

DE LA IMAGEN Y EL SIMBOLO EN LA CREACION LITERARIA

Símbolos y Literatura II

Por ANGEL R. FERNANDEZ Y GONZALEZ
Universidad de Barcelona

- (1) Lo que intenta el humanismo (?) técnico —consciente o inconscientemente— es ahogar la expresión. No ahora, sino desde hace años. En 1939 escribía Henry Miller, al final de una página en la que fustigaba la situación norteamericana: «Yo era uno, una entidad sola en medio de la gran turbamulta de riqueza y felicidad (riqueza estadística, felicidad estadística), pero nunca encontré un hombre que fuera realmente rico o verdaderamente feliz. (...) Comprendí que lo que había deseado toda mi vida no era vivir, si se le puede llamar vivir a lo que hacen los otros, sino expresarme» (p. 14-16 de *Trópico de Capricornio*, Santiago Rueda, Editor, B. Aires, 1960).

I. EL NUEVO HUMANISMO Y LA ESTETICA DE LA EXPRESION: LAS IMAGENES

Cuando decimos, para situar el fenómeno de la creación literaria contemporánea, nuevo humanismo y nueva estética no nos referimos al humanismo de la técnica, al que considera el mundo como objeto de utilidad, como fuente de riqueza y gasto; sino al humanismo de la **expresión**, al que, en medio de tanto tráfigo, vuelven los ojos los que tienen del mundo un concepto no materialista en el sentido corriente de la palabra.

Este humanismo de la expresión implica, en cada sujeto consciente, una relación particular que determina su existencia individualizada, específica y original, frente al mundo, al cosmos: El individuo es el sujeto que expresa, es el sujeto del significante; el cosmos es lo expresado, el simbolizado (1).

El dinamismo de esta relación radica en la fuerza de la imaginación creadora, la imaginación interiorizada, opuesta a las imágenes visuales del cine, de la televisión, simples percepciones sensibles, sin fuerza simbólica, que en el último extremo son una degradación de la función propia de las imágenes.

Este pensamiento se entiende bien claramente a nivel del siguiente texto de G. Bachelard: «La palabra imagen está tan fuertemente enraizada en el sentido de una imagen que se ve, que se dibuja, que se pinta, que nos sería preciso hacer largos esfuerzos para conquistar la realidad nueva que la palabra imagen recibe al añadirle el adjetivo «literaria». Se abandona entonces el mundo sensible, el mundo objetivo. Se llega a la subjetividad. Objetivamente, la imagen poética tiene la

gloria de ser efímera. Las sensaciones evocadas no se mantienen en la existencia sensible. Se evocan las sensaciones, pero no se las siente. En resumen, con la imagen poética, se entra en un reino estético que no tiene nada en común con las manifestaciones de las estéticas concretas, de las estéticas que crean objetos» (1 bis).

Referido a la creación literaria, la nueva estética de la expresión abarca genéricamente el término imagen en el que se engloban los símbolos, las metáforas, las visiones, etc.

Ahora bien, y tal como sostiene C. Bousoño, esta imagen contemporánea se distingue claramente de la imagen tradicional. Es además significativo que su libro se titule **Teoría de la expresión poética**, incidiendo en ese rasgo que nosotros consideramos como específico del nuevo sentido de lo estético contemporáneo.

La imagen tradicional no poseía un significado propio; se contentaba con reflejarlo por semejanza, no era un estado de la sensibilidad, sino que exhibía una estructura racionalista capaz de verse en un contexto, en una noción abstracta (2). La imagen contemporánea es «irracional», no reducible a conceptos, es una creación que sobrepasa no sólo el poder de evocar imágenes y relacionarlas según ciertas semejanzas, sino la simple percepción. Nace en las raíces profundas del preconsciente, animada por el **deseo**, que se convierte en **impulso** y se transforma en realidad viviente; abriendo a nuestro alrededor horizontes para lo posible, se inserta en nuestros proyectos, en nuestras esperanzas, y en nuestros temores y conjeturas. Tiene poder para representar lo distante y para alejar la realidad presente (3).

Aunque C. Bousoño (o.c. pp. 202 y ss.) establece las semejanzas y diferencias entre imagen (específicamente visionaria), visión y símbolo, hemos de admitir que la imagen literaria es el término más general, más universal, que engloba todos los demás modos de simbolizar, diferentes tan sólo en el aspecto formal (4). Es posible, acaso, una mayor puntualización: la función específica de todas estas formas es la **simbolizadora**, aunque en el aspecto formal y concreto el término imagen pueda diferenciarse del **símbolo**.

(1 bis) Apud. LESCURE, JEAN. «Du calcul des improbabilités» *Cahiers internationaux de Symbolisme*, n.º 6, p. 81. 1964.

(2) Cf. BOUSOÑO, C. *Teoría de la expresión poética*. M., Gredos, 5.º edic., 1970, pp. 140 y ss.

(3) Cf. STAROBINSKI, JEAN. «Remarques sur l'histoire du concept d'imagination», en *Cahiers internationaux de symbolisme*, n.º 11, pp. 17 y ss. 1966.

(4) Escribe, o. c., p. 203: «Pero lo importante no es la disimilitud entre las tres variaciones que es, repito, sólo formal, sino su coincidencia, que es sustantiva». Y añade: «Para destacar con vigor la sustancial comunidad podríamos decir que en los tres casos hay **simbolización**».

Añadimos que tras frecuentar a lo largo de varios años los escritos sobre la «expresión estético-literaria», tras la reflexión personal sobre tantos escritos, valoramos en su aportación extraordinaria esta obra de C. Bousoño que sobrepasa con mucho el simple quehacer estilístico, y que sobre todo por la fecha de su primera edición (1952) nos revela una mente abierta a tantas corrientes que hoy constituyen el núcleo sustancial de una gran parte de la crítica. Para poner en su justo medio esta aportación de C. Bousoño nos sería imprescindible conocer la génesis íntima de su reflexión, no apuntada a lo largo de su libro.

- (5) Cf. su *Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari* Einaudi, Torino, 1969.

FRYE entiende por símbolo «cualquier unidad de cualquier estructura literaria susceptible de análisis crítico» (p. 94). Y considera el símbolo desde cuatro puntos de vista:

a.—fase literal y fase descriptiva: el símbolo como motivo y como signo (p. 97)

b.—fase normal: el símbolo como imagen (p. 109)

c.—fase mítica: el símbolo como arquetipo (p. 125)

d.—fase anagógica: el símbolo como mónada (p. 152).

Su estudio, sobre todo en el tercero y cuarto ensayos (p. 171-457), aunque sugerente, no es demasiado sistemático, tal por ejemplo cuando incluye bajo el epígrafe de «teoría de los mitos» las imágenes apocalípticas, las imágenes demoníacas y las analógicas. Y más superficial al tratar de referir simbólicamente los géneros o categorías literarias al ritmo recurrente de las estaciones del año.

- (6) Cf. Su obra *Doctrina y estética literaria*. M., Guadarrama, 1970, pp. 644 y ss.
- (7) Cf. *Cervantes*. M., Octubre, 1919.

De ahí que en los ensayos frecuentados nos encontremos con una cierta confusión terminológica, cuyas precisiones hemos hecho atendiendo al contexto. Así por ejemplo, en G. Bachelard predomina el término **imagen** para referirse a los fenómenos de la **simbolización**. Pero no es raro que el mismo autor intercambie términos, y donde uno podría esperar «imagen» se encuentre con «símbolo».

Otros autores prefieren el empleo de **símbolo**, pero en el sentido amplio y genérico de la función de simbolizar, con lo cual por la función nombran o aluden a todas las formas esenciales, tales como imágenes, símbolos, metáforas, mitos, etc.... En este segundo grupo habríamos de incluir a Northrop Frye (5).

