



## Comparatismo e imaginario: tres recorridos entre método y teoría

### *Comparative Literature and Imagery: Three Paths between Method and Theory*

**Daniel-Henri Pageaux**

Universidad de la Sorbona/París III  
Francia  
[daniel-henri.pageaux@orange.fr](mailto:daniel-henri.pageaux@orange.fr)

#### **Resumen**

El artículo presenta tres estadios consecutivos que van relacionando el imaginario propuesto por D-H. Pageaux desde la Imagología literaria francesa con la teoría de la literatura como polisistema de Even Zohar y luego con la geocrítica de Bertrand Westphal. A través de esta reflexión, avalada por numerosos ejemplos y bibliografía, se ofrecen propuestas detalladas, minuciosas y útiles para la investigación comparatista, que a la vez pueden también echar luz sobre la creación literaria. En este ámbito se perfila el imaginario como un repertorio simbólico cambiante y mediador que, con el apoyo de la estética, otorga “forma y sentido al mundo en que viven los hombres”.

**Palabras clave:** imaginario; imagología literaria; literatura comparada; geocrítica; polisistemas.

#### **Abstract**

The article discusses three consecutive stages in the relationship that the imagery proposed by D-H. Pageaux, from the perspective of French

Imagology, establishes with Even Zohar's polysystem theory and Bertrand Westphal's geocriticism. This article, solidly supported by textual examples and bibliography, offers carefully detailed proposals for comparative research, which can also shed light on the process of literary creation. In this context, imagery is defined as a store of a symbolic, dynamic, and mediating elements that, with the support of aesthetic principles, can give form and meaning to the world in which humans live.

**Keywords:** imagery; Imagology; Comparative Literature; Geocriticism; Polysystem Theory.

“Lo imaginario”, la noción polifacética de imaginario, ha sido central en mis investigaciones. A comienzos de los años 1970, propuse un método para el estudio de las “imágenes” o representaciones de lo extranjero a partir del tríptico ejemplificado por Jean-Marie Carré, uno de los maestros de la llamada –no sin intención polémica– escuela francesa de literatura comparada: “*voyages, images, mirages*”/“viajes, imágenes, espejismos” (perdemos en español la rima o el sonsonete)<sup>1</sup>. Me valía de la noción de imaginario para abogar por una defensa e ilustración de las famosas “imágenes” literarias y culturales.

La reflexión en torno a la “representación del otro” o lo que suele llamarse Imagología (adaptación del vocablo alemán *Imagologie*) integra varios temas de investigación como la literatura de viajes o el estudio de los tipos literarios extranjeros o tipología y nuevas problemáticas con respecto a las literaturas poscoloniales en las que laten las imágenes del antiguo colono y del nuevo colonizador con posibles expresiones identitarias. Han sido otros tantos problemas

---

<sup>1</sup> Véase la sección así denominada en el libro de homenaje póstumo *Connaissance de l'étranger. melanges offerts a la memoire de Jean-Marie Carre* (1966).

rescatados o recuperados, si vale la palabra, por los “estudios culturales” (*cultural studies*) oriundos del ámbito anglosajón (Inglaterra y sobre todo Estados Unidos, cuna, por paradójico que parezca, de ásperas críticas contra la “escuela francesa”).

A fines de los años 70 me llamó la atención la “teoría del polisistema”, o sea la literatura como sistema o sistema de sistemas, propuesta por la “escuela” de Tel Aviv, la revista *Poetics to day*, encabezada en aquel entonces por Itamar Even Zohar y difundida en varias universidades europeas por el belga José Lambert, profesor invitado durante varios años en nuestra Sorbona. Fue para mí una ocasión para ofrecer algunas propuestas o modificaciones a dicha teoría cuyo conjunto, una vez integrada la noción de imaginario, se presentaba como una posible teoría de la literatura desde un enfoque comparatista.

Como para saludar la entrada en un nuevo siglo, el coloquio organizado por Bertrand Westphal en 2000 en torno a una nueva noción, la “geocrítica”, acuñada por él, fue para mí otra oportunidad para matizar y enriquecer no sólo la noción de “imaginario” sino lo que se había transformado, dentro del campo de la teoría, en un tercer nivel para un mejor planteamiento del estudio de la literatura, o mejor dicho del “hecho” literario.

Han sido pues tres etapas en mi reflexión sobre las que voy a volver para deparar a los lectores algunos puntos esenciales que sigo considerando como provechosos para la investigación comparatista y para dilucidar a mi modo aquel misterio a plena luz que es la creación –o la invención– literaria.

Quiero recordar lo más brevemente posible lo que ha sido un método para el estudio de las imágenes cuando empecé mis investigaciones en 1971 con el prólogo a *Images du Portugal*

*dans les lettres françaises (1700-1755)* (1971) en el que proponía, entre otros temas, un primer esquema de lo que llamaba las “actitudes fundamentales” que ordenan las representaciones o imágenes de “lo” extranjero (manía, fobia, filia y una cuarta posibilidad que quedaba por investigar).

