

# DE LA IMAGEN Y EL SIMBOLO EN LA CREACION LITERARIA

## Símbolos y Literatura III

Por ANGEL R. FERNANDEZ Y GONZALEZ  
Universidad de Valencia

(1) Vid. *Ensayos*. VII o. c. pp. 207-8.

(2) Vid. G. DURAND. *La imaginación simbólica*. Amorrortu edit. B. Aires, 1971.

### I.—IMAGINACION Y RAZON

Uno de los errores de nuestra crítica tradicional, referida a la creación literaria, ha sido la ignorancia de las leyes peculiares del funcionamiento de la imaginación, considerada como inferior frente a la razón que impuso su férula en el modo de crear y en los juicios de valor sobre lo creado.

Curioso es que dos de nuestros grandes poetas, Unamuno y Antonio Machado, abundan en argumentos sobre el valor específico, sobre la independencia de la creación literaria respecto de la lógica vulgarmente llamada común.

El primero oponía, en el prólogo del libro *Alma*, de Manuel Machado, «los lugares comunes lógicos» a los «lugares propios poéticos», y habla de «ciertas silenciosas melodías de ritmo alógico», llegando incluso a postular «una metafísica imaginativa y sentimental» (1).

Por su parte, A. Machado escribe, en *De un cancionero apócrifo*, sobre una forma lógica nueva, que recurre a la lógica para negar la lógica en nombre de una lógica no razonada.

No se trata de un juego baladí de palabras. Es el problema que se entraña en la misma naturaleza, reprimida o despreciada durante siglos, de la expresión poética. Es el problema que aborda G. Durand reiteradamente en sus publicaciones (2).

La crítica literaria tiene que descubrir lo que hay más allá de la filología, porque la sistematicidad del mundo simbólico de la poesía tiene aspectos particulares, no es fija ni inmutable, sino que se desarrolla en movimientos de reestructuración (**conversión**, diría Todorov) por desplazamientos semánticos y cambios de referentes.

La lógica de lo real, o lógica nueva de que habla Machado, se fundamenta en la manera fluida de la intuición, no tiene conclusiones que estén contenidas en las premisas, y sólo admite realidades vivas, inmóviles, pero en perpetuo cambio (3).

La imagen poética conmueve —afirma Ivan Belaval— por las correspondencias secretas que teje entre el mundo y el hombre. Es ante todo la sugestión de un valor. Mas esta realidad misteriosa, la del mundo (4), no es un enigma que suponga descifrar por medio de claves. El enigma es persistentemente inmutable y litúrgico; en cambio, la imagen poética es, esencialmente, un valor nuevo abierto sobre el porvenir. No supone un saber, sino una creación en tanto en cuanto inventa relaciones, y por condensación las concreta en imágenes. Esta condensación supone una **transformación**, cuyos tipos hacen referencia a la metáfora, a la homonimia, metonimia o antífrasis (5)

Lo propio de toda imagen, auténtica y poderosa, es el acercamiento espontáneo de realidades muy alejadas, de las cuales el espíritu sólo ha captado las relaciones, decía Reverdy. Y por eso pudo afirmar André Breton que «la imagen más poderosa es la que presenta el más alto grado de arbitrariedad» (6). Se trata de una asociación y condensación afectiva, diferente de las asociaciones y síntesis racionales y lógicas.

No olvidemos, no obstante, dos cosas. Primero, que la imagen, en literatura, no puede traducirse sino con palabras y que éstas deben expresar algo inteligible en el modo que sea. Segundo, que, tal como sostiene Bousoño, la imagen, a pesar de su irracionalidad, para que tenga validez, debe aspirar a ser compartida por un número de gentes. Antes que Bousoño, A. Machado había escrito: «Un poema es, antes que nada, un objeto propuesto a la contemplación del prójimo, que debe responder a la común estructura espiritual del múltiple sujeto que ha de contemplarlo» (7).

En las asociaciones afectivas se dan combinaciones nuevas, en las que los contrarios se atraen, porque, en la aspiración a expresar lo inefable, el poeta no teme caer en la aparente contradicción que su expresión implica. De ahí que las imágenes no se explican siempre, ni siquiera con frecuencia, por asociaciones de ideas admitidas por el

(3) Vid. A. MACHADO. **De un cancionero apócrifo** O.C. Editorial Losada, B. Aires, 1964. Abel Martín la llama, en esas páginas, «esquema externo de una lógica temporal en que A no es nunca A en dos momentos sucesivos», «nacida de la nueva dialéctica, lírica, mágica, que se impone en primera instancia al pensar poético». Pág. 792.

(4) «Porque el mundo es lo nuevo por excelencia, lo que el poeta inventa, descubre a cada momento, aunque no siempre —como muchos piensan— descubriéndose a sí mismo. El pensamiento poético, que quiere ser creador, no realiza ecuaciones, sino diferencias esenciales, irreductibles; sólo en contacto con lo otro, real o aparente, puede ser fecundo» (A. MACHADO, J. de Mairena. **Sentencias...** p. 394).

(5) Cf. R. BARTHES, **Critique et Verité** París, Seuil, 1966, p. 68; y E Benveniste «Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne», en **La Psychanalyse** n.º 1, 1956, pp. 3-39.

(6) Vid. **Manifiesto del Surrealismo**. Ed. Guadarrama, Col. Punto Omega, p. 64.

(7) **Reflexiones sobre la lírica** o. c. p. 823.

- (8) Cf. A. MACHADO, **Juan de Mairena, Sentencias y donaires...** O. C., p. 377-8, donde se lee: «Mi maestro exaltaba el valor poético del olvido... Merced al olvido puede el poeta arrancar las raíces de su espíritu, enterradas en el suelo de lo anecdótico y trivial, para amarrarlas, más hondas, en el subsuelo o roca viva del sentimiento, el cual no es ya **evocador**, sino, en apariencia al menos, alumbrador de formas nuevas. Porque sólo la creación apasionada triunfa del olvido».
- (9) Vid. **Cahiers**, IV, p. 380.
- (10) Carta a Ruiz Contreras, del 22-VI-de 1899. Empleamos el término **preconsciente** distinguiéndolo del inconsciente patológico de Freud. Podría emplearse el término sartriano **lo vivido**: «que no designa ni los refugios del preconsciente, ni el inconsciente, ni el consciente, sino el terreno en el cual el individuo está constantemente sumergido por él mismo, por sus propias riquezas, y donde la conciencia tiene la astucia de determinarse ella misma por el olvido». (**El escritor y su lenguaje**, J. P. Sartre. Ed. Tiempo Contemporáneo. B. Aires, 1971, p. 23). Sería interesante relacionar este **olvido** de que habla Sartre con el **olvido** machadiano citado en la Nota 8.
- (11) Vid. A. MACHADO. **De un cancionero apócrifo** O. C. p. 792.

lenguaje, sino por asociaciones de movimientos y emociones substancializadas que ninguna observación real podría originar; tal, por ejemplo, la imagen visionaria.

