



Líneas generales para el estudio de la heteroimagología romántica de lo griego en las literaturas inglesa y francesa

José Agustín Conde De Boeck

Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Nacional de Tucumán
josecondeboeck@hotmail.com

Introducción.

La literatura comparada, según Claudio Guillén (1985, 32), posee vida y características propias. Esto se debería a la existencia de una serie de problemas de los cuales sólo ésta puede ocuparse, y que superan las posibilidades de las filologías nacionales, pues se estructuran en base a relaciones ínter y transnacionales. En el caso de las relaciones internacionales, éstas se producen entre una literatura nacional A y otra B. Los préstamos y tránsitos que se ocasionan entre ellas, así como las características de recepción, circulación y crítica, son los problemas existentes en las relaciones de una literatura nacional con otra. Como expresa Haroldo de Campos, la comparatística se ocupa de encontrar los puntos de contacto y de diferencias entre las literaturas (1997).

La tematología es una de las tantas áreas de la literatura comparada, y se ocupa de analizar la relación de unidades temáticas de un contexto a otro (internacional) o de variaciones transnacionales. Una sub-área de la tematología sería la imagología, en la cual el estudio se centra en la representación de “lo extranjero” dentro de diversos contextos nacionales. Los imagotipos (imágenes construidas sobre los pueblos) pueden dividirse en autoimagotipos (imágenes del propio pueblo) y heteroimagotipos (imágenes de lo extraño, de los pueblos extranjeros).

La imagología es uno de los campos más novedosos y problemáticos de la literatura comparada, y sus principales dilemas son: a) ¿Cuál debe ser el marco teórico que sostenga las investigaciones imagológicas?, b) ¿Se pueden elaborar metodologías de análisis imagológico? y c) ¿Qué campos debe abarcar la interpretación imagológica: contextual, textual? ¿Puede obviarse alguno de estas dos áreas?

Nuestro trabajo intentará realizar una interpretación heteroimagológica de lo griego durante los romanticismos inglés y francés. La construcción de imagen de lo griego será vista desde dos influencias: a) influjo e interpretación de la literatura clásica griega y b) imagen del pueblo griego contemporáneo al romanticismo. El nivel de análisis se basará primordialmente en la hermenéutica de Paul Ricoeur y las propuestas imagológicas de Jean-Marc Moura, expuestas en forma de guía metodológica, con gran acierto, en un trabajo de Manuel Sánchez Romero acerca del tema.

Como fundamentación de esta labor podríamos presentar el problema del abandono que aparece en la literatura romántica de la influencia pagana grecolatina (la cual había sido impuesta por la preceptiva clasicista francesa) a favor de lo cristiano y lo medieval. Este problema será enfrentado a la gran influencia de los movimientos independentistas griegos en el imaginario social de las grandes naciones europeas de la época.

La relación entre el romanticismo francés e inglés con la imagología de lo griego, puede presentar los siguientes dilemas:

- ¿Existe un abandono absoluto de la influencia de los clásicos grecolatinos en los romanticismos inglés y francés?
- ¿A qué impulsos responde la imagen de Grecia que toma el romanticismo inglés: a los románticos o a los clásicos?

- ¿Qué postura toman los románticos franceses ante la temática griega clásica?
¿La abandonan como actitud epígona por ósmosis identificatoria con la preceptiva clasicista? ¿Modifican la imagología en adaptación a la estética romántica?
- ¿Qué relación de influencia se da desde la imagología griega del romanticismo inglés hacia la del romanticismo francés, y viceversa?
- ¿Existe una relación de dependencia de una hacia otra de las dos imagologías de lo griego, la del romanticismo francés y la del inglés?

