

La investigación textual imagológica contemporánea y su aplicación en el análisis de obras literarias

Contemporary imagological investigations and its application on the analyses of literary works

Manuel SÁNCHEZ ROMERO

Universidad de Sevilla
Departamento de Filología Alemana
masanchezro@us.es

RESUMEN

Hoy en día sigue existiendo una importante discusión sobre el método teórico que se debe aplicar en la imagología comparada dentro del marco de la teoría de la literatura. El presente trabajo tiene como finalidad ofrecer una serie de conceptos sobre imagología útil para investigaciones sistemáticas de *imágenes* (aquí: *imagotipos*) en un texto literario. Estimamos que en ello se demuestra la posible relación existente entre los aspectos formales y de contenido en obras literarias en lo concerniente a la compleja problemática de los *imagotipos*. De esta manera creemos poder reducir el abismo entre la teoría imagológica y su aplicación práctica existente en la mayoría de trabajos imagológicos publicados hasta ahora.

Palabras clave: Teoría de la literatura, imagología comparada, crítica textual

Contemporary imagological investigations and its application on the analyses of literary works

ABSTRACT

Nowadays we are still having an important discussion about the theory that should be applied to the studies of imagology. This article offers concepts about imagology that can be useful for systematic investigations of *images* (here: *imagotypes*) inside a literary text. We estimate that this article shows the possible relationship between formal aspects and its practical use in literary works concerning the difficult study of *imagotypes*. In this way it is possible to reduce the gulf between the theory of imagology and its practical application which still exists in the majority of imagological works published nowadays.

Key words: Theory of literature, Imagology, Investigations of literary texts

SUMARIO: 1. La imagología comparada. 2. La interpretación textual imagológica.

1. La imagología comparada

La investigación de las imágenes en el campo de la literatura es conocida con el nombre científico de *imagología comparada* y se ha constituido en una rama reciente de la comparatística o literatura comparada. En la teoría de la imagología comparada contemporánea estas imágenes suelen ser llamadas *imagotipos* (imágenes sobre los pueblos), que a su vez se pueden diferenciar en *autoimagotipos* (las imágenes de nuestro propio pueblo) y *heteroimagotipos* (las imágenes de otros pueblos). Hay, claro está, innumerables imagotipos, de los que se ocupa la disciplina de la imagología comparada (Dyserinck/ Syndram 1988).

Se consideran como precursores no científicos de la imagología a autores de la Época Clásica o cercanos a sus ideas cosmopolitas como por ejemplo los escritores alemanes Johann Gottlieb Herder, Johann Wolfgang von Goethe, Gotthold Ephraim Lessing o autores como Mme de Staël (Fischer 1981: 15). Estos autores tenían entre otros objetivos el reconocimiento de características nacionales propias, tal como eran perceptibles en las distintas literaturas, para así poder facilitar una comunicación internacional sin prejuicios. De esta manera, han contribuido a despertar el interés por culturas y literaturas de otros países, además de aumentar la disposición receptiva mutua de distintas naciones. Así, Mme. de Staël, expresa en *De l'Allemagne* (1809) su desilusión por la historia francesa desde la Revolución, a la vez que elogia abiertamente la forma de pensar de los alemanes, su filosofía y su literatura (Dyserinck/ Fischer 1985: 5).

Más tarde, a principios del siglo XX, comparatistas franceses iniciaron sus investigaciones científicas en imagología. Dichos estudios, pertenecientes todavía a la prehistoria de la imagología comparada, consideraban la existencia de características nacionales como un hecho, por lo que el objetivo sólo era describirlas. Cabe destacar aquí que la imagología comparada contemporánea tiene poco que ver con dichos objetivos. Su tarea no consiste en la determinación de características nacionales - se niega incluso su existencia - sino en el descubrimiento de la falsificación de dichas características, así como en el estudio de su origen y de su efecto (Fischer 1981: 16). No obstante, estos estudios fueron importantes, ya que formarían la base de la escuela comparada francesa posterior, que iba a tener una gran importancia inmediatamente después de la II Guerra Mundial, sobre todo en Francia y Alemania.

Esta primera fase, que se considera la de los antecedentes de la imagología comparada, duró hasta principios de los años 50 cuando el estadounidense René Wellek criticó en su artículo *The concept of Comparative Literature*, de 1953, una publicación sobre imagología del año 1947, *Les écrivains français et le mirage allemand (1800-1940)*, escrita por Jean-Marie Carré, por considerarla acientífica y preñada de ideología (Fischer 1981: 19-42).

El investigador francés Carré consideraba que la tarea de las investigaciones imagológicas consistía en la investigación de la historia de las imágenes de otro país existentes en una nación determinada, para así sustituir las imágenes falsas por imágenes más objetivas o reales (Fischer 1981: 33). Sin embargo, para el investigador Wellek esta operación es imposible, puesto que no existe ningún método objetivo para poder

realizar esa sustitución, por otro lado, deseada. Él abogaba por un estudio estrictamente científico del texto, por un estudio inmanente del texto. De esta manera podemos afirmar que las teorías de Carré sólo tienen un cierto valor socio-psicológico para Wellek, pero no científico, ya que estaban contaminadas, según él, de ideología.

Esta disputa entre Wellek y Carré iba a tener consecuencias determinantes para los estudiosos de la imagología comparada. El francés Carré, que formaba parte de un grupo de investigadores franceses con unas ideas similares a las suyas y el americano Wellek, provocaron una división en la comparatística. Se llegó a crear, por un lado, la llamada escuela americana que seguiría a Wellek y, por otro, la escuela francesa, con investigadores cercanos a las ideas de Carré. Esta división tuvo como consecuencia que la imagología fuera relegada a un segundo plano dentro de la literatura comparada. Dicha situación perseveró durante más de una década, hasta bien entrados los años sesenta.

En los años 60, 70 y 80 se llevaron a cabo estudios imagológicos siguiendo un método positivista. Investigadores alemanes como Hugo Dyserinck y su denominada *Escuela de Aquisgrán* (en la que destaca sobre todo el discípulo de Dyserinck, M.S. Fischer) y estudiosos franceses fueron sus protagonistas. De ellos cabe decir que utilizaban un método deductivo, pero al mismo tiempo, adolecían de ser excesivamente descriptivos. No existía una clara definición de términos como imagen (más tarde: imagotipo), estereotipo o prejuicio, empleados por la disciplina de la imagología comparada. Sin embargo, no hay que olvidar que las deficiencias de la teoría imagológica, sobre todo la de Dyserinck, eran de menor importancia si tenemos en cuenta su relevancia con respecto a la innovación metodológica. Ésta supuso una liberación de cualquier tipo de carga ideológica y se convirtió en un campo de investigación más objetivo.

Así pues, durante tres décadas, la teoría de Dyserinck se centró, sobre todo, en la constitución de una teoría, además de su divulgación y aceptación por parte de la crítica y teoría literarias. Aún no se había conseguido aplicar con éxito esta teoría atendiendo a una interpretación inmanente a los textos. Además, los intentos de abordar casos prácticos eran todavía muy escasos y poco claros en sus conclusiones.

A pesar de que Dyserinck reflejara en sus investigaciones la existencia tanto de una función ideológica como de una función inmanente al texto de las imágenes de cada país, él se concentraba casi exclusivamente en el aspecto descriptivo. Dicho autor investigaba el origen de las imágenes y, en el aspecto receptivo, analizaba la evidente presencia de estas imágenes para el lector, es decir, se centraba en el significado extraliterario de dichas imágenes. Por ello, podemos afirmar que Dyserinck no profundizó en un trabajo inmanente de los textos, sino en la función extraliteraria de las imágenes.