Por ello venimos afirmando que la función imaginativa, que está en el principio de toda imagen, es creadora, y que no consiste en la simple evocación (8).

Hemos de admitir, pues, que para el entendimiento de los elementos simbolizadores necesitamos andar por el camino de la lógica imaginativa, esforzándonos en rastrear, tras las imágenes que aparecen, las escondidas, es decir, la raíz misma de la fuerza imaginadora. Dicho de otro modo: es preciso estudiar la **génesis y morfología** de las imágenes.

## II.—GENESIS Y MORFOLOGIA DE LOS SIMBOLOS E IMAGENES

¿Es viable el estudio morfológico de los símbolos poéticos? Si lo es, será necesario superar el análisis a nivel de **significante-significado**, para dar en el terreno del origen o nacimiento de las imágenes. Habrá que observar el **modo** y las **posibles** normas que rigen su aparición y su funcionamiento psicológico.

«Toute image est fille d'un désir», afirmaba Paul Valéry (9). Es preciso puntualizar que **un deseo** no se puede confundir con **una necesidad**. El deseo es **espontáneo**, **gratuito** y provocado desde el exterior, y, apenas nacido, se inscribe en el área de los actos del conocimiento. El deseo es preconsciente, supone un estado de tensión de la función realizadora que busca y encuentra instintivamente el modo de encarnarse. Unamuno, a su modo, trató de explicar esta realidad poética inicial: «Respiro a mis anchas cuando puedo volar por las regiones nebulosas del pensamiento protoplasmático, sin ideas ni conceptos definidos, por aquellas alturas en que se funden el sentimiento, la fantasía y la razón» (10). Y Antonio Machado sostiene que esa realidad poética primera se capta a través de la lógica de lo real, «fundamentada en la manera fluida de la intuición en un intento de reunir el **continuum** de lo real. La lógica de lo real no admite supuestos ni conceptos inmutables, sino realidades vivas, inmóviles, pero en perpetuo cambio» (11).

El deseo se origina en el preconscious del propio ser que deviene porque las ideas del poeta no son categorías formales, cápsulas lógicas, sino directas intuiciones. Todo deseo desemboca en un **impulso** que se convierte, a través de la escritura en una función realizadora; y busca entonces la materia apropiada donde encarnarse. Se trata de un impulso trascendental: «El poeta pretende, en efecto, que su obra trascienda de los momentos psíquicos en que es producida. Pero no olvidemos que, precisamente, es el tiempo, (el tiempo vital del poeta en su propia vibración) lo que el poeta pretende intemporalizar, y, digámoslo con toda pompa, eternizar» (12).

Deseo-Impulso, encarnación de la materia, expresión lingüística, son los estadios de la imagen.

Entre el deseo y el impulso, de un lado, y la expresión lingüística, en el otro extremo, queda la **materia** como punto clave del análisis de las imágenes, porque en la cosmología de la ensoñación o función imaginadora, los elementos materiales son fundamentales. Gaston Bachelard llegó a sostener que de hecho sólo una materia dada puede recibir la carga de impresiones y sentimientos múltiples, como si dijera que la estructura debiera ser algo que tras la **inspiración** (deseo-impulso) surgiese como consecuencia ineludible (jamás puede estar a priori y nunca una materia debe acomodarse a una forma, sino una forma a una materia). De ahí que el deseo, a través del impulso que le es connatural, busque la sustancia cuya función se acomode a la cualidad particular del impulso que anima al escritor.

Una vez que la imagen se ha concretizado o materializado comienza a cobrar **vida propia**, comienza a desarrollarse con **vida propia**. Nada nuevo afirmamos puesto que, al decirlo, recordamos aquellas palabras de A. Machado: «El poeta es un pescador, no de peces, sino de **pescados vivos**; entendámonos, de peces que puedan vivir después de pescados» (13). El animismo o cinetismo es una necesidad poética fundamental, a través de la cual la imagen **transforma** la forma en que se encarna, dinamizándola. Esta necesidad reside en el origen mismo de la imaginación. Y de ahí que en toda auténtica poesía dinámica las cosas no son lo que son, sino lo que llegan a ser;

(12) Vid. A. MACHADO. De un **cancionero apócrifo** O. C. p. 832.

(13) **Juan de Mairena. Sentencias...** o. c. p. 380.

- (14) Esta última función se da, esencialmente, en la imagen visionaria, que es la más verdadera de todas las imaginaciones o creaciones imaginativas.
- (15) **El otro, el mismo** (1930-1967).

es decir, que no hay formas fijas. (Ello explica la dificultad insoslayable de una semántica simbólica). El mundo poético es un cosmos en expansión. Las imágenes no permanecen ancladas a su significado —materia— de partida, sino que se mueven en relación con los símbolos e imágenes reunidos en torno suyo, a través de permutaciones semánticas y diversidad de funciones. Si, hablando, por ejemplo, de la poesía de A. Machado relacionamos la **fuentes**, el **agua**, el **mar**, el **crystal**, el **espejo**, etc. acabaremos por advertir que no se trata de una unidad estática, sino de una organicidad dinámica, porque la sistematicidad de un mundo simbólico tiene aspectos particulares: no es ni fija ni inmutable, sino que se desarrolla en sucesivos movimientos en los que por desplazamientos semánticos y cambios de referentes, sufre sucesivas reestructuraciones.

Esta característica fundamental del funcionamiento de la imaginación fue señalada por Freud, y en sus teorías se corresponde con la llamada «transformación de la idea en situación», entendida con dramatización o representación.

Puede ocurrir, cuando el impulso derivado del deseo es muy vigoroso, que la encarnación o búsqueda de la materia adecuada, y la animación o cinetismo sean simultáneas, constituyendo un solo estadio. Esto es lo que sucede en las creaciones geniales de los más altos poetas, o en los parciales hallazgos de los que no lo son tanto.