1. El caso de Inglaterra.

El período de influencia del clasicismo literario francés en Inglaterra es considerado como una irrupción perturbadora del orden estético nacional. Robert Southey opinaría: “Time which elapsed from the days of Dryden to those of Pope is the dark age of English poetry [1]”. De este modo, durante el siglo XVIII, en Inglaterra, se produce la conciencia dicotómica entre tradición nacional y naturalidad, y formas francesas y artificialidad. La primera representada por la manutención y reivindicación del gusto literario inglés, y la segunda por la retórica clasicista. El romanticismo inglés es una suerte de restauración del orden artístico, presentado bajo la forma de una nueva sensibilidad y una renovación de miras. Sin embargo, bien podemos notar que, en la época que va de Dryden a Pope, bajo la producción canónica de influencia francesa, las formas pretéritas de la literatura inglesa habían perdurado. Esta es la razón por la cual, en el caso de Inglaterra, el prerromanticismo parece fundir sus fronteras con las composiciones isabelinas. Cuando algunas historias de la literatura inglesa señalan el prerromanticismo en la obra de autores como Ashley Cooper (1671-1713), James Thomson (1700-1748), Edward Young (1683-1765), las figuras de Macpherson y Gray casi podrían considerarse tardías. Es decir, el proceso de “restauración literaria” que se daría en Inglaterra hacia el 1800, parece comenzar desde el mismo momento en que irrumpe la preceptiva foránea de Dryden. La época de Shakespeare y sus contemporáneos y seguidores inmediatos, parece no distanciarse mucho de la del inicio del proceso de subjetivización del racionalismo.

La tarea de “restauración literaria” inglesa, ya concretada con la generación de Wordsworth, Coleridge y Blake [2], era muy ardua. No sólo debía reivindicarse la sencillez y coloquialidad del lenguaje, como instrumentos ambos de una profunda riqueza imaginativa y una excepcional y vital emotividad. Esta característica, representada paradigmáticamente en la creación del verso blanco shakesperiano, debía ser mantenida, pero para ello era necesario presentar la restauración bajo un aire de renovación. La restitución debía ser total: no sólo devolver la corona a la verdadera expresión literaria inglesa, sino enriquecerla con todo aquello que pudiera ser considerado valioso en la historia de la literatura. Espíritus selectos como los de Wordsworth y Coleridge, frente a la vastísima expectativa de presentar lo más magnífico de toda la literatura bajo la apariencia de tradición inglesa reivindicada, provocó un momento de excesiva teorización acerca de la actividad creadora, con la cual se oponían de manera absoluta al racionalismo. Para estas formulaciones críticas, la objetividad no debía ser vara de medición para la creación artística, puesto que ésta era considerada como producto de una inspiración divina. La verdadera objetividad para la vida se obtendría como resultado de la libertad creadora. Es decir, cuanto más se deje hablar a Dios a través de la inspiración, el arte estará más cerca de ordenar la vida del hombre. Esta postura metafísica que va evolucionando en Coleridge y Wordsworth, entre otros, presenta dos particularidades dignas de mencionar:

- Esta primera generación del romanticismo inglés se diferencia absolutamente de la segunda generación romántica (Byron, Shelley, Keats) en el concepto de obtención de orden y armonía universal a través de la libertad creadora. Esta idea presenta aún una conexión con lo apolíneo, con la creencia de orden en el mundo. Los románticos posteriores presentan un espíritu absolutamente dionisiaco, que los lleva de los excesos terrenales, a la soberbia y la rebeldía prometeica. Podemos hablar de un primer romanticismo inglés más mesurado, que no puede rehuir a la creencia en el equilibrio universal y la misión del ser humano.
- Desde el punto de vista temático, esta ontología poética de los primeros románticos es, en parte, responsable de la aparición de tópicos que serían relacionados posteriormente con todo el romanticismo. Wordsworth y Coleridge exploran la frontera entre lo real y lo onírico, el primero a través de “los modos desconocidos del ser”, y el segundo a través de la transcripción onírica fragmentaria (posible antecesora del surrealismo). A su vez, William Blake considera que existe un efecto mágico e inefable de asociaciones semánticas y de recursos de la prosodia que son inherentes a la creación poética (lo cual recuerda inevitablemente a las posteriores poéticas francesas de *l'art pour l'art*).

Ante esta problemática entre restauración de la tradición literaria inglesa y renovación a través de la selección del pasado de la literatura (un conflicto entre la nostalgia y la visión del futuro), es natural que los primeros románticos ingleses hayan relegado la posibilidad de adaptar lo grecolatino a sus intereses. Esa tarea será efectuada por la segunda generación, con Lord Byron, Percy Bysshe Shelley, John Keats, Thomas De Quincey y otros.

En estos autores del segundo romanticismo inglés, lo griego aparece ligado a temas como el exotismo, lo sobrenatural, el nacionalismo, la subjetividad del *yo*, el idealismo (renovación del platonismo y las concepciones kantianas llevadas a Inglaterra por Coleridge), la conexión del hombre con la naturaleza.