A principios de los años 90 sí surgen estudios inductivos dedicados a la investigación inmanente de los textos portadores de imágenes de otros países. Estos estudios inician una nueva fase en la disciplina de la imagología comparada, ya que, por primera vez, se centran en el estudio práctico de las imágenes literarias de otros países o pueblos. Sin embargo, la deficiencia de estos estudios seguía consistiendo en la falta de una base teórica clara y explícita que pudiera ser utilizada en dichas investigaciones imagológicas.

Podemos afirmar, pues, que existe una constante común en la ciencia de la imagología comparada: la necesidad de investigar el fenómeno de la *imagen* (más propiamente: *imago*) en la literatura. Queda claro que existen diferencias tanto en la terminología como en el método de la descripción y en la interpretación de este fenómeno. Las dificultades para crear una terminología común sobre la extrañeza cultural en la literatura se debe al carácter difícilmente descriptible y ambivalente de las representaciones o construcciones transmitidas culturalmente y que son, a la vez, materiales para la ficción. En la mayoría de las investigaciones analizadas se comprueba que este fenómeno se compone de varios elementos y muestra una estructura compleja.

Como términos aglutinadores se proponen habitualmente los de *imagen nacional*, *imagen de lo extraño*, *imago* o *mito* que, o bien son definidos de forma diferente, o no son definidos en absoluto. Todos estos términos aparecen como pares contrapuestos de imágenes (*imagos*) de uno mismo y de lo extraño.

Además, aparecen elementos singulares de dichos términos, que se denominan de distintas maneras, como por ejemplo *estereotipo*, *prejuicio* o *cliché*, pero también aparecen, de nuevo, términos como *imagen* o *imago*.

Por ello, surge la cuestión de cuáles de estos elementos pertenecen a los términos aglutinadores, es decir, de cómo se deben ordenar estos conceptos de forma jerárquica.

Con respecto al método, en la mayoría de las investigaciones se postula la necesidad de una investigación científico-literaria, pero orientada interdisciplinariamente. Dicho estudio abordaría la génesis, la estructura inmanente al texto y la función de lo extraño con respecto a un fondo cultural y social determinado, como también su repercusión en el texto literario. La mayoría de las propuestas teóricas no se ven confirmadas en interpretaciones textuales, por lo que se quedan en simples postulados teóricos abstractos.

A pesar de sus grandes méritos por lograr hacer de la imagología una disciplina comparatística relevante, las propuestas de Hugo Dyserinck y de la *Escuela de Aquisgrán*, así como las de otros investigadores, influidos por dicha escuela, manifiestan sus limitaciones descriptivas con respecto a la crítica de la ideología y a los aspectos estéticos y receptivos de las imágenes de lo extraño.

Es más, el concepto de *estereotipo*, se limita a aspectos singulares de la extrañeza transmitida literariamente, sin analizar este fenómeno en su complejidad dentro del mundo ficcional de los textos literarios. La mayoría de los conceptos no sólo se definen con terminologías difusas y métodos no uniformes, sino también, por su carácter abstracto y deductivo, rara vez son utilizados en la práctica.

2. La interpretación textual imagológica

Desde hace dos décadas se observa, sobre todo en Francia, una evolución muy positiva en el campo de la teoría imagológica. Destaca sobre todo un investigador perteneciente a esta nueva escuela francesa: Jean-Marc Moura. El trabajo de

este imagólogo francés (Moura 1992: 271-287) resulta ser relevante tanto para el afianzamiento de los conceptos teóricos como para su puesta en práctica en la *interpretación textual imagológica* contemporánea.

Así, Jean-Marc Moura propone investigar la imagen centrándose en tres aspectos temáticos (Moura 1992: 271-287). Primero, propone abordar el término imagen como imagen de lo (o del) extraño o extranjero. En segundo lugar, sugiere investigar la imagen como producto de una nación, cultura o sociedad (*el imaginario social*). Por último, sugiere profundizar en una imagen como un producto creado por un autor determinado.

Sin embargo, sería erróneo analizar por separado cada uno de estos aspectos, ya que podría considerarse erróneamente la imagen, bien como un reflejo de la realidad o bien como un aspecto literario, que no mantiene relación alguna con el contexto social.

De ahí que los estudios imagológicos deban elaborar un análisis de los tres aspectos articulados entre sí. A este respecto, cabe recordar que la propuesta interdisciplinar exige que la imagología determine claramente las relaciones entre la literatura y el alcance de dicho imaginario, así como su propio lugar tanto dentro de la literatura en general y, más en concreto, de la literatura comparada, como en el ámbito de las ciencias sociales. El carácter social y cultural ha tenido en el pasado un peso excesivo, sobre todo en la comparatística francesa de la primera mitad del siglo XX, fiel a la idea de que la literatura es la expresión de la sociedad (Moura 1992: 271-287).

Para subsanar estas deficiencias metodológicas, Moura propone un método basado en la teoría de la hermenéutica de Paul Ricoeur, sobre todo en sus reflexiones sobre la imagen y la fantasía (Ricoeur 1989 y Ricoeur 2001).

La teoría de Ricoeur sobre la denominada *imaginación reproductiva y productiva*, su definición del término *imaginario social* se encuentra en las bases filosóficas de Moura. La imagen literaria de lo extraño, transmitida social y culturalmente, no es considerada en la teoría de Ricoeur como reflejo de la realidad. Al contrario, es necesario investigar esta cuestión de forma interdisciplinar para poder analizar las relaciones entre la literatura y el alcance del imaginario social, fenómeno que Ricoeur distingue en los textos literarios con los términos *ideología* y *utopía* (Ricoeur 1989 y Ricoeur 2001).

A este respecto Ricoeur destaca el hecho de que la imagen pertenezca por referencia a una idea o un sistema de valores anterior a su representación. Además, la imagen no se deja describir con el significado de la percepción, visión o mirada, no es un reflejo o una transmisión de la realidad. Las imágenes no pueden ser consideradas como una duplicación de la realidad, deben ser investigadas como creaciones literarias autorreferenciales. Las imágenes no son un registro directo de una realidad por parte de un autor, sino que son transmitidas por el grupo o sociedad a los que pertenecen (Ricoeur 1989 y Ricoeur 2001).

Por todo ello, la interpretación de la imagen tiene que hacerse, según Moura, en dos fases. Primero, es necesario estudiar el contexto cultural del que surge la imagen y, luego, su aparición en textos literarios.

Para ello, es preciso tomar en consideración tanto los estereotipos *reproductivos* como los *productivos (creativos)*. En el primer caso éstos pueden considerarse un reflejo del estereotipo colectivo y, en el segundo caso, una nueva creación, una innovación de la fuerza creativa en los textos de un autor determinado que se distancia de las imágenes sociales o colectivas. Una interpretación imagológica conlleva, pues, la consideración del *imaginario social*, que puede situarse en varios planos: en la opinión pública, en la actividad intelectual de una sociedad o aparecer como representaciones simbólicas (Moura 1992: 280).

No obstante, las relaciones entre una obra literaria, producto de un autor, y las imágenes colectivas son más complejas que las que se establecen entre las imágenes y la opinión pública o entre las imágenes y la actividad intelectual. Por ejemplo, un autor puede originar un estereotipo de lo extraño en la opinión pública, pero también puede utilizar un estereotipo ya existente o bien distanciarse totalmente de esa imagen colectiva y proponer una visión propia, individual de ese mundo considerado extraño.

