

# FANTASÍA CREADORA Y COMPONENTE IMAGINARIO EN LA OBRA LITERARIA

MARÍA RUBIO MARTÍN  
(Universidad de Valladolid)

Innumerables son las obras dedicadas a desentrañar la naturaleza del arte, su finalidad y significación últimas. La aceptación de cada una de las propuestas, con sus limitaciones y aciertos, supone siempre un paso hacia un conocimiento ideal del fenómeno artístico. Y es que el hombre, espectador activo de cuanto le rodea, ha encontrado en la literatura, la pintura, la música..., nuevas dimensiones que la realidad mediata no posee, llamadas que orientan su existencia hacia una transrealidad de lo próximo y humano, puentes imaginarios hacia lo infinito.

La comprensión del fenómeno artístico se ha ido enriqueciendo con el paso del tiempo gracias a la colaboración de diversas ciencias afines como son la Antropología, la Psicología, la Sociología, la Filosofía, la Filología, etc... cuyas aportaciones constituyen, si no la clave para comprenderlo, sí, al menos, preciosas sugerencias que nos aproximan a su misterio aunque todavía después de tanto tiempo sigamos acudiendo a ese «no sé qué que palpa el sentido y no puede descifrar la razón» del que hablara el padre Feijoo.

## 1. Creación artística, imaginación e inconsciente

Los estudios dedicados al análisis de la obra literaria se han caracterizado, desde los primeros testimonios conocidos, por un interés en la descripción de la estructura material del texto poético<sup>1</sup>. Pero si esta tendencia ha sido la más general no hay que olvidar la existencia, también desde los primeros tiempos, de una refle-

---

<sup>1</sup> Esta característica queda amplia y puntualmente explicada en los estudios que García Berrio dedica a la Poética clásica y al Clasicismo, recogidos fundamentalmente en sus libros *Introducción a la Poética clasicista: Cascales* (García Berrio, 1975) y los dos tomos de *Formación de la Teoría literaria moderna* (García Berrio, 1977; 1980).

xión no descriptiva-material sino psicológica sobre el poeta y la creación artística presente en la obra de Platón y en la corriente filosófica neoplatónica donde confluyen las ideas renovadas del sistema platónico y las restantes direcciones fundamentales de la filosofía antigua.

Hay que esperar al Romanticismo para encontrar de forma consciente por primera vez una aproximación a ese aspecto no material de la obra. Por una parte se incorpora el mundo de los sueños al de la realidad poética al considerar de manera explícita la irrupción del inconsciente a través del elemento onírico tanto en el proceso como en el resultado de la creación artística (Béguin, 1954). Por otra parte la reflexión de escritores como Blake, Coleridge, Shelley, Wordsworth, los Schlegel, potencia el papel de la imaginación en el texto literario (Bowra, 1969). Ya en la diferencia que Coleridge establecía entre imaginación y fantasía estaba contenido el carácter dinámico y creativo de la primera. La imaginación desde entonces es motor y fuerza creadora en la elaboración de la obra y la poesía, expresión de la imaginación, como defendía Shelley, participa de esas cualidades<sup>2</sup>.

El descubrimiento del inconsciente por Freud y todas las teorías que a partir de él se han desarrollado suponen un impulso decisivo en la profundización de los aspectos psicológicos de la obra de arte y su colaboración con la Teoría de la literatura es hoy día una realidad innegable a pesar de los excesos en los que en numerosas ocasiones se haya caído (Clancier, 1976; Holland, 1974; Mehlman, 1970).

La creación artística implica una doble tendencia humana, la *creativa* y la *artística*, cuyo análisis generalmente no es tenido en cuenta pero que no es razonable despreciar si se acepta la presencia de hombres creadores que son artistas y de hombres creadores que no lo son, al igual que encontramos en el conjunto de las obras que ahora consideramos literarias un gran número de ellas que objetivamente se adaptan a lo convencionalmente establecido como literario, mientras que un número más reducido alcanza valores de mayor profundidad en la transmisión de sentimientos y una mayor riqueza y complejidad de los mismos que hacen de cada obra un objeto único y exquisito<sup>3</sup>. Aunque estas dos tendencias antes aludidas puedan ser aceptadas como desarrollos progresivos, su análisis fenomenológico permite señalar una serie de diferencias entre ellas.

Psicoanalíticamente hablando, cualquiera de ellas sería una vía de sublimación, lo que supone una base en la creación artística de pulsiones inaceptables para un

---

2 No es este el momento de hacer un estudio sobre las valiosas aportaciones que el Romanticismo ha hecho al conocimiento de la obra literaria en este sentido. De la complejidad, variedad y riqueza de matices de este movimiento pueden dar testimonio algunas de las obras de conjunto como las anteriormente citadas de A. Béguin, *El alma romántica y el sueño* (Béguin, 1952) y C. M. Bowra, *La imaginación romántica* (Bowra, 1969); como síntesis es muy valioso el trabajo de R. Wellek en el tomo dedicado al Romanticismo de su *Historia de la Crítica Moderna* (Wellek, 1965).

