

EN TORNO A LAS POSIBILIDADES CLASIFICATORIAS DE LAS IMÁGENES POÉTICAS

M.^a Pilar MANERO SOROLLA

La mayor dificultad inherente al estudio de la imagería de un género literario, de una corriente o autor reside, en un principio, en que la palabra *imagen* es uno de los términos más ambiguos que presenta la crítica literaria moderna.¹ Tal ambigüedad, hecho reconocido por la casi totalidad de los actuales estudiosos de la retórica, obstaculiza no sólo la definición del término, sino también su estudio y, ulteriormente, las posibilidades clasificatorias. Porque, en efecto, obviando en este estudio aspectos tratados anteriormente en otros artículos,² circunscritos ahora en el problema de la clasificación, constatamos que la teoría imaginística, y aún la propia praxis llevada a cabo en el estudio de la imagería de diversos autores,³ brinda procedimientos varios y, por lo tanto, la perspectiva de un buen abanico de posibilidades clasificatorias. Aunque, a decir verdad, se aprecia un denominador común en casi todas las obras en relación a los procedimientos clasificatorios elegidos: el descontento y la insatisfacción de los autores respecto a su clasificación, a la vez necesaria e insuficiente.⁴

¿Posibilidades clasificatorias teóricas y, por lo tanto, con disponibilidad *a priori*? Indudablemente existen varias y en relación a las diversas teorías en torno a la imagen poética. Los métodos tradicionales por antonomasia en este género de estudio aparecen normalmente volcados a la agrupación y clasificación de imágenes en relación a las ideas que éstas desarrollan o, más comúnmente, a la parcela de la realidad, al mundo referencial del cual el autor se sirve para constituir sus estructuras imaginísticas;⁵ en base a los principios elementales: tierra, agua, fuego, aire.⁶

Otra de las clasificaciones tradicionales es la basada en la relación de las imágenes con el mundo de las percepciones sensoriales al que éstas se adscriben. Marc Eigeldinger en su estudio *Le dynamisme de l'image dans la*

poésie française, nos presenta una clasificación en relación «à la perception de l'univers sensible (où elles (les images) trouvent leur origine dans une source sensorielle d'après laquelle on peut les grouper»;⁷ aunque acepta a renglón seguido: «Bien que cette classification ait perdu aujourd'hui de son intérêt proprement psychologique, elle n'en reste pas moins pour nous d'un emploi bien commode».⁸ O sea, que, aunque cómodo, el fundamento perceptivo es, aún desde el punto de vista psicológico, hoy por hoy, irrelevante. A pesar de lo cual, la clasificación imaginística en relación al mundo sensorial es, indudablemente, una de las clasificaciones más en boga y normalmente utilizada por estudios de este tipo hasta los años sesenta y aún posteriormente; recomendada, además, por teóricos y, muy especialmente, por vulgarizadores de la imaginística.⁹

Desde esta perspectiva, las imágenes podrían clasificarse en *visuales*, «elles sont beaucoup les plus fréquentes et les plus générales, puisque chez la plupart des poètes la vision l'emporte d'une manière très caractéristique»;¹⁰ *auditivas*, cuando «elles jouent un rôle prépondérant et favorisent l'art de la suggestion». Naturalmente el autor no oculta, ahora tampoco, que en la apreciación de estas imágenes, de lo que se trata es de sugerencias - cuando no de «placeres» en la línea de André Spire-,¹¹ como tampoco ocultó *supra* la pérdida de vigencia de semejante clasificación. Una tercera posibilidad clasificatoria la ofrece Eigeldinger a través de la percepción olfativa, táctil y gustativa que, en el terreno de la expresión poética, produciría imágenes *olfativas*, *tactiles* y *gustativas* de las que el autor indica ser «beaucoup plus rares, étant étroitement associées à des états affectifs plus particuliers».¹² Alinea, finalmente, en su clasificación, el estudioso francés, las imágenes *motrices*, aclarando, al mismo tiempo, su carácter perceptivo compuesto. En definitiva, «elles n'existent que exceptionnellement à l'état pur, elles sont presque toujours, complètes renforcées par une sensation visuelle ou auditive».¹³ Como resulta evidente, la clasificación de Eigeldinger -que presentan otros críticos de la imaginística como René Wellek, Austin Warren y Raul Castagnino, entre otros- es, eminentemente, una clasificación de base psicológica, con desfase evidente, bajo la que subyace una idea de la imagen poética, centrada más en la sensación que en la representación.¹⁴