Partiendo de la teoría de Ricoeur, del denominado *imaginaire social*, se crea a continuación, según Moura, la tipología de la imagen literaria de lo extraño. Ésta se caracteriza por la tensión que genera entre los conceptos de *ideología* y *utopía*, al poder mostrar bien una función ideológica o bien una función utópico-subversiva. Moura, a su vez, toma las definiciones de estos dos conceptos de Ricoeur. Ricoeur entiende la *ideología* como una necesidad imprescindible, para un grupo determinado, de construir una imagen de sí mismo, es decir, de representarse, en un sentido teatral, para reforzar una identidad propia. Por otra parte, concibe la *utopía* como una función de la subversión social (Moura 1992: 280).

Como ejemplo de imagen *ideológica* Moura menciona la imagen de España y los españoles por parte de los franceses en el siglo XVIII. España era para Francia una suerte de ideal negativo, lo opuesto a la nación ilustrada y ello contribuía al fortalecimiento de la identidad francesa. También alude Moura al continente asiático que aparece en obras como *Morgenlandfahrt* (1931) y *Siddharta* (1922), ambas escritas por Hermann Hesse, como ejemplo de una visión *utópica*, de una imagen subversiva de una alteridad idealizada y alternativa, en contraposición a la cultura europea.

Gracias a la investigación de las imágenes ideológicas y/ o utópicas, en su relación con el imaginario social y en su funcionalidad dentro del texto, es posible estudiar la fantasía *productiva* literaria en su relación con la fantasía *reproductiva* literaria. De esta manera, la imagología puede evitar las simplificaciones sociológicas que tomen imágenes como si fueran realidad o las utilicen como medio de crítica a dicha realidad.

Por otra parte, Moura ha explicado también la función de la imagología literaria (*imagologie littéraire*). Su tarea, en el límite con los estudios críticos sobre los mitos, no está sólo en la investigación de los campos sincrónicos, sino también en el campo diacrónico de las imágenes de lo extranjero o de lo extraño. Desde este punto de vista, la imagología puede abordar, en su dimensión temporal, figuras míticas que han trascendido su época dentro del ámbito cultural europeo, tal como afirma Moura en las siguientes declaraciones: “La persistance des mythes de l’autre primitif ou barbare au long de l’histoire littéraire de l’Europe mérite d’être exami-

née.” (Moura 1992) Este concepto teórico ha sido aplicado por Moura en su estudio sobre la imagen del Tercer Mundo en las novelas francesas desde los años 50 hasta los años 80 (Moura 1992)¹.

¹ En su primera parte, Moura analiza primero escritos teóricos franceses que se ocupan de la problemática de la descolonización del Tercer Mundo o de la posición de occidente con respecto a este tema. Luego, en la segunda parte, estas premisas se consideran las bases históricas ideológicas de las imágenes literarias del Tercer Mundo. Estos escritos se pueden dividir en *liberales* o *radicales*, según sea la posición que adopten con respecto a la oposición entre los países desarrollados y subdesarrollados, o bien, si apoyan o critican a occidente o al Tercer Mundo. Estas dos tendencias coinciden con representaciones simbólicas, no realistas, del Tercer Mundo. En la tendencia *liberal* se representa al Tercer Mundo como una amenaza apocalíptica: el sentimiento de superioridad por parte de los países desarrollados se mezcla aquí con el miedo a la supuesta barbarie del Tercer Mundo. Por otra parte, en la tendencia *radical* se convierte al Tercer Mundo en el lugar de la fortuna original mítica y simboliza el paraíso perdido. En estos escritos predomina el sentimiento de culpabilidad o de anhelo hacia el país de origen. Es decir, el Tercer Mundo se estiliza en estos dos tipos de escritos bien como lugar del mito de la barbarie, bien como utopía.

En la segunda parte del trabajo Moura investiga cómo estas oposiciones históricas ideológicas del imaginario social se convierten, como estructuras simbólicas, temáticas y léxicas que son, en imaginario literario. Pero en su trabajo, Moura aborda sobre todo novelas de la llamada *paralittérature* (literatura trivial), aunque también se citan obras de reconocida calidad literaria. En dichos trabajos, se demuestra que lo social imaginario aparece, bien como un punto de vista colectivo sobre lo extranjero, o bien como un aspecto superado en las mejores obras literarias. Según Moura existen cuatro fuentes de inspiración: primero, *exotismo*; segundo, *condenación de occidente*; en tercer lugar, *el culto a la fortuna originaria* y cuarto, *miedo a la barbarie*.

Así, en primer lugar, las novelas cuyas fuentes de inspiración se encuentran en el exotismo, se nutren de la ideología *liberal* mencionado y abordan historias de espionaje o de aventuras. La novela de espionaje se construye mediante estereotipos estructurales y temáticos, diferenciación que Moura ha tomado de Pageaux. Por lo que se refiere al estereotipo estructural, en estas obras se contraponen habitualmente un agente de occidente, un personaje inteligente, de buena familia, un ser superior al caos del Tercer Mundo. Con respecto al código temático, éste representa el contexto exótico: el trabajo del agente y las mujeres más exóticas. Se trata de un realismo y exotismo simplificado al máximo, que trabaja con estereotipos nacionales, en los que las figuras del Tercer Mundo son descritas como seres inferiores, como víctimas o como verdugos. La mujer exótica simboliza la subordinación, sirve al agente occidental como objeto sexual, es su único consuelo contra el enemigo. En este tipo de novelas se representa a los miembros de occidente exclusivamente como superiores con respecto al mundo subdesarrollado. Los occidentales se inclinan por un nacionalismo occidental de raíces ideológicas liberales. De esta manera, el occidente superior se ve amenazado de una forma estereotipada por el Tercer Mundo. Por otro lado, en las novelas de aventuras aparece el Tercer Mundo también como escenario de aventuras de un protagonista occidental: se reduce a esbozos de un bonito paisaje o de una sociedad caótica. El individualismo y el gusto por la acción caracterizan al aventurero occidental, que se ve ante el peligro de exóticos extranjeros. Este punto de vista enfatiza a menudo la decadencia de occidente.

En segundo lugar, las novelas en las que se condena a occidente, encuentran sus fuentes de inspiración en ideas intelectuales *radicales*. A ellas pertenecen, entre otras, las novelas que conjuran un Apocalipsis revolucionario, novelas que tematizan la culpabilidad de occidente con respecto al Tercer Mundo, su responsabilidad por el subdesarrollo, así como el deseo por superar la culpabilidad, aspirando a la recuperación económica de estos países. El protagonista de esta novela suele ser un representante de occidente, que descubre en los países subdesarrollados la culpabilidad del imperio occidental con respecto al Tercer Mundo y se considera, interiormente, defensor de los derechos de los oprimidos. Se evita el exotismo, se enfatiza el anhelo de autenticidad, aunque también se suele narrar de una forma simplificada y estereotipada. Así, el Tercer mundo, al ser contrastado con occidente, resulta a menudo mitificado.

En tercer lugar, las novelas en las que se tematiza la felicidad auténtica o el anhelo de la misma, encuentran sus fuentes de inspiración en el mito del origen del mundo, en el que el desierto, la jungla y el bosque se convierten en lugares utópicos idílicos. De esta manera, se consigue también una contraposición muy eficaz con occidente.