Esta falta de diferenciación terminológica —nunca grave, pues nos entendemos— se palpa también, sobre todo en el ámbito de nuestros teorizadores y ensayistas. Pongamos por caso el de Guillermo de Torre (6). Junta el autor, por necesidad, en un mismo enunciado los términos **imagen** y **metáfora**. En los apartados I, II y III enuncia siempre la función imaginaria con el término **metáfora**. Mas luego en el IV, hablando precisamente de la **metáfora**, cita el ensayo teórico de Pierre Reverdy, *L'Image* (París 1918), para transcribir textualmente: «la imagen es una creación pura del espíritu. No pueden nacer de una comparación, sino de la proximidad de dos realidades más o menos alejadas». Y remachar: «en el momento en que las palabras se desprenden de su significación literal es cuando asumen en el espíritu un valor poético. Y en este momento puede colocárselas libremente en la realidad poética». También cita a Gerardo Diego (7) en estos términos: «la imagen debe aspirar a su definitiva liberación, a su plenitud en el último grado». Sigue G. de Torre teorizando en los apartados siguientes de su capítulo, y nos parece entrever, por la doctrina expuesta en el V, que no profundizó realmente en el mundo y función de la imaginación creadora, quedándose en la superficie formal de las metáforas (una de sus realizaciones). Más aún, no nos extraña su conclusión decepcionada precisamente por ello, y porque la metáfora, tal como expondremos luego, en sí misma, es una **expresión efímera**.

Tampoco nos parece que el propio Ortega, a quien cita extensamente G. de Torre, en el apartado VIII, haya entendido en profundidad el poder creador y el dinamismo de la imagen. La consideró sobre todo a través de la metáfora y en su aspecto formal, descuidando la génesis de la misma. Quizá de ello hayan tenido cierta culpa los propios cultivadores de metáforas que en algunos casos no acertaron a sobrepasar ese estadio de la simbolización. Pero si nos enfrentamos, tal como lo ha hecho C. Bousoño, con la obra de V. Aleixandre nos damos de buenas a primeras con una cosmovisión que fundamentalmente no se asienta en la metáfora, sino en la simbolización. Y eso no es caduco. Se nos ocurre añadir, y no sabemos si con demasiada razón o simplemente por intuición, que el secreto de una poesía cada día más influyente, más esencial, más sencilla y al mismo tiempo más llena de misterio, como es considerada la de A. Machado, reside precisamente no en el empleo de la metáfora, sino del símbolo (8). Interesante pues, ese capítulo de G. de Torre, pero sin acertar plenamente en la diana. Lo extraño es que la profundidad de la cuestión la hayan solventado después intuitivamente los poetas, ahondando mucho más en el campo específico de la imagen —en sentido pleno— y del símbolo; y, en cambio, algunos de los críticos sigan aferrados a lo puramente metafórico. Ya es mucho que G. de Torre termine desconfiando de la metáfora.

Todo cuanto venimos apuntando confirma que:

1.º En la crítica contemporánea no andan bien delimitados los términos que, asentados sobre una misma sustantividad, ofrecen, sin embargo, variantes formales ineludibles

2.º Que el término imagen ha de ser interpretado en el más amplio sentido (siempre bajo los límites de referencia a la imagen literaria contemporánea, pues la tradicional no ofrece ni la misma estructura ni la misma funcionalidad).

3.º Que la imagen, desde el punto de vista formal, y como producto genérico de la actividad imaginadora (creadora, dinámica) se subdivide en varias subcategorías, que luego veremos.

(8) Es curioso que C. Bousoño, sin teorizar sobre estos aspectos, se haya decidido en el capítulo del símbolo a ejemplificar con abundancia sobre los poemas de A. Machado, sosteniendo que ha sido el poeta que con más insistencia emplea el símbolo. (Cf. o. c., pp. 208 y ss.). Ahí nos parece que radica el sentir auténtico y perenne de la poesía de A. Machado.

(9) Vid. Traza y Baza, n.º 1, 1972. «Símbolos y Literatura: notas breves a modo de introducción», pp. 109-117.

4.º Que todas ellas, incluida la imagen, por supuesto, se agrupan bajo el denominador común de la **función simbolizadora**.

II. EL SIMBOLO Y SUS RELACIONES CON LOS DEMAS MODOS DE «SIMBOLIZAR»

La proliferación de los símbolos es inmensa en la literatura contemporánea (no sólo en poesía sino en la novela y el teatro también). Ello hace que difícilmente no se incurra en un cierto confucionismo al intentar delimitar sus fronteras.

De hecho podemos afirmar, como ya hemos indicado antes, que de ayer a hoy, y dentro de nuestro siglo XX, se presta más atención a la función que a la forma, contrariamente a lo que sucedía en la vieja retórica. También es posible sostener que hoy, tanto o más que la función preocupa la génesis o morfología de los símbolos, sus procesos dinámicos y por ende sus posibles estructuras. A ese problema nos referiremos luego.

a) **Símbolo. Alegoría. Mito.**

En nuestro trabajo anterior, en esta misma Revista (9), tratamos ya de establecer algunas características y diferencias entre **mito**, **alegoría** y **símbolo**. Recordamos ahora, en síntesis, que el **símbolo** no se confunde con la figura genérica llamada **analogía** por cuanto ésta es artificial y el símbolo natural, ya que se refiere a un segundo sentido que el mismo encierra, se realiza en sí mismo, aunque conlleva un doble sentido.

Tampoco se puede confundir con la **alegoría**, de la que podemos afirmar que es simbólica en tanto en cuanto echa mano de los símbolos. Pero los que emplea son del **tipo asociativo** y **externos**, dependientes de un acto voluntario pero codificado y aceptado por todos. La **alegoría** es en la obra de arte lo que el **código** en el lenguaje cotidiano. En ellos la unión del simbolizante y simbolizado no es necesaria; pero siendo arbitraria, puede y debe ser motivada (por semejanza, por contigüidad, etc.).

Una variante de la **alegoría** es el **emblema**. Pero ni la **alegoría** ni el **emblema** participan de la temporalidad, sino

que son sociales y estáticos. Ciertamente que alguna vez pueden funcionar como **alusivos**; en vez de unir, aspirando a la unidad total como el símbolo, separan y distinguen, pues son procedimientos lógicamente asociativos, y no intuitiva y emotivamente sugestivos (como los símbolos). Sirven para expresar doctrinalmente conceptos que se revisten de acción a través de personificaciones concretas. Y aunque también implican un doble sentido, se indica explícitamente en su empleo, y no quedan jamás a la libre interpretación del lector.

El mito participa del símbolo, pero así como éste se encierra en una palabra, el mito se **desarrolla** en una frase o relato.

b) **Símbolo y metáfora.**

Ya hemos indicado más arriba la necesidad de establecer una distinción entre la metáfora tradicional y la metáfora moderna. Aquella fue una síntesis (supresión del «como» **que manifestaba**) de la imagen, a través de la adecuación sustitutiva. Esta participa muy de cerca de las condiciones del símbolo o la visión (10). Pero sí parece cierto que ni la metáfora tradicional ni la actual tienen valor fenomenológico; no son creadoras puesto que operan con lo que la lengua les suministra; de ahí que no sean capaces de desprenderse de su carácter artesano o de fábrica; no poseen, por lo tanto, raíces profundas —no se originan en el preconsciente antropológico—.

Así entrevista —y ahora más que antes nos explicamos la decepción de G. de Torre— su valor queda disminuido. Porque, en tanto que realidad objeto, el símbolo realiza lo que significa. En cambio la metáfora se anonada en su función de enviar a un sentido que la sobrepasa. Las metáforas tienen como fin transmitir un pensamiento anterior, un pensamiento ya hecho. El símbolo, por el contrario, crea pensamientos. Por eso, según G. Bachelard, tiene un valor ontológico.

Parecería que todo lo afirmado no es sino un modo de denigrar la metáfora. Pero cuanto decimos es válido referido tan sólo a la metáfora corriente; porque si se tratase de la **percepción metafórica** (dentro de cuyos límites quedan muchas de las metáforas de la poesía contemporánea) ello no sería aceptable. La percepción metafórica

(10) Pueden verse en C. Bousón, o. c., los conceptos que él establece y las influencias que encuentra en el aspecto formal. Estamos de acuerdo con su teoría pero ahora dirigimos nuestra atención no tanto a lo **formal** como a la génesis y al dinamismo estructurante del simbolizar.

