

## SIMBOLOS Y LITERATURA

(Notas breves a modo de introducción)

Por ANGEL R. FERNANDEZ Y GONZALEZ  
Universidad de Barcelona

- (1) C. S. LEWIS. *La Alegoría del Amor. (Estudio de la tradición medieval)*. Eudeba. Buenos Aires, 1969.
- (2) Toda la producción crítica de G. Bachelard es interesante a este respecto. Pero creemos que es sobre todo visible en *La Psychanalyse du feu*, *L'Eau et les Rêves* y *La Poétique de l'Espace*. Este último libro es esencialmente estructuralista. De ellos se desprende una teoría sobre la *Morfología* de las imágenes, sobre la *Sintaxis* de las imágenes (modos de asociación y relaciones entre ellas) y acerca de la *Estadística* de las imágenes. Bien entendido que G. Bachelard atiende especialmente al valor de la imagen en la modernidad y viéndola ante todo como la expresión de un sentimiento y secundariamente como la representación de un objeto. El símbolo moderno contemporáneo expresa un sentimiento. Todo ello, como veremos, muy de acuerdo con las teorías freudianas. Para el entendimiento correcto del enunciado que abre la cita textual de Bachelard, cf. WALTER BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Tauspiels*, Berlín, 1928, en el que al referirse a la alegoría la considera como *subjetividad entendida como un riesgo*, añadiendo que un *estilo alegórico debe incluir la negación de lo que afirma*.
- (3) GUIRAUD. *La stylistique*, p. 100.
- (4) Son muchos los estudios literarios que arrancan de este

Los comienzos del pensar simbólico se remontan a épocas prehistóricas de la humanidad, y el simbolismo se ha cultivado en las artes a lo largo de toda la historia. De ahí que el sentido mismo de la obra artística sea eternamente ambiguo.

C. S. Lewis (1) sostiene que el simbolismo es un modo de pensamiento, más amplio y profundo que la alegorización, que está referida más a la pura expresión, más a la forma que al contenido. Pero tampoco ésta fue sólo patrimonio del hombre medieval, sino del hombre en general, puesto que corresponde a la índole misma del pensamiento humano y del lenguaje. Ya Huizinga, en su *Otoño de la Edad Media*, sostuvo que el pensamiento simbólico es autónomo y dotado de igual valor que el genético. La simbolización, adopte esta forma o aquella, late en el propio lenguaje y se explicita en el poema o en la creación artística.

Entiendo que de estas premisas partía también Gaston Bachelard (2) cuando escribía que «la verdadera unidad poética debe ser esencialmente dialéctica, capaz de conciliar los contrarios. Esta unidad compleja y dialéctica constituye una especie de **metáfora total** y reside en el interior de las imágenes grandiosas y en la organización de las mismas a nivel de la totalidad de la obra». Así lo ha entrevistado Guiraud (3) cuando afirma: «para Bachelard las imágenes estructuran la obra».

La crítica, así entendida, tiene como gozne las imágenes fundamentales, y la obra literaria, en especial el poema, puede ser considerado, en cierto modo, como una **alegoría** de la vida interior del poeta (4). Por ello, y su-  
mando otro punto de vista que presupone los anteriores, no nos extraña que Miroslav Cervenka se pregunte: «Una obra literaria, entretejida de símbolos, ¿constituye en su

integridad un símbolo?» Y se responde: «El estructuralismo de Praga responde afirmativamente» (5). Y efectivamente en las obras de Mukarovsky hay diversas formulaciones de la tesis de la obra literaria como símbolo. Si el arte es un hecho semiológico, toda obra de arte es un símbolo autónomo que se compone de «una obra-cosa que funciona como símbolo sensible», de «un objeto estético presente en la conciencia colectiva que funciona como significado» y de «la relación con la cosa designada, cuya relación no considera una existencia especial, distinta, —porque se trata de un símbolo autónomo— sino el contexto de conjunto de los fenómenos sociales de un determinado ambiente». Es decir que aún para la lingüística actual, y dejando a un lado lo que a lo largo de la historia literaria han sido las diversas formas de simbolización en su realización concreta, la obra literaria es en esencia y por su lenguaje y referencia un **símbolo indiciario** (de la personalidad del autor y su relación con lo social), y su sentido, un **gesto semántico** que nos remite al esfuerzo realizado para decir lo que no dice ni puede decir el lenguaje ordinario porque toda expresión literaria supone una alteración de la **función referencial** (6).