A caballo entre lo psicológico y lo propiamente lingüístico se halla la clasificación imaginística que nos ofrece Charles Bally en su clásico y conocido estudio, *Traité de Stylistique Française*,¹⁵ construida en torno a tres tipos principales de imágenes con la perspectiva de un cuarto, desgajado del tercero, como veremos. En primer lugar tendríamos la imagen denominada por Bally *évocatrice*, *imaginatrice*, completamente concreta, como, por ejemplo, en el caso de *Le vent enfla sa grand voix*.¹⁶ A este primer núcleo clasificatorio, objeto Albert Henry en su obra, *Métonymia et Métaphore*,¹⁷ que «Bally aurait dû remarquer que dans son exemple l'image est double;

enfler et voix, ce qui fausse les conditions de l'analyse par rapport aux deux autres types». Un segundo núcleo, dentro de la clasificación ballyana, estaría presidido por la imagen *affective* o *affaiblie*, «que ne suscite plus que des embryons d'image venant s'interposer devant l'abstraction, comme, par exemple dans la phrase *Le malade baisse de jour en jour*». ¹⁸ Finalmente, el citado estudioso pasa a ocuparse de la Imagen *morte*, que ya no guarda, en realidad, ninguna de las características señeras de la imagen propiamente dicha. Se trata, más bien, de una fórmula imaginística lexicalizada, hecha cliché. La palabra, antiguamente metafórica, se ha convertido en una palabra nueva, ordenable en la lengua corriente como una palabra más del vocabulario o como material fraseológico. Bally ejemplifica este tercer apartado con la frase: «*Vous courez un grand danger*». ¹⁹ Este último tipo de imagen estaría ligado a un cuarto grupo de posibilidades imaginísticas, según las apreciaciones del citado estudioso francés: las imágenes por él llamadas *rajeunies*, surgidas, precisamente, en la mayoría de las ocasiones, de una revivificación de las imágenes muertas y lexicalizadas. A esas imágenes las calificará Bally como «*Les plus belles images des poètes*», que, en definitiva, «ne sont souvent que des rajeunissements». ²⁰ Y, en efecto, buenas pruebas de esta aseveración ha dado Dámaso Alonso en la praxis de la literatura española del barroco, muy especialmente en textos gongorinos. ²¹ Prescindiendo de las puntualizaciones que, desde un punto de vista estrictamente lingüístico, podrían llevarse a cabo sobre los principios clasificatorios de Bally, tarea realizada en gran parte por Albert Henry, ²² dicha clasificación imaginística, salvo en la última de sus partes -agrupaciones tercera y cuarta- nos parece poco significativa y, sobre todo, poco esclarecedora en cuanto a clasificación tomada como principal y determinante; sí, en cambio, la consideramos con utilidad, como superposición -sobre todo, insistimos en ello, en sus dos últimas agrupaciones- a otra clasificación fundamental previa. ²³