3 Nos estamos refiriendo con esta distinción a los conceptos de *literaridad* y *poeticidad* que García Berrio ha ido desarrollando a partir del trabajo «Lingüística, literaridad/poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto)» (García Berrio, 1979): «Intuía yo —escribe en otro trabajo— que la literaridad es una opción previa, una decisión, mientras que la poeticidad quedaba reservada a una resultante azarosa, a un valor. La opción de construir un discurso literario —un soneto, una novela de intriga, una décima conmemorativa— es una cuestión de cultura, de estar al corriente de un conjunto de reglas convencionalizables y de ajustarse a ellas. Pero la eficacia estética no está garantizada a partir de esas reglas convencionales; hay textos literarios bellos y detestables, acontecimientos artísticos logrados y fallidos. La poeticidad es una de las varias manifestaciones específicas de la eficacia literaria» (García Berrio, 1985: 50).

yo que se defiende de la angustia, y el reconocimiento de las raíces inconscientes del arte en general, pero el método fenomenológico aludido nos permite la aproximación a un conocimiento más amplio. La temática de la *tendencia creadora* es claramente participativa al trascender el sujeto desde su propia individualidad a un más allá inmediato en el que pone algo gracias a su propia actividad. Aunque tenga su base en la actividad como impulso, va más allá de ésta puesto que en ella se busca un rendimiento o una confirmación. Lo pretendido en el rendimiento se encuentra en el rendimiento mismo que aumenta la valoración del mundo en torno, pero cuando la tendencia creadora encierra una idea acerca de un cambio en el conjunto en el que va a realizarse, se transforma en un impulso a la configuración. El no-yo en el que se participa, o a través del cual se trasciende, es todavía material. Cuando la tendencia creadora es, además, *artística*, el objeto ya no es el entorno material, sino algo que se encuentra más allá y no sólo en el espacio sino en el tiempo; el hombre movido por la tendencia creadora artística, no sólo pretende superar el aislamiento de su individualidad al participar en el espacio que le rodea en el tiempo inmediato, sino que aspira a una destemporalización en el encuentro con lo supratemporal, aunque al actuar movido por esa tendencia lo haga configurando lo sensible. El producto de la mera creación tiene espacio y tiempo, el de la creación artística, aunque se configura en las dimensiones espacio-temporales, las desborda y lo que busca es eterno<sup>4</sup>.

Por eso, la concienciación y orientación del creador artístico es imposible con las meras representaciones proporcionadas por las huellas de la experiencia anterior; necesita ir más allá de lo percibido y de lo perceptible en un tiempo y en un espacio y ello es posible gracias a la actividad de la *fantasía representativa* o imaginación, que es una anticipación del futuro.

Philipp Lersch ha hecho un interesante estudio de la *fantasía representativa* desde un punto de vista genético-evolutivo en el que señala la relación entre determinadas edades y las formas que adquiere la fantasía representativa (Lersch, 1938: 376-381): hacia el tercer año de la vida del niño aparece la *fantasía del juego*, al servicio del impulso de la actividad, mediante la cual el niño rebasa los límites de su espacio y de su tiempo, de su yo y de su ambiente; a ella sigue la *fantasía de los cuentos* en los que éstos constituyen el material «a mano» para la destemporalización, pero la vivencia va más allá de la representación paralela, ya que lo imaginado tras la identificación con los personajes se diferencia formalmente de las escenas del cuento. La importancia de esta forma de fantasía cobra más interés cuando se trata de los grandes cuentos, verdaderos mitos eternos configurados en la literatura infantil como lo ha expuesto brillantemente Bettelheim en su divulgada obra *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (Bettelheim, 1977).

También durante la primera infancia se inicia la *fantasía de los deseos y temores* que va a continuar más o menos oculta a lo largo de toda la vida mediante la que se sustituye la insatisfacción de la vida real por la realización imaginaria, hecho que forma parte de la base de otra forma de representación que es el dibujo infantil.

---

4 La obra de arte, y no sólo la literaria, dotada de valores de poeticidad, las grandes obras que han pasado a la historia, son aquellas capaces de alojarnos en formas privilegiadas de orientación en el universo a través de las coordenadas de espacio y tiempo (García Berrio, 1984).

Las tres formas anteriores de fantasía se diferencian de las dos siguientes en que, siendo anticipaciones que permiten la destemporalización, no pueden realizarse. Posteriormente va a ser posible a partir del desarrollo de la siguiente forma que es la denominada por Lersch *fantasía planeadora* y, sobre todo, en la última de las formas, en la *fantasía creadora*. La primera es la anticipación del futuro que permite la previsión, realizada desde un conocimiento que «se encuentra dentro de las leyes según las cuales tienen lugar los sucesos en el mundo» (Lersch, 1938: 379). Tal anticipación alcanza su máxima posibilidad en la última forma de la fantasía que es la que se consigue al final del desarrollo, y que bien merece el nombre de *creadora* porque en ella el hombre «se muestra capaz de anticipar, en forma de representaciones, la realidad de una facticidad sin haberla percibido sensorialmente y sin limitarse a proyectar en el futuro experiencias anteriores como ocurre sobre todo en la fantasía planeadora» (Lersch, 1938: 380). Es, pues, la *fantasía creadora* una forma de conocimiento del mundo que, aunque sea imposible sin la experiencia, la trasciende.