Finalmente, en cuarto lugar, Moura analiza novelas en las que la barbarie del Tercer Mundo amenaza la civilización occidental, punto de vista que queda reflejado en visiones apocalípticas de la decadencia de occidente.

En definitiva, se puede afirmar que Moura ha aplicado de una forma convincente todo su concepto teórico de las *interpretaciones imagológicas textuales* y ha probado así su utilidad práctica, por lo que sus investigaciones forman un conjunto cerrado. Por ello, a diferencia de las propuestas hasta ahora mencionadas, su trabajo resulta de gran utilidad como base teórica y como práctica textual interpretativa imagológica.

No obstante, su terminología tampoco está suficientemente diferenciada y necesita una delimitación más precisa, ya que Moura no aborda la definición de términos tan importante como *imagen* y *estereotipo*.

Por otra parte, ha resultado ser muy relevante, para el método interpretativo de Moura, la utilización de las propuestas de la hermenéutica de Paul Ricoeur. Gracias a la diferenciación entre el carácter *ideológico* y *utópico* del imaginario social, es posible determinar la función y la semántica de las imágenes de lo extraño, inmanentes al texto.

Pues bien, para entender mejor la teoría de Jean-Marc Moura arriba descrita y para su aplicación como método investigador, conviene presentar también la hermenéutica de Paul Ricoeur. Las propuestas más importantes de su hermenéutica dentro del contexto de su complejo sistema filosófico, así como algunas cuestiones terminológicas, resultan relevantes.

La extensa obra del filósofo no se considera concluida y su sistema se complementa continuamente mediante nuevas aportaciones. Además, todos los textos de Ricoeur se han constituido como resultado de discusiones, contrastando diversas propuestas, no sólo filosóficas, sino también teológicas. Dichos textos se refieren, además, a obras anteriores, por lo que su interpretación es difícil y se hace necesaria una sinopsis. A pesar de dichas dificultades y del retraso en la recepción de Ricoeur, sobre todo en Alemania, existen trabajos sintéticos e introducciones a su filosofía, que son de gran ayuda para la comprensión de su sistema (Tomasset 1996 y Taylor 2001).

A modo de resumen sobre todos los temas tratados por Ricoeur, se considera su extenso trabajo sobre la hermenéutica *Soi-même comme un autre*, publicada en 1990. En sus diversos apartados aborda aspectos éticos, semánticos y narrativos, en los que ha desarrollado el concepto de la identidad narrativa.

Otros conceptos de la fase hermenéutica de Ricoeur, como *la fuerza imaginaria productiva y reproductiva*, *la imagen*, así como *el imaginario social como utopía o ideología*, resultan igualmente relevantes (Ricoeur 1986). Una presentación breve de esta terminología exige un esfuerzo interpretativo, puesto que forma un sistema de coordinación cohesionado y no se deja entender fuera del contexto de la teoría del texto y de la teoría de la acción de Ricoeur. Además, los grandes trabajos de Ricoeur se componen a su vez de diversas contribuciones publicadas originalmente por separado. En ellas se redefinen los términos y se complementan y se amplían con nuevos contenidos.

Ricoeur ha definido su concepto del texto y de la interpretación como un proceso dialéctico, de explicar y comprender, dentro del marco de una innovación en la tradición hermenéutica. Su interés reside en abordar una cuestión hermenéutica básica, a saber, cómo un discurso registrado en forma de texto puede ser interpreta-

do mediante la ayuda de métodos propios de las humanidades y, a la vez, puede contribuir a su comprensión. A este respecto, rechaza el modelo estructural del texto absoluto, a pesar de la autonomía de lo escrito, a pesar de la enajenación que supone un texto con respecto a la intención del autor, y pone énfasis en la dimensión referencial y heurística del texto. El crítico J. Stüben, refiriéndose al término texto, dice lo siguiente sobre Ricoeur:

Das ausschlaggebende Merkmal des Textes sieht Ricoeur in der durch die Fixierung bedingten Ablösung vom Ereignis des Sagens. Er fordert eine Synthese von struktureller Erklärung und hermeneutischer Auslegung, wobei letztere die vom Text entfaltete Welt erschließt. Die dadurch erreichte Aneignung läuft freilich nicht auf eine Vereinnahmung des Textes hinaus, sondern befähigt den Interpreten, sich angesichts von dessen Andersheit besser zu verstehen (Stüben 1995: 51).

Según Ricoeur, el lenguaje (*le langage*) no habla sólo sobre sí mismo, sino sobre algo, sobre un mundo simbólico, que se representa en el texto y que puede abrir una nueva posibilidad existencial para un nuevo *In-der-Welt-Sein* (Stüben 1995: 118).

Pues bien, la teoría textual de Ricoeur se puede organizar en cuatro categorías. En primer lugar, el lenguaje es para Ricoeur como un discurso (*discours*); la estructura de este discurso (*langue*) se diferencia del discurso sobre el acontecimiento de la palabra (*l'événement de la parole*), en el que la frase (*phrase*) forma un conjunto semántico básico. A este respecto, el discurso tiene un sentido, un significado (*sens, signification*), que se expresa como una extralimitación (un ir más allá), como una objetivación del acontecimiento de la palabra (Stüben 1995: 124).

En segundo lugar, el discurso se objetiviza en lo escrito como obra (*l'oeuvre*) y forma una sucesión (un orden) de frases cerradas, una composición (*composition*) que está por encima de la frase y que se concreta en la forma de un género literario (*genre littéraire*).

En tercer lugar, Ricoeur aborda la problemática complementaria de la objetivación del discurso en una *obra*. Tanto como su interpretación este paso tiene que ver con la cuestión del denominado *mundo del texto* (*le monde du texte*) y su *referencia*. A diferencia del discurso oral, no se puede hablar aquí de una relación directa con respecto a una realidad que rodea a los interlocutores. No obstante, para Ricoeur no desaparece esta primera referencia con la realidad de un texto. Él habla de una referencia secundaria del texto, que todo texto ficcional debe tener. Esta segunda referencia ya no alude al plano de la realidad de los objetos, sino al hecho de que la ficción tiene la posibilidad, gracias a la habilidad de la *fuerza imaginaria*, de describir nuevamente el mundo de acciones humanas, de copiarlo de forma narrativa, de dar una visión nueva, creativa del mundo. Esta creación de un nuevo mundo se descubre en el desarrollo de la interpretación.

La cuarta y última categoría del texto tiene que ver con la problemática de la subjetividad del lector y su particular manera de hacer suyo un texto. Ricoeur diferencia a este respecto dos posibilidades complementarias de lectura. Así, la suspensión de la denominada referencia primaria hace posible una forma de leer el texto como

una composición de la lengua autónoma. Pero también permite una cancelación de la referencia primaria y una nueva conexión en el discurso vivo, lo que para Ricoeur es el verdadero destino de la lectura (Ricoeur 1986: 29)².

Entenderse significa, según lo expuesto, entenderse en presencia del texto (*se comprendre devant le texte*) o, como afirma el propio autor: “prendre le chemin de pensée ouvert par le texte, se mettre en route vers l’orient de Texte.” (Ricoeur 1986: 156). El círculo hermenéutico de la interpretación entre el *sentido objetivo* del texto y su *preconocimiento* en el lector se constituye ahora por la correlación mutua entre explicar y entender.