Ubicándonos ahora en un ámbito estilístico gramatical, es evidente, aparte de los ensayos clasificatorios llevados a cabo por Christine Brooke-Rose en su *A Grammar of Metaphor*, volcados, casi exclusivamente, al campo de la morfosintaxis, que existen otros estudios que abordan el espinoso y subjetivo capítulo de las relaciones de las «posibles» imágenes del significante con las estructuras fonéticas. Tal, por ejemplo, el libro de Paul Delbouille, *Poésie et sonorités. La critique contemporaine devant le pouvoir suggestif des sons*. ²⁴ Aunque nuestra primera acotación del espacio y materia a estudiar, nos hiciera prescindir de este interesante y, como dice el propio Delbouille, sugestivo punto de miras imaginístico, nos ocuparemos ahora de él, de manera tangencial, precisamente para ejemplificar lo problemático de una clasificación y de un estudio de imágenes desde este punto de vista. Es éste un hecho que ha demostrado muy bien Delbouille, aun teniendo como lugar de arranque las propias estructuras fonéticas. ²⁵ Porque, en efecto, ya sólo

considerando el muy diferente y diverso valor que estudiosos varios conceden a la capacidad imaginística de las vocales,²⁶ nos damos perfecta cuenta de lo subjetivo y de lo condicionado por lo conceptual con que se formulan estas apreciaciones imaginísticas, extensibles, además, a otras parcelas fonéticas²⁷ y fonético-retóricas.²⁸

Es evidente que, como apuntamos *supra*, una clasificación operante y útil y, por lo mismo, digna de tener en cuenta, es la erigida sobre bases morfosintácticas²⁹ que agruparía imágenes no sólo por reemplazamientos traslativos a nivel semántico sino por la función gramatical de la propia palabra ostentadora de una imagen: nominal, verbal, adverbial....³⁰ De todas formas, y aunque dicha clasificación sea útil, como superposición a otra, necesariamente más involucrada con la imagen en sí, no nos parece ésta una clasificación determinante ni principal, porque, en definitiva, ordena las imágenes desde categorías relacionales extraimaginísticas, no desde la imagen propiamente dicha.

En este sentido, como es obvio, una clasificación pertinente y, además, común y generalmente aceptada es la ordenación de las imágenes desde un punto de vista estrictamente retórico, dividiendo a éstas, en virtud de la figura determinada que las provoque o que las haga cristalizar.³¹ En esta línea, pero limitándose al campo de la metáfora y ahondando en su análisis, en vista de una posible clasificación imaginística, I.A. Richards, al dividir la estructura metafórica en tres componentes esenciales: tenor, vehículo, y fundamento, sugirió, al mismo tiempo, la posibilidad de clasificar las imágenes desde estos tres puntos de vista diferentes, a los que, como apunta Stephen Ullmann,³² cabría añadir un cuarto criterio: la relación entre el tenor y el vehículo.

Otro principio de clasificación muy usual es el de dividir las imágenes poéticas por criterios temáticos, considerando a éstas no sólo como «lexemas extraños a la isotopía del contexto inmediato»;³³ o sea, como lexema impertinente, o como «la expresión lingüística de una analogía»;³⁴ sino, desde otro punto de miras, igualmente literario, como *microtema*.³⁵ Es esta una disponibilidad de la imagen³⁶ interesante para su ordenación, cuyas claves, como también es obvio, sólo pueden dar, *a posteriori*, los propios textos.³⁷ Es evidente, además, que una clasificación de este tipo, ayuda a analizar las imágenes en sí y a establecer sus articulaciones que, en definitiva, es lo que recomienda encarecidamente, entre otros criterios volcados al estudio de la función del lenguaje, Robert M. Brown.³⁸ Por esta vía, de forma necesaria, el análisis de la imagen poética distinguirá igualmente, entre las imágenes simples y las complejas o desarrolladas³⁹ y, por supuesto, entre las aisladas y las recurrentes.⁴⁰ El estudio de la imaginería, articulada en temas o motivos, plantea, sin embargo, la necesidad de distinguir entre, al menos, dos tipos de cristalizaciones imaginísticas posibles: las que no presentan impertinencia

isotópica⁴¹ y las que, contrariamente, cristalizan por medio de esa misma impertinencia.⁴² Es precisamente esta última cristalización la que está en relación con nuestra acepción y definición primera de imagen de carácter retórico: «lexema extraño a la isotopía del contexto inmediato»,⁴³ tratándose, naturalmente, en este caso, de una isotopía vertical, metafórica, o, más ampliamente, de disponibilidad traslaticia.⁴⁴ El estudio de la imaginería clasificada en virtud de temas y motivos es, desde luego, el método más idóneo y, sobre todo, sugestivo para los estudios reducidos, circunscritos principalmente a un solo autor o varios, en los que únicamente se explore una temática determinada,⁴⁵ menos aconsejable, desde luego, en el análisis y la determinación imaginística de temas múltiples y complejos.