- (11) Creo que en este sentido puede ser entendida la metáfora que estudia C. Bousoño en o. c.
- (12) BERRY, RALPH. «The frontier of metaphor and symbol», en *The Journal of Aesthetics*, 1967, n.º 1, pp. 76-83.

participa de la naturaleza de las imágenes y por tanto de los símbolos. Y desde el simbolismo francés a nuestros días son muchos los poetas que la han cultivado (11).

Al enfrentarse con este segundo tipo de metáfora ya no es fácil deslindar los caminos. Y esto nos parece que sucede en el estudio, interesante por cierto, de Ralph Berry (12), quien a vueltas con el problema, afirma: «El aspecto metafórico tiende a la expresión personal, original e irrepetible. Y el aspecto simbólico es, especialmente, soporte del valor espiritual que tiende a lo universal, a la generalidad repetible hasta la saciedad. Son aspectos **complementarios** del acto de la percepción; y su común destino es convertirse en signos, que conviven gracias a una estructura idéntica».

No parece fecunda la afirmación, por cuanto, efectivamente, la metáfora, de no ser original, carece de valor expresivo; y precisamente por ser irrepetible carece de **proceso** exterior (dentro ya de la lengua). Ello explicaría la imposibilidad, o al menos la dificultad, de establecer un estudio estructural de las metáforas. (Hemos afirmado antes que carecían de valor fenomenológico). Y si se estableciese sería como participación, en algún modo, de los símbolos. En cambio la referencia a lo universal, le generalidad repetible, podría facilitar el hallazgo de la sincronía y la diacronía en el símbolo, con lo cual facilitaríamos su estudio estructural y la posibilidad de establecer jerárquicamente su proceso en la creación literaria. (Sobre este aspecto insistiremos más adelante).

c) Símbolos estéticos y símbolos de lenguaje.

El término símbolo es usado también por la lingüística. En efecto, ya J.L. Borges afirmaba que, «todo lenguaje es un alfabeto de símbolos, cuyo uso presupone un pasado compartido por los interlocutores».

A primera vista parece que ya queda clara la diferencia entre el símbolo estético y el lingüístico Y no es así. Hay que matizar la afirmación si queremos resolver, de antemano, cualquier argumentación contraria. Porque también en el símbolo estético se da el «compartir» entre los interlocutores. Incluso se ha escrito que un símbolo no se entiende bien si no es a través de una **comuni6n**. No radica ahí, pues, la auténtica diferencia.

Los símbolos lingüísticos y no lingüísticos son variados, difieren en el uso que de ellos se haga y en condiciones de naturaleza. Veamos. Podríamos, siguiendo una doctrina ya común, decir que existen símbolos **indicativos** en lenguaje (tal el gesto del adiós o las señales del camino); que hay símbolos **substitutivos** (tal el billete de banco o la «X» de la ecuación algebraica); que otros son **neutros** (tal los utilitarios, p.e. la placa de matrícula del coche); algunos **afectivos** o **místicos** (todos los sacralizados, p.e. la cruz); de entre todos ellos unos son **individuales** (sujetos a cambios), otros **sociales** (de cierta estabilidad para la comunidad). Incluso habría que recordar el **símbolo cero** (cuando la ausencia de un símbolo esperado se convierte en simbólica).

Todos estos símbolos traducen un mensaje en el acto de la comunicación y desde el punto de vista de los que comunican, pero no son estéticos, se dan en la lengua, son imitativos y existe en ellos la posibilidad de una libre elección entre varios. Se trata, amén de no ser estéticos, de símbolos **parciales**, y su función se limita a servir para reconocer (13).

En cambio, en el símbolo **interno-estético** todo cambio del simbolizante afectaría al simbolizado (al mensaje estético). Es por contraposición un símbolo **total** o **pleno** y su función no es la de reconocer, sino la de experimentar.

Estos símbolos internos se dan en la obra de arte, entendida —tal como afirmaba Ionesco— «como la expresión de una realidad incommunicable, que se intenta comunicar y que a veces puede ser comunicada».

Esa realidad que se intenta comunicar consiste en un cierto estado de espíritu, en una emoción, y ha de valerse de elementos materiales (principalmente —en nuestro caso— del lenguaje) por su imposibilidad de hacerlo de otro modo. El elemento material o instrumento entra ya a nivel consciente en el proceso de creación, y gracias a él se temporaliza ese estado de espíritu.

El símbolo interno es **necesario** y no **arbitrario** (como el lingüístico), y además **convencional** en tanto entra dentro de los supuestos de una determinada cultura que nos ha formado y se da en el seno de una civilización determinada. Por ser convencional es difuso y de difícil traduc-

(13) Para éstos y otros aspectos de esta problemática puede verse: POHL, JACQUES, *Symboles et langages*, 2 vols. I, «Le symbole, clef de l'humain», Paris, Sodi 1968.

PRIETO, A. «De un símbolo, un signo y un síntoma», en Prohemio, I, 3, 1970.

- (14) Así lo entendió C. Bousoño en su estudio sobre la poesía de V. Aleixandre; así se ha dicho en estudios sobre otros poetas (en Hernández, León Felipe, Lorca, etc.). Y recientemente lo puso en práctica una vez más en su trayectoria crítica, C. Zardoya al estudiar *El cerco* de Concha Lagos. (Vid. *Papeles de Son Armadans*, agosto 1972 «Tribunal del Viento» p. XXXV y ss.). Este breve estudio constituye toda una lección práctica de trabajo crítico simbólico, sobre todo en su primera mitad. Analiza cómo surge (génesis), cómo crece (proceso dinámico) y cómo se concretiza en su sentido último y contradictorio: «Salir del cerco, volver al cerco» (Paraíso: Vida - Muerte - Vida). La vida ha de romper el «cerco» para, al final, volver a él circularmente.
- (15) Vid. *Lenguaje y poesía*. Apéndice «Lenguaje de poema». M., Alianza Edit., 1969, pp. 183 y ss.

ción —digan lo que digan algunos estructuralistas—. Se interpreta en la proporción en que participamos de esa misma cultura, de esa misma civilización y de ese mismo estado de espíritu. De todos modos nunca es unívoco, sino complejo, frente a la simplicidad del símbolo externo.

III. INTENTO DE DEFINICION DEL SIMBOLO INTERNO-ESTETICO

a) Aproximación general.

Tras nuestras reflexiones anteriores es conveniente que tratemos de asediar desde otro ángulo la naturaleza del símbolo literario (una de las modalidades más significativas y expresivas de las imágenes literarias).

Recordemos que todo símbolo estético se inserta en una cosmovisión simbólica (14). Lo que dijo C. Bousoño de V. Aleixandre lo ha reiterado J. Guillén (15): «se inserta —en esa cosmovisión— a través de una plenitud artística y emocional, pero opuesta a nuestro modo común de entender el mundo —el entramado lógico de la interpretación de la realidad—. Lo que se nos dice no es para ser creído, sino sólo un medio para transmitirnos, ocultamente y por vía «irracional», otras cosas sustentables. En la obra literaria se da una vasta red entre elementos simbólicos, sin que detrás existan otros elementos de realidad (precisamente porque una visión del mundo no es un conjunto alegórico, que exige codificación y correspondencia minuciosa, exhaustiva)».

Es interesante la cita porque sugiere varios rasgos esenciales sobre el funcionamiento del símbolo; y al aludir a «esa vasta red», implícitamente, nos está diciendo que hay una sintáxis de las imágenes, de los símbolos.

El símbolo se da en el pensamiento simbólico, allí nace, y por lo tanto es anterior al lenguaje que lo revista. Ese pensamiento o pensar procede por síntesis. De ahí su esencialidad y elementalidad que desembocan en la **unidad** del mundo simbolizado.

Nadie —parece— niega el hecho de la existencia del pensar simbólico ni de las cosmovisiones simbólicas estéticas. Lo discutible es el modo de interpretarlas, de sentir su importancia.