En relación con la teoría textual de Ricoeur ya se ha expuesto la problemática de la denominada *referencia secundaria*, así como la interpretación complementaria de un texto de ficción, que puede contribuir al autoconocimiento del receptor con respecto al mundo de un texto. Un papel importante se le atribuye, en la reorganización de la realidad en el texto, a la *fuerza imaginaria productiva*. Ricoeur llama a este potencial creador de la lengua una forma de esquematismo creativo. Éste se desarrolla según ciertas reglas tanto en textos literarios como en otros de tipo historiográfico. Ricoeur parte en el estudio textual de una acción, extraída de un orden que transcurre según la realidad temporal, es decir, de la categoría aristotélica de la mimesis. Parte, en fin, de una *intriga*, tal como él mismo afirma:

D’une manière ou d’une autre, tous les systèmes de symboles contribuent à configurer la réalité. (...) les intrigues que nous inventons nous aident à configurer notre expérience temporelle confuse. (...) C’est dans la capacité de la fiction de configurer cette expérience temporelle que réside la fonction référentielle de l’intrigue. Nous retrouvons ici le lien entre mythos et mimèsis dans la Poétique d’Aristote: “C’est la fable, dit-il, qui est l’imitation de l’action. La fable imite l’action dans la mesure où en construit avec les seules ressources de la fiction les schèmes d’intelligibilité. Le monde de la fiction est un laboratoire des formes dans lequel nous essayons des configurations possibles de l’action pour en éprouver la consistance et la plausibilité. Cette expérimentation avec les paradigmes relève de ce que nous appelions plus haut l’imagination productrice. A ce stade, la référence est comme tenue en suspens (...). Fiction, c’est fingere, est fingere, c’est faire. Le monde de la fiction, en cette phase de suspens, n’est que le monde du texte, une projection du texte comme monde. (...) Le monde du texte, parce qu’il est monde, entre nécessairement en collision avec le monde réel, pour le “refaire”, soit qu’il le confirme, soit qu’il le dénie. (...) Si le monde du texte était sans rapport assignable avec le monde réel, alors le langage ne serait pas “dangereux”, au sens où Hölderlin le disait. (Ricoeur 1986: 17)

La *mimesis* que Ricoeur, siguiendo y ampliando a Aristóteles, considera como un acontecimiento dinámico de la representación creativa de una acción ficcional, supone una ruptura con la realidad preexistente, pero, por otro lado, participa de la realidad, que la obra pretende alterar poéticamente. De esta manera, el proceso

² “Par appropriation, j’entends ceci, que l’interprétation d’un texte s’achève dans l’interprétation de soi d’un sujet qui désormais se comprend mieux, se comprend autrement, ou même commence à se comprendre”.

mimético se deja describir como un círculo en tres partes: la Mimesis I (*le récit pré-figuré*), la Mimesis II (*la configuration narrative*) y la Mimesis III (*l'action réfigurée*) (Tomaste 1996: 137-143). La Mimesis I forma el punto de partida del acontecimiento mimético y se caracteriza por estar anclada en un mundo de actuación humana ya prefigurado narrativamente. Por otro lado, la Mimesis II configura el tiempo narrado en una composición, es el resultado del trabajo de la *fuerza imaginaria creadora* y representa una acción ficticia. Por último, la Mimesis III posibilita, como consecuencia de la recepción de una obra de ficción, su uso práctico como forma de conocimiento de la realidad.

Por tanto, Ricoeur amplía su teoría del texto a una teoría narrativa más amplia, en la que se enfatiza el papel de la dimensión temporal en la narración. El carácter temporal del texto de ficción, en el que se recrea una acción significativa de forma creativa, posibilita considerar el texto como un modelo epistemológico de la acción humana y, a la inversa, dicha acción forma el plano referencial del texto.

A este respecto, en el ensayo *L'imagination dans le discours et dans l'action* (Ricoeur 1986: 213-237). Ricoeur ha considerado la función de la fuerza imaginaria como si fuera el *imaginario social*. Éste aparece en su origen colectivo en dos formas básicas complementarias como *ideología* y como *utopía*. El tratamiento social en sí es posible gracias a esta práctica imaginaria. Tanto la *ideología* como la *utopía* muestran, según Ricoeur, aspectos positivos, sanos, y otros negativos, patológicos, que se deben observar críticamente tal como afirma el propio autor:

La vérité de notre condition est que le lien analogique qui fait de tout homme mon semblable ne nous est accessible qu'à travers un certain nombre de pratiques imaginatives, telles que l'idéologie et l'utopie. Ces pratiques imaginatives ont pour caractéristiques générales de se définir comme mutuellement antagonistes et chacune à une pathologie spécifique qui rend presque méconnaissable sa fonction positive, c'est-à-dire sa contribution à la constitution du lien analogique entre moi et l'homme mon semblable. (Ricoeur 1986: 228)

Paul Ricoeur caracteriza la *ideología* de la siguiente manera:

(...) la nécessité pour une groupe quelconque de se donner une image de lui-même de se "représenter", au sens théâtral du mot, de se mettre en jeu et en scène. (...) Simplification, schématisation, stéréotypie et ritualisation procèdent de la distance qui ne cesse de se creuser entre la pratique réelle et les interprétations à travers lesquels le groupe prend conscience de son existence et de sa pratique. (Ricoeur 1986: 230)

En el caso de la patología de la *ideología*, de la deformación de la misma, que Karl Marx llamó la *conciencia falsa* (Ricoeur 1986: 230), ésta se puede considerar como el resultado de las intervenciones de un grupo o de una sociedad, de legitimarse como uno de ellos, de valerse como autoridad, para mantener así su integridad.

La *utopía* aparece, por el contrario, en un papel opuesto o complementario al de la ideología, desempeñando la función de subversión social. Por ello, las utopías proponen una forma de vida distinta, tal como afirma el propio Ricoeur:

(...) les utopies, (...) exposent la plus-value non déclarée de l'autorité et démasquent la prétention propre à tous les systèmes de légitimité. (...) les utopies (...) en viennent à offrir des manières "autres" d'exercer le pouvoir, dans la famille, dans la vie économique, politique ou religieuse. (Ricoeur 1986: 232)

La patología de la utopía consiste, según Ricoeur, en su función excéntrica, tendente a la esquizofrenia (Ricoeur 1986: 235).³ A esta postura puede pertenecer también el intento de convertir sueños utópicos en realidad, así como la tendencia a subordinar la realidad al sueño utópico.

No obstante, Ricoeur contempla en ambas formas de expresión del imaginario social una función igualmente positiva, sana, ya que:

Qui sa si tel ou tel mode erratique d'existence n'est pas la prophétie de l'homme à venir? Qui sait même si un certain degré de pathologie individuelle n'est pas la condition du changement social, dans la mesure ou cette pathologie porte au jour la sclérose des institutions mortes? (...) Comme si, pour guérir la folie de l'utopie, il fallait en appeler à la fonction "saine" de l'idéologie, et comme si la critique des idéologies ne pouvait être conduite que par une conscience susceptible de se regarder elle-même à partir de nulle part. C'est dans ce travail sur l'imaginaire social que se médiatisent les contradictions (...) (Ricoeur 1986: 235)

Sobre las funciones coincidentes o complementarias, que dan un sentido al concepto de *ideología*, Ricoeur afirma que existen tres: la ideología como integración, como legitimación del poder y de la autoridad y como deformación patológica. Con respecto a la *utopía* afirma que también existen tres funciones: utopía como subversión social, como cuestionamiento de la autoridad y del poder y como perfeccionismo patológico, esquizofrénico, con el que se intentaría realizar imaginaciones utópicas y de subordinar a ellas la realidad con la ayuda de cualquier medio. (Welsen 1997: 502)⁴

La *ideología* se puede caracterizar como una forma de fuerza de la *imaginación reproductiva*, la *utopía* como una forma de fuerza de la *imaginación productiva*. La primera, forma la tradición, es una expresión del pensamiento narrativo histórico, la segunda, cambia el mundo, representa una innovación, expresa esperanzas humanas. No obstante, ambas se complementan dialécticamente y no pueden existir por separado. La *ideología* es necesaria, protege contra las formas patológicas de la utopía. Por otro lado, la *utopía* es útil para la crítica ideológica, pues corrige las formas rígidas de la ideología.