Una de las funciones del crítico será, pues, indagar la naturaleza del **deseo**, la modalidad y cantidad del **impulso**, la adecuación con la materia elegida para su **encarnación**, el **cinetismo** o vida, y **desarrollo** de la propia imagen; finalmente, su tendencia hacia lo infinito o absoluto, a través de una función sublimadora en un intento de trascender su propia realidad (14). Con razón decía Borges (15) que al hombre hay que verlo más allá de sí mismo, integrado en el Universo (con mayúscula) con una visión de la realidad como un símbolo en toda su complejidad. Siguiendo el camino inverso de nuestra indagación precedente, y poniendo imagen en donde Borges pone idea, diríamos: nombre o arquetipo de la cosa; cosa o símbolo de la ima-



gen; imagen o componente de la esfera más elevada de la realidad. Mundo, realidad física, que es todo él símbolo de otra realidad más elevada hacia la que va el poeta por el camino de la sublimación poética.

Si la imaginación no es la facultad de crear imágenes de la realidad, sino imágenes que sobrepasan la realidad, y el dinamismo más normal del psiquismo es ir de la sustanciación y animación hacia el infinito, entedemos que la llamada imagen visionaria y también toda metáfora, cuando ostenta una verdadera función activa, constituyen el núcleo esencial de la investigación de la creación literaria.

Venimos insistiendo en que los símbolos nacen en la profundidad del ser y se enegendran por intuiciones que no se corresponden en su comportamiento, ni tampoco en el análisis a que se les pueda someter, con la lógica racional. Por ello será conveniente, acaso, que señalemos que una parte de la crítica actual, sobre todo la de lengua inglesa, intenta explicar los símbolos, y de un modo especial su génesis, poniéndolos en relación con el **mito**, considerado como un correlativo verbal del **ritual**, afirmando que la norma monomítica, postulada por J. Campbell (16), se vislumbra en la subestructura de la literatura de todos los tiempos, siendo la literatura una **acción simbólica** que expresa las condiciones existenciales básicas del hombre (17). Este entendimiento de la creación literaria parte de las teorías de Jung sobre la **memoria racial** o **inconsciente colectivo** «que es la estructura peculiar de las condiciones psíquicas previas de la conciencia, transmitida por herencia a través de las generaciones». Así, la imagen arquetípica (18), sería el punto de partida de la investigación, previa a la génesis de la misma imagen individual, considerada como una epifanía del arquetipo que la sustenta, como su encarnación. Todo símbolo literario sería «la incorporación concreta de un concepto demasiado intrincado, vasto o misterioso, para que sea expresado suficientemente por otra manera, que contiene una multitud de significados y así puede emplearse para sugerir o un complejo de ideas concordantes o una armonía fundamental bajo discordias aparentes» (19). Toda esta teoría podría resumirse, con menos pompa, en aquella frase de A. Ma-

(16) **The Hero with a Thousand Faces**, New York, 1964.

(17) Vid. KENNETH BURKE, **The Philosophy of Literary Form, Studies in Symbolic action**. New York, 1957.

(18) Según Jung se debe entender por arquetipo las «formas o imágenes de naturaleza colectiva que aparecen prácticamente en todo el mundo como constitutivas de los mitos, y al mismo tiempo como productos individuales y autóctonos de origen inconsciente». MIRCEA ELIADE (en **Lo sagrado y lo profano**) se muestra de acuerdo con este razonamiento, y sostiene que el contenido y la estructura de lo inconsciente exhibe semejanzas asombrosas con las imágenes y las figuras mitológicas.

(19) Vid. BARBARA SEWARD: **The symbolic rose**. New York, 1960, p. 3.

(Preferiríamos sustituir el término **concepto** y el de **idea** que aquí emplea Seward, por el de **tendencias emocionales** y **tensión interior**, que fueron ya empleados por MAUD BODKIN en **Archetypal Patterns in Poetry**, Oxford, 1934, p. 21).

- (20) Nos alegra saber que Carlos Bousoño, cuya contribución —lo hemos dicho ya anteriormente— no ha sido valorada en su justa medida, trabaja en un libro sobre las «estructuras cosmovisionarias de época, su relación con las estructuras cosmovisionarias individuales y los cambios de estructuras de época.»
- (21) «La mayor maestría en el uso de las imágenes no estriba en su empleo aislado, sino en la armoniosa impresión total, producida por una sucesión de imágenes sutilmente relacionadas». En J. MIDDLETON, *John Clare and other Studies*, London, 1950, p. 92.

chado: «Lo inmediato psíquico, la intuición, cuya expresión tienta al poeta lírico de todos los tiempos, es algo, ciertamente, singular, que vaga azorado mientras no encuentra un cuadro lógico en nuestro espíritu donde inscribirse. Pero esta nota *sine qua non* de todo poema necesita, para ser reconocida como tal, el **fondo espectral de imágenes genéricas y familiares** (subrayado nuestro) sobre el que destaque su singularidad» (O. C. *Sobre poesía*, p. 712).

### III.—SINTAXIS DE LAS IMAGENES

Sintaxis hace referencia a la jerarquía recurrential espontánea de los símbolos y de los grupos de imágenes en la economía de una obra literaria; «la manera en que se conectan unas con otras para crear un sentido de unidad dentro del poema individual, dentro de cada libro, de la obra de un autor y de los autores de un determinado grupo o generación» (20). En este nivel radica la importancia de la técnica imaginativa (21).

Si hay un **proceso** de simbolización, no sólo referido a la imagen aislada sino a la correlación de formas más o menos semejantes o vecinas, es necesario determinar el valor y significación expresiva de esas estructuras. Hay que descubrir por vía inductiva las coherencias concretadas en un **nudo** y en su **haz de variables** (los grupos o **conjuntos**). En ocasión anterior expusimos que toda imagen es **homotética**, lo cual quiere decir que es posible reagrupar en torno de algunos símbolos un sinnúmero de imágenes a primera vista heteróclitas.

Al final del apartado anterior apuntábamos la posible conexión de toda imagen individual con los llamados arquetipos. Ahora podemos afirmar en términos relativos, que la imaginación de un poeta («creador») trabaja sobre un reducido grupo de imágenes fundamentales que se corresponden con su naturaleza profunda (su psicología, su biografía personal y social) y sobre cuyo grupo elabora múltiples variaciones.