Una división y posterior agrupación tradicional y modélica, revalorizada por Northrop Frye,⁴⁶ a pesar de las críticas de Tzvetan Todorov⁴⁷ -críticas que, en parte, alcanzan a la imaginística en general-, es la de clasificar las imágenes por reinos naturales. Es, evidentemente, una opción clasificatoria que, como todas -necesaria e insuficiente, a la vez- ofrece grandes, aunque relativas, posibilidades totalizadoras y se presta a la ordenación de ingentes materiales, con garantías expositivas de consistencia y claridad. Se trata, por lo demás, de un principio grupacional que admite, posteriormente, reagrupaciones de otra índole, ya sean gramaticales o retóricas, que detallábamos *supra* y, desde luego, se erige en plataforma ideal, en repertorio -eso sí, eminentemente analítico- para posteriores estudios.⁴⁸

En definitiva, cada clasificación de las imágenes poéticas tiende a considerar un aspecto de los muchos que puede presentar la figura en cuestión, en detrimento de otros que quedan silenciados u obviada su relevancia. De ahí, precisamente, la insatisfacción de la que hablábamos *supra*, inherente a la decantación unilateral de un principio clasificatorio, siempre insuficiente, aunque igualmente necesario como punto de partida. Y, en cada caso, es decir, en el análisis imaginístico de cada obra, sin duda lo más importante es hallar un principio clasificatorio que permita unificar las observaciones detectadas desde cualquier nivel de la lengua poética, de la lengua literaria.

NOTAS

- 1.- Vid. a este propósito, y como simple planteamiento dificultoso, el artículo de Ray Frazer, *The origin of the term «image»*, «English Literary History», 27 (1960), pp. 149-161.
- 2.- Puede consultarse a este respecto, nuestras consideraciones en torno a las teorías sobre la imagen poética en: *La imagen poética y las retóricas renacentistas en Italia y España*,