Lo sobrenatural se liga con el romanticismo inglés a través autores como Shelley, Byron y Polidori. Este tema literario ausente por precepto en la literatura clasicista, combinado con la imagen de un pueblo como el griego, cuya influencia había sido la base de toda la tendencia iluminista, resulta casi paradójico. Sin embargo, como veremos, Inglaterra se acerca a Grecia en tanto nación exótica y desconocida, y no en tanto cultura archisabida a la cual emular. Los románticos ingleses exploran Grecia como lo harían con los pueblos más remotos de los Cárpatos transilvanos, o con los parajes más inhóspitos de las junglas americanas. La Grecia de Byron es una Grecia de gente sin afectación, de ruda y simple nobleza, una Grecia luminosa y despreocupada [3]. Los poetas ingleses olvidan la naturaleza unida al hombre de los antiguos griegos, adaptada como símbolo de la universalidad por los clasicistas franceses, y aceptan la dicotomía entre el hombre y su entorno natural, siendo el último un reflejo de las emociones y tormentos del primero.

Byron construye la imagen de Grecia como un anti-imagotipo (expresión que acuñamos con humildad) de la imagen de Inglaterra, a la cual consideraba como una tierra brumosa, hipócrita, intrigante y perdida en afeites emocionales. De modo diferente a como sucede con el exotismo oriental de los prerrománticos ingleses, el exotismo griego construye la imagen de una nación viva y actual, diversa a la de los textos clásicos. Ya no es la Grecia simbólica de la Guerra de Troya, o la de las Guerras Médicas: es la Grecia de la independencia contra el imperio de los turcos, una Grecia más afín, al menos estéticamente [4], al exotismo de la Baja Italia de Walpole o de la Arabia de Beckford que a la de las tragedias de Racine.

Lo sobrenatural griego abandona el sacro horror catártico de la tragedia, la reverencia olímpica: la sobrenaturalidad retorna al ámbito individual y subjetivo, al *oikos*, a los espíritus familiares y los tabúes de la sangre como símbolo del sexo. Retorna a la figura impiadosa, y tal vez de origen misterioso, del vampiro. Así lo hacen Byron y Polidori. En los tan conocidos relatos fantásticos escritos por estos autores en Villa Diodati, indefectiblemente, la relación con Grecia es directa: los personajes viajan a esta tierra, y conocen sus secretos a través de la experiencia propia, sin necesitar a Homero o a Sófocles.

A su vez, la seguridad y potencia nacional de Inglaterra habían los espíritus borrascosos de los segundos románticos, los cuales ven en la campaña independentista griega la posibilidad de verter sus necesidades de libertad, y de construir nuevas gestas para la antigua nación. Dejan atrás la épica del aedo ciego, y deciden dar a Grecia una nueva historia. Los recuerdos de la Grecia clásica no son sólo alicientes a la sensibilidad y la melancolía románticas de los autores, sin posesión de una fuerza moral, sino que impelen una poderosa y activa actitud hacia el presente y hacia el descubrimiento individual de la nación helénica.

Tras su estadía en Grecia, como explica Martineau (1987, 64):

“Era un Byron distinto el que volvía a su país... se había convertido en un filósofo cínico... baste decir que se había convertido en un invitado difícil en el banquete de la vida; al pensar sin cesar en los placeres sencillos que había saboreado en la campiña griega, en compañía de hombres toscos y pobres, se preparaba para tratar a sus pares londinenses con esa altivez, esa pasión de desagradar y esas oleadas de caprichos que lo volverían odioso para sus compatriotas.”

Es decir, Byron descubre Grecia, y no desea compartirla con sus compatriotas. No está interesado en traducir su experiencia al pueblo inglés. La Grecia que ha descubierto es una construcción puramente subjetiva e individual. Es un producto de su *yo*, imposible de adaptar a otros espíritus.

Resulta por demás curioso notar cómo en la correspondencia del poeta durante su estadía en Grecia, las descripciones del país visitado ocupan menos lugar que la admiración y contemplación de él mismo contextualizado allí. Martineau afirma (1987, 54) que, tras la visita a las ruinas de Troya, sus cartas dan más importancia a una proeza de natación realizada por él mismo que a la contemplación de los restos de la ciudad teucra. Byron viaja a Grecia para admirarse a sí, y no para subyugar su espíritu al del paisaje y el pasado griegos.