Para Lersch, la imaginación kantiana se amplía en el concepto de *protofantasía*<sup>5</sup> al defender que no solamente permite la representación de un objeto aun cuando no esté presente, sino que encierra la idea de que permite la representación de la imagen preconsciente que ya se encontraría en el origen de las tendencias. Pero alcanzado este punto, la curiosidad se abre si la ubicación de la imagen de la protofantasía en el espacio virtual, en lugar de preconsciente, la tomamos como no-consciente, puesto que preconsciente, en su acepción freudiana, es un término de designación muy precisa. Si lo no-consciente es inconsciente el número de significaciones para el término es variado y, por ello, diversa la posible localización de la protoimagen. Es inconsciente todo lo percibido que sin ser objeto de conciencia lúcida queda en los oscuros márgenes de la conciencia como simplemente vivenciado, pero que posteriormente puede vivenciarse en evocaciones, sueños o imágenes.

Tiene más importancia en este momento la consideración del inconsciente psicoanalítico o reprimido, tanto si lo tomamos en el sentido individual como en el colectivo. El inconsciente individual descrito por Freud en su conocida obra *La interpretación de los sueños* (Freud, 1900), y aceptado por los psicoanalistas ortodoxos y numerosos heterodoxos, y en él el Ello, como polo energético, pulsional, de la personalidad (Freud, 1923), es el almacén congénito de la energía humana y de las experiencias reprimidas para evitar la angustia que una concienciación produciría (Freud, 1926), energía que es la fuente de nuestra cultura al expresarse directamente en la fantasía.

La relación de la fantasía y el tiempo es importantísima en psicoanálisis. Para Freud la fantasía se encuentra en la triple dimensión temporal de la representación puesto que está ligada a: una impresión actual que ha sido capaz de movilizar, un

---

5 Toda fantasía, como hemos visto ya, se apoya más o menos en elementos de la realidad externa. El término de *protofantasía* designa la forma primitiva, anterior a las primeras experiencias que las posibilita, y es de una enorme importancia en la configuración del universo imaginario de la obra de arte. Esta relación con formas primerísimas de la experiencia ha sido el punto de partida, como veremos más adelante, para la elaboración que Gilbert Durand realiza del mapa antropológico de las imágenes siguiendo los principios generales de la reflexología de Betcherev.

gran deseo de la persona que le conduce al recuerdo de una vivencia anterior y al futuro que se adelanta como realización del deseo. Es en la literatura donde mejor se cumple, según Freud, la afirmación de que el arte es una actividad encaminada a mitigar deseos insatisfechos (Freud, 1908).

En Jung la fantasía, proceso de la imaginación, no es más que la vivencia activa de los símbolos en una organización actual mediante nuevas relaciones, por lo que la protofantasía habría que buscarla en los más profundos fenómenos arcaicos del psiquismo que son los arquetipos<sup>6</sup> que se encuentran en el inconsciente colectivo. Teniendo en cuenta que la imaginación supone en este autor una fuerza creadora y curativa, la temporalidad de la imaginación está clara, y esta teoría se nos muestra intermedia entre la causalista freudiana y la finalista adleriana al tener su *por qué* en los arquetipos y su *para qué* en la individuación.

Y finalmente en Adler, para citar los tres grandes representantes del psicoanálisis inicial, la imaginación tiene un indudable valor compensatorio de los sentimientos de inferioridad al fantasear con la voluntad de poder de acuerdo con el estilo individual de cada uno (Adler, 1923).

El conjunto de las ideas psicoanalíticas, que acabamos aquí de esbozar brevísimamente, fue puesto en seguida al servicio de la hermenéutica literaria por sus propios representantes<sup>7</sup> y de la interacción de ambos ha ido desarrollándose un modo de crítica cuyos resultados son de un interés indudable aunque también sean muchos los límites y carencias que presenta al intentar analizar el hecho literario en su globalidad y sean muchos a su vez como decíamos al principio los excesos a los que se ha llegado (Genette, 1960).

Desde este punto de vista las obras de arte, al igual que los sueños y las fantasías diurnas, son manifestaciones del inconsciente y como tales son tratadas aunque en el seno mismo de la reflexión psicoanalítica y psicológica, como acabamos de ver, encontremos un principio de diferenciación entre el objeto que es resultado de una tendencia creadora y aquel que es fruto, además, de una tendencia artística. En este último caso al significado central de la obra literaria, que tan detallada y minuciosamente han llegado a describir y analizar los formalistas, acompaña una suerte de significados subyacentes que el receptor de la obra intuye en un juego de complicidades y sentimientos compartidos en el descubrimiento de realidades ocultas e inesperadas que le arrebatan y conducen a una fusión con el mismo artista a través de la obra.

La defensa de la colaboración que venimos apuntando es un hecho constatable en el ámbito de la Teoría literaria en el que no vamos a incidir de nuevo. La lectura de trabajos tan sólidos y clarificadores como son por ejemplo los de Carlos Castilla del Pino superan con mucho lo que aquí podamos decir (Castilla del Pino, 1976;

---

6 La deuda contraída con Jung por la Poética de lo Imaginario como veremos más adelante es de una gran importancia. Todos los grandes representantes de este nuevo camino teórico literario han encontrado en él la confirmación de sus hipótesis y en otros casos ha sido su obra el motor y punto de partida de sus reflexiones teóricas. Jung otorgó a la imagen poética un lugar dentro de la actividad del inconsciente, a la vez que supo diferenciarla de los productos fruto de una patología determinada (Jung, 1925).