Una gran parte de la crítica literaria actual —sobre todo en lengua francesa— dedica una atención preferente a los aspectos simbólicos, descuidados en la retórica tradicional. Pero al mismo tiempo se enfrenta no sólo con la variada problemática propia, sino con otra fracción crítica que incide casi exclusivamente sobre el texto a nivel puramente de lengua (estructuralismo formal), que rechaza toda interpretación transfrástica.

Es muy probable —aparte de otras que analizaremos luego— que algunas de las dificultades de mutuo entendimiento surjan de la poca claridad, de la diversidad de enfoques, que inciden tanto sobre los símbolos como sobre las estructuras.

No es que aspiremos a una solución definitiva o total, porque en teoría literaria no hay dogmas —como tampoco los hay en la ciencia—, ni cabe hablar de metas definitivas y estáticas. A lo más que podemos llegar es a un examen de estado de la cuestión en términos de sistema conceptual inductivamente derivados de la propia literatura, en el sentido de que tanto la obra literaria como su estudio pueden ser entrevistados como sistemáticos y progresivos (16).

Nos hallamos ante un tema complejo, formulado variadamente y de respuestas diversas. Sin embargo, dentro de esa variedad hay una serie de puntos comunes sobre los que, en esencia, parece estar de acuerdo la mayoría de la crítica.

Podríamos partir, para tratar de entendernos algo, del contenido semántico del término latino **symbolum**: «mitad, que unida a su otra mitad, sirve para reconocer».

Convendría recordar que siendo lo específico del símbolo estético **expresar**, la función de reconocer habría que entenderla como expresión en el que simboliza, y como acto de **comulgar** con esa expresión en el que recibe el mensaje. No es gratuito afirmar que la comunión de que hablan algunos teóricos del simbolismo, sobre encerrar el contenido semántico del acto de reconocer, añade profundidad en el conocimiento.

Ya podemos, entonces, enunciar que el símbolo es un signo (entendiendo el término en una amplia acepción) de una cierta modalidad, que, como todo signo, es «manifesta-

(16) Cf. FRYE, NORTHROP. O. c. pp. 9-45.

- (17) Vid. SCHURMANN, REINER. «La différence symbolique», en *Cahiers internationaux de symbolisme* 1972, n.º 21, pp. 51-78.
- (18) Reiteramos que entendemos el signo en sentido general: elemento de significación. De otro modo, y aún en el terreno extralingüístico, habríamos de admitir con C. G. JUNG (*Símbolos de transformación*, Edit. Paidós. B. Aires 1962) que signo y símbolo no coinciden. Pero de ambos podemos afirmar que significan.
- (19) Vid. su obra *Versuch über die Grabersymbolik der Alten*. Basilea, 1954.
- (20) Cf. ELIADE, MIRCEA. *L'éternel retour*, Paris, 1949, donde entiende por eterno retorno el constante deseo humano de sumergirse en el eterno presente, fuera de la historia. El dolor y la libertad serían los dos grandes ejes que inducen a escapar de esta historia (entendida como realidad sucedida o que sucede: **realismo objetivo**).
- (21) Para una mayor comprensión de este enunciado sería conveniente frecuentar las obras de G. Bachelard, o alguna de sus interpretaciones como la de VINCENT THERRIEN, *La révolution de G. B. en critique littéraire*. Edit. Klincksieck, Paris 1970.
- (22) CREUZER, F. en *Symbolik und Mithologie del Alten Volker, besonders der Griechen*. Berlín, 1816.

ción presente, immanente a la existencia o a su hablar, de un no presente (de un ausente) que es trascendente a la existencia y a su hablar» (17). Y añadir que el símbolo es el signo más significativo (18).

¿Encuentran, los símbolos, su fundamento en sí mismos? La pregunta ya se la formuló hace años Johan Jakob Bachofen (19) al estudiar los relieves funerarios romanos, y se la contestó afirmativamente. Aquellos relieves no remitían a ninguna entidad que los trascendiera, pero si no se referían a la muerte, en sí misma, se referían a una muerte mítica.

Se nos aparecen como contradictorios: si el símbolo es una entidad que remite a otra entidad, inteligible —más o menos— gracias a la entidad simbólica misma, podemos también afirmar que descansan o se fundamentan en sí mismas estas visiones desprovistas de significado que trascienda su apariencia, pero que implican un reenvío a sí mismas y a algo —al mismo tiempo— que tras ellas se nos insinúa como misterioso: todos los símbolos nos hablan, de un modo u otro, del origen del hombre y del mundo. Tienen un poder de convocatoria extraordinario, posiblemente porque nos muestran y ocultan algo a la vez, porque en ellos se busca la armonía a través de la contradicción, la paz interior —como fundamento de una realidad superior— en contraste con la lucha que nos ofrece la historia, de la cual se huye constantemente (20).

Apurando nuestra reflexión constatamos que el símbolo no sólo es misterioso en su funcionamiento, sino que en su misma génesis (o **morfología** según el lenguaje de los bachelardianos) resulta ser testimonio de la existencia y de la primordialidad de la oscuridad; detrás del símbolo, y después, frente a él en su manifestarse en el cosmos, se levanta la realidad generada por la nada: el silencio (21).

El símbolo «es un rayo que inmediatamente, desde el oscuro fondo del ser y del pensamiento (equivaldría a lo que G. Bachelard llama preconscious) alcanza nuestros ojos y atraviesa todo nuestro ser» (22).

De hecho los símbolos no necesitan ser conscientes en el que crea la obra literaria. Y ya Gustav Mahler repetía que el artista puede ser como un cazador que dispara en

la oscuridad y que no sabe ni a dónde apuntaba ni qué ha alcanzado con su disparo. Tampoco son conscientes —en primera instancia— para el que recibe su mensaje. Mas bien nos dejan entrever entre el mundo expresado y nosotros ciertas afinidades secretas y leyes oscuras. Sólo en una segunda instancia se nos aparece como una revelación. Comenzamos por tener consciencia de que la significación viva de lo creado (poema, novela, etc.), es sobrepasada y englobada en otra vida de la que es soporte. Luego se nos van apareciendo lazos, referencias, que la observación racional ignora, y que el instinto de la analogía va encontrando (23). Estamos, entonces, inmersos en un centro dinámico desde el cual se expande la verdad en todas direcciones, adquiriendo sentidos múltiples, superpuestos jerárquicamente. Decir que estamos inmersos en un centro dinámico equivale a sostener que el símbolo pone en marcha y exige un proceso de interpretación, que en principio consideramos como imposible de acabar (porque la naturaleza del símbolo es ambigua y no se puede explicar integralmente) (24). Pero sí es positivo el recorrido; porque lo que intentamos es participar en esa dinámica (25), que en última instancia se halla referida a la singularidad individual existencial del creador, y ello aún cuando interprete arquetipos universales (el símbolo puede ser reinterpretado y no simplemente repetido. Unamuno p.e., puede servirse del simbolismo de Prometeo, pero su soneto del **buitre corvo** que le roe las entrañas adquiere una vida referencial individualizada, intransferible en su totalidad misteriosa no sólo a cualquier lector, sino al mejor informado sobre la problemática agónica de D. Miguel. Y vice-versa, aún el menos informado podrá entrever oscuramente el sentido referencial del soneto).

b) Caracterización concreta.

Podríamos partir de lo que dice Mircea Eliade, pues aunque el autor lo haga refiriéndose al símbolo religioso, éste reúne todas las características del símbolo en general (26):

- 1.—El símbolo tiene siempre un sentido referido al ser en su totalidad.
- 2.—Lo que significa no se puede expresar de otra forma. —No es arbitrario—.

- (23) Cf. para completar estos puntos lo escrito por C. Bousoño en los primeros capítulos de su *Teoría de la expresión poética*, ya citada.
- (24) Es interesante a este respecto el artículo de MAURICE JEAN LEFEBVE «L'ambigüité des symboles», en *Cahiers internationaux de symbolisme*, n.º 5, pp. 57 y ss. 1964.
- (25) Afirma G. Poulet que G. Bachelard entendía que el acto crítico por excelencia es aquel en el cual el crítico, en un movimiento de admiración, se acerca al autor criticado y **participa** de la vida de las imágenes que nacen en el pensamiento de éste, tratando de penetrar hasta el mundo onírico de la creación literaria del poeta. (*Los caminos actuales de la crítica*, Barcelona, Planeta 1969).
- (26) ELIADE, MIRCEA. «Betrachtungen über die Religiöse symbolik», en revista *Antaios*, vol. II, pp. 1-12.