- «Anuario de Filología», Universidad de Barcelona, 10 (1984), pp. 185-207. *Los tratados retóricos barrocos y la exaltación de la imagen*, «El Crotalón, Revista de Filología Española», 3 (1986), en prensa; *Preceptiva neoclásica e imaginismo en Italia y España. Las poéticas de Muratori y Luzán*, «Filología Moderna», Universidad Complutense, 1985, en prensa; *El precepto horaciano de la relación «fraterna» entre pintura y poesía y las poéticas italianas y españolas durante los siglos XVI, XVII y XVIII*, «Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo», 1987, en prensa; *Consideraciones sobre las imagen poética y las nuevas tendencias estéticas*. «Anuario de Filología», Universidad de Barcelona, 11 (1985), en prensa.
- 3.— Las obras de Roger Cretin, *Les images dans l'oeuvre de Corneille*, Caen, Olivier, 1927; Yvonne Batard, *Dante Minerve et Apollon. Les images de la Divine Comédie*. Paris, Société D'Édition «Les Belles Lettres», 1951; Leonardo Sacchetto, *Il gioco delle immagini in Dante*, Firenze, Sansoni, 1947; Jean Taillardat, *Les images d'Aristophane. Etude de langue et de style*, Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1962; Henri Lemaire, *Les images chez Saint François de Sales*. Thèse pour le Doctorat es Lettres, Paris, Nizet, 1962; Rosemond Tuve, *Elizabethan and Metaphysical Imagery Renaissance Poetic and Twentieth Century Critics*. The University of Chicago Press, 1968; el citado estudio de Michel Le Guern, *L'image dans l'oeuvre de Pascal*, Paris, Colin, 1969; Simone Viarre *L'image et la pensée dans les «Metamorphoses» d'Ovide*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964 y Daniel Moutote, *Les images végétales dans l'oeuvre d'André Gide*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970 entre otras. Un catálogo de estudios imaginísticos sobre autores diversos, puede hallarse en la op. cit. de Henri Lemaire, pp. 13 y 55.
 - 4.— Vid., a este respecto, la síntesis de «criterios insuficientes», aducidos por Yvonne Batard, en *Dante Minerve et Apollon. Les images de la Divine Comédie*, Paris, Société d'Édition les Belles Lettres, 1951, p. 24, nota n.º 25. La dificultad, por supuesto, parece, en realidad, inherente a la propia materia imaginística; de ahí que un gran conocedor del asunto, como Gaston Bachelard, haya considerado al respecto: «Les images ne se laissent pas classer comme les concepts. Même lorsqu'elles sont très nettes, elles ne se divisent pas en genres qui s'excluent. Après avoir étudié, par exemple, les pierres et les minerais; on n'a pas tout dit sur les cristaux; après avoir rêvé de nombreuses pétrifications, on n'a pas vraiment, suivi les rêveries cristallines»: *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris, José Corti, 1948, p. 289. La tentativa parece, pues, imposible, si abriga el afán de comprenderlo todo.
 - 5.— Es la clasificación seguida, entre otros, por Caroline Spurgeon en su célebre estudio sobre las imágenes de Shakespeare, *Shakespear's imagery*, Cambridge University Press, 1935, o la de T. Sabbagh, *La métaphore dans le Coran*, Paris, Adrien Maisonneuve, 1943.
 - 6.— Recordemos que, tanto la obra de Northrop Frye, *La estructura inflexible de la obra literaria*, Madrid, Taurus, 1973, como los estudios imaginísticos de Gastón Bachelard, se hallan estructurados desde esta perspectiva clasificatoria.
 - 7.— Neuchâtel, Editions de la Braconniere, 1943, p. 13.
 - 8.— Op. cit., 13.
 - 9.— Vid. a este propósito, la op. de Raul H. Castagnino, *El Análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1973, pp. 212 y ss.
 - 10.— «Elles prennent volontiers un tour plus abstrait, plus spirituel que les autres images, parce que'elles ont le pouvoir de projeter une sorte de champ mental.
«Op. cit., p. 13.
 - 11.— *Plaisir poétique et plaisir musculaire: essai sur l'évolution des techniques poétiques*, New York. S.F. Vanni, 1949.
 - 12.— Op. cit., p. 13.
 - 13.— Op. cit., p. 13.
 - 14.— Vid. asimismo, para este particular, la op. de René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, «Biblioteca Romanica Hispánica». Tratados y Monografías, n.º 2, 1966, pp. 222- 224.
 - 15.— Gêneve-Paris, Georg-Klincksieck, 1951.