7 La nómina de estas contribuciones es extensísima. Fue el propio Freud quien inició estos ejercicios en sugerentes estudios sobre Sófocles, Thomas Mann, Romain Rolland, Johan W. Goethe, Gustave Flaubert, Stefan Zweig, Virginia Woolf, François Rabelais..., enriquecidos en algunos casos (Zweig, Woolf y Rolland) por el contacto personal.

1984). No obstante, sirva como cierre a este primer apartado la mención de dos de los aciertos que Norman Holland otorga a la Crítica psicoanalítica que en este momento nos parecen de suma importancia: «el reconocimiento de una fantasía inconsciente central, que la obra transforma en significado literario» y «el reconocimiento de que el estado de ser 'arrebataado', 'absorbido' o de 'permanecer en una voluntaria suspensión de la incredulidad' nos hace retroceder al estado indiferenciado original» localizado en la infancia (Holland, 1974: 184).

## 2. De la Psicocrítica al Mitoanálisis

Con posterioridad, y a raíz de las investigaciones llevadas a cabo en el terreno del psicoanálisis por Freud y sus discípulos (Karl Abraham, Melanie Klein, Ernst Kris, entre otros), ha surgido a lo largo de la segunda mitad del siglo XX una serie de vías de acercamiento al fenómeno artístico caracterizadas todas ellas por la reivindicación para el estudio de la obra literaria de su filiación inconsciente, aceptando este nuevo modo de crítica su condición parcial e integradora respecto a una crítica total.

En este marco hay que situar en primer lugar a la Psicocrítica cuya metodología fue presentada por Charles Mauron en su tesis *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* (Mauron, 1962). Las operaciones del método psicocrítico incluyen los siguientes pasos: superposición de textos de un mismo autor para determinar la presencia de unas redes asociativas o agrupaciones de imágenes obsesivas que tienen su cohesión en una fantasía imaginativa latente; en segundo lugar, la materialización de esas redes en estructuras que reflejan unas figuras míticas y unas situaciones dramáticas; en tercer lugar, descubrir cómo se repiten y modifican dichas redes hasta llegar al *mito personal*, que presentará diversas variantes dependiendo de la vida del escritor y del contexto sociocultural en el que se desenvuelve. Por último, habrá una verificación de los resultados obtenidos (Mauron, 1962).

A pesar de la estructuración del método psicocrítico con el que Mauron sólo pretendía dar cuenta de un aspecto de la obra, el conocimiento esencial de la misma queda reservado al lector en casos privilegiados de comunicación.

Si en la Crítica psicoanalítica encontrábamos un interés prioritario por la figura del autor, la Psicocrítica, moviéndose en terrenos muy semejantes, hace recaer el interés de su reflexión en la obra misma aunque sea a través de la personalidad del autor, siendo su preocupación original el separar en los textos los grupos verbales de origen probablemente inconsciente (redes asociativas obsesivas) de los sistemas de relaciones voluntarias que son determinantes en el estilo de un escritor (figuras poéticas, redes fónicas, relaciones lógicas y sintácticas...) (Mauron, 1962: 30-31).

Es por tanto la Psicocrítica, como muy acertadamente apunta A. Clancier, una crítica literaria, ya que su interés se centra en el texto literario; científica, por sus bases en las teorías de Freud y de algunos de sus discípulos; parcial, pues se limita a un aspecto de la obra; y no reductora, por los intereses de su autor, abierto a todas las manifestaciones artísticas (Clancier, 1973: 276-277).

Hacia los años 70 la Mitocrítica, nuevo método de crítica literaria o artística que surge sobre el modelo de Charles Mauron, focaliza el proceso comprensivo sobre el discurso mítico inherente a la significación de todo texto. Su creador, Gilbert Du-

rand, insiste en el carácter reconciliador y de síntesis de las diferentes vías críticas que hasta ahora se habían enfrentado sin resultados positivos. Se estaba refiriendo en ese momento en concreto a tres tendencias: aquella que hace recaer la explicación de la obra sobre el medio (del positivismo de Taine al marxismo de Lukács; la crítica psicológica y psicoanalítica que reduce la explicación a determinados contenidos de la biografía del autor (Boudouin, Allendy, Mauron); y aquellas que apoyan su reflexión en el texto mismo guiadas en su estudio por los principios del formalismo (Durand, 1979: 308).

Asumiendo las aportaciones positivas de cada una de ellas, la Mitocrítica se centra de manera casi exclusiva en las entidades simbólicas dentro del mito en el que se erige la obra en sus niveles profundos. Pieza clave de este método es el *mitema*, unidad mínima del discurso de naturaleza estructural míticamente significativa. Contagiado por las propiedades de sus unidades mínimas el mito, en el momento en el que entra a formar parte de la literatura, sufre unas transformaciones. La necesidad de buscar unas conexiones entre el mito y una sociedad determinada trae consigo la ampliación del campo de acción de la obra como soporte del mito y la modificación del carácter puramente libresco de la mitología al presentar un corpus mitológico de figuras que comprenden una parte de la realidad no codificada, perteneciente a la vida cotidiana. El paso siguiente es descubrir cómo opera el mito.