Partiendo, pues, del inventario de las imágenes más características es preciso poner de relieve las constantes que unifican (unidad creadora), explorando la coherencia dinámica a nivel de las formas y de la sustancia de esas mismas imágenes para constatar lo que es recreación del pasado o intuición de otros mundos nuevos.

El peligro de esta tarea radica en la tentación de quedarse en la simple acumulación (22). De lo que se trata, en verdad, es de investigar la organización dinámica, estableciendo conjuntos y coherencias, constantes matemáticas, tal como sostiene G. Poulet: «Hay que ligar esas constantes matemáticas de un modo concreto a una cierta sensibilidad, a una cierta intimidad que es la subjetividad misma de la obra» (23).

Por lo tanto, una sintaxis de las imágenes se fundamenta en unas normas de relación: parecido, oposición, analogía, disposición armónica peculiar. El punto de partida hay que buscarlo en la tendencia natural de toda imagen a reunirse, apenas nacida, con otras imágenes vecinas para prolongarse en ellas, comunicándoles sus propios genes; para asociarse, para contraponerse.

Al igual que en el análisis estructural de la narración hablamos de nudos y catálisis, de niveles superior e inferior, de acción integradora, en el mundo de los símbolos, más allá del análisis puramente funcional lingüístico, la coherencia está también asegurada por lo que pudiéramos denominar «imagen nodriza» o dominante. Sucede aquí como en el mundo de los sueños analizado por Freud, cuyo trabajo consistiría en disponer los símbolos para lograr un conjunto coherente, una representación bien ordenada (24).

Esa **imagen núcleo** es la que ordena y da coherencia por medio de sucesivas integraciones que descansan todas en niveles profundos y no en la superficie de lo puramente lingüístico. Sin embargo, la indagación debe partir del nivel mismo de los medios de expresión, cuyos indicios, a través de una lógica particular, nos llevarán a discernir el diverso coeficiente de realidad que tenga cada imagen:

(22) Uno de los procedimientos más empleados entre nosotros es el basado en las teorías de CARLOS BOUSOÑO. Podría ser índice demostrativo la edición reiterada de su libro **Teoría de la expresión poética**, considerado como un «manual». Lo lamentable es que, a veces, la tarea crítica se haya limitado a su uso instrumental para la simple clasificación de fenómenos, sin una ulterior y definitiva síntesis valorativa. El método clasificatorio de los fenómenos poéticos es sólo el comienzo; lo importante no es aislar el elemento, sino saber encontrar en él el aliento y la esencia que ordena y preside todas las relaciones internas de la obra. Sin perder de vista que, una vez conocida la esencia, es imperativa la necesidad de seguir preguntando.

(23) Vid. **Les chemins actuels de la critique**, p. 150. Esa fue la gran tarea realizada por Gaston Bachelard.

(24) Vid. FREUD, **El sueño y su interpretación**, p. 108.