EN TORNO A LAS POSIBILIDADES CLASIFICATORIAS DE LAS IMÁGENES POÉTICAS 133

- 16.- Op. cit., p. 202 y ss.
- 17.- Paris, Klincksieck, 1971, p. 143.
- 18.- Vid. Albert Henry, op. cit., p. 144.
- 19.- Op. cit., 207 y ss.
- 20.- Op. cit., p. 200.
- 21.- Vid. nota n.º 200 de la primera parte. De todas formas, habremos de volver sobre este particular.
22. Op. cit., 144 y ss.
- 23.- Henri Morier en su *Dictionnaire de Poétique et Rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, lleva a cabo una clasificación, sin tradición conocida y de poca fortuna en su aplicación. Morier divide las imágenes en *abstraites* que indican «de manière imagée l'essence, l'état, la manière d'être, le mouvement de l'objet ou la disposition d'un ensemble d'objets»; *impresives*, imágenes» «qui ne repose (nt) pas sur la comparaison objective, valable pour chacune de deux réalités connues, mais sur la comparaison subjective, établie entre un objet connu et un second objet sans rapport formel, de poids, de masse, ni de couleur avec le premier, mais qui produit sur la sensibilité de l'auteur une impression analogue à celle que produirait le premier: *incohérentes*.» tratándose, en este caso de imágenes «composée (s), développée (s), et dont les éléments sont entre eux incompatibles ou incohérents». Finalmente, nos habla también Morier de las imágenes *plastiques*, «image qui établit un rapport de comparaison entre la *forme*, la *masse*, les *dimensions* ou les proportions de deux objets», imágenes, por lo tanto, tridimensionales. Pp. 198-202.
- 24.- Paris, Société d'Éditions «Les Belles Lettres», 1961.
- 25.- Op. cit., pp. 92-111, principalmente.
- 26.- Vid. sobre este particular, los apéndices I, II y III, dedicados a la distinta consideración imaginística que sobre las vocales realizan René Ghil, Isidore Isou y Arthur Rimbaud, en la cit. op. de Paul Delbouille pp. 236-251. Del mismo modo, y también por el citado estudioso francés, la crítica y valoración de la capacidad imaginística de la «u» llevada a cabo por Dámaso Alonso y ejemplificada en el célebre verso gongorino *infame turba de nocturnas aves*. *Poesía Española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, «Biblioteca Románica Hispánica», Estudios y Ensayos, n.º 1, 1971, p. 20 y 55.
- 27.- Vid. también para el problema de la clasificación imaginística de las consonantes, la propia obra de Paul Delbouille, pp. 92 y 111.
- 28.- En cuanto a lo referente a algunas figuras retóricas como la onomatopeya, vid. también, la cit. op. de Paul Delbouille, pp. 27-37 principalmente.
- 29.- Vid., sobre este particular, aparte de la obra de Brooke-Rose, *A Grammar of Metaphora* London, Secker and Warburg, 1958, el artículo de Toma Pavel, *Notes pour une description structurale des images*, Académie de la République Populaire Roumaine, 1952, pp. 1-23.
- 30.- Los ejes gramaticales en torno a los cuales ordena Christine Brooke-Rose la materia metafórica son, como se sabe, los centrados en torno a los siguientes casos: «simple remplacement, introduced by the articles; simple replacement, introduced by other particles, pointing formulae; verb «to be» or copula; verb «to make»; the prepositions «of» and equivalents; prepositions, possessives and verbs, auxiliary words and phrases; verb added to the noun».
- 31.- Fue célebre, por ejemplo, por la polémica oposición a los dictados aristotélicos, el parecer sustentado por Brooke-Rose en torno a la metáfora verbal, frente a la nominal, pues el verbo, en opinión de la citada estudiosa, introduce cambios de tiempo, modo, etc. que al nombre le están vedados y por ello, la metáfora verbal tiene una capacidad transformante infinitamente mayor y más expansiva que la verbal: «The chief difference between the noun metaphor and the verb metaphor is one of explicitness. With the noun A is called B, more or less clearly according to the link. But the verb changes one noun into another by implication. And it does not explicitly replace «another action». Op. cit. p. 206-237.
- 32.- *Lenguaje y estilo*, Madrid, Aguilar, 1968, p. 219.