- (27) Cf. lo dicho anteriormente sobre estos términos.
- (28) No somos los primeros que sentimos la degradación sufrida hoy por los términos **imaginario** e **imagen**. Antes nos hemos referido a la diferencia entre **imagen exterior** e **imagen interior**, exteriorizante e interiorizante. Algunos autores han propuesto el uso del término **imaginal** (del latín **mundus imaginalis**) que encerraría ese sentido interiorizador.

- (29) Vid. «Le message en blanc», en **Cahiers internationaux de symbolisme**, n.º 5, pp. 75 y ss. El símbolo es el resultado de una bipolaridad de la función imaginativa (el mundo exterior y lenguaje frente al preconsciente donde surge la imagen visionaria o el símbolo: lugar de fusión del cosmos y el yo). Son fuerzas verticales que se temporalizan en el consciente a través de la horizontalidad del discurso.

En el ámbito de nuestra literatura, un buen ejemplo de todo esto que venimos diciendo, pudieran ser las investigaciones sobre el símbolo en S. Juan de la Cruz, realizadas por Dámaso Alonso, reinterpretadas por C. Bousoño. Y más recientemente Gabriel Celaya **Eploración de la poesía**. Col. Ensayo, Seix Barral, 2.ª edic. 1971, en el que nos interesa el tercer ensayo «La poesía de vuelta en S. Juan de la Cruz».

- 3.—El símbolo tiene siempre una multiplicidad de significaciones en interacción.
- 4.—El símbolo tiene siempre sentidos que expresan la existencia humana.
- 5.—La experiencia que tenemos del símbolo da valor a la existencia humana.

Estos mismos rasgos, con distinta formulación y menos precisamente, están también enunciados por G. Bachelard, en esta o aquella obra de su extensa producción, y referidos alternativamente a la imagen o al símbolo (27). G. Bachelard intenta, a través de la imagen, elucidar la visión del mundo real objetivo contrastándola con la visión del mundo imaginario (28). Frente a la tradicional imaginación formal, opone G. Bachelard lo que llama imaginación material, capaz de crear, de engendrar en el interior un mundo que se temporaliza en el acto de la creación literaria. Por eso la máxima preocupación de Bachelard es la de discernir, a través de la indagación de ciertas leyes, las imágenes vivas y auténticas de las inauténticas o muertas. Reitera que la imagen es una unidad dialéctica y ambivalente, capaz de generar y estructurar una realidad nueva: lo real imaginario. Su origen reside en la energía vibratoria del deseo (no de la necesidad) que a través del impulso provocado se convierte en función realizadora. El **cinetismo** es una necesidad poética fundamental, que tiende hacia el infinito de la sublimación.

Resumiendo, para Bachelard la imagen y el símbolo son: materiales en su encarnación o génesis; dinámicos en su desarrollo; y contradictorios y ambivalentes en sus valores (por ser el resultado de una asociación sintético-afectiva no racional).

Esta teoría ha sido explicitada, y aún gráficamente, por Edmond Ortigues (29).

c) Dimensiones del símbolo.

De lo anteriormente expuesto se deduce que el símbolo tiene, necesariamente, tres dimensiones:

- 1.—Dimensión cósmico-religiosa.
- 2.—Dimensión antropológica (significaciones psicológicas-humanas).
- 3.—Dimensión poética, individualizada y concretizada en creaciones libres.

Cualquiera de los símbolos creados por León Felipe, pongamos por caso, podrían ejemplificar esta teoría (30).

d) **Criterios de clasificación en las imágenes y símbolos.**

No es fácil agrupar ni las imágenes ni los símbolos. G. Bachelard nos ha dejado, implícita, una clasificación semántico-referencial y genética al mismo tiempo: la que agrupa las funciones simbolizadoras en torno de los cuatro elementos: el fuego, el aire, el agua, la tierra (31).

En lo que pudiéramos llamar sintaxis de los símbolos hay unas normas de relación: el parecido, la oposición, la analogía, la disposición armónica particular. Así se engendran grupos y familias, en los que se da una imagen dominante, más poderosa o «nodriza» como gusta de llamar G. Bachelard. Ya Freud había señalado que «el trabajo del sueño consistiría en disponer los símbolos para lograr un conjunto coherente, una representación bien ordenada» (32). Pero como la organización de los símbolos, en el aspecto sintáctico, se efectúa de acuerdo con una lógica «secreta y particular», no todo queda bien claro. De todos modos sabemos que esa lógica hay que situarla al nivel mismo de los medios de expresión, donde residen ciertos principios de cohesión. ¿Podríamos, entonces, hablar de campos semánticos de imágenes y de su sintaxis peculiar?

Que una imagen o símbolo implica una llamada a otras imágenes es un hecho que se constata en el análisis crítico. Cuanta mayor implicación o **aureola** conlleve el símbolo, mayor es su valor, y mayor su coeficiente de realidad. (En esto se matizaría frente a la metáfora que es fenómeno más aislado, menos interrelacionado, más particular. Aunque también en ellas sucede, y G. Bachelard insiste en ello) (33). Las agrupaciones de símbolos comienzan en el estadio de la animación y por integraciones sucesivas pasan de una forma primitiva a otras superiores, cimentándose su parentesco no sólo en la materia común fundamental, gracias a la cual se caracterizan, sino en una específica vecindad, en su contiguidad lógica entrevista en las recurrencias sucesivas, dentro de una textura analógica. Toda obra es como un micro-universo estructurado, lo cual supone ya una clasificación jerárquica.

(30) Vid. ZARDOYA, CONCHA *Poesía española del 98 y del 27 (Estudios temáticos y estilísticos)* M., Gredos, 1968. «León Felipe y sus símbolos parabólicos» pp. 144-207.

Puede verse también el estudio de RICOEUR, P. *Finitude et culpabilité: Critériologie du symbole*, vol. I, pp. 17-30 y vol. II, pp. 323-335.

(31) Cf. p. e. *Psicoanálisis del fuego*. Alianza Edit., M., 1966; *El aire y los sueños* F. C. E., México, 1958; *La poética del espacio*, F. C. E., México, 1965; *La Terre et les rêveries du repos* (2 vols.) Libr. José Corti. Paris 1971.

(32) *La interpretación de los sueños*, Alianza, M. 1966, p. 108.

(33) Vid. también J. P. RICHARD *Paysage de Chateaubriand* París, Seuil, 1967, donde llega a afirmar que «un espíritu poético es puro y simplemente una sintaxis de metáforas».

- (34) DURAND, GILBERT. **Les structures anthropologiques de l'imaginaire** P. U. F., París. 2.ª ed., 1963.
- (35) APOSTEL, LEO. Symbolisme et anthropologie philosophique (vers une herméneutique cybernétique), en **Cahiers internationaux de symbolisme**, n.º 5, pp. 7 y ss., 1964.

En estas clasificaciones jamás hay que perder de vista la ambivalencia del símbolo. Al referirse G. Bachelard a los símbolos del agua, se fija en una serie de manifestaciones que se caracterizan por la **fluidez horizontal**, agrupándolas bajo la misma referencia de un cierto tipo de intimidad (simboliza fuerzas humanas más ocultas y más simples, en relación con el destino, ya sea disparándonos hacia la infinitud o hacia la profundidad; p.e. **el mar**, engendrando símbolos de vértigo o temor verticales o bien horizontales: (naufragar, morir o dejarse llevar, perecer poco a poco). Y cuando habla del fuego, del rey del cosmos, agrupa a todas las imágenes **de la verticalidad**, susceptible de ser asimilada a él, como las de la elevación, la purificación moral, el destino esforzado de quien se mantiene en pie, unidos a sentimientos de cáterisis o sublimación. Ya Novalis escribió: «el árbol es una llama floreciente, el hombre una llama hablante, el animal una llama errante». Los símbolos del aire pueden agrupar todos los símbolos nacidos de sentimientos de alegría, ligereza, pureza, etc. Finalmente, los símbolos de la conquista, de la resistencia, de la voluntad, y del reposo, —con la sombra al fondo de la fatalidad y lo trágico— pueden agruparse en torno a la tierra.