El mito se compone de secuencias y cada secuencia constituye un mitema con su «decorado mítico». Los mitemas se articulan según ciertos grandes mitos que presentan una constante de época y de cultura. La Mitocrítica se encarga de buscar en la obra la confrontación entre el universo mítico representado por el «gusto» del lector y el universo mítico que emerge de la obra (Durand, 1979: 307-322). Es en la confluencia entre aquello que se lee y quien lo lee donde se sitúa el centro de gravedad de este método. Cada uno de los tiempos en que se realiza la aproximación a la obra determina los sucesivos estratos míticos. En un primer momento se precisan los motivos redundantes, obsesivos, que constituyen las sincronías míticas, para pasar después al examen de las situaciones y de sus combinaciones de los personajes y escenario. En el último tiempo se llega a la determinación del mito.

La Mitocrítica pone en evidencia en un autor, en la obra de una época y en un medio determinado, los mitos directos y sus transformaciones significativas. Permite mostrar cómo determinado rasgo de carácter del autor contribuye a la transformación de la mitología o, al contrario, acentúa el mito director. Tiende a extrapolar el texto, a marginar la obra a la situación biográfica del autor pero a la vez incorpora aspectos sociales y culturales relacionados con la misma.

Es precisamente la consideración cada vez mayor de estos últimos aspectos lo que ha hecho dar a la Mitocrítica un nuevo rumbo que va a concluir en el Mitoanálisis. El término está forjado sobre el modelo del psicoanálisis y define un método de análisis científico de los mitos a fin de obtener no sólo el significado psicológico sino también el sociológico de la obra (Durand, 1979: 313).

Estos métodos, cuyas características hemos intentado condensar en unas líneas, a pesar de la simplificación que esto supone, han contribuido a la configuración de lo que en el panorama actual de la Teoría y Crítica literarias se viene denominando Poética de lo Imaginario y en ellos encontramos las bases sobre las que se asientan los trabajos que siguen esta vía de estudio de la obra literaria y también de cualquier

tipo de manifestación artística al apoyar su reflexión en la idea del texto como reflejo de unas formas de experiencia que bien pueden alzarse en universales antropológicos<sup>8</sup>. Estas bases son: la afirmación del carácter simbólico e imaginario de toda creación artística, y la vinculación de la misma no sólo con la actividad consciente de su creador, sino también con su dinamismo inconsciente.

### 3. Hacia una estructuración de lo imaginario

La Poética de lo Imaginario surge como vía de conciliación y superación de toda clase de acercamientos a la especificidad de lo literario, de donde se deduce su carácter complementario de las poéticas formalistas que a partir del Formalismo Ruso han llenado gran parte del panorama crítico del siglo XX. Como ya indicábamos al comienzo de este trabajo, hay que destacar la influencia de la obra de Freud y muy especialmente la de su discípulo C. G. Jung cuya definición de arquetipo tanta repercusión ha tenido en el método psicocrítico al entender este último el mito personal como traducción del inconsciente colectivo. Entiende Jung por tal «cierta disposición innata a la formación de representaciones paralelas o bien de estructuras universales, idénticas, de la psique. Llamé arquetipos —continúa Jung— esas estructuras. Corresponden al concepto biológico de pautas de comportamiento». (Jung, 1952: 171.)

Dos líneas de investigación son el soporte teórico de esta poética: la Poética de la fantasía desarrollada por Gaston Bachelard a lo largo de numerosos y sugerentes estudios a partir del método fenomenológico, y la Antropología de las representaciones imaginarias de Gilbert Durand. La influencia que Bachelard ha tenido en la crítica posterior no se ha hecho sentir de manera sistemática debido a la ausencia de un método que unifique todo su pensamiento, aunque sí puede hablarse de una concepción bachelardiana de lo imaginario que ha impregnado un gran número de estudios entre los que se encuentran los de su discípulo Gilbert Durand.

La crítica de Bachelard, a diferencia de la de Mauron, se apoya en imágenes y no en obras completas. Esta preferencia por la agrupación de las imágenes implica una renuncia al método psicoanalítico, basado en la causalidad, en favor del método fenomenológico que permite y facilita el encuentro con las esencias (Bachelard, 1957; 1960; 1961)<sup>9</sup>.

Al igual que en el Romanticismo, Bachelard habla de un estado psíquico propicio a la creación poética que está a medio camino entre el mundo onírico y la consciencia, que trabaja a partir de la sustancia que le transfieren los cuatro elementos a los que llama «hormonas de la imaginación» por ser la materia prima sobre la que la ensoñación elabora sus imágenes. Estos cuatro elementos son el Fuego, la Tierra, el Agua y el Aire (Bachelard, 1938; 1943; 1944; 1948a; 1948b):

---

8 Un ejemplo de esta proyección de la reflexión teórica a los diversos campos del arte lo encontramos en: Bachelard, 1970; García Berrio, 1984 y García Berrio-Hernández, 1984; 1985-86.

9 Bachelard ha dejado constancia de esta postura en numerosas ocasiones. Sirva como muestra la cita siguiente: «La imagen poética es un resaltar súbito del psiquismo, relieve mal estudiado en causalidades psicológicas subalternas. Nada general ni coordinado tampoco puede servir de base a una filosofía de la poesía» (Bachelard, 1957: 7).