Hasta fines del siglo XVIII, Grecia era una influencia transmitida por los clasicistas franceses y por los deudos de los mismos en Inglaterra (Dryden, Pope, Goldsmith, Samuel Johnson). Con el segundo romanticismo de Byron y Shelley, tras el propiciamiento del terreno realizado por Wordsworth, Coleridge y otros, se decide realizar un acercamiento personal a Grecia (como se presenta en los cantos del *Childe Harold* de Byron), se elabora la idea de conocer y ver con los propios ojos aquella nación tan emulada por los franceses en el siglo anterior. Y lo cierto es que se encuentran con una tierra que, sin necesidad de ser atada a su pasado clásico, responde absolutamente a las necesidades del romanticismo.

2. El caso de Francia.

Ya en Voltaire encontramos referencia a la postura que mantendrá la literatura francesa hacia los clásicos griegos durante las décadas en las que irá surgiendo el romanticismo:

“Ces familiarités naturelles eussent été, à ce que je crois, bien reçues dans Athènes; mais Paris et notre parterre veulent une autre espèce de simplicité [5].”

Algo no muy diverso encontramos en Stendhal:

“Imitar hoy a Sófocles y a Eurípides y pretender que esas imitaciones no harán bostezar a los franceses del siglo diecinueve, es clasicismo.” (1968, 52)

Como podremos apreciar, según ambas posturas, la primera de mediados del siglo XVIII, y la segunda de 1823, la literatura clásica griega debe ser adaptada a las necesidades de la sociedad de la época. Stendhal afirma:

“Sófocles y Eurípides fueron eminentes románticos; dieron a los griegos reunidos en el teatro de Atenas, las tragedias que según los hábitos éticos de ese pueblo, su religión, sus prejuicios acerca de lo que constituye la dignidad del hombre, debían proporcionarles el mayor placer posible.” (1958, 51)

Los primeros románticos estuvieron demasiado ocupados en restituir, imitar y renovar. De esto se trataba el romanticismo. Restituir la estética popular y tradicionalmente francesa, con especiales miras hacia las épocas en las que se constituirían las naciones (la Edad Media), imitar el modelo de Alemania (Goethe a través de Madame de Staël) e Inglaterra (Shakespeare y la posterior la novela gótica), y renovar a través de la adaptación de los nuevos modelos al contexto específico de época y lugar. Esta ocupación de los primeros románticos franceses impidió que existiera una dedicación especial en reformar la postura hacia el mundo clásico, lo cual generó un estereotipo del romanticismo en el cual sus cultores desprecian la influencia clásica, cuando en realidad lo denostado es la preceptiva clasicista del siglo XVIII. Sin embargo, desde las primeras teorizaciones románticas, sí existe un cambio de miras. Los clásicos grecolatinos pasan de ser modelos de producción diacrónicos a ser sincrónicos. Es decir, comienza a considerarse que las formas clásicas fueron renovadoras y válidas en su época, pero que no pueden ser adaptadas para la posteridad. Estas teorías [6] no lograron perfilar una orientación clara hacia la huella que tendría lo grecolatino en el romanticismo francés, como sí sucede en los romanticismos alemán e inglés. A pesar de todo, según Brunetière, la literatura francesa siempre tuvo la función de puerto de Occidente. Las literaturas nacionales confluyen en Francia, y allí adoptan sus formas a un lenguaje universal. Como diría Rivarol: “Una traducción al francés es siempre una explicación”. Esta posición francocentrista se basa en el carácter meramente social de su literatura:

“Nos ha tocado a los franceses vincular, fundir y como unificar en la idea de sociedad general del género humano todos los elementos contradictorios o enfrentados que ella [la literatura] pudiera contener. Nuestras creaciones e ideas... han sido tomadas por toda Europa, apropiándolas al genio de las distintas razas. Por nuestro modo transformadas, no hemos requerido sino que fueran **útiles al progreso de la razón y de la humanidad**” (Brunetière, 1980, 115) [el remarcado es nuestro]

Este carácter pragmático, utilitario y social de la literatura francesa, rayano al pensamiento latino, explicaría por qué la literatura griega, a partir del inicio del romanticismo (cuando ésta dejó de ser relacionada con la preceptiva, la razón y el orden [7]), fue casi abandonada. No se trataría de una cuestión de “principios” románticos, sino de una imposibilidad de traducir la especulación individualista y la dimensión humana del arte griego a los intereses franceses de la época. Si bien la intención del romanticismo francés habría sido la de “traducir” a su propio Homero, el carácter social de su literatura llevó la producción hacia otros parajes. Stendhal contraponen la imitación clásica a la adaptación que debe aspirar el romanticismo francés de este modo:

“Los románticos no aconsejan a nadie que se imite directamente a Shakespeare. Lo que hay que imitar en ese gran hombre es la manera de estudiar el mundo en medio del cual vivimos y el arte de dar a nuestros contemporáneos precisamente, el tipo de tragedia que necesitan pero que no tienen la audacia de reclamar porque están aterrorizados por la reputación del enorme Racine.