En suma, hemos hecho referencia a las investigaciones imagológicas de Jean-Marc Moura, uno de los representantes más destacados de la nueva escuela imago-

³ "Elle développe de manière caricaturale l'ambiguïté d'un phénomène qui oscille entre le fantasme et la créativité. Nulle part peut, ou non, réorienter vers ici et maintenant".

⁴ "Während sich Ideologie in ihrem positiven Gesichtspunkt (Integration) als unüberwindlich erweist, gilt es, den negativen Gesichtspunkt (Entstellung) durch Ideologiekritik zu entlarven. (...) Die Ideologiekritik muß sich mit einer unabschließbaren wechselseitigen Korrektur von Ideologie und Utopie bescheiden".

lógica francesa, que se apoya metodológicamente en las propuestas de la hermenéutica de Paul Ricoeur y que, además, ha utilizado de forma convincente su concepto imagológico para la investigación de la extrañeza cultural en interpretaciones textuales. Esta propuesta de acercamiento al texto literario se revela metodológicamente fructífera, en las dos fases expuestas que él propone. En ellas se tienen en cuenta tanto el campo sincrónico y diacrónico de los imatopos de lo extranjero o extraño, como la hermenéutica de Paul Ricoeur y sus conceptos de *imaginación reproductiva y productiva*, el *imaginario social*, e *ideología/utopía*.

Por otro lado, ya se ha visto que conceptos como *estereotipo*, *prejuicio* e *imatotipo* han tenido una gran importancia en la formación de las ideas y convicciones humanas y, por tanto, en el estudio de la imagología comparada.

El concepto de *estereotipo* fue difundido por primera vez en 1922 por Walter Lippmann en su libro *Public Opinion* (Kleinsteuber 1991: 61). Según Lippmann el estereotipo no define una realidad determinada y objetiva, que abarque la *verdad* en todas sus facetas, sino que transmite la *verdad* a través de muchas realidades construidas, con las cuales intentamos simplificar de una forma *cognitiva* la vida cotidiana. Por ejemplo, un autor español puede simplificar personajes alemanes que aparecen en su obra equiparándolos al alemán nazi, es decir, lo hace conscientemente, por lo que estaríamos ante un peligroso estereotipo (un alemán = un nazi, por definición). Cuando obtenemos información sobre un determinado país, adaptamos nuestra observación de tal modo que la información encuentra su sitio dentro de nuestras ideas *conscientemente* preconcebidas. Esta definición de estereotipo se mantiene casi intacta hasta bien entrados los años 90. Así lo razona el investigador Friso Wielenga en los años 90:

Erreicht wird, daß durch sogenannte selektive Wahrnehmung Informationen, die unseren verfestigten Auffassungen widersprechen, entweder ignoriert, oder so sehr verzerrt werden, daß sie mit unseren etablierten Auffassungen im Einklang stehen. Kurz: Durch selektive Wahrnehmung bestätigt sich unsere ohnehin existierende Vorstellung, und damit vermeiden wir Inkonsistenz. (Wielenga 1990: 34).

Se investiga también si las figuras estereotipadas, que aparecen en obras literarias, se representan como estereotipos con un papel ideológico, según la tipología ya conocida de Moura. Si, por el contrario, desempeñan una función *utópica* de este estereotipo, podría tratarse también de una imagen innovativa, creativa, es decir, de una *fuerza imaginaria productiva* que resulte ser característica de ese autor en concreto (Ricoeur 1986).

En este sentido, se aplica aquí la definición del término *estereotipo* tal como ha sido definido por Stüben en una reciente publicación:

Stereotype sind oft wiederholte festgefügte Bilder, die Träger und Auslöser einer vorgeprägten, von vielen geteilten Vorstellung sind, welche sich von der Wirklichkeit entfernt hat, wobei vorausgesetzt wird, dass ihre Inhalte unveränderbar und überzeitlich gültig seien (Stüben 1995: 45).

Asimismo, los estereotipos aparecen en obras literarias bajo las siguientes circunstancias descritas por este mismo investigador:

Stereotypen treten auf, wenn dieselben sprachlich konkretisierten Bilder und generalisierenden Urteile eine Reihe von Malen wiederkehren und auf realiter unterschiedliche Phänomene bezogen werden oder wenn ein Autor oder mehrere Autoren aufgrund eingeschliffener Vorstellungen fiktiven Personen einer Gruppe immer dieselben Wesenszüge zuschreiben. (Stüben 1995: 46).

Si los estereotipos surgen exclusivamente de una manera *cognitiva*, los prejuicios, en cambio, se producen también como respuesta a determinadas actitudes *emocionales*. El investigador H.J. Kleinsteuber aclara esta fundamental diferencia entre estereotipo y prejuicio:

Während Stereotype immer an reale Sachverhalte anknüpfen, also insoweit “kognitive” Einstellungen reflektieren, zeichnen Vorurteile sich dadurch aus, daß sie bestimmte Formen negativer Gefühlsurteile transportieren, also zu den “affektiv-emotionalen” Einstellungen zählen (Stüben 1995: 65).

Dado el hecho de que las actitudes *afectivo-emocionales* se revelan como una cuestión sentimental antes que como una actitud cognitiva, parece lógico suponer que la primera categoría esté más cimentada en convicciones humanas que la segunda, ya que los estereotipos se crean a menudo a partir de prejuicios ya existentes. Es más, cuando algún prejuicio no tiene cabida entre los estereotipos existentes, se tiende a buscar un nuevo estereotipo. Así, es más simple defender que el alemán es por naturaleza una persona abyecta, lo que es un prejuicio regido por sentimientos, que defender las razones por las que hemos llegado a esta conclusión, es decir, utilizando el intelecto. Incluso estaríamos dispuestos a adaptar nuestros razonamientos para poder justificar determinadas convicciones emocionales. El investigador Friso Wielenga aborda la cuestión de la siguiente manera:

Bei Vorurteilen gegen andere Menschen(-gruppen) entwickelt sich oft zunächst ein Gefühl, und um dieses rechtfertigen zu können, werden Stereotype gebildet bzw. aus dem stets vorhandenen “Angebot” an fertigen Meinungen übernommen. Bei dieser Reihenfolge der Komposition von Vorurteilen aus Emotionen und Meinung wirken die Stereotype als nachgeschobene Begründung. Ihr Inhalt ist in gewissem Umfang willkürlich; wichtig ist allein, daß er zum (meist negativen) Gefühl “paßt”. Stereotype stützen die Emotionen sozusagen intellektuell ab. Werden sie nun massiv widerlegt, kann ich mein Stereotyp “beim besten Willen” nicht verteidigen, dann gebe ich normalerweise nicht etwa auch meine emotionale Position auf, sondern suche ein neues Stereotyp (Wielinga 1990: 135).