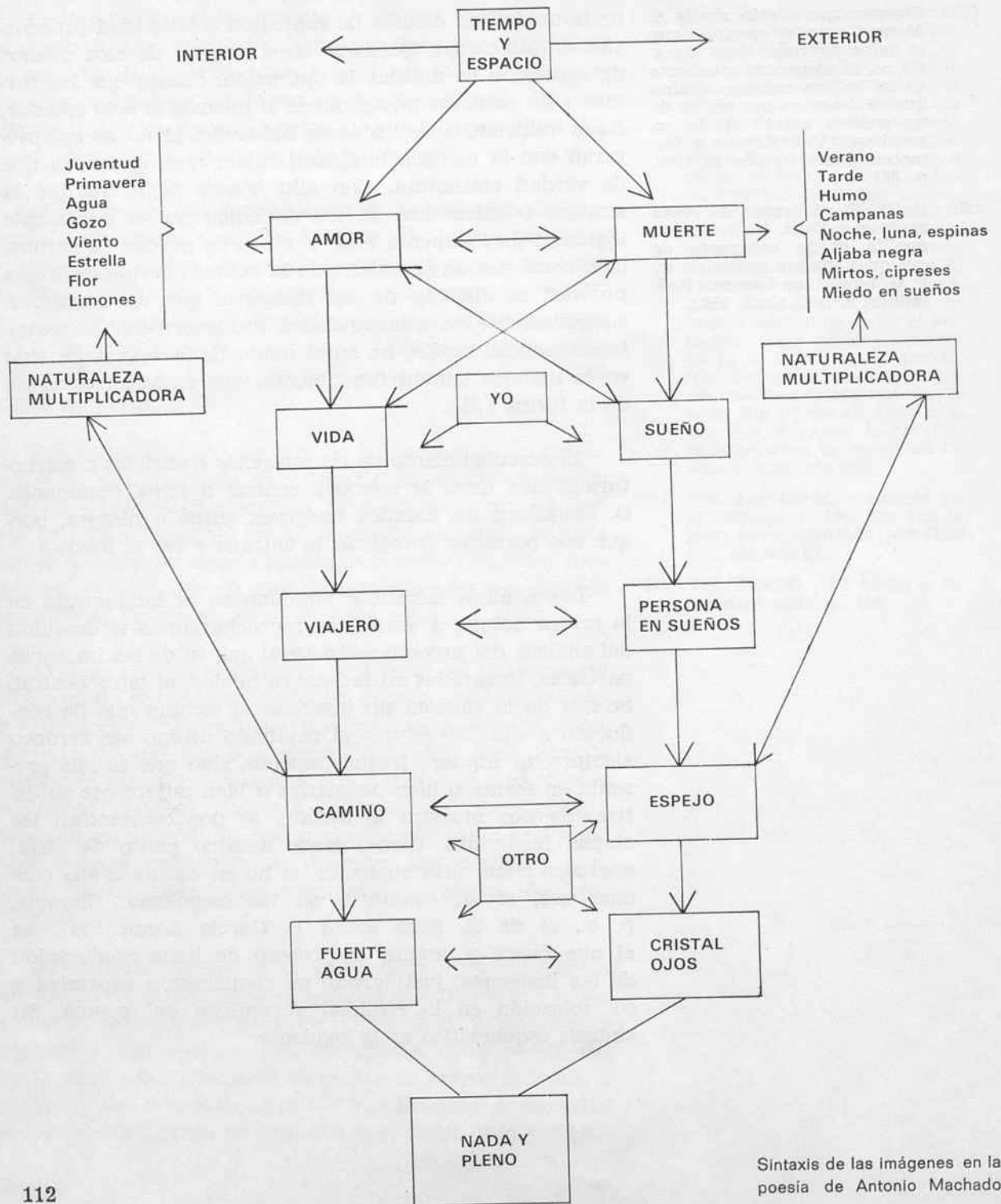


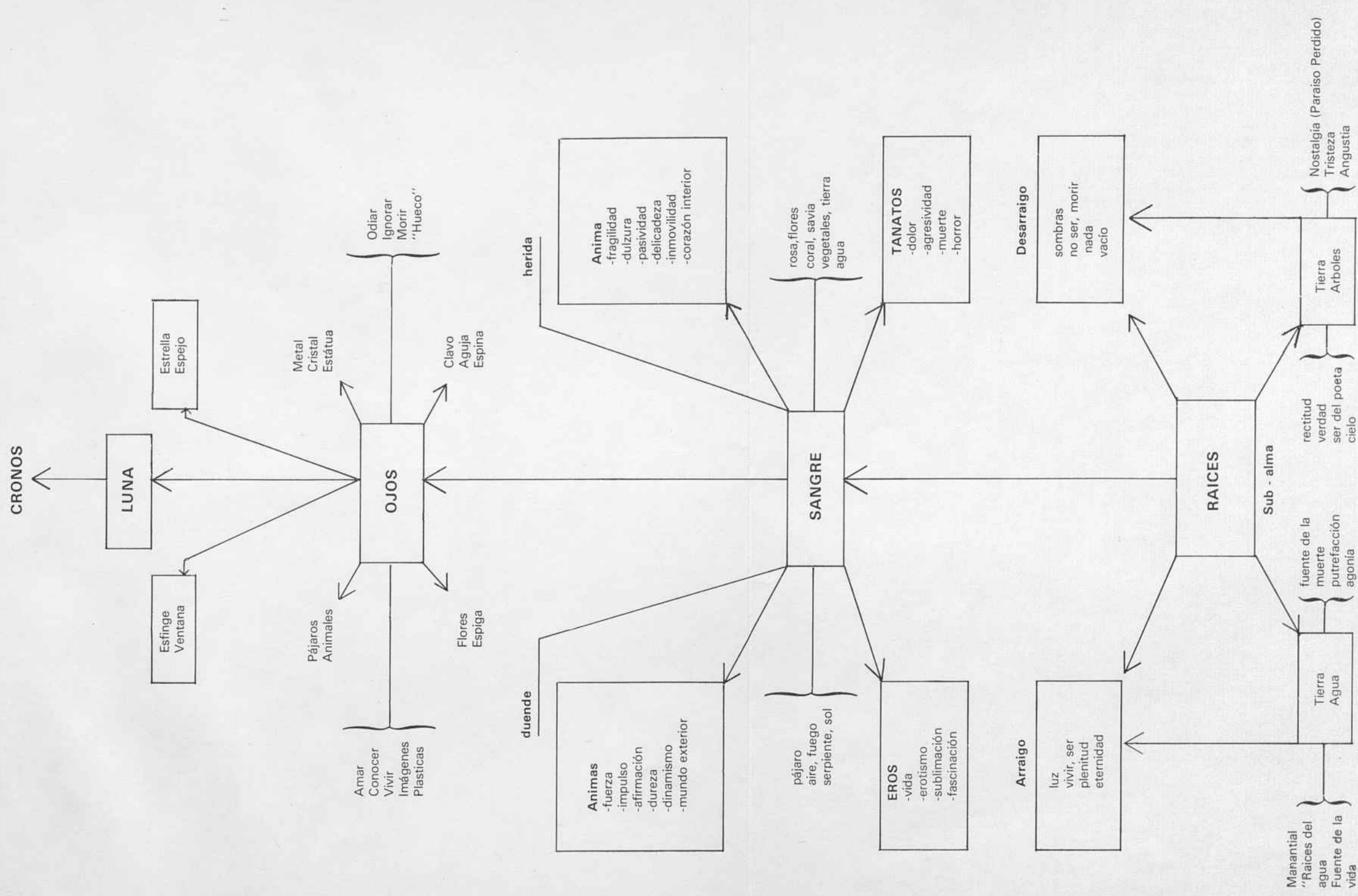
- (25) Creemos que a esto aludía A. Alonso cuando escribía que el valor de «una obra literaria no se encuentra solamente en su belleza extrínseca, sino que se descubre por medio de un análisis exacto de lo expresivo». (Vid. *Materia y forma en poesía*, Gredos, M, 1960, p. 85).
- (26) B. SESÉ. «A propos de Poeta en Nueva York. Notes sur la qualité et la coherence de quelques images poétiques de F. G. Lorca», en *Langues Néolatines*, n.º 160, abril, 1962.

de la unidad de medios de expresión a la unidad preconsciente, intuicional. Quedarse en el análisis de esos medios de expresión es mutilar la operación, puesto que las formas y las palabras no agotan en sí mismos el acto creador. Nada valdrían, artísticamente hablando, si no se entreveraran con la materia imaginaria elemental, que es la que de verdad estructura. Con ello hemos dicho ya que la sintaxis o estructura de los símbolos no es puramente lógica ni directamente real. Y no lo es porque la agrupación comienza en el estadio de la **animación** que es la que provoca la filiación de las imágenes que se engendran sucesivamente en una auténtica metamorfosis. El parentesco esencial reside, no en el modo de la expresión, sino en la materia común fundamental que es el inconsciente de la forma (25).

El descubrimiento de las imágenes esenciales o estructurales nos lleva al mensaje central o tema dominante. G. Bachelard las llamaba imágenes gozne o bisagra, porque nos permiten franquear la entrada y ver el interior.