Para poseer más datos de esta problemática sobre la que hoy se afana la **semiología**, que arranca ya de Saussure quien la consideraba como una vasta ciencia que abarca la **lengua**, el **gesto** y la **imagen** (7), sería bueno recordar que toda obra literaria es comunicación semiológica a través de **signos**, **símbolos** y **síntomas**, funcionando los tres interdependientemente, pero con unos rasgos y peculiaridades específicos. Lo propio del **símbolo**, elemento estructurador por esencia, es tender hacia la intemporalidad y por ello convive con la **alegoría**, que es de por sí, más intemporal que el símbolo (8). La originalidad del lenguaje literario, y especialmente del poético, estriba no en que el **signo** y el **significado** tiendan a identificarse, sino en que partiendo de la realidad de que el **signo** no puede encerrar todos los sentidos o **significados**, actúa alegórica o simbólicamente. Y el significado alegórico no se sitúa necesariamente dentro del campo propiamente semántico del **signo**. La teoría de que el símbolo es más que simple signo se repite y expone hoy reiteradamen-

presupuesto. Citaremos, entre tantos, dos que ahora nos vienen a la memoria. El que hace Concha Zardoya sobre la poesía de León Felipe (**León Felipe y sus símbolos parabólicos: la piedra, el viento, la estrella**) o sobre la de Lorca (**Lorca y sus espejos**) en *Poesía Española* del 98 y del 27. Gredos, Madrid, 1968. Y el que realizó Cano Ballesta, siguiendo a Roman Ingarden, sobre la poesía de Miguel Hernández. Es un libro que también debe, teóricamente, bastar a Carlos Bousoño (**La poesía de Miguel Hernández**. Gredos, Madrid 1971, 2.ª edición).

- (5) MIROSLAV CERVENKA. «La obra literaria como símbolo» en *Linguística formal y crítica literaria*. Comunicación 3, Madrid, 1970; pp. 27 y ss. Vid. C. MORRIS. «Aesthetics and the Theory of Signs» en *The Journal of Unified Science*, 1939-40, artículo en el que especifica que la obra literaria es un símbolo de valor.
- (6) Vid. M. RIFFATERRE, «Le poème comme représentation» en *Poétique* n.º 4; pp. 401 y ss. y JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*. Minuit, París 1963; p. 209 y p. 218.
- (7) Para una interpretación opuesta a ese concepto de **Semiología**, vid. R. BARTHES, «Eléments de sémiologie» en *Le degré zéro de l'écriture*. París, 1965, y J. DERRIDA, *De la grammatologie*. París, 1967.
- (8) Vid. C. SEGRE, «Entre estructuralismo y semiología» en *Prohemio*, I, 1, abril 1970; pp. 71 y ss. Segre señala los precedentes (Ch. S. Peirce —con su teoría del icono, símbolo y signo— y Ch. Morris, para América; Saussure, Buysens y Prieto, para Europa), la revitalización de estas doctrinas llevada a cabo por Jakobson y la influencia de Lévi-Strauss. Vid. también J. PEYTARD, «Linguistique

et littérature» en *La Nouvelle Critique* 1969.