“Por azar la nueva tragedia francesa se parecía mucho a la de Shakespeare. Pero esto se produce sólo porque nuestras circunstancias son las mismas que las de la Inglaterra de 1590.” (1968, 56-57)

Es decir, imitar a los románticos del pasado (como llama Stendhal, de manera muy general, a todos los grandes autores que renovaron la historia literaria) en su actitud y no en sus obras, las cuales sólo deben poseer influencia en el presente a través de la adaptación a la dignidad y el placer estético correspondientes a la época y lugar. Como hubiera dicho el autor de *Rojo y negro*: “dar placer al pueblo y no a los bisabuelos”.

Un intención social, una suerte de *humanitas*, la *civilté* de Bossuet [8], son las que dieron su perfil al romanticismo francés. Sus autores no rindieron culto a un panteón sagrado al cual emular (como había hecho el primer Goethe y Schiller con Shakespeare), sino que consideraron que las grandes literaturas del pasado debían ser adaptadas a la sociedad de la época. En esta actitud Stendhal vería un acto de arrojo (1968, 53).

3. Heteroimagología comparada de lo griego en los dos casos expuestos.

Tras describir las características de la construcción de imagen de lo griego en los romanticismos inglés y francés, cabe encontrar la relación que existe entre ambos, sus mutuas influencias y sus puntos de disparidad. El crítico literario danés Georg Brandes, acerca de la relación entre las literaturas nacionales, afirmó:

“En el aspecto literario, hasta ahora, los diversos pueblos se han mantenido bastante separados entre sí y han demostrado poca aptitud para intercambiar sus productos. Y si se desea tener una idea de las relaciones imperantes hasta hoy, recuérdese la antigua fábula de la zorra y la cigüeña. Se sabe que la zorra invitó a comer a la cigüeña, pero puso todos sus sabrosos manjares en una fuente chata, así que la cigüeña, por su largo pico, no pudo coger casi nada. Es también sabido de qué manera se vengó la cigüeña. Puso sus manjares líquidos y sólidos en una vasija alta y de cuello angosto, en el que entraba con comodidad su largo pico, pero no el

hocico de la zorra. Las diversas naciones han representado, de este modo, alternadamente, en un largo período, el papel de zorra y de cigüeña. Gran parte de la tarea de la estética radicó y radica en servir la cigüeña en los recipientes de la zorra y a la inversa.” (1980, 84)

Del mismo modo, existen autores que representan excepciones a la imagología de lo griego imperante en su nación. Charles Nodier, en Francia, con su *Smarra o Los demonios de la noche*, representa un caso en el que se expone una Grecia sumamente personal, pesadillesca y atemporal, incluso relacionada con las experiencias propias del autor en los Balcanes. El tratamiento que Nodier da a lo griego en su obra es sumamente cercano al de Lord Byron. A su vez, en Inglaterra, Keats posee una relación entre clasicismo y romanticismo cercana a la que en Italia tendría Leopardi, y su influencia de los clásicos griegos es mucho más directa que en cualquier autor del periodo.

Cabe mencionar que un caso particular del romanticismo francés hacia la construcción de imagen de lo griego se da en Victor Hugo, sin embargo la relación entre este autor y Grecia es meramente política, y casi no tiene reflejo en su obra literaria. Apenas unas odas de juventud. Victor Hugo apoya la causa independentista griega como reflejo de su postura democrática, en la cual logra encontrar un punto de apoyo con las necesidades de su pueblo, pero no construye una imagen de Grecia que supere las convenciones de todo demócrata. Los románticos ingleses, en cambio, poseen una introspección sensible y estética hacia el mundo griego, en la cual enmarcan cualquier relación con lo político. Es por esto que apartaremos a Victor Hugo de el análisis imagológico que nos compete, siendo que su postura es sumamente convencional a los selectos grupos demócratas europeos, y no refleja la tendencia predominante en su nación hacia lo griego.