Cabe recordar aquí que existen tres instituciones que ejercen una influencia decisiva en la formación de las ideas y, por consiguiente, en la creación de los prejuicios. La familia, por una parte, confronta al niño con opiniones y valores predominantes. La formación escolar, por otra, desempeña una función determinante y, por último, los medios de comunicación que influyen en el individuo, sobre todo hoy en día, de forma decisiva (Kleinsteuber 1991). Es decir, dichas instituciones tienen una gran influencia en la formación y consolidación de prejuicios.

Los prejuicios pueden definirse, pues, como opiniones preconcebidas, que tienen una carga positiva o negativa y que son muy difíciles de cambiar, puesto que suelen estar enraizados en una tradición concreta. Los prejuicios que existen con respecto a otros pueblos son generalmente negativos. La razón es que se produce aquí la oposición entre el llamado *Wir-Gruppe* y el *Fremdgruppe* (Kleinsteuber 1991: 65), que hunde sus raíces, a su vez, en sentimientos mayoritariamente negativos. Los prejuicios negativos pueden desembocar en imagotipos hostiles, así por ejemplo, los prejuicios que se generan a resultas de una guerra o de una situación socialmente crítica. Los imagotipos hostiles adquieren de esta manera un carácter muy negativo con respecto a otros pueblos o grupos. Normalmente se observa este proceso únicamente en tiempos de guerra. Este tipo de imagotipos se utilizan, sobre todo, en la propaganda bélica.

La característica más importante del prejuicio es que la realidad no está representada objetivamente, sino que es una realidad falseada o deformada. Se le adjudican características específicas a un pueblo determinado (el pueblo X posee siempre alguna cualidad positiva o negativa), de modo que la realidad se transforma en ideas que no se corresponden con una verdad verificable. La formación de los prejuicios se lleva a cabo de una forma irracional, tal como señala H.J. Kleinsteuber:

Die Quellen für Vorurteile liegen einerseits in einer nur oberflächlichen (auch mit Stereotypen durchsetzten) Kenntnis der anderen Kultur, andererseits finden sie sich auch in Ignoranz, Ablehnung und Borniertheit (Kleinsteuber 1991: 65).

Los conceptos de prejuicio y estereotipo son universales y se encuentran en todas las culturas: al parecer el ser humano es susceptible de elaborar reflexiones en forma de estereotipos y, aunque las experiencias vividas puedan contribuir al cambio de prejuicios personales, los prejuicios continúan siendo en sí universales. A.K. Flohr hace hincapié en estos aspectos cuando afirma:

Die historischen Erfahrungen eines Staates können Auskunft über die Wurzeln bestehender Feindbilder geben. Verlorene Kriege, Greueltaten gegnerischer Soldaten, Ausbeutung und Unterdrückung durch den Sieger [...] begründen nationale Vorurteile und Feindbilder. Sie erklären, warum solche Vorurteile häufig über Generationen hinweg stabil sind, oft ungeachtet veränderter politischer Konstellationen. (Flohr 1993: 38)

Los estereotipos y los prejuicios son, por lo tanto, componentes muy importantes en la formación de conceptos sociales y se revelan como fundamentales en el estudio de la imagología comparada.

Ahora bien, cabe preguntarse si los estereotipos y prejuicios contienen algunos elementos de realidad o son exclusivamente producto de nuestra fantasía. Parece que existen estereotipos y prejuicios que carecen de cualquier fundamento de realidad, pero podemos suponer que se unen en ellos elementos tanto reales como irreales. Así, son habituales los intereses contrapuestos entre los pueblos, pero éstos se exageran interesadamente por parte de uno de ellos o incluso por ambas partes. En este sentido existe, pues, una interacción entre realidad y observación subjetiva:

pequeños conflictos de intereses entre dos o más países, aunque sean reales, pueden desembocar en graves prejuicios y estereotipos peligrosos e incluso provocar una actitud de enemistad, empeorando las relaciones bilaterales. Es tarea del investigador imagológico descifrar, enumerar y explicar el carácter (ir)real, ideológico, positivo o negativo de dichos prejuicios y estereotipos, tanto diacrónica como sincrónicamente, además de aclarar el papel que desempeñan y la función que tienen en el enfrentamiento de las culturas analizadas en obras literarias (Dyserinck 1977).

Por otro lado, las *imágenes* inculcadas (*imagotipos*) se conforman con la confrontación entre dos partes: el país extraño (*heteroimagotipo*) y el propio país (*autoimagotipo*). Así, el término *imagen* que utilizamos en la vida cotidiana se sustituye en la imagología comparada por el término *imagotipo* (imagen sobre los pueblos). Sin embargo, hay que tener en cuenta aquí que el imagotipo alberga más elementos que la imagen. El imagotipo consta de varios elementos, entre ellos las imágenes, los estereotipos o prejuicios. Es decir, los imagotipos son la *suma* de estereotipos, prejuicios e imágenes. Además, no se trata de una representación directa de la realidad como ocurre con el término de imagen, puesto que el imagotipo es una creación lingüística. Así, los imagotipos se refieren normalmente a opiniones generales, por ejemplo a prejuicios, estereotipos (negativos o positivos), imágenes o bien una mezcla de estos elementos, poseen una función *ideológica* o *utópica* y pueden tener una evolución histórica. Puesto que no todos los imagotipos equivalen a una imagen, el campo de investigación de la imagología trasciende al de las imágenes.

El método que se sigue en el campo de las investigaciones de la imagología responde a los siguientes criterios objetivos. En general podemos afirmar que la investigación consiste en clasificar los distintos imagotipos y, a partir de estas clasificaciones, investigar su influencia en los textos literarios. Se pone el énfasis en las relaciones de los imagotipos de carácter nacional, investigando cómo algunos de ellos pueden perdurar durante generaciones y cómo evolucionan los distintos imagotemas entre determinados países. Hugo Dyserinck ya resumió este aspecto con las siguientes palabras:

Wie sehen sich (etwa) Deutsche, Franzosen, Engländer usw. jeweils gegenseitig, und welche Lehren sind aus diesem Netz von Vorstellungen, Mißverständnissen, Abgrenzungsversuchen usw. für das Verständnis des betreffenden multinationalen (z.B. innereuropäischen) Mechanismus von nationalen Hetero- und Auto-Images zu ziehen? (Dyserinck 1977: 23)

Es decir, el llamado *heteroimagotipo* (lo que Dyserinck llamaba en 1977 *Heteroimage*), la imagen inculcada que uno tiene del otro, y el *autoimagotipo*, la imagen que uno tiene de sí mismo, existen como un complemento mutuo y tienen una dependencia histórica. En una investigación sobre los imagotipos de Alemania que tiene el pueblo español, se investiga un heteroimagotipo, pero hay que indagar también en el autoimagotipo del pueblo español para poder comprender este proceso en su totalidad. Este hecho también es válido para una obra literaria, puesto que cuando un autor crea un imagotipo, hay que considerar la existencia tanto del heteroimagotipo como del autoimagotipo. En ellas, se representa a menudo al país

extraño con características estereotipadas para acentuar su extrañeza y rareza y se exageran los valores de la propia nación. Tanto el auto como el heteroimotipo aparecen, de esta manera, exageradamente estereotipados.