- (9) Vid. E.H. GOMBRICH, *Freud y la Psicología del Arte*. Barral edit., Barcelona 1969. U. NEISSER, «The Multiplicity of Thought» en *British Journal of Psychology*, 1963.
- (10) P. WHEELWRIGHT. o. c. Bloomington 1962. HUIZINGA *Otoño de la Edad Media*. Revista de Occidente, 8.ª edición, Madrid, 1967, pp. 314 y ss.
- (11) Vid. C. ARNAU. *El mundo mítico de G. G. Márquez*. Ed. Península, Barcelona, 1971. (El trabajo es, en parte, una tesis de licenciatura presentada en nuestra Universidad de Barcelona). Vid. C. SEGRE. *I segni e la critica*. Einaudi. Turín, 1969.
- (12) J. GREIMAS. *Sémantique structurale*. Larousse. París edic. de 1969, p. 98.

te (9). Es más que el simple signo porque nos permite observar los estratos significativos que se encuentran fuera de los límites de la lógica y de la convención, en virtud de la multiplicidad de los procesos asociativos que escapan al proceso mental lógico, tal como expone P. Wheelwright en *Metaphor and Reality* y antes había enunciado Huizinga (10): «Considerado desde el punto de vista del pensamiento causal, el simbolismo es comparable a un cortocircuito espiritual. Encuentra súbitamente la conexión posible entre las cosas, por medio de un salto, a través de la unión de sentido y finalidad».

**Mito, Alegoría y Símbolo.** En los tres modos se trata de un arte de **desplazamiento** basado de un modo u otro en la analogía. Su sentido reside fuera del **texto**, en la vida misma.

El mito, casi consustancial con el pensar humano, que incide una y otra vez en él y que de él se sirve para explicar su propia «agonía» y su deseo de sobrepasar las fronteras que el saber científico le va señalando, guarda una íntima relación con el quehacer literario y con la alegoría y el símbolo.

Desde nuestro punto de vista, el mito es un tipo de historia que se refiere generalmente a un dios o criatura divina. En principio va asociado a las manifestaciones de las culturas primitivas y a los períodos arcaicos, desempeñando en su contenido y forma, tal como señala Mircea Eliade, funciones específicas.

Pero el mito tuvo su alegorización moral en relación con una creencia en un conjunto permanente de verdades morales, en las que participaba la comunidad. Este carácter comunitario es uno de sus rasgos específicos y por lo mismo, tal como señala Rank, «el mito es el símbolo colectivo del pueblo».

Podríamos afirmar que el mito fue el **ideologuema** inicial de la primitiva narración, transformada luego en novela. Precisamente hoy se habla de una vuelta de la novela al mito. El caso de Gabriel García Márquez es bien evidente, por citar un novelista de nuestra lengua (11) o el de Kafka entre los demás. J. Greimas habla de «la narración investida de mitos sociales o individuales» (12) y N. Frye señala cómo modos mitológicos se han convertido

en elementos recurrentes en la literatura, utilizados por diversos autores (13).

Con el transcurrir del tiempo, la novela se convirtió, fundamentalmente, en anti-simbólica, pero no tanto. Más bien se ha movido dentro de un trazado ambiguo entre expresión y narración. Las novelas-epopeyas han poseído siempre propiedades simbólicas que participan del mito, y su sintaxis narrativa excluye siempre lo **paradógico** (como el mito). La epopeya, el cuento, los cantares de gesta, participaron, antes que la novela-epopeya, del pensamiento mítico, operando con unidades simbólicas (14). De todos modos, comprobaremos a través de estos subgéneros que es la materia épica la que más participa del mito. Dicho en terminología de nuestro tiempo, la épica se estructura, primordialmente, con símbolos; la novela, con signos.

La Alegoría ha revestido diferentes modalidades en el devenir humano. Uno de sus tipos, el llamado histórico, la pone en íntima relación con el momento en que aparece, participando en cada estadio de los rasgos de la época reflejando las condiciones sociales, los acontecimientos, el espíritu o cosmovisión de sus hombres. Frente al tipo **histórico**, el **biográfico** o **psicológico** se relaciona más íntimamente con la obra y el autor particular. Sería lo que propiamente consideramos como **símbolo** (15). Efectivamente, si aceptamos que la alegoría se funda en **signos alegóricos** históricamente fijados (16), y que el símbolo se refiere a una **realidad intersubjetiva**, ese segundo modo de alegoría sería un símbolo.