A pesar de toda la teorización romántica francesa acerca de adaptar los clásicos al espíritu de la época, la presencia de lo griego en su literatura posterior es casi nula. Los románticos franceses, siguiendo las necesidades sociales de la literatura, generalmente no llegaron a toparse con Grecia, como sí lo hicieron los ingleses. Sobre esta diferencia podemos citar a Brunetière en su trabajo “Sobre el carácter esencial de la literatura francesa”, cuando expone aquello que la cultura alemana recrimina a la literatura francesa:

“Podría decir lo mismo en lo que respecta a su pretendida falta de originalidad, cosa que no niego, pero que explico atribuyéndole ese mismo carácter social. Si se desea, se puede vivir fuera y como marginado de la sociedad de los otros hombres, si bien, por otra parte, es bastante difícil. De alguna manera es posible, como lo hicieron Byron o Shelley, exceptuarse del propio medio. Y hasta se puede, si se desea, oponerse osadamente a cuantas costumbres y opiniones se han recibido. Mas si prefiere, por el contrario, vivir en sociedad y para la sociedad... hay que empezar por someterse a sus costumbres y opiniones, lo cual constituye por otra parte la única manera de modificarlas” (1980, 112).

Los ingleses basan la construcción de imagen de Grecia precisamente en su individualismo y autosuficiencia, en su posibilidad de, como bien dice Brunetière, “exceptuarse del propio medio”. La Francia romántica no arriba a Grecia al no poder tender un puente entre ésta y las necesidades sociales de su pueblo. Los románticos ingleses buscan a Grecia como una evasión a la propia patria, pero además, no necesitan traducir o adaptar lo aprehendido a sus iguales [9]. La Grecia de Inglaterra es subjetiva e individual, y la imagen que de ella construyen sus románticos suele coincidir entre ellos, pero no es compartida como bien social.

Cuando parafraseamos a Stendhal diciendo “dar placer al pueblo y no a los bisabuelos”, podríamos al mismo tiempo adaptar esta máxima al romanticismo inglés: “dar placer al alma y a nadie más”.

Los imagotipos de lo griego en los imaginarios sociales inglés y francés, diferían entre sí aún antes de ser tratado en el producto de un autor determinado del romanticismo. En Francia, con el inicio de las formas románticas, se inicia un cambio en el que la principal premisa es la humildad. La autosuficiencia gala sufre un feroz embate cuando Madame de Staël afirma “hay que mirar hacia Alemania”. Francia inicia su romanticismo con vergüenza, pues había sido la cuna del estancamiento estético, Inglaterra lo hace con el orgullo de una nación independizada del yugo, y con ello aclama a Shakespeare como símbolo y caudillo de la renovación. De este modo, en el romanticismo francés no existe tan fuertemente el carácter especulativo y experimental que con absoluta libertad caracteriza al romanticismo más puro de Inglaterra (el posterior a la caída de Napoleón). Los franceses no logran superar la reticencia hacia lo griego, como nos preguntábamos al inicio del trabajo, por ósmosis identificatoria (prejuicio o estereotipo) con las tendencias del clasicismo. En Francia, la relación clásicos grecolatinos-preceptiva clasicista-literatura aristocrática y Edad Media-romanticismo-literatura social, se convierte casi en una norma. En cambio, en Inglaterra, la relación con el romanticismo privilegia el concepto de libertad de la forma a partir del individuo. Es por ello que los románticos ingleses no poseen reserva alguna en acercarse a lo griego, y construir de aquella nación una imagen según las impresiones personales.

Cuando los ingleses descubren Grecia con sus propios ojos, encuentran una tierra con necesidades románticas, por lo cual el encuentro entre ambas partes resulta sumamente fructuoso. Sobre esta Grecia personal y reconstruida, Francia posee sólo al “anglosajonizante” Charles Nodier.