Pero también aludió a otras posibles clasificaciones funcionales de los conjuntos de imágenes, puesto que éstas son **homotéticas**, capaces de **homonizar** (concepto que G. Bachelard tomaba de la geometría, en el sentido de engendrar correspondencias).

Existen otras clasificaciones de tipo estructural, como la realizada por Gilbert Durand (34). No presta atención al aspecto formal, sino que las diferentes familias de símbolos se corresponden con diversas transformaciones estructurales. Su clasificación ha sido reinterpretada por Leo Apostel (35) bajo el prisma de las estructuras algebraicas:

1.º Los símbolos que son el arquetipo del caos y la animalidad (los símbolos catamórficos, teorimorfos, nictomorfos: de la destrucción, de la contemplación de la noche) reunidos bajo el común denominador del movimiento anárquico, del hormigueo, del hervidero; como el caballo y el toro y su ciega fuerza; el lobo, el ogro y su

caos devorador; la noche (o el caos instalado); la caída, el agua... todos ellos reunidos en torno de su arquetipo: el dragón, que es teorimorfo y acuático.

2.º La familia agrupada bajo la consideración del simbolismo ascensional (isomorfos e isométricos) que implican subida o progresión: la escala, la torre, el ala, y los pájaros (sobre todo el águila y el buitre, el cisne y la paloma), la flecha, la luz, sol, etc.

3.º Los que implican transformaciones topológicas (isomorfos y no isométricos) como la bajada, la tierra, la cueva, la casa, la tumba, la concha, el barco, etc.

4.º Las familias complejas de desarrollo cíclico (antimórficos con antimorfismo sucesivo) como la luna, las estaciones del año, metamorfosis de los insectos, el sacrificio, etc.

Ya hemos apuntado más arriba que Northrop Frye intentó también una clasificación por referencia a los géneros literarios y a las estaciones, menos fundamentada que las anteriores y un tanto utópica (36).

Hay muchos más intentos que ahora no vamos a reseñar. Lo que importa retener es que ésta es una de las tareas del simbolismo, y que quizá esté siendo auténticamente fecunda, entrevista como tarea estructural, tal como hace Gilbert Durand.

IV. SIMBOLISMO Y ESTRUCTURALISMO

Las relaciones entre simbolismo y estructuralismo se desarrollan, hasta hoy, más en un plano de antagonismo que de armonía.

Entre nosotros no se ha hecho cuestión importante de ello, metidos como estamos en una dialéctica infecunda entre estilística y sociología; entre lo que reprocha la crítica de revistas (más o menos volanderas, y ensayos más o menos sensacionalistas) a los que —según ellos— se mantienen en torres de marfil y académicas; y lo que ofrecen esas mismas críticas que se creen revolucionarias y en el fondo son infantilmente inocuas. Es cierto que el estructuralismo lingüístico tiene entre nosotros figuras representativas, atentas a toda su problemática desde hace

(36) Vid. o. c. Constituye un intento muy discutible, pero sugerente. «Utópico planificador de la ciudad literaria» se le ha llamado alguna vez.

- (37) El mismo Roland Barthes ha terminado por admitir, un poco a contrapelo, interpretaciones estructurales como las de Claude Brémont, que, si menos ortodoxas, se revelan más fecundas en su eclecticismo.
- (38) PIAGET, J. *Le structuralisme*. Paris, P. U. F., Col. Que sais-je?, 1968.

ya muchos años.. Pero «la moda» a nivel más general es de nuestros días.

El simbolismo, quizá menos de moda entre nosotros que allende nuestras fronteras, al confrontar sus hallazgos con el estructuralismo (sobre todo con el generacionista o transfigurativo) ha sobrepasado ya esos antagonismos.

El estructuralismo, por su parte, tan manoseado y tan diversamente interpretado, va sobrepasando, también, su etapa puramente formalista.

De todos modos no hay concordia entre ambos, pero sí intentos de lograrla.

El estructuralismo aplicado a la crítica literaria se ha encontrado con graves dificultades. Al reclamar una atención exclusiva para el texto, en su aspecto concreto y formal, evitando toda lectura transfrástica, se quedaba en unos resultados que, siendo «aparentemente brillantes», no dejaban de ser pobres. Toda la expresividad, y en definitiva el posible simbolismo del texto, quedaba descuidada (37).

Hemos dicho que se podía entender el estructuralismo a distintos niveles. Y si entendemos por tal un estudio **del todo** formado por elementos solidarios entre sí e interrelacionados por una tensión dinámica, siendo regido el conjunto por una finalidad que se impone, funcionalmente, a los elementos constitutivos **del todo** y a sus finalidades particulares, en realidad no sería una novedad, ya que está vigente desde la **Poética** de Aristóteles. Y en este sentido lo practicó ya G. Bachelard respecto de los símbolos, al hablar de la sintaxis y organización de las imágenes. Mas el problema se plantea al partir de concepciones estructuralistas más complejas (38) e intentar aplicarlas al texto literario.

Por una parte no está aún demasiado claro cómo se puede hablar de diacronía y sincronía en el texto, entendido no como hecho de **lengua**, sino como acto individual que sería algo así como **habla**. Los hechos nos revelan que hasta hoy el estructuralismo literario no ha podido abordar plenamente el contenido y significado de la obra literaria **concreta**. Se ha centrado, más bien, en la **modelización** de la misma, tal como hizo W. Propp en su **Morfología del cuento**. Ello equivale a prescindir de lo

verdaderamente vivo, lo que es capaz de trasmudarse, de metamorfosearse, y que constituye, en definitiva, la cosmovisión dada en la obra literaria: el mundo, el problema del hombre en el entorno y consigo mismo. Cabría entonces preguntarse si no se trata de cambiar un cuerpo vivo y cálido por la frialdad de un fósil, de significación tan científica como se quiera, pero aséptico al fin y al cabo (39).

Todo depende, pues, del alcance que se dé a los términos y del apegamiento a sus exclusividades, porque también el simbolismo ha sido duramente criticado. Y no deja de ser cierto que su problemática, al fin, deja como resto una serie de preguntas a medio responder, por ser hermenéutica, además de otras cosas. ¿Cómo siendo esencialmente multívoco, la interpretación del símbolo no es arbitraria?; ¿cómo es posible que no siendo un signo proposicional, exprese propiedades importantes de la existencia humana y del universo, tal como sostiene Mircea Eliade?; ¿cómo es posible dar una cierta interpretación del símbolo, si éstos tienen una significación que esencialmente no se puede expresar en términos no simbólicos? (40).

Gilbert Durand insiste en que el estructuralismo ha cometido excesos que pueden llevarnos a un refinamiento formal, a una sofistiquería intelectual, tan nefasta y tan estéril como la antigua escolástica (41). Ese exceso de estructuralismo formal deriva, quizá, de lo que G. Bachelard llamaba «complejo de cultura», que se da sobre todo en el hombre occidental. Se ha hecho, incluso, un mito de la desmitificación, enfrentándose el estructuralismo con las mitologías y el mundo de los símbolos. Los mitófagos de hoy, según frase del propio Durand, acusan de obscurantismo, de regresismo, de platonismo, al simbolismo literario-crítico.

¿Es posible una síntesis estructural simbólica? En esos intentos se halla actualmente la crítica. Porque la concepción del símbolo presentada por los autores que más vivamente desean separar el mundo del símbolo del mundo del signo formal, implica precisamente la posibilidad de un análisis estructural. Pero parece que en este estadio ha de entenderse el concepto de estructura y estructural

(39) Cf. GENETTE, GERARD, *Figures*. París, Seuil, 1966, pp. 159 y ss.

(40) Estas y otras son algunas de las cuestiones planteadas por Leo Apostel en el artículo ya citado.

(41) DURAND, GILBERT. «Les chats, les rats et les structuralistes. Symbolisme et structuralisme figuratif», en *Cahiers internationaux de symbolisme*, n.º 17-18, 1969, pp. 13 y ss. Cf. también su obra *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, ya citado.