El ensueño es por sí solo una instancia psíquica que se confunde demasiado frecuentemente con el sueño. Pero cuando se trata de un ensueño poético, de un ensueño que goza no sólo de sí mismo, sino que prepara para otras almas goces poéticos, se sabe muy bien que no estamos en la pendiente de las somnolencias. El espíritu puede conocer un relajamiento, pero en el ensueño poético el alma vela, sin tensión, descansada y activa. Para hacer un poema completo, bien estructurado, será preciso que el espíritu lo prefigure en proyecto. Pero para una simple imagen poética, no hace falta más que un movimiento del alma. En una imagen poética el alma dice su presencia <sup>10</sup>.

La fenomenología de la imaginación que promueve Bachelard, como se desprende del texto anterior, defiende la idea de una imagen poética que contenga en su naturaleza el principio de creación de nuevas realidades y no el de reproducción de lo ya conocido. La poesía se convierte así, impulsada por la imaginación como potencialidad creadora, en acto creador.

Se observa, y así lo ha constatado la crítica (Clancier-Bernard, 1973: 174-193), un cambio de perspectiva en los trabajos de Bachelard a partir de su obra *La poética del espacio* (Bachelard, 1957) hacia una concepción antropológica de lo imaginario. Tanto Bachelard como posteriormente Durand defienden frente a teorías reduccionistas la especificidad de la imagen así como el papel fundamental que desempeña en la vida psíquica.

Durand se apoya en la función simbólica de la imagen para afirmar su posición e intentar descubrir los modos de estructuración de lo imaginario, gran denominador donde se sitúan todos los procedimientos del pensamiento humano. Lo imaginario, o conjunto de imágenes y de relaciones de imágenes que constituyen el capital pensado del hombre (Durand, 1960), abandona todo lo que de irracional tenía y pasa a ser lugar común donde se establecen las operaciones del pensamiento humano (Durand, 1960: 11-12).

A partir de estos presupuestos Gilbert Durand va a elaborar un mapa donde se señalan las vastas constelaciones de imágenes estructuradas por cierto isomorfismo de símbolos convergentes:

Los símbolos constelan —explica Durand en *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*— porque son desarrollos de un mismo tema arquetípico. [...] Son estos conjuntos, estas constelaciones donde van a converger las imágenes en torno a núcleos organizadores que la arquetipología antropológica debe ingeniarse en descubrir a través de todas las manifestaciones humanas de la imaginación <sup>11</sup>.

Toma para esta clasificación la noción de «gestos dominantes» de los principios generales de la reflexología de Betcherev basándose en la idea de que existe una concomitancia entre los gestos del cuerpo, los centros nerviosos y las representa-

---

<sup>10</sup> Cfr. Bachelard, 1957: 13.

<sup>11</sup> Cfr. Durand, 1960: 38.

ciones simbólicas. Estos gestos o reflejos dominantes son: la dominante postural, la dominante digestiva y la dominante copulativa, y cada una de ellas se corresponde con un esquema o generalización afectiva de la imagen. El esquema forma el esqueleto dinámico de la imaginación y cada uno de los gestos diferenciados en esquemas va a determinar los grandes arquetipos. El resultado final se explica por medio del «trayecto antropológico» en el que se produce una interacción entre la representación del objeto y los imperativos pulsionales del sujeto.

Caracteriza tanto las tendencias mencionadas como la aportación de Durand un empeño en profundizar en la estructura imaginaria de la obra con el fin de precisar entre los componentes imaginarios concretos el principio de su elaboración. En este recorrido se ha pasado de una concepción de la imaginación como potencia creadora a la estructuración de lo imaginario como parte esencial del hecho artístico que es expresión del pensamiento humano. Lo imaginario comprende tanto al sujeto como al producto de la actividad así como al receptor de la misma, pues no hay que olvidar que toda manifestación artística, ya sea un poema, ya un cuadro o una pieza musical, únicamente alcanza su plena realización en el momento en el que es recibida y recreada en la mente del receptor.

#### **4. Esquemas de espacialización fantástica**

Aplicables los principios de la Poética de lo Imaginario a toda manifestación artística, dentro de la obra de arte verbal el poema se constituye en espacio de representaciones imaginarias, expresión del universo de la imaginación y soporte material de movimientos fantásticos (García Berrio, 1985). Hasta el momento el interés de la crítica se había detenido en la determinación y estructuración del componente imaginario del texto, algo por otra parte lógico si pensamos en el elevado nivel de conocimiento del texto poético que se había alcanzado gracias a los estudios que, desde los formalistas rusos hasta los primeros momentos de la Poética lingüística pasando por la Estilística, el New Criticism, la Crítica estructuralista francesa y la Crítica generativo-transformacional, habían centrado su objetivo en el texto mismo, olvidándose de los otros elementos que participan de la comunicación literaria y que inciden directamente sobre el texto, como son el emisor, el receptor, el contexto y el referente. Nuevas vertientes disciplinarias se han ocupado recientemente de estos últimos elementos; se manifiesta así en el panorama más actual de la Teoría literaria un creciente interés por aspectos como la ficcionalidad, la recepción de la obra literaria, lo imaginario..., a través de direcciones tan importantes como la Teoría de la recepción, la Poética de lo Imaginario, y la Ciencia Empírica de la Literatura.