Ambos coinciden en orientarse hacia un sistema de significaciones **meta-semánticas** y en recurrir, fundamentalmente, a representaciones imaginarias. Pero mientras la alegoría es, propiamente, una asociación lógica, que debe su eficacia a que el lector conoce previamente el sistema exterior de significados, el símbolo es, esencialmente, sugestivo y está más enraizado en el presente de su creador, con lo cual es al mismo tiempo menos atemporal. Aquélla procede por **arquetipos**, éste por creaciones originales para un poema concreto. (Y ello no quiere decir que excluyamos —es evidente por otra parte— el uso de símbolos no originales, extraídos de la tradición.

(13) N. FRYE. *Anatomy of criticism. Four Essays*. Princeton Univ. Press., 1957.

(14) Vid. Julia KRISTEVA, *Le texte du roman*. Mouton the Hague, París, 1970. Para una relación de mito y poesía, vid. *Literatura y Mito*, FURIO JESI, Barral edit., Barcelona, 1972.

(15) Vid. GAYATRI SPIVAK, «Alégorie et histoire de la poésie» en *Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraires*, n.º 8, 1971, pp. 427 y ss.

(16) Vid. Paul de MAN. «The Rhetoric of temporality» en *Interpretation: Theory and Practice*. Baltimore, 1969, pp. 173-209.

(17) Vid. O. C.

(17 bis) Vid. *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Ed. Gallimard, París, 1968. Especialmente pp. 25, 58, 84, 166, 204 y ss., 237, 241, 320.

Pero éstos nunca podrán ser **expresivos, sugestivos** si una vez se repite (ya que el uso repetido los ha estereotipado).

De todos modos la realización entre ambos ha sido tal que en algunos críticos funcionan como intercambiables o media entre ellos una nebulosa en la que dominan indistintamente. Sólo en época reciente se ha acentuado su caracterización propia. El mismo C. S. Lewis (17) distingue una alegoría **propia** y un segundo modo de alegoría que llama **sacramentalismo** o **simbolismo** (una imagen material de otra imagen invisible). Cree que los dos modos tienen una historia diferente y distinto valor literario.

Cabe distinguir una alegoría **secular** y creadora (ya existente en las **personificaciones** clásicas de la poesía latina: la fama, la victoria etc.) y otra alegoría **religiosa** y exegética, que nace en la Edad Media. No obstante, la distinción no es clara cuando se trata de obras como, p. e., la **Psicomaquia** de Prudencio, en la que se funden aquella personificación y pasionización con el sentido religioso y exegético.

Aunque no entre de lleno en nuestras consideraciones, recordamos que E. Auerbach distingue para la Edad Media el elemento **simbólico** y **alegórico** del **figurativo**, siendo todos procedimientos propios de la Edad Media Cristiana (17 bis). Fueron los Padres de la Iglesia los que recurrieron continuamente al **método figurativo**, que Auerbach define así: «la interpretación figurativa establece una relación entre los acontecimientos o dos personas, en la cual uno de los dos términos no sólo se representa a sí mismo sino al otro; mientras que el otro incluye al primero o lo realiza (tal p.e., cita en otra página, la relación figurativa entre Isaac y Cristo). Los dos polos de la figura están separados en el tiempo, pero ambos se sitúan en el tiempo, en tanto son acontecimientos o personas verdaderos, reales, históricos». (Sólo es espiritual el acto de la comparación de sus relaciones). En el caso de la figura, la relación siempre es de **tipo vertical**, nunca horizontal, ya que ambos elementos se relacionan a través de lo divino providencial que es quien traza los planes de la historia.