Si intentamos enmarcar nuestro análisis de la imagología griega en los romanticismos inglés y francés, en un amalgamamiento de las propuestas de Moura y Ricoeur acerca de los estudios imagológicos comparados, podemos elaborar las siguientes afirmaciones:

- La heteroimagología de lo griego en Inglaterra se produce a través de imagotipos *productivos o creativos*, es decir, a través de una innovación de la inventiva en un autor determinado, distanciado de las imágenes sociales o colectivas.
- En Francia, el imagotipo *reproductivo* de Grecia, que es el reflejo de la imagen colectiva que se posee de lo propio o de lo extraño, impide la aparición de imagotipos *productivos* de amplia influencia en el imaginario popular.
- A su vez, los románticos ingleses utilizan los imagotipos ya existentes de lo griego para distanciarse del imaginario social, así como para proponer una visión personal de ese mundo considerado exótico.
- Por otro lado, los imagotipos de lo griego generados por los románticos ingleses de manera personal, influyeron inevitablemente en la opinión pública de su país, a tal punto que el donar fondos para las campañas independentistas de Grecia [10], se convirtió en una moda de las clases acomodadas de la Inglaterra de aquellos años.
- Además, el heteroimagotipo de lo griego construido por los románticos ingleses privilegia la función idealista de la *utopía* (Moura, 1992, 280), es decir, la función de la subversión social, y de este modo perjudica la *ideología*, o sea,

la necesidad de un grupo determinado de construir autoimágenes reforzadores de la propia identidad. La imagología de lo griego en el romanticismo inglés representa una alteridad “idealizada y alternativa”, que se contrapone a la identidad inglesa (Moura, 1992).

- Podríamos también proponer la posibilidad de que la reticencia del romanticismo francés hacia la construcción clara de un imotipo griego adaptado al contexto, puede ser un intento de no apartar la mirada hacia heteroimágenes demasiado predefinidos por el imaginario social. Esto es comprensible por el carácter colectivo de la literatura francesa, y por la particular identificación existente en Francia entre lo griego y la preceptiva clasicista.

Conclusión.

Nuestro trabajo ha intentado analizar comparativamente las imagologías que poseen los romanticismos inglés y francés acerca de Grecia, sea en su literatura clásica como en su presencia real y contemporánea.

Basándonos en la hermenéutica de Ricoeur y en las propuestas imagológicas de Moura, sintetizadas en una tentativa de metodología imagológica propuesta por Manuel Sánchez Romero, hemos realizado un estudio comparado que, por cuestiones de extensión, no abarca todas las posibilidades interpretativas inmanentes a los textos literarios tratados. El análisis comprende, principalmente, un corte sincrónico comparado en la historia de las literaturas inglesa y francesa, desde el contexto de producción, el carácter de las literaturas nacionales (al modo de la crítica positivista de Brunetière), y una comparación diacrónica entre las imagologías de lo griego en el clasicismo y el romanticismo de las literaturas implicadas.

Bibliografía:

BOWRA, C. Maurice (1976) *The Romantic Imagination*. Oxford University Press. USA.

BRANDES, Georg, “Las grandes corrientes de la literatura en el siglo XIX” (fragmento) en SARLO, Beatriz (1980) *Crítica literaria: romanticismo y positivismo*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires.

BRUNETIÈRE, Ferdinand, “Sobre el carácter esencial de la literatura francesa” en SARLO, Beatriz (1980) *Crítica literaria: romanticismo y positivismo*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires.

CAMPOS, Haroldo de, “El sentido de la teoría literaria y de la literatura comparada en las culturas denominadas *periféricas*” en AAVV. (1997) pp. 101-108.

DUBATTI, Jorge (2003) “Teatro comparado, disciplina de la teatrología” [en línea], *Hiper Feira: Art & Literature International Journal n°6*: <http://www.ic.sunysb.edu/Publish/hiper/num6/articulos/teatro.htm> [Consulta: 24-12-2006]

-----, “Visión de la historia, el folclore y la naturaleza nórdica” en DUBATTI, Jorge (coordinación) (2006) *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*. Ed. Colihue. Buenos Aires. pp. 13-23.

GARASA, Delfín Leocadio (1969) *Los géneros literarios*. Ed. Columba. Buenos Aires. pp. 155-184.

GUILLÉN, Claudio (1985) *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Ed. Crítica. Barcelona.

MARTINEAU, Gilbert (1987) *Lord Byron. El genio maldito*. Javier Vergara Editor. Buenos Aires. Cap II: La peregrinación de Childe Harold (pp. 38-65).

MOURA, Jean-Marc (1992) *L'image du tiers monde dans le roman français contemporain*. Presses Universitaires de France. París.

----- (1992) “L’imagologie littéraire, essai de mise au point historique et critique” en *Revue de Littérature Comparée* 3.