Asimismo, todos los imotipos se circunscriben en una determinada época. Pueden evolucionar y cambiar a lo largo del tiempo, esto es, tienen un comportamiento dinámico. Dyserinck ya se refirió a esta cuestión cuando precisó:

Das Image erwies sich – trotz der Konsistenz seiner Grundstruktur – im höchsten Maße als abhängig gegenüber verschiedensten geistigen, politischen und auch wirtschaftlichen Strömungen innerhalb der jeweiligen Zeitabschnitte (Dyserinck 1977:26)

Es decir, en el sentido *diacrónico*, los imotipos pueden estar sujetos a grandes oscilaciones. Así, un alemán se representaría de un modo diferente en una obra publicada en 1880 que en un libro publicado después de la Segunda Guerra Mundial. Igualmente, pueden influir los auto y heteroimotipos de una nación en el imotipo creado en otros países, es decir, los imotipos pueden ser *supranacionales*. Los auto y heteroimotipos pueden ser exportados o importados y son fenómenos muy dinámicos, que cambian a causa de las relaciones políticas, económicas y sociales de cada época. Los imotipos se encuentran, pues, bajo la influencia continua de la historia y de las convenciones literarias que predominan en cada época histórica. Esta circunstancia también es aplicable a un autor determinado, es decir, también puede existir una *evolución* de los auto y heteroimotipos en las obras de un mismo autor.

En suma, apoyándonos en la ampliamente mencionada *hermenéutica de Paul Ricoeur* y las *propuestas imagológicas de Jean-Marc Moura*, existen, según nuestro criterio, cuatro puntos relevantes en las investigaciones de imotipos en obras literarias:

1. Primero, es necesario analizar cómo se han originado y evolucionado los imotipos en otros países, para comprobar si se trata de imotipos *supranacionales*. Es necesario precisar si los imotipos han tenido un (similar) efecto internacional, si tienen una función multinacional; si existe, en fin, una *macroestructura multinacional*.
2. Los auto y heteroimotipos están necesariamente influidos por la época en la que vive un escritor. Es preciso investigar, por consiguiente, el *origen* y la *evolución* de imotipos tanto en la sociedad, en el *imaginario social*, como en la literatura de la época y en el país del que el autor es originario. Se comprueba de esta manera si existen coincidencias con los mismos imotipos que habíamos obtenido en el punto primero.
3. Es preciso investigar, en tercer lugar, si un autor posee imotipos en sus convicciones personales sobre un país determinado. Ahí se comprueba, si dicho autor poseía previamente imotipos, si son el efecto de una *fuerza imaginaria* (de una *imaginación productiva*) o, por el contrario, si son heredados del *imaginario social* (de una *imaginación reproductiva*), es decir, si son similares a los imotipos obtenidos de los análisis de los puntos primero y segundo. De esta

manera, se constata si dichos imagotipos presentes en su cosmovisión son *ideológicos y/ o utópicos*.

4. Finalmente, resulta necesario un ejercicio de crítica textual. Siguiendo el método de la interpretación textual imagológica propuesta por Ricoeur y Moura hay que precisar si el autor ha decidido utilizar en su obra los imagotipos (supranacionales) convertidos en temas, si son fruto de la imaginación reproductiva, o si, por el contrario, dichos imagotipos son fruto de su imaginación productiva. Por ello, también se trata la imagen humana del autor en lo tocante a la representación de lo extraño. Nuevamente se comprueba si estamos ante imagotipos fruto de la imaginación productiva y/o reproductiva. Asimismo, se aborda la evolución de dichos temas o motivos, tanto en la literatura como en el autor analizado. En suma, se analizan los imagotipos obtenidos a través de la interpretación inmanente al texto y se contrastan con los obtenidos en los puntos anteriores y cómo se han influido entre ellos.

De este modo, se percibe un círculo hermenéutico interminable, tal como lo describió Ricoeur (Ricoeur 1992), ya que los imagotipos presentes en el texto del autor analizado en el punto cuarto pueden ser, a su vez, comprobados e investigados confrontándolos con los imagotipos supranacionales (punto primero) o con los imagotipos de la literatura nacional y del imaginario social del país del que proviene el autor (punto segundo), así como con su cosmovisión (punto tercero). Queda así demostrado, además, el carácter interdisciplinar de la imagología comparada.

Como herramienta de dichos estudios se hará uso de los conceptos de *estereotipo, prejuicio, imagotipo, heteroimagotipo, autoimagotipo, imaginación reproductiva y productiva, ideología/ utopía e imaginario social*, tal como han sido definidos aquí.

Estimamos que con esta teoría de la imagología comparada se demuestra la posible relación existente entre los aspectos formales y de contenido en obras literarias en lo concerniente a la compleja problemática de los *imagotipos*. Así, las premisas metodológicas fijadas hasta ahora guían y fundamentan la interpretación imagológica textual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACOSTA, L.A., *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*. Madrid: Gredos 1989.
- DYSERINCK, C.H., *Komparatistik. Eine Einführung*. Bonn: Bouvier 1977.
- DYSERINCK, C.H./ Fischer, M.S., *Internationale Bibliographie zur Geschichte und Theorie der Komparatistik*. Stuttgart: Hiersemanns Bibliographische Handbücher, 1985.
- DYSERINCK, C.H./ Syndram, K.U. (eds.), *Europa und das nationale Selbstverständnis. Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Bonn: Bouvier 1988.
- FISCHER, M.S., *Nationale Images als Gegenstand vergleichender Literaturgeschichte. Untersuchungen zur Entstehung der komparatistischen Imagologie*. Bonn: Bouvier 1981.

- KLEINSTEUBER, H.J., «Stereotype, Images und Vorurteile – Die Bilder in den Köpfen der Menschen», en: Trautmann, G., *Die häßlichen Deutschen: Deutschland im Spiegel der westlichen und östlichen Nachbarn*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991, 50-77.
- MOURA, J.M., *L'image du tiers monde dans le roman français contemporain*. Paris: Presses Universitaires de France 1992.
- MOURA, J.M., «L'imagologie littéraire, essai de mise au point historique et critique», *Revue de Littérature Comparée* 3 (1992), 271-287.
- RICOEUR, P., *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris: Paris Seuil 1986.
- RICOEUR, P., *Soi-même comme un autre*. Paris : Paris Seuil 1990.
- STANZEL, F.K. «Der literarische Aspekt unserer Vorstellungen vom Charakter fremder Völker», *Anzeige der österreichischen Akademie der Wissenschaften (phil.-hist. Klasse)* 111 (1974), 64-82.
- STÜBEN, J., *Deutsche Polen-Bilder. Aspekte ethnischer Imagotype und Stereotype in der Literatur*. Oldenburg: Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg 1995.
- TAYLOR, G.H. (ed.), *Lectures on Ideology and Utopia*. New York: Colombia University Express 1989.
- TAYLOR, G.H. (ed.), *Ideología y utopía (conferencias por Paul Ricoeur)*. Barcelona: Gedisa 2001.
- THOMASSET, A., *Paul Ricoeur. Une poétique de la morale. Aux fondements d'une éthique herméneutique et narrative dans une perspective chrétienne*. Leuven: Bibliotheca Ephemeridum Theologicarum Lovaniensium CXXIV 1996.
- WELSEN, P., «Paul Ricoeur.», en: Nida-Rümerlin, J. (ed.), *Philosophie der Gegenwart in Einzeldarstellungen. Von Adorno bis Wright*. Stuttgart: Kröner 1991, 499-503.
- WIELENGA, F., «Sensibilität und Verwundbarkeit. Die Niederlande und die deutsche Frage», en: Fremdling, R. (ed.), *Die überwundene Angst? Die neun Nachbarländer und die deutsche Einheit*, Nordrhein-Westfalen: Landeszentrale für politische Bildung Nordrhein-Westfalen 1990, 20-34.