Sucedé pues, con las **estructuras figurativas**, lo con-

trario que en las **simbólico-alegóricas**, que no implican la realidad histórica de ambos términos de la analogía y son extraordinariamente **abstractos, atemporales**, como ya hemos indicado.

Si bien es cierto que en el siglo XII se intensifica el empleo de la alegoría (influencia de la escuela de Chartres, nacimiento de la fábula de animales), también lo es que se dan formas intermedias como el simbolismo floral que convive con la proliferación del debate alegórico que invade la literatura durante los siglos XIV y XV. Es en esa transición de la Edad Media al Renacimiento cuando la expresión alegórica se sintió como una necesidad para representar en las obras de visión moral o teológica el mundo que subyacía tras ellas.

En Europa entera domina el pensamiento alegórico, y los críticos disputan para sus países el relativo mérito de la codificación y difusión de esos elementos alegóricos (18). Sin duda alguna fue la **Comunidad Cultural** la que hizo posible su expansión. La alegoría se respalda siempre en una coincidencia de interpretación. No quiere decirse que siempre haya sucedido así. Estas disparidades, y su mismo carácter meta-semántico, han dado origen a posturas de desconfianza, referida a la labor crítica de nuestra época (19).

No se puede negar, sin embargo, que la alegoría haya estado sometida a una codificación. Por ser la alegoría, en su manifestación medieval, profundamente ética o religioso-teológica, la Iglesia se esforzó en ofrecer al público una interpretación adecuada. Hasta en el siglo XVII, señala María Rosa Lida y es evidente, los autosacramentales de asunto mitológico «machacan su metáfora del comienzo al fin» Se trata de una alegorización puramente mecánica; su reiteración la vació de expresividad acarreado su decadencia que hubiera degenerado en «una desatada fantasmagoría» de no ser porque cada figura y cada imagen tenían su puesto en el gran sistema general del pensamiento simbólico (20). La proliferación alegórica coincidió con su decadencia, pero fue debido, principalmente, a que fueron puestos en entredicho los soportes trascendentales-universales de los propios símbolos. Poco a poco la cultura del **signo** reemplazó a la del símbolo-alegoría,

(18) Vid. p. e. los estudios propiamente referidos a lo literario, de Post, Pierre le Gentil, Le-coy, Kellermann o Bataglia. Sus exageraciones, respecto del fenómeno literario medieval español, han sido puestas en su punto, por nuestros investigadores del Arcipreste de Hita, Marqués de Santillana, Juan de Mena, etc. P. e., vid. los trabajos de R. Lape-sa o de María Rosa Lida.

(19) María Rosa LIDA, «Alegoría en el Libro de Buen Amor» en **Estudios de Literatura Española Comparada**. Buenos Aires, 1966, escribe en la nota de la p. 159 que el método alegórico sólo sirve al crítico para «descubrir en el texto todo lo que en efecto quiere encontrar». Vid. también las reservas expuestas por H. GARDNER en **The limits of literary criticism**, Londres, 1956, pp. 39 y ss.

(20) HUIZINGA, o.c.

- (21) Vid. C. BOUSOÑO. **Teoría de la expresión poética**. Gredos. Madrid, 1970. 5.ª edición, versión definitiva.
- (22) Vid. p.e. B. W. WARDROP. **Introducción al teatro religioso del siglo de oro**. Edit. Anaya, Madrid, 1967, sobre todo en el capítulo «La alegoría y los autos sacramentales», p. 97.
- (23) Vid. mi estudio del **Guzmán**. Fac. de Fia. y Letras, Palma, 1970, p. 8. Y en este aspecto disiento del, por otra parte, agudo estudio de A. Prieto (**Prohemio I**, 3, 1970, «De un símbolo, un signo y un sintoma»). Opino que **Guzmán**, no como personaje relator, sino como obra literaria es un símbolo. Desde la perspectiva **emisor-receptor**, podrá acaso, sostenerse que **Guzmán** es una novela **signo**. Pero el hecho de la ficción autobiográfica —que Prieto recoge también de Francisco Ayala— que «proyecta lo acontecido sobre un plano imaginario», nos remite a lo simbólico. Mas éste es un problema de más espacio que el que aquí cabe. Téngase sin embargo, en cuenta lo que más arriba hemos señalado para la novela.
- (24) Vid. su **Teoría de la expresión poética** antes cit.

