", conferencia publicada in: *Nacionalismo e Regionalismo nas Literaturas Lusófonas* (Org. Fernando Cristovão, Maria de Lourdes Feraz y Alberto Carvalho) Lisboa, Ed. Cosmos, 1997.

⁷ Me remito a otros textos de mi autoría donde hay bibliografía sobre la cuestión: "A questão do nacional", in: *Dedalus* n.1 Lisboa, AALC, 1990; "L'universel, le national et le regional dans la littérature brésilienne", in: *Weltliteratur heute - konzepte und Perspektiven*. [Org. Manfred Schmeling], Würzburg, 1995 y, más recientemente, "A nação em questão: uma leitura comparatista", in: *Nações/Narrações*. [Org. Rita

T. Shmidt] Porto Alegre, ABEA, 1997. También me ocupé de esa cuestión en la conferencia pronunciada en la Universidad de Toronto, en el Tercero Internacional Colloquium of the Nortel Ibero-american Professorship con el título de “Construindo a nação: relações literarias entre Brasil e Portugal” el 19 de mayo de 1998.

⁸ DE ANDRADE, M. *O Turista Aprendiz*, São Paulo, Duas Cidades, 1976.

⁹ DE ANDRADE, M. Op.cit. San Pablo, Martins, s/d. p.16.

¹⁰ DE ANDRADE, M. Op. cit. San Pablo, Librería Martins, s/d (1942), p. 363-67.