Los análisis temáticos abundan en la bibliografía de la crítica actual. A varios les reprocharíamos el descuido del análisis del proceso estructural que va de las imágenes parciales, integradas en la imagen núcleo, al tema central. Se nos da la síntesis sin justificar el camino que ha conducido a ella. No es que el resultado último sea erróneo siempre, ni siquiera frecuentemente, sino que se nos presenta en forma o bien dogmática o bien puramente subjetiva. Se nos muestra la meta y se nos escamotean las etapas recorridas. Otros, desde nuestro punto de vista, aparecen como más correctos, si no en cuanto a sus conclusiones, sí en cuanto a su fenomenología. Citamos, p. e., el de B. Sesé sobre F. García Lorca (26), en el que busca y analiza el proceso de lenta maduración de las imágenes, justificando su significación expresiva y su ubicación en la realidad surrealista del poema. Su síntesis esquemática es la siguiente:





Sintaxis de las imágenes en la poesía de Federico García Lorca





- (27) P. e. el de J. M. AGUIRRE A. Machado, poeta simbolista M. Taurus, 1973 o el de MARIO SOCRATE, *Il Linguaggio filosofico della poesia de Machado*. Marsilio Editori, Padova, 1972.
- (28) CONCHA ZARDOYA: *Poesía española contemporánea*. M. Guadarrama, 1961 p. 179-217. Otro buen estudio de C. Zardoya, sobre «los símbolos parabólicos en la poesía de León Felipe», se incluye en *Poesía española del 98 y del 27*. M. Gredos, 1968. Allí se escribe: «Los símbolos parabólicos de la piedra, el viento y la estrella no sólo plurivalizan sus significaciones, sino que se interrelacionan entre sí: se entretrejen, se eslabonan, se apoyan mutuamente, se mezclan, se confunden, y a veces se contradicen al parecer» (p. 193).

Otro estudio, reiterado, es el de los símbolos en la poesía de A. Machado, ya a nivel total de su obra, ya por temas o grupos de imágenes (27). Un símbolo-núcleo de su poesía es p. e., la **abeja**, con un campo asociativo que incluye: enjambre, colmena, panal, miel, cera, flores, labrar, fabricar, trabajar; variadamente relacionado y connotado en las constelaciones en movimiento de otros símbolos, y constantemente impelido a unirse, simbolizando, al **sueño** machadiano (sueño-recuerdo, sueño-vida) que trabaja con lo que fue —pasado-muerte—, o con lo que vive —existencia-vida.

El símbolo se va expandiendo, reiterándose, con el germen de una doble tensión: la esperanza y el anhelo, o el duelo y la desventura. Así la abeja es el símbolo genérico de la **vida** y de la **no vida**, de la **poesía auténtica** y de la **no auténtica** (abeja trabajadora-zángano), de la **realidad** y de la **no-realidad**:

«Mientras la abeja fabrica,  
melífica  
con **jugo de campo y sol**, (realidades)  
yo voy echando verdades  
que nada son, **vanidades** (no realidades)  
al fondo de mi crisol».

(Soledades LXXXVI)

El del **sueño**, íntimamente ligado con el de la **abeja**, se expande con una compleja oposición tensional: realidad no realidad; bondad/maldad («el demonio de mis sueños»).

Además, el **sueño** se conecta, dicho esquemáticamente, en el símbolo del **espejo**, con los de la **nada**, y el problema del **otro**. Es decir, que entre los símbolos se da un acercamiento antinómico que se configura a menudo en otros símbolos, evidenciando su propia funcionalidad: unos son núcleos o nexos centrales que articulan el proceso, otros son puntos de tránsito.

Concha Zardoya en «El espejo y el cristal en la poesía de Antonio Machado» (28) analiza los modos y planos del encuentro con las imágenes del **ojo** y a su vez con las del **tiempo-recuerdo** y las del **sueño** («los mágicos cristales de mi sueño») manteniéndose siempre en disponibilidad para unirse a otros en una articulación ambivalente: ojo-espejo,

soledad y añoranza, tiempo que fue; hasta llegar a la integración con el **gran ojo** (Dios - él).

Efectivamente, «los símbolos machadianos forman una tupida red de hilos que se cruzan y recruzan, de tal manera que resulta imposible estudiarlos aislados. Cada símbolo es explicable sólo en función de los demás... La lírica de Machado se ha creado en torno a una realidad emocional única» (29). El poeta parte de su propia realidad, de su yo, y en una dialéctica de vida, sueño, amor, muerte, ya sea en espacio o tiempo interior o exterior, formula una exploración de su existencialidad. Su exploración se hace a lo largo de un camino, la propia vida, positiva o negativa, real o soñada, en la que el tiempo puede ser a la vez inmóvil o fugaz; presente, pasado o futuro; lleno o vacío, auténtico o inauténtico (abeja o zángano); espejo de la vida o de la muerte, presencia o ausencia, esperanza o hastío.

En último término lo que intenta siempre el poeta o creador es la integración de la propia personalidad en el microuniverso estructurado de su creación. Al crítico toca descubrir esa estructura: su relación dinámica a través de la expresividad significativa (30).

#### IV.—RETORICA Y ESTILISTICA DE LOS SIMBOLOS

El examen de la adecuación entre **deseo, impulso y materia** elegida para la encarnación, es propio de la morfología. El análisis del dinamismo funcional transformador y de la organicidad de la expresión significativa, lo es de la sintaxis, que descubre las estructuras internas, a nivel de los campos semánticos de la expresión. La indagación sobre la adecuación entre lo expresado y el medio de expresarlo, en relación con el receptor a quien va dirigido el mensaje es el objeto propio de la retórica. Se trata de una tercera perspectiva, importante pero posterior; e inevitable en tanto en cuanto toda imagen o símbolo tiene, necesariamente, que traducirse con palabras. Queda claro que la retórica se inscribe en el ámbito de la materia de la lengua, aunque se debe ayudar con el estudio previo de la dinámica funcional de las imágenes.

(29) J. M. AGUIRRE, o. c., p. 220.

(30) Un excelente ejemplo de esta tarea es el libro de C. BOUSONO, **La poesía de Vicente Aleixandre**, 2.<sup>a</sup> edición, M. Gredos, 1968, en cuyas pp. 44-45 escribe: «Como la vida funciona siempre orgánicamente, la cualidad más sobresaliente de toda vivida interpretación de la realidad es su índole sistemática, esto es, la interdependencia de sus partes, la congruencia de unas con respecto a las otras y con el conjunto, o dicho de otro modo, el hecho de que cada ingrediente quede filiado mediata o inmediatamente en su núcleo radical, que es el mismo para todos ellos». Señalamos, en el conjunto altamente valioso —e innovador en su momento— de todo el libro, la importancia de los capítulos XV y XVI («Estructura interna de la imagen», «Evolución de la imagen aleixandrina»).

(21) Una tarea de este tipo es la realizada por G. BACHELARD en *El agua y los sueños*, en que trata de determinar la sustancia de las imágenes y la conveniencia de las formas.

(32) Bailly afirmaba: «La correspondencia entre el hecho del pensamiento y el hecho del lenguaje (o de expresión) constituye la condición necesaria de toda búsqueda estilística».