basada en ideogramas preexistentes y por ello limitados cuantitativamente so pena de incurrir en una repetición anodina.

No obstante la alegorización no se resignó a desaparecer. Sin duda porque es consustancial con el propio pensamiento humano. Y aunque se mitigó y se compensó, entreverando la alegoría con el **Diálogo** —que opone, paralelamente, lo trascendente y lo concreto— al abandonar, primordialmente, el campo de la poesía— hagamos la salvedad, entre otras, de S. Juan de la Cruz (21) —invadió el del teatro, género relativamente nuevo que pretende alcanzar la primacía (22). De todos modos, el predominio de la **mímesis**, basculó la mirada de los creadores literarios hacia el mundo real y circundante, y cuando persiste una forma de alegoría, referida a la psicobiografía o la historiografía cristianas, formas predominantes durante los siglos XVI y XVII va envuelta ya en un proceso de personificación de los símbolos, olvidando sus atributos. Además se olvida también la organización esquematizada, el sistema y las combinaciones de lo alegórico.

Aunque pudiera parecer problemático, pensamos que el Barroco favoreció el pensamiento simbólico, sino en la forma medieval estricta, sí en otras modalidades cercanas a ella. Para la consideración de esta afirmación hay que partir de la diversa interpretación que Renacimiento y Barroco —por muy convencionales que sean los términos, valen desde nuestro punto de vista— dan de la **mímesis**. Para los renacentistas el arte debía imitar a la naturaleza, para los barrocos, el arte debía vencer a la naturaleza. P.e. el empleo de la **autobiografía verdadera** era un vehículo para la ficción de la realidad (23).

El Romanticismo, al reaccionar también contra la alegoría, no se dirigió directamente contra ella, sino contra su esquema histórico. El símbolo, que se afianza en esos momentos, vino a ser, en último término, una nueva manifestación de la tendencia alegórica del lenguaje poético, siempre referido a la **subjetividad**. Y llegado a este punto, bueno será que subrayemos la importante contribución de C. Bousoño al mayor esclarecimiento de este fenómeno de la literatura de estos dos últimos siglos (24). Evidente-

mente, como él sostiene, el símbolo, exento, con rasgos peculiares, alejado ya de la imagen tradicional —para emplear su terminología— es raro aún en el XIX. A finales de este siglo comienza en nuestra poesía el empleo de las **visiones**, posteriormente el de la **imagen visionaria**, y a partir de A. Machado el del **símbolo** en sus variedades poéticas. Los tres fenómenos se caracterizan por su irracionalidad y convergen en la **metáfora**, elemento caracterizador de la poesía contemporánea. El fenómeno del símbolo se ha extendido también al teatro. (Bousoño cita los casos de Ugo Betti y de Buero Vallejo). Y en otros aspectos o variedades está presente, entre otros, en el de García Lorca y en el de Alejandro Casona. En Lorca es suma de símbolos y símbolo total, elemento estructurador y producto estructurado. En Casona el simbolismo es menos particular, menos atomizado; no necesita sumas, sino que arranca de un aliento simbólico cercano a la alegoría (25). Y si antes hemos citado a Buero, ahora habría que añadir la obra de Alfonso Sastre, en **La sangre de Dios** o en títulos como **La mordaza** y fuera de España a un Giraudoux y su **La guerre de Troie n'aura pas lieu**. La enumeración de autores podría alargarse inutilmente para nuestros propósitos.