(42) En el artículo citado más arriba, EDMOND ORTIGUES, escribe: «Una de las dificultades que encontramos al tratar de tender un puente entre estructuralismo y simbolismo, es la falta de progreso del estructuralismo en relación con el mundo de los significados, porque el significado es muy complejo y la mayor parte de las veces las teorías emitidas sobre el concepto no son sino elementales». Es un hecho —añadimos— la escasez de estudios semánticos entre nosotros.

(43) G. DURAND argumenta que el lenguaje propiamente dicho no sólo no abarca todos los lenguajes sino que pierde terreno. Podríamos ejemplificar esto con el problema planteado por el cine, la televisión, la puesta en escena, la foto-novela, los tebeos, los caligramas, los libros de poemas estilo Mc Luhan, la poesía visual, etc.

Cf. libros como el de MILLAN, FERNANDO: *Textos y antitextos*; el de LOPEZ GRADOLI, ALFONSO: *Quizá Brigitte Bardot venga a tomar una copa esta noche*; o CELAYA, GABRIEL: *Campos semánticos*, como muestra de poesía letrista y con un homenaje a Tristán Tzara. También el libro *Teoría y poemas* escrito por EQUIPO CLARABOYA. El Bardo, Barcelona, 1971. Creo, además, en la evidente conexión de todo este panorama con la obra del recientemente fallecido EZRA POUND.

en un sentido amplio (que englobe la teoría de las categorías), más amplio que el punto de vista estricto de una teoría de la comunicación referido a estructuras demasiado particulares.

Esto parece que postula G. Durand cuando afirma que no hay que desdeñar las ventajas de la sincronidad estructural, ni tampoco las ventajas de la gnosis hermenéutica. Lo que él postula es un estructuralismo figurativo, que se podría resumir en estos tres puntos:

- a) Una estructura nunca ha sido una forma estática y vacía de significado (tal como entienden algunos estructuralistas).
- b) Aunque exista un conflicto lejano entre símbolo y estructura, ésta última deriva, en su dinamismo, directamente de la posibilidad «abierta» del símbolo.
- c) Es el sentido figurado el que distribuye las estructuras en el sentido de que la **significación** orienta el **signo** (42).

Si estructura es un término originariamente referido a la arquitectura (el modo de edificar, más que la propia forma concreta) que luego pasó a las ciencias geológicas, biológicas, a la botánica, a la química, con mayor razón podemos decir que la lingüística contemporánea hace de él un uso figurado. Y si el simbolismo no es un terreno de uso exclusivo de la lingüística (tal como exige Greimas), sino que es mucho más amplio y abarca campos del metalenguaje y la meta-semántica (en el sentido de que el lenguaje del lingüista no engloba a todos los demás lenguajes) no podrá ser apropiado sino de un modo «sui generis» por la lengua (43). La conclusión a que llega G. Durand es que la **estructura** es una relación dinámica, y, en ese sentido, el símbolo es su modelo. La estructura, frente al signo arbitrario y unívoco, es **equivoca**, como lo es también el símbolo. Desde el momento en que la estructura es **representación** (en tanto es abstracción), generaliza, se hace pensamiento y se desliga del objeto. Símbolo y estructura pertenecen, pues, a la misma familia de los fenómenos de significación. Y el punto de partida **formal** para ambos es la lengua.

A lo que aspira G. Durand, y lo ejemplifica con un estudio sobre «les Chats» (anteriormente analizado, desde el punto de vista estructural, por Roman Jakobson y Levi-Strauss en la revista *L'Homme*, enero-abril 1962 y ahora en edición española, en *Estructuralismo y literatura*, edit. Nueva Visión, B. Aires. 1970) es que una lectura simbólica que ponga en primer plano las **estructuras figurativas** y en segundo plano —sin desatenderlas— la sintáxis y las formas prosódicas, es más esclarecedora que el mero estructuralismo formal.

El sentido simbólico es más esencial que el formal. Lo demuestran las traducciones, en las que sobrevive frente al cambio de las estructuras formales. Ya decía Malraux que «lo que une a Homero y Mallarmé no es la sintaxis, ni la fonética, sino la preñez del símbolo y la mitología del verbo humano».

En principio, podríamos —parece— sostener que es viable un estructuralismo del significado unido al simbolismo, un estructuralismo figurativo que reconcilie figura y sintáxis, imagen y lengua, símbolo y literatura.

Pero quizá habría que insistir en que será posible a través del sentido dinámico del significado y no del estatismo del signo. Y si el dinamismo del significado, igual que el del símbolo o imagen, implica transformaciones ambivalentes, si el símbolo es un esquema dinámico, puede, por lo tanto darnos a conocer propiedades que se refieran al hombre y al mundo, ayudándonos a resolver ciertos conflictos. Estructuralismo figurativo o estructuralismo dinámico son formas posibles en el mundo de los símbolos.

Antes exponíamos la dificultad de insertar los conceptos de **diacronía** y **sincronía** en el texto literario. Ahora entrevemos su solución: si la creación del símbolo y su interpretación, aún siendo original, interiorizada e individualizadora, se inserta siempre en la cultura de una tradición de interpretaciones de ese mismo símbolo, y a su vez alumbrando o preparando otras nuevas, de tal forma que el tiempo de las interpretaciones es esencial, nos hallamos en una diacronía. Todo lo contrario de lo sostenido por los teorizadores de la comunicación que consideran los símbolos como una red estructurada fundamentalmente

- (44) Vid., su artículo «Le structuralisme», en *Cahiers internationaux de symbolisme* 1969, n.º 17-18 pp. 73 y ss., y su libro *Le structuralisme*, París, P. U. F., 1968, 3.ª edic.

Puede verse también RUDHARDT, JEAN, «Image et structure dans le langage mythique», en *Cahiers internationaux de symbolisme*, 1969, n.º 17-18, pp. 87 y ss.

- (45) Vid. p. e. el libro de GREIMAS, A. J., *Essais de sémiotique poétique*, Larousse. París 1972, en el que sostiene que el discurso poético no es coextensivo al concepto de literatura, que es, en principio, indiferente al lenguaje en que se produce.

Para una reinterpretación del pensamiento de A. J. Greimas, en un intento esforzado de establecer una semiología simbólica debe verse el artículo de PAUL RICOEUR, «Le problème du double sens comme problème herméneutique et comme problème sémiotique», en *Cahiers internationaux de symbolisme*, 1966, n.º 12, pp. 59-71, y muy especialmente su apartado III «Sémiotique structurale», pp. 67 y ss.

Vid. también KRISTEVA, JULIA, *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Seuil, París, 1969, Col. Tel Quel.

sincrónica. Ya G. Bachelard, gran matemático, entrevió todo esto cuando aplicó a las imágenes las teorías de los conjuntos de transformación.

Todo es cuestión de poner manos a la obra y tratar de descubrir (porque a pesar de cuanto se ha escrito, sólo están esbozados) los grupos de transformación que constituyen el substrato de los símbolos. Con ellos, se descubrirá la unidad dinámica humana.

Lo que escribió J. Piaget en un artículo (44), pudiera ser el final de este apartado: «el estructuralismo es un método infinitamente fecundo pero a condición de que no se quede aislado. Solamente es verdaderamente explicativo por intercambios con otros métodos, y en particular con el constructivismo genético».

V. DE LA SEMÁNTICA A LA METASEMÁNTICA

Si el problema de estructuralismo-simbolismo incide sobre todo en el campo de los significados figurativos, es inevitable que nos interroguemos sobre la situación de una posible metasemántica.

Ya Saussure se preocupó no sólo de los significados que caen dentro de la lengua, sino también de los campos de significaciones fuera de la lingüística. A su estudio lo llamó **semiología (semiótica)** prefieren algunos autores).