- 33.- Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse Université, 1973, p. 53.
- 34.- Le Guern, op. cit., p. 57.
- 35.- Vid. Ulrich Weisstein, *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Ensayos Planeta, 1975. Asimismo, la obra de Kenneth Burke, «Imagery at Face Value» en *A. Rhetoric of Motives*, New York Prentice-Hall, INC., 1950, pp. 17-19, en donde aparece la imagen poética como posible núcleo del motivo. Igualmente, Le Guern, *Sémantique...* cit. pp. 96 y ss.
- 36.- Es evidente que, por estos derroteros, el estudio de la imagen como microtemática entraría a formar parte de la consideración de la imagen desde el punto de vista del tenor, tal como aprecia Ullman en op. cit., p. 149.
- 37.- En relación a las diversas implicaciones que pueden sostener los temas y las imágenes, vid: *Image and Theme. Studies in Moderns French Fiction (Bernanos, Malraux, Sarraute, Gide, Martin du Gard)*, by Susan M. Keane, Ralph Tarica, John A. Fleming, C.D.E. Tolton and John Gilbert). Edited, with an Introduction, by W.M. Frohock, Harvard University Press, 1969.
- 38.- «La faiblesse des théories imagistes de la poésie tient à ce qu'elles refusent d'effectuer le passage des unités simples aux plus complexes». *Typologie des signes littéraires*, «Poétique», 7 (1971), pp. 334-347.
- 39.- «El desarrollo puede ser estático o dinámico. Es estático cuando el escritor se demora en una analogía, bordando y elaborando sus diversos aspectos, aunque permaneciendo todo el tiempo dentro de los límites de una sola imagen: es dinámico cuando trasciende la analogía originaria, agregando toda suerte de variaciones sobre el mismo tema»: Stephen Ullmann, op. cit. p. 217.
- 40.- Precisamente estas últimas, como afirma Northrop Frye, erigidas en «une des pièces maitresses de l'arsenal de la critique formelle ou de la nouvelle critique». *Anatomie de la critique* cit., p. 107. Vid., igualmente, en este orden de cosas, las semejantes apreciaciones de Thomas S. Eliot en *Sulla poesia e sui poeti*, Milano, Garzanti, 1975, p. 34. Como es indudable, un buen ejemplo de imagen recurrente, temáticamente considerada, podría ser el núcleo o foco de un *leit-motiv*, tal como vislumbró con acierto Stephen Ullmann en su op. cit. p. 218: «Con estos desarrollos dinámicos hemos pasado ya del plano de las imágenes individuales al de los *modelos* en que estas se combinan. Los más significativos de estos modelos son aquellos en que las mismas imágenes, o variaciones de ellas, reaparecen como un *leit-motiv* (...). En este punto, el análisis formal de las imágenes se funde con el estudio de sus funciones, que se basa en gran parte, como veremos, en la persistente *recurrencia* de ciertos motivos metafóricos». Ello ha de llevar, en combinación con los métodos psicocríticos, empleados por Charles Mauron en su conocida obra, *Dalle metafore ossessive al mito personale*. (Traduzione dal francese di Mario Picchi, Milano, Garganti, 1976), a la búsqueda y captura del «mito personal», no siempre «tan personal», aún en la época en que Mauron desarrolla sus investigaciones, muy distinta a la muestra en relación a lo «personal» de la imaginería empleada: «Sovrapponendo i testi d'uno stesso scrittore come si fossero fotografie di Galton, si fanno comparire delle reti d'associazioni o raggruppamenti d'immagini ossessive e probabilmente involontarie -no hace falta advertir que en el terreno de la psicocritica nos movemos en terrenos implicados con la psicología y el psicoanálisis freudiano-. Si ricerca attraverso l'opera dello stesso scrittore, come si ripetano e si modifichino le reti, i raggruppamenti o, con termine più generico, le strutture rivelate della prima operazione giacché, in pratica, queste strutture designano rapidamente figure e situazioni drammatiche. Si possono ossevare tutti i passaggi tra l'associazione d'idee e la fantasia immaginativa: la seconda operazione combina perciò l'analisi dei termini variati con l'analisi dei sogni. Di solito essa porta all'immagine d'un mito personale». Op. cit. pp. 32-33.
- 41.- Las que no presentan, por lo tanto, complejidad retórica previa.