Uno de mis objetivos, entre aquella fecha y la panorámica propuesta en 1989 (Pageaux, 1989, p. 133-162), fue la elaboración de un método de estudio de la imagen que constituyese también una legitimación de una investigación frente a ataques someros e injustos que afortunadamente ya no existen. Descarté de entrada todo tipo de reflexión en torno a la psicología de los pueblos o etnopsicología o al estudio de los “caracteres nacionales”. Es más, me parecía (y ahora más aún) que semejantes problemas, temáticas o tópicos habían de ser puestos en tela de juicio por los criterios según los cuales se planteaban. Lo importante era proponer un método de estudio de la imagen textual (e insisto en esa prioridad), pero también de las “ideas” (sinónimo fascinante de la imagen) con las que se escriben dichos textos. Son tres los planos de análisis, los momentos de una posible “lectura” desde lo menos hasta lo más literario, desde lo más sencillo hasta lo más complejo:

1. Análisis de la palabra que constituye la imagen, el cual comprende tanto el recuento de ocurrencias léxicas como la elaboración de redes y campos semánticos (isotopías). Las palabras que sirven para “escribir al otro” forman un vocabulario más o menos estable, idioma que tiene también su historia, ampliamente cultural (la de su utilización y su desaparición). Su empleo implica elecciones lingüísticas que superan el falso problema de la verdad y de la falsedad de la

imagen. Se usan palabras que pueden desempeñar el papel de estereotipos: el inglés pérfido o comerciante, el alemán disciplinado, el español orgulloso... Especial atención se prestará a los adjetivos como otros tantos juicios en torno al “otro”, al juego de las comparaciones o equivalencias y a las palabras extranjeras que no pueden traducirse como elementos esenciales de alteridad: *saudade* (portugués) o *spleen* (inglés) y no melancolía. Algunas palabras se presentan pues como otros estereotipos, en espera de invención literaria, de ficción o de historia (como en el caso del mito). Otras son vocablos que, a modo de fantasmas, conllevan una fuerte carga emotiva. Recordemos la definición dada por Flaubert, en su *Dictionnaire des idées reçues*, del “harén”: “sueño de todos los colegiales”.

2. Análisis de los principios antropológicos, jerárquicamente estructurados, que aparecen implicados en los textos de Imagología (fase de inspiración estructuralista siguiendo a Lévi-Strauss y a Barthes). Si la imagen es la escritura de una distancia diferencial entre dos culturas (en líneas generales, la cultura que mira y la cultura mirada), dicha distancia se percibe mayormente en las transcripciones del espacio, del tiempo y de las jerarquías culturales. El texto se estudia voluntariamente aquí en su dimensión meramente informativa: proporciona datos sobre el otro o desvela ignorancias, olvidos o desprecios, sobre los distintos componentes de una cultura (vestimenta, alimentación, religión, artes...), cuya lógica aún está por comprender. Tengamos presente, no obstante, que todo hecho de observación del otro o de lo otro

implica ciertas relaciones de poder y por eso hablo de relaciones jerarquizadas.

3. Interpretación de las dos fases precedentes, más bien analíticas y descriptivas. El texto se lee ahora como un guión o argumento, o *scénario* para otra vez aludir a Lévi-Strauss cuando habla del mito. El texto “imagológico” es un texto cuya lógica representativa o imaginario no obedece solamente a oposiciones de orden binario (más vs menos, propio vs ajeno), sino a un sistema más complejo de relaciones entre dos culturas, sean relaciones unilaterales (no reciprocidad), sean bilaterales (reciprocidad).

Entonces es cuando podemos valernos del esquema teórico de las cuatro actitudes fundamentales al que hemos aludido. He denominado a este marco o esquema el “modelo simbólico” que forma parte de un imaginario social estudiado por el historiador Bronislaw Baczko (1984). He preferido hablar de un “imaginario bajo control” en la medida en que no puede decirse, en un momento histórico dado y en una cultura o sociedad determinado, cualquier cosa que sea sobre el otro. Este imaginario entronca con el abanico de las diferentes opiniones u ideologías que integran una sociedad. Valga como botón de muestra las imágenes de España formadas, ideadas por la Francia de la Ilustración que fue el tema de mi tesis doctoral (1975).