De la semiología se dan diversas interpretaciones, según la perspectiva en que se sitúe el autor del estudio. Pero, en general, para los lingüistas el terreno propio se sitúa en el nivel lingüístico del texto (45). Se puede permanecer en la estricta lingüística, como Greimas, o derivar hacia lo sociológico, como Julia Kristeva. Para ésta, arrancando de teorías del **neoformalismo** ruso, la semiótica es una ciencia del texto, entendido como el terreno en que se conjugan significado, significante (es evidente la supremacía que le concede) y sujeto. El **semanálisis** o análisis semántico es, según su definición, la «ciencia que consiste en la crítica de la significación, de sus elementos y de sus leyes». Y todo visto muy estrechamente unido a la dialéctica de lo social y del psicoanálisis, con referencia, siempre, a una teoría materialista del conocimiento. Así las cosas, el texto se entien-

de como productividad, y no cabe pensar la posibilidad de su existencia como objeto estético. El símbolo (lingüístico, no mítico) se considera en dos funciones: la vertical o función de restricción, y la horizontal o función de huida de la paradoja. Y así como del símbolo literario hemos dicho que es dinámico y se transforma indefinidamente, el símbolo lingüístico, en su desarrollo semiótico, tiene un final programado, dado en germen al comienzo, ya que la función del símbolo (su ideologuema) existe antes que el enunciado simbólico mismo.

Como podemos constatar, no se eleva la autora por encima del símbolo lingüístico, Mas lo que nos importa decir es que hay otros símbolos —ya lo hemos concretado—, y que pueden ser objeto de investigación metasemántica, precisamente porque son significados extralingüísticos.

La semántica realiza investigaciones horizontales; indaga sobre los sistemas de semas. Y en sus investigaciones verticales incide en los significados colectivos —lexicales—, en los valores (en el sentido que les daba Saussure) y en los símbolos (que mantienen su significado para un ámbito social). Pero la investigación más profunda, metasemántica, es la llamada **idiolectización**; es decir, la individuación en el proceso de significación, fundamentalmente psicológica, pero no exclusivamente, porque en ningún caso puede prescindirse de alguna referencia al sistema social del cual ha recogido el sujeto hasta el sistema de referencias semánticas.

El ámbito, pues, de la metasemántica es el del símbolo individual, no codificado, no arbitrario, y lo que se trata de investigar es un sistema de significaciones expresivas (recuérdese lo dicho al comienzo de este trabajo), pues su comprensión, su inteligibilidad exige una interpretación para lograr lo expresado. La metasemántica corresponde más a la expresión que a la información; pero esa expresión queda como flotante, sin que necesariamente la recoja el receptor, a menos de que sepa leer transfrásticamente (apoyándose en cierta asociación libre como forma demostrativa de la contigüidad existente entre la palabra y su profunda significación).

La metasemántica es un análisis hermenéutico, necesario incluso a nivel de habla. Una semántica que se con-

- (46) Cf. DUCROT, OSWALD. *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*. Col. Savoir, Hermann, París, 1972.

No debemos olvidar ahora la gran contribución que a esta hermenéutica han prestado los profesores universitarios españoles. Vid. también tantas obras de nuestros críticos cuyos títulos presuponen ya una metasemántica de la creación literaria, p. e. el que significativamente se denomina *La transfiguración literaria* de J. L. VARELA. Col. El Soto, Edit. P. Español, M., 1970. En el prólogo escribe: «Llamamos transfiguración a esa versión artística del mundo que no se conforma con su configuración sumisa, es decir, tal como se nos presenta a nuestros sentidos».

- (47) Vid., «La obra como realización de un sentido» (La contribución del estructuralismo checo a la concepción del texto artístico), en *Linguística formal y Crítica literaria*, Comunicación 3, M., 1970, pp. 115 y ss.
- (48) Citado por STEPANKOVA, JULIE, «La categoría del sentido en la nueva crítica francesa y en el estructuralismo checo», en *Linguística formal y Crítica literaria*, Comunicación 3, M., 1970, pp. 137 y ss.

tentase con el nivel de lo explícito sería totalmente artificial por olvidarse de las relaciones implícitas (46).

El arte es un hecho semiológico, y el significado posee una energía creadora, vivificada en la constitución de la obra y vivificadora de las relaciones humanas con el mundo a través de lo que en el estructuralismo checo, desde Mukarosky a hoy, se llama «gesto semántico». Dicho gesto, repetido por Milian Jankovic (47) revela, además de lo que hay de artístico en una obra poética, la influencia mediante la cual la obra artística actúa sobre la posición del hombre frente a la realidad de la vida cotidiana. En Mukarosky se encuentran siempre simultáneamente dos modos de comprender la dinámica semántica de la obra: el primero es el modo lingüístico comúnmente entendido, el segundo permite captar el carácter propiamente estético de la obra. Allá por el año 1940 cerraba Mukarosky su estudio sobre *La Lengua poética* así: «Hoy se ha hecho evidente que al significado le corresponde una iniciativa inmanente; no aparece ya como un mero reflejo ilusorio de la realidad, sino como una fuente de energía, y por eso no hay que temer su comparación con las demás fuerzas vitales del hombre. En esto consiste, en nuestra opinión, el valor positivo más relevante de la actual teoría de la lengua poética» (48). Comentando este párrafo Julie Stepankova perfila el camino recorrido hasta nuestros días y se alegra de que el estructuralismo checo se haya dado cuenta a tiempo de los límites de la lingüística mediante el uso de la semántica y semiología. Desde la tesis: la forma en una obra lo es todo, hasta la tesis: el significado en una obra lo es todo. Aquí se cierra una etapa del pensamiento y se inaugura otra nueva.

Lo que en apartados anteriores apuntábamos, referido al enfrentamiento del estructuralismo formalista y del simbolismo (en especial en Francia) encuentra aquí otra respuesta. Parece que no es sostenible la teoría del significado vacío. Ciertamente entre nosotros, al igual que entre los italianos, nunca tuvo demasiada aceptación ese significado cero o vacío.

Puntualizamos, siguiendo a J. Stepankova, que el término *significado* indica, para Mukarosky y en general para el actual estructuralismo checo, «el significado de conjunto, el significado metafórico, el significado dinámico, el

sentido de una obra, y no es idéntico en absoluto, al significado literal, al significado estático». Y nos alegra observar la coincidencia de esfuerzos del estructuralismo checo y de una parte de la crítica en el intento de darnos una obra viva, cálida —como escribíamos más arriba— frente al fósil del mensaje vacío (49).

Hasta en el propio R. Barthes encontraríamos alguna conexión para seguir reflexionando sobre la posibilidad, no del análisis expresivo —no discutido— sino de un estructuralismo figurativo —que no tiene por qué coincidir matemáticamente con las medidas de otras interpretaciones estructurales—. Cuando Barthes (50) habla del lenguaje polisenso y lo explica, y cuando afirma que él es de los críticos semánticos **que parten del significante**, frente a los que lo hacen de lo que la obra designa: autor, sociedad, nos está insinuando los caminos secretos —con sus diferencias— por los cuales le llegó el magisterio de G. Bachelard.

Pasando de la consideración del símbolo en sí hemos llegado a la de las relaciones con la crítica o teoría literaria y con los modos de entenderla.

Y como tantas veces hemos apuntado, no por eclecticismo, sino porque consideramos que todos los procesos pueden ser superados y que todos dejan una huella válida y aprovechable, sostenemos que es viable un acercamiento de métodos. No creemos en la panacea y en el dogmatismo de ninguno de ellos. Los entrevemos, a todos, en un devenir dinámico y de contigüidad con múltiples interrelaciones, interacciones fecundantes o esterilizantes. Esta parte de nuestra reflexión podría cerrarse con aquellas palabras de Mukarovsky: «No se puede hablar en principio de un polo del significado propio ni de un polo del significado simbólico». Es necesario hablar de la tensión oscilante entre las dos tendencias dirigidas hacia estos polos, que coinciden con las teorías de Umberto Eco (51)..

(49) Nos alegra comprobar cuánto se ha hecho en nuestra crítica para destacar ese sentido a través del dinamismo de las estructuras.

(50) BARTHES, R., **Elementos de semiología**. Comunicación, Serie B. M., 1970.

(51) ECO, UMBERTO, **La obra abierta**. Seix-Barral, Barcelona, 1965.