Pero lo imaginario, a diferencia de gran parte de los elementos mencionados, no es una parte más que pueda aislarse, sino que opera sobre la realidad del hecho artístico y tiene manifestaciones concretas en cada una de sus categorías. Una vuelta al texto, esta vez enriquecida por las valiosas aportaciones que han confluído en la Poética de lo Imaginario, ha hecho que de nuevo se detengan las miradas en el objeto mismo de la creación artística. Se trata ahora de edificar el universo imaginario como construcción textual a partir de unos materiales concretos formales presentes en la manifestación textual lineal, para lo cual se hace necesario un

conocimiento completo e integrador de las estructuras formales del texto que van a constituir el soporte material de sus poderes comunicativos imaginarios como queda reflejado en el siguiente texto de García Berrio:

La investigación formalista del material verbal literario no basta para definir un fenómeno tan complejo como la poesía; es imprescindible, pero no suficiente. La utilización desviada y peculiar de una lengua comunicativa en términos de norma dialectal poética o de práctica sistemática de la excepción lingüística no agotan, ciertamente, la explicación de las más notables consecuencias y resultados del gran poema, su capacidad de constituirse en vehículo sentimental profundo, mediando entre la visión comunicada de un vate afortunado y los varios ecos y repercusiones autogeneradoras sobre sucesivas etapas de lecturas. Las estructuras formales del texto constituyen el soporte inevitable e imprescindible de sus poderes de sugestión imaginaria y de convocatoria sentimental. Sin su delicada, exacta, contribución, el eco afectivo, la comunicación honda, transracional e intersubjetiva del poema no adviene, se desvanece antes de nacer, o se desquicia no bien movilizada. Pero confiarlo todo en el nivel de la explicación a ese sustento material es empobrecer la explicación misma, puesto que se limita muy drásticamente el alcance del análisis a una sola entre las varias dimensiones productivas del texto poético como fenómeno de elaboración significativa imaginaria y de comunicación fantástica<sup>12</sup>.

En este sentido hay que destacar la valiosísima colaboración de Jean Burgos y muy especialmente la de Antonio García Berrio. Guiados por los trabajos de Durand —puede hablarse de un encauzamiento artístico-poético de la antropología de las representaciones imaginarias en la obra de estos dos autores—, han elaborado el concepto de *sintaxis imaginaria*. Este concepto, como muchos de los conceptos que hoy nos sorprenden por lo atractivo y sugerente de sus ideas, se encuentra presente de manera implícita en la reflexión de los clásicos<sup>13</sup>. Se entiende por tal la construcción de las imágenes parciales en el interior de la unidad imaginaria textual. Pero mientras que Burgos se ocupa de la combinación de las unidades constituyentes fantásticas del poema y la forma que esta combinación adopta (Burgos, 1982), García Berrio se interesa por la determinación de los esquemas espaciales imaginarios y su asociación con formas verbales concretas del texto atendiendo al texto poético en su doble condición de soporte y génesis de los movimientos sentimentales y fantásticos. Llama esquemas al cauce material del texto mientras que por pulsión o impulso entiende la representación evocada de naturaleza absolutamente imaginativa y preverbal (García Berrio, 1985).

Desde esta perspectiva antropológico-imaginaria todos los recursos formales

---

12 Cfr. García Berrio, 1985: 257-258.

13 Tanto el contenido subyacente al concepto de *sintaxis imaginaria*, como al de *semántica imaginaria*, lo encontramos reflejado en fragmentos de la temprana obra de Bachelard *Psicoanálisis del fuego*. Si el conjunto de sus obras puede ser interpretado como una *semántica imaginaria* en el sentido de que se da cuenta del contenido de las imágenes, lo que Bachelard denomina «sintaxis de las metáforas» guarda mucha similitud con lo que se entiende por *sintaxis imaginaria* (Bachelard, 1938: 181).

que se activan en el texto literario, y en el lírico de manera más intensa, están al servicio del impulso fantástico y el poema actúa como caja de resonancia de las corrientes de tensión imaginaria y sentimental. Por tanto, tan importante como el espacio imaginario es el soporte que lo mantiene y alimenta. La lengua poética, caracterizada por García Berrio como el resultado de «la práctica sistemática de la excepción lingüística» (García Berrio, 1979: 144), se convierte en vehículo de movimientos fantásticos y todos los recursos poéticos que hasta ahora habían caracterizado a la poesía —metro, rima, encabalgamiento, metaforización...— son expresión de la *sintaxis imaginaria* que ordena el discurso.

La vertiente fantástica, por su estrecha vinculación con el texto poético, se constituye en fundamento básico de la esteticidad de la obra literaria siendo el soporte en muchos casos de valores de poeticidad pues, como expresa García Berrio, la poeticidad «implica e impone necesariamente el acuerdo sentimental, la concordia de emociones, la conexión misteriosa, subconsciente y pulsional entre dos subjetividades, la del autor y el lector, en el espacio del texto» (García Berrio, 1985: 111). Esta inclusión del lector nos conduce a un último punto.