POLIDORI, John (1999) *Ernestus Berchtold o El moderno Edipo. Seguido del Diario de Villa Diodati*. Celeste Ediciones. Madrid.

REST, Jaime (1968) “El romanticismo inglés” en *Capítulo Universal: la historia de la literatura mundial* n°8. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires.

RICOEUR, Paul (1986) *Du texte à l’action. Essais d’herméneutique II*. Paris Seuil. París.

----- (1990) *Soi-même comme un autre*. Paris Seuil. París.

SÁNCHEZ ROMERO, Manuel (2005) “La investigación textual imagológica contemporánea y su aplicación en el análisis de obras literarias” en *Revista de Filología Alemana*, Vol. 13, Universidad Complutense de Madrid, 2005:
<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fil/11330406/articulos/RFAL0505110009A.PDF> [Consulta: 26-12-2006]

SCHMELING, Manfred (comp.) (1984) *Teoría y praxis de la Literatura Comparada*. Ed. Alfa. Barcelona.

STENDHAL (1968) *Racine y Shakespeare* (Traducción, prólogo y notas de Hilda Torres Varela). Centro Editor de América Latina. Buenos Aires. pp. 51-61.

TAINÉ, Hippolyte, “Historia de la literatura inglesa” (fragmento) en SARLO, Beatriz (editora) (1980) *Crítica literaria: romanticismo y positivismo*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires.

WALPOLE, Horace, “Prólogo a la segunda edición” en WALPOLE, Horace - BECKFORD, William (1983) *El castillo de Otranto - Vathek*. Hyspamérica / Ediciones Generales Anaya. Madrid. pp. 13-19.

Notas:

- [1] “El tiempo que media entre los días de Dryden y los de Pope es la edad oscura de la poesía inglesa”
- [2] Y anunciada en la de Macpherson, Burns y Gray.
- [3] De este modo lo describe Gilbert Martineau en su biografía del poeta (1987, 61-62).
- [4] Aunque diferente en la construcción imagológica.
- [5] “A mí me parece que todas estas familiaridades hubieran sido bien recibidas en Atenas; pero París y nuestro público quieren otra clase de sencillez.” Citado de la epístola a Maffei de Voltaire. Scipione Maffei (escritor italiano de la primera mitad del siglo XVIII) escribió una tragedia, *Merope*, muy elogiada por los clasicistas de su época. (citado en el “Prólogo a la segunda edición” de *El castillo de Otranto* de Horace Walpole)
- [6] Pues es típico que los primeros románticos, exacerbados ante el universo de posibilidades que se abría ante sus ojos, hayan teorizado elementos que nunca sería tratados posteriormente. En el caso de Francia, es la postura hacia lo grecolatino.
- [7] Bousset tenía una idea sumamente superficial del carácter de la literatura griega: “Los mismos poetas griegos, quienes estaban en manos de todo el pueblo, más que divertirlo, le instruían. El más famoso de los conquistadores consideraba a Homero un maestro que le enseñaba a gobernar correctamente. El gran poeta no cesaba de enseñar a obedecer y a ser un buen ciudadano. Este y muchos otros poetas, cuyas obras no son menos serias que agradables, celebran solamente las artes útiles a la vida humana, no aspirando sino al bien público, a la patria, a la sociedad y a esa admirable sociabilidad que hemos explicado.” (citado por Brunetière, 1980, 101)
- [8] Bousset adjudicaba la *civilté* (accesibilidad y educación del pueblo y del mundo) al rechazo de la influencia grecolatina de ciertos autores franceses del siglo XVII. Es decir, el intento de acercar la literatura al pueblo, y convertirla en un instrumento de educación popular.
- [9] Contrariamente, cuando Chateaubriand regresa de su viaje a Grecia, aumenta con gran pasión su actividad social en contra de la tiranía y a favor del liberalismo. Es decir, el contacto de este autor francés, comúnmente contrapuesto a la figura de Byron, transforma su experiencia en Grecia en un bien colectivo. Para Lord Byron, el contacto con Grecia lo aleja aún más ideológicamente de su país, haciéndolo sentir un extraño en su propia casa.
- [10] Aunque en realidad, el principal origen de esta oleada de simpatía inglesa hacia la causa griega, más que elementos internos de los textos literarios que trataron el tema, es la relación de Lord Byron con esta nación, y su caída heroica en Missolonghi.

© José Agustín Conde De Boeck 2007

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