Vid. También la obra de C. Buosoñó citada en nota 27, cuyo capítulo 2.º «Hacia un nuevo concepto de la estilística: la visión del mundo, el estilo y la personalidad» defiende esta tesis: «...La nueva Estilística que me atrevo a propugnar, la cual pasará de un estadio externo o formal a un estadio que, sin olvidar la forma, ostente con igual brío un cariz aunadamente psicológico y biográfico» (p. 21).

Por nuestra parte hemos, modestamente, contribuido a ella con los siguientes estudios:

1) «Personalidad y estilo en Feijoo» (*Cuadernos de la C. Feijoo*, Univ. de Oviedo, 1966).

2) «Unamuno en su espejo» (en *B. Bibl. Menéndez Pelayo*, Santander, 1966).

3) «Unamuno: diario inédito y vivencia poética de la muerte» (en *B. Bibl. M. Pelayo*, Santander, 1967).

4) También dedicamos atención a estos aspectos en «José Luis Hidalgo», en *Archivum* de la Univ. de Oviedo XI, p. 230-232, 1961.

La adecuación puede ser mayor o menor, auténtica adecuación o sólo intento de adecuación. El punto de referencia, el código, de este análisis de la relación de los símbolos con su forma, es la experiencia común elaborada y las leyes de la imaginación (31).

La retórica, en el sentido peyorativo tradicional de entenderla, no es apta para este menester. No se trata de suministrar recetas o leyes, sino de despertar la sensibilidad del receptor en relación con la belleza y eficacia de las formas lingüísticas, a través de los ejemplos maestros. Reducir la retórica a **conceptos poéticos inmóviles y monovalentes** es ir contra el **dinamismo** genético de los símbolos y contra su capacidad transformadora; es desconocer las leyes de la imaginación y su funcionamiento ambivalente: **la sangre**, como elemento funcional del mundo imaginativo, puede ser el símbolo de la vida o de la muerte; **el agua**, en su fluidez horizontal, puede serlo de la melancolía o de la muerte, de la sangre llena de vida y de la lecha materna.

Teniendo en cuenta que la Estilística hace referencia a disciplinas muy diversas, y que operan, a veces, con métodos distintos, su entendimiento es plurivalente. Podríamos sostener que sólo la psicología puede verdaderamente fundamentar una estilística de las imágenes (32). Esa fue la gran tarea de G. Bachelard en todos sus estudios literarios. Concibe la Estilística como una prolongación de su retórica, y referida, sobre todo, al nivel de la pre-significación (en el ámbito de las fuerzas oscuras que rigen el trabajo del artista). La imagen es vista en sí misma más que en su significación, dentro de una concepción de la expresión artístico-literaria como acción ligada a la economía de un deseo por el cual se opera el paso de una percepción a otra. Las imágenes tienen una sustancia dada por el elemento en que se encarnan; cada elemento hace referencia a cierto tipo de intimidad: no es la misma intimidad la sugerida por el fuego, la piedra o el agua. No nos debe extrañar pues —y no fue un pasatiempo su trabajo— que Bachelard haya empleado tanto tiempo en el intento de descifrar ese distinto tipo de intimidad en los elementos fundamentales de la materia: agua, fuego, aire, tierra, etc.

Si una imagen es, ante todo, la expresión de un sentimiento y sólo secundariamente una representación de algo, los símbolos no representan sino que expresan. La esfera de todo fenómeno de expresión por la imagen radica en el mundo de los impulsos sensibles y de las actitudes mentales; de ahí que la Estilística sea disciplina común a todas las artes. El desconocimiento del mundo de las emociones y de los sentimientos, donde se engendran las imágenes literarias, trunca cualquier tarea de análisis estilístico.

Tratar de resumir aquí el resultado de esas investigaciones bachelardianas es tarea ingrata, y de seguro que parecerá dogmática o gratuita por escamotear los jalones que le llevaron a la síntesis. Sin embargo es conveniente para estímulo de lectores.

Siempre relacionados con los sentimientos y sensaciones íntimas, como elemento original, **los símbolos que se refieren a la tierra** conllevan una significación de resistencia y trabajo, y su valor expresivo queda referido a una psicología dramática de lucha por la vida, con la vida, o contra la vida. Frente a la verticalidad ascendente del fuego o del aire, se trata de una verticalidad descendente. Si en esta lucha dramática se consigue el triunfo y se llega al reposo, las imágenes lo revelarán también (33) La voluntariedad es su elemento esencial, y las tonalidades son ambivalentes: tristeza y alegría, caída y redención, trabajo y reposo. Suponen siempre, en su profundidad más radical, un deseo de libertad, y, a veces, de poseer y dominar. La tierra, como reposo, es la tierra madre, símbolo que se entronca con los mitos primitivos, siendo sus arquetipos la **raíz** y la **serpiente**.

**Las imágenes y símbolos del aire** nacen de la experiencia onírica del vuelo y expresan la ligereza, la alegría, la elevación y la pureza del ser. Se refieren a una realidad nueva, ideal, a una pureza inmaterial. No se trata de un proceso de encarnación en la materia, sino de desmaterialización, hasta llegar a la transparencia, tal como sucede en algunas Odas de Fray Luis de León, p. e. (aunque se realice dentro de los esquemas tradicionales de la imagen). Suponen estos símbolos una experiencia de la perfección, de la verticalidad absoluta, nacida de los impulsos hacia

(33) Vid. G. BACHELARD. *La terre et les reveries de la volonté* y *La terre et les reveries du repos*, que estudian esos dos modos poéticos de enfrentarse con la tierra.



- (34) Recordemos los ríos y las aguas de los poemas garcilasianos, p. e.
- (35) Nuestro estudio **Unamuno en su espejo**, citado en nota 29, se abre con estos versos del propio poeta: «Que no llego a las aguas soterrañas / del surtidor / ni al hondón radical de mis entrañas / donde el amor...».
- (36) Aunque capítulo de una novela —**Sotileza**—, puede estudiarse, en este sentido, el de la grandiosa tormenta marina de Pereda, que sirve de purificación y transfiguración al destino de los personajes.

la beatitud y libertad total. Y si consideramos que estas aspiraciones son **últimas** en cada hombre, podemos afirmar que las imágenes del aire son el **último destino** y el aglutinante más universal de todas las demás. Puede ocurrir, cuando los símbolos del aire expresan violencia, (huracán, vendaval, etc.), que se entrelacen —en un mismo plano— con los del fuego o de la tierra.