EN TORNO A LAS POSIBILIDADES CLASIFICATORIAS DE LAS IMÁGENES POÉTICAS 135

- 42.- Las que presentan complejidad retórica previa, naturalmente.
- 43.- Le Guern. *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, cit. p. 53.
- 44.- François Restier en su estudio «Sistemática de las isotopías», *Ensayos de Semiótica Poética*. Conjunto dirigido por A.J. Greimas, Barcelona, Planeta, 1976. Llama isotopía «a toda iteración de una unidad lingüística», añadiendo que «una isotopía tiene definición sintagmática, pero no sintáctica (pues) no está estructurada, en otras palabras, se trata de un conjunto no ordenado». Por otra parte, una isotopía puede establecerse en una secuencia lingüística de dimensión inferior, igual o superior a la de la oración y puede aparecer en cualquier nivel de un texto, por supuesto a un nivel de contenido, en donde se encuadrarían las isotopías metafóricas. Op. cit. p. 110 y 118. *Grosso modo*, y en ámbito metafórico imaginístico, se trataría de las consabidas *redes imaginísticas* de las que nos habla Jean Rousset en *La poésie baroque au temps de Malherbe: La métaphore*. «Bulletin de la société d'études du dix-septième siècle», 31 (1956), pp. 353-370; método del que se sirve igualmente en su conocida y fundamental obra *Circe y el Pavo real*. Traducción al Castellano de Jordi Marfà. Barcelona, Ensayo Seix Barral, 1972. Como asimismo se constituye en el método usado por Charles Mauron en su estudio *Dalle metafore ossessive...* cit. para llegar al mito personal a través de la recurrencia de redes formantes de la imaginaria de un autor determinado. Grandes similitudes guardan igualmente las *redes* y las *isotopías* con el término *cadena* metafóricas que usa Michael Riffaterre en su estudio sobre *La Métaphore filée dans la poésie surréaliste*. «Langue Française», 1969, p. 60 principalmente.
- 45.- Desaconsejado del todo, en este campo, es el uso del método estadístico, considerado como peligroso por Stephen Ullmann: «Los cálculos numéricos pueden imponer una especie de precisión espuria sobre datos excesivamente intrincados demasiado fluidos para admitir tal tratamiento (...)» Op. cit. p. 225. De inútil ha sido tachado por Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme*, Paris, Seuil-Points, 1968, p. 40; opiniones ambas que compartimos. En definitiva, la imaginaria de un autor, o de una corriente poética, a menudo, aparece tan inextricablemente encadenada, formando tales *redes imaginísticas*, que resulta a todas luces imposible llevar a cabo un recuento numérico preciso, poco desvelador y significativo, por lo demás.
- 46.- *Antropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.
- 47.- «(...) on pourrait dire qu'aux yeux de Frye la forêt et la mer forment une structure élémentaire, pour un structuraliste, au contraire, les deux phénomènes manifestent une structure abstraite, produit d'une élaboration, et qui s'articule ailleurs, disons entre la statique et le dynamique. On voit du même coup pourquoi des images telles que les quatre saisons, ou les quatre parties de la journée, ou les quatre éléments jouent un rôle si important chez Frye. Comme il affirme lui-même (dans une préface à une traduction de Bachelard) «la terre, l'air, l'eau et le feu sont les quatre éléments de l'expérience de l'imaginaire»: *Introduction à la littérature fantastique*, cit. p. 295. Pero, evidentemente, aunque, de forma indiscutible, fruto de la imaginación, se trata, por lo demás, de un «imaginaire» a priori.
- 48.- Es, por ejemplo, un método a propósito para la catalogación en repertorio de las imágenes de escuelas y movimientos, utilizadas, con acierto, por Flavio Catenazzi, *L'influsso dei provenzali sui temi e immagini della poesia sicula toscana*, Brescia, Morcelliana, pp. 238-269; Walter Pagani, *Repertorio Temático della Scuola Poetica Siciliana*, Bari, Adriatica Editrice. «Biblioteca di Filologia Romanza», 12, pp. 429-474; Eugenio Savona, *Repertorio Tematico del Dolce Stil Nuovo*, Bari, Adriatica Editrice, «Biblioteca di Filologia Romanza», n.º 23, pp. 354-397.