Además de lo novedoso de esta aportación, la propuesta de una vertiente fantástica como complementaria y alternativa de las estructuras material-expresivas del texto poético constituye una respuesta al problema planteado por Barthes primero y más tarde por Eco de la pluralidad de lecturas y la posibilidad de cualquier interpretación de la obra literaria. La afirmación de esta vertiente por la constatación del componente imaginario modifica considerablemente las propuestas anteriores y garantiza no sólo la unidad del texto al reforzar los vínculos entre cada una de sus partes, sino también su principio constitutivo que se renueva en cada acto de lectura. La lectura es un momento, al igual que la creación, de iluminación y alumbramiento. El lector descubre en cada palabra una llamada hacia intimidades ajenas, pero también se descubre a sí mismo y se reencuentra en necesidades ocultas, en deseos olvidados, en la participación compartida de la existencia que es el poema.

### Referencias bibliográficas

- Adler, A. (1923), *Práctica y teoría de la psicología del individuo*, Buenos Aires, Paidós, 1953.
- Aullón de Haro, P. (coord.) (1984), *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor.
- Bachelard, G. (1938), *Psicoanálisis del fuego*, Madrid, Alianza, 1966.
- (1943), *El agua y los sueños: Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- (1944), *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti.
- (1948a), *La terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination des forces*, Paris, José Corti.
- (1948b), *La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, Paris, José Corti.
- (1957), *La poética del espacio*, México, F.C.E., 1983, 2.<sup>a</sup> ed.
- (1960), *La poética de la ensoñación*, México, F.C.E., 1982.

- (1961), *La flamme d'une chandelle*, Paris, Presses Universitaires de France.
- (1970), *El derecho de soñar*, México, F.C.E., 1985.
- Béguin, A. (1954), *El alma romántica y el sueño*, México, F.C.E.
- Bettelheim, B. (1977), *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica, 1978, 2.<sup>a</sup> ed.
- Bowra, C. M. (1969), *La imaginación romántica*, Madrid, Taurus, 1972.
- Bradbury, M.-Palmer, D. (1974), *Crítica contemporánea*, Madrid, Cátedra.
- Burgos, J. (1982), *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil.
- Castilla del Pino, C. (1984), «El psicoanálisis y el universo literario», en Aullón de Haro, P. (1984), pp. 250-345.
- (1976), «Aspectos epistemológicos de la crítica psicoanalítica», en Clancier, A. (1973), pp. 283-309.
- Clancier, A. (1973), *Psicoanálisis, Literatura, Crítica*, Madrid, Cátedra, 1976.
- Clancier, A.-Bernard, M. G. (1973), «Gaston Bachelard» en Clancier, A. (1973), pp. 174-193.
- Durand, G. (1960), *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1981.
- (1961), *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme. Contribution à l'esthétique du romanesque*, Paris, José Corti.
- (1979), *Figures mythiques et visages de l'oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg International.
- Freud, S. (1900), *La interpretación de los sueños*, en Freud, S. (1948,I), pp. 231-581.
- (1908), *El poeta y la fantasía*, en Freud, S. (1948,II), pp. 965-968.
- (1923), *El «Yo» y el «Ello»*, en Freud, S. (1948,I), pp. 1.191-1.212.
- (1926), *Inhibición, síntoma y angustia*, en Freud, S. (1948,I), pp. 1.213-1.253.
- (1948), *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- García Berrio, A. (1975), *Introducción a la Poética clasicista: Cascales*, Barcelona, Planeta.
- (1977), *Formación de la Teoría literaria moderna*, Madrid, Cupsa.
- (1979), «Lingüística, literaridad/poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto)», en 1616. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, II, pp. 125-170.
- (1980), *Formación de la Teoría literaria moderna, II*, Murcia, Universidad de Murcia.
- (1984), «Antonio Saura: imaginario espacial y tiempo del hombre», en *Revista de Occidente*, 32, pp. 127-146.
- (1985), *La construcción imaginaria en «Cántico» de Jorge Guillén*, Limoges, Université de Limoges.
- García Berrio, A.-Hernández, M.<sup>a</sup> T. (1984), *La pintura de Ortiz de Sarachaga: esquema plástico y construcción imaginaria*, Albacete, Museo de Albacete.
- (1985-86), «Semiótica del discurso y texto plástico: del esquema textual y la construcción imaginaria», en *Estudios de Lingüística. Universidad de Alicante*, 3, pp. 47-85.
- Genette, G. (1960), «Psycholectures», en Genette, G. (1960), *Figures*, Paris, Seuil.
- Holland, N. (1974), «El inconsciente en la literatura: la crítica psicoanalítica», en Bradbury, M.-Palmer, D. (1974), pp. 157-186.
- Jung, C. G. (1925), *Tipos psicológicos*, Buenos Aires, Paidós.

- (1952), *Símbolos de transformación*, Buenos Aires, Paidós, 1962.
- (1957), *Psicología y alquimia*, Buenos Aires, Paidós.
- Lersch, Ph. (1938), *La estructura de la personalidad*, Barcelona, Scientia, 1962, 2.<sup>a</sup> ed.
- Mauron, Ch. (1962), *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*, Paris, José Corti, 1976.
- Mehlman, J. (1970), «Entre psychanalyse et psychocritique», en *Poétique*, 3, pp. 365-385.
- Wellek, R. (1965), *Historia de la Crítica Moderna (1750-1950)*, Madrid, Gredos, 1973.