**El agua** —siempre dentro de las investigaciones de Bachelard—, es un elemento marcadamente femenino y uniforme; es menos sustancial y muchas veces aparece como simple ornato del paisaje (34). Los símbolos del agua —y por lo tanto los poetas del agua— participan menos de la realidad que los engendra, que los del fuego o la tierra. No obstante, pueden servir para expresar la profundidad de un destino y la infinitud y oscuridad del mismo (tal el **mar**, por su grandeza y profundidad, en la poesía de Rosalía de Castro). Y por ahí puede unirse al destino último (la muerte) el agua que pasa, el naufragio; y en cuanto profundidad e intimidad, se enlaza con el sentimiento maternal y el misterio del nacer y del ser (35). También la violencia de las aguas constituye un esquema de valor, y la muerte, en medio de esa violencia, puede equipararse a la purificación del fuego (36).

**El fuego** es un elemento de mayor universalidad, y como rey del cosmos puede expresar casi todo: creencias, pasiones, ideales, la vida entera. Sobre sus imágenes inciden las preocupaciones de la estética y hasta de la moral. Su verticalidad —imagen de la vida en pie y en marcha— simboliza la intensidad del vivir, la purificación interior y el rejuvenecimiento; el nacer y el morir en una ambivalencia equidistante. Por la **llama** se asocia al rojo, color que es una epifanía del fuego; y por la verticalidad ascendente se une a cierto destino estelar que supone una sublimación. En su proceso de expresividad, como deseo de elevación y catarsis va, desde el signo prometeico, hacia la luz y el aire. Todo lo vital y vertical puede, así, simbolizarse en el fuego o en la llama; el árbol en una llama floreciente; el hombre en una llama hablante, el **homo viator** en una llama errante. Así lo soñó ya Novalis.

Si el fuego y la tierra y sus imágenes simbolizan un proceso vital, si el agua y sus imágenes delimitan ese pro-

ceso (nacer-morir), el aire simboliza la plenitud de la vida deseada, ideal (no vivida, porque el proceso de la misma no la presupone nunca).

Para averiguar la realidad que el poeta quiso expresar (el mensaje, la semiología de sus imágenes) es necesario estudiar también la carga emocional que tensiona la expresión y su dinamismo hasta traducirse, por medio de la palabra, en una realidad expresada y nueva. Intentar aislarla o crear suficiente una semiología de los símbolos, tal como viene a sostenerla R. Barthes (37), es ignorar que las imágenes se explican, sobre todo, a nivel de asociación de movimientos o asociación de materias —emociones encarnadas en ellas—, y menos a nivel de mensajes codificados en el lenguaje (38).

## V.—FINAL

Pretencioso sería creer que un análisis de símbolos o imágenes agota la creación literaria. El símbolo no es todo el poema, y hay otros aspectos que merecen la misma consideración que la que venimos pidiendo para éste que nos ha ocupado en las páginas de TRAZA Y BAZA (39). Son todos ellos complementarios y solidarios.

El hecho literario puede ser analizado a muchos niveles: nivel semiótico (de organización de la significación); nivel puramente retórico (de organización del discurso); nivel antropológico (organización de la sociedad y por lo tanto de la función social del discurso) (40). Este planteamiento es semejante al postulado por Lotman y Pjatigorsk, quienes lo estructuran así: Descripción de los mensajes subtextuales; descripción de la cultura como sistema de los textos; y descripción de la cultura como complejo de funciones que realizan los textos (41).

Ya es interesante que se insista en la necesidad de estudiar los símbolos frente a la atención continuada que han merecido los signos. Esto aunque sea a nivel puramente lingüístico. Todorov llama «Symbolique» a la problemática que trata sobre el conocimiento de cualquier texto, aplicándole los métodos de los estudios que han cristalizado ya en la poética. Teniendo en cuenta que el

(37) Vid. «Réthorique de l'image», en **Communications**, Seuil, n.º 4, pp. 40 y ss.

(38) «Para el filólogo un texto no tiene más que un sentido; pero, para el espíritu que ha puesto en este texto su vida... la interpretación del filólogo no puede bastarle. De aquí una especie de necesidad del contrasentido. La interpretación verdaderamente fecunda es obra de la conciencia más que de la «filología». UNAMUNO: **Soliloquios y conversaciones** O. C. IV - 549.

(39) Vid. también el n.º 1 y 2.

(40) Así lo postula TVETAN TODOROV en «Introduction a la symbolique», en **Poétique**, n.º 11, 1972.

(41) En **Semiótica**, 1, 1962, p. 205-217.

símbolo —aún entrevisto a nivel puramente léxico— es siempre transitivo y simétrico respecto del simbolizado y que su función es vivencial y estética frente a la simple comunicación e información, ya estamos en el camino del análisis de la expresividad de las verdaderas imágenes. Por otra parte, al reconocer que el sistema de signos es insuficiente para realizar todas las exigencias que plantea la función semiótica se justifica el empleo de un sistema de símbolos y de imágenes que puedan asociar lo subjetivo y lo objetivo.

Cuando reiteradamente, en declaraciones teóricas, se afirma que todo es signo, que el símbolo no existe o no debía existir, ya es mucho que empecemos a reconocer que la actividad simbolizante es intensa y que el lenguaje no es el único medio de representación. Es también importante que frente a cuantos han venido afirmando la asistemática del mundo de los símbolos, empecemos a descubrir que son sistemáticos de otro modo, a través de las operaciones de la **conversión** y la **sobredeterminación**. La conversión se realiza gracias a la transitividad del símbolo que hace posible que un simbolizante aumente el número de sus simbolizados, en una cadena de conversiones de la que él es el último término. Lo cual es admitir el **dinamismo** y la capacidad ambivalente y transformativa que antes señalábamos. La sobredeterminación nos remite simultáneamente a dos o más cadenas simbólicas copresentes.

Lo que Todorov postula a nivel de fenómenos retóricos (metonimia o sinécdoque) para justificar el encuentro de dos cadenas simbólicas de términos aislados, es válido para el estudio —a nivel psicológico vivencial de arquetipos y de imágenes nodrizas— de los símbolos y de las imágenes visionarias más alógicas, racionalmente hablando.

Por todo ello no parece inútil que hayamos reflexionado abiertamente sobre la problemática de los símbolos en la creación literaria.