El hecho es que el psicoanálisis de Freud abrió nuevos caminos al simbolismo (26). El modelo psicoanalítico de la persona humana y la teoría de Jung sobre los arquetipos representan en nuestra época un esfuerzo por instaurar un sistema autónomo de significaciones. De esos intentos se ha beneficiado la literatura, en su doble vertiente de creación y de crítica. Para los creadores abrió las compuertas de los símbolos que expresan lo subconsciente, camino que ganó sobre todo con el **surrealismo** de ayer al que no es ajeno el **postismo** de nuestros días. Para los críticos, según palabras de Gombrich, «no cabe duda de que las obras de S. Freud despertaron en nuestro siglo el interés por todos los aspectos de la investigación de los símbolos».

Mas lo curioso es que fenómenos literarios de nuestros días, aparentemente alejados de este campo, se acercan por caminos nuevos a él. Así ha sucedido con la llamada **poesía concreta**, que ha venido a ser una de las

(25) Vid. Hilda BERNAL LABRADA. **Símbolo, mito y leyenda en el teatro de Casona**. Inst. de Est. Asturianos. Oviedo, 1972. (Tesis doctoral presentada en la Universidad de Columbia. Se trata de un libro escrito con mucha devoción, provechoso pero no demasiado profundo, que olvida algunas obras en las que concurren ecos alegóricos diversos. Tal **Siete gritos en el mar**, que remite al simbolismo de las danzas de la muerte y a los autos del Nacimiento. Y que en cierto modo —como en otras obras de Casona y aunque pareciere paradójico— elabora un sistema **alegórico-existencial**, sin duda de matiz diverso al de Sartre en libros como **La náusea**).

(26) Vid. la obra de GOMBRICH cit. en n.º 9.

- (27) Vid. Gayatri SPIVAK art. cit. n. 15.
- (28) Citemos, al menos, entre las primeras **María Sabina** y **El Carro de Heno...** de C. J. Cela (Vid. el estudio de la segunda realizado por nuestro discípulo M. FIOL GUISCAFRE, edit. en la Colección «O Tabeirón Namorado», Valencia, 1971) y entre las segundas, aparte del caso Borges y gran parte de la novelística hispanoamericana, la obra de Miguel Delibes. (Puede verse el estudio de otro de nuestros alumnos, B. PALOU BRETONES, sobre **Cinco Horas con Mario**, Publ. del Seminario de Lit. Esp. —Fac. de Fia. y Letras— Palma, 1972).

últimas manifestaciones de un propósito alegórico (27). Tal propósito es bien visible en otras obras de hoy, dramáticas o novelescas (28).

A todo ello, y volviendo al comienzo de nuestra síntesis, hay que sumar la atención que la lingüística viene prestando a estos aspectos desde Saussure a nuestros días. Y si bien no aceptamos en modo alguno la pretensión de alzarse con el santo y la limosna que algunos lingüistas muestran, reconocemos su valiosa aportación a la que no nos sentimos ajenos. Gracias a estos estudios se han podido perfilar rasgos, modos, diferenciaciones, validez estructural, etc. de los símbolos. Desde aquellas distinciones de Peirce (**icon**, **index**, **symbol**), pasando por el formalismo y estructuralismo de ayer y hoy, las cosas están —parece— más claras, aunque se nos hable de **dimensiones verticales y funciones restrictivas**, o de **dimensiones horizontales y funciones antiparadójicas**. A veces, son los términos, tan sólo, los que suenan a raros. Los hechos, ya lo vimos en el ejemplo de G. Bachelard, son los mismos.

De la Edad Media al Renacimiento y de la simbolización al predominio del signo. Pero, andando, el tiempo, ese mismo signo en su función horizontal, dentro de las unidades semiológicas, ha ido articulándose en un encadenamiento **metonímico** y en una creación progresiva de **metáforas**. Hoy hablamos de la obra literaria como de una **metáfora total**