El estudioso en literatura no puede ignorar otros tipos de imágenes ante o preliterarias que desempeñan un papel importante en la difusión de representaciones pictóricas. En grabados de Martin de Vos (1532-1603) o Cornelis Visscher (escuela holandesa entre 1619 y 1662), la “diosa” América está sentada en un peludo o armadillo enorme (*L’Amerique...*, 1976,

p. 133-162). El arco y las flechas que ostenta la mujer desnuda hacen que se parezca a una nueva Diana. Pero su posición en el peludo remite también a otra Europa raptada por Zeus metamorfoseado en toro. Está, en primer término, a la derecha, un papagayo como elemento decorativo, pero hay que fijarse en las escenas de telón de fondo: la barbacoa a la izquierda y la matanza de indígenas desnudos a la derecha. Se ha detenido el tiempo en los primeros momentos del descubrimiento o este evento sigue siendo lo bastante significativo como para representar, emblemáticamente, nunca mejor dicho, el espacio americano. La simbolización (o representación codificada o imaginario estandarizado) conlleva el anacronismo o el desfase o desajuste cronológico, y también la elección de una escena típica del Caribe (la barbacoa), ignorando por tanto el continente, la Tierra firme. Estamos ante una escena que difunde pocas posibilidades de interpretación. Solo queda la ensoñación de corto vuelo a partir de atributos con carga exótica.

Preguntémosnos: ¿cómo representar lo desconocido, lo radicalmente nuevo, sin contactos efectivos, así como lo meramente lejano? Mediante representaciones que se fundamentan en elementos supuestamente esenciales de la naturaleza y de la cultura, en productos, por ejemplo que funcionan como “atributos”, otra forma de imaginario bajo control que impera ante todo en el campo de la civilización “material” para remitir a historiadores como Fernand Braudel o Jean-Marie Pesez<sup>2</sup>. Varias encuestas en documentos administrativos, diccionarios, manuales, enciclopedias e

---

<sup>2</sup> Cfr. Pesez, Jean-Marie (1988). *Histoire de la culture matérielle*. En J. Le Goff (ed.), *La nouvelle Histoire*. Paris: Complexe, p. 189-223

incluso libros de cocina nos proporcionan imágenes que coinciden con productos típicos en el caso de España “vista” por Francia (flores, fruta, lana, caballo, vino, oro...). Estas representaciones que pueden ser, en un sentido iconográfico, emblemas, pasan a ser, tras procesos de “socialización” y después “literaturización”, la base de unas representaciones primarias, muy parecidas a estereotipos.

El producto es información y representación, mínimas y elementales a la vez. La presencia del producto en el campo cultural (mercado o poemas descriptivos, didácticos gratos al s. XVIII, pensemos en “*La agricultura en zona tórrida*” de Andrés Bello) actúa como mediación para representar “lo” extranjero y también lo nacional, los elementos de cierta identidad.

Algunos trabajos ejemplifican este primer tipo de imaginario, entre ellos: “*Images élémentaires de l’Espagne dans la culture française du XVIII<sup>e</sup> siècle. De la culture matérielle à l’opinion publique*” (2008) y “*Entre cape et épée: civilisation matérielle et fiction. Éléments de lecture de Chronique du règne de Charles IX*” (2012). Con este manejo de imágenes o de ejemplos, no se trata de ensanchar de manera artificial los estudios de Imagología, olvidándose de la literatura, como han sostenido ciertas críticas a las cuales quise contestar. La Imagología nos encamina hacia horizontes más bien generales cuya base es la de la historia cultural o la historia de las mentalidades y sensibilidades cuando no perspectivas teóricas como vamos a descubrir.

Por los años 1980, ciertos trabajos en el seno de la comunidad comparatista mostraban cómo era inútil y hasta estéril contraponer una aproximación básicamente formalista o estructuralista y la perspectiva histórica para un

enjuiciamiento cabal de la literatura. Las dos se complementaban, o habrían de complementarse. Tal era la posición metodológica de los defensores de la “teoría” del “polisistema” a la que he aludido más arriba (Pageaux, 1994, pp. 131-147).

Dicha teoría estribaba en una idea o intuición sencilla según la cual la literatura era, en cualquiera de sus etapas históricas, un sistema, una jerarquía de géneros. El estudio de la literatura traducida/*translated literature* –verdadero campo de investigación de estos estudiosos– conducía a reflexionar sobre la función de la traducción en un momento preciso del desarrollo de una literatura, considerado simultáneamente desde el punto de vista de la producción y de la tradición literarias autóctonas y de la importación de la literatura, y también según otras perspectivas que enfrentaban la literatura primaria o innovadora con la literatura secundaria o convencional y de epígonos, la alta con la baja literatura, la literatura del centro con la de la periferia.

Me parecía, sin embargo, que esta aproximación estimulante mezclaba problemas o planteamientos a la vez históricos y estéticos, y no tomaba en cuenta la dimensión o el nivel imaginario de la literatura, que había de entrar en la composición de un “sistema” y que en algunas ocasiones puede oponerse a la adopción de ciertos modelos estéticos. Era por ejemplo el caso de algunas tragedias neoclásicas en España, que yo había estudiado muy pronto (Pageaux, 1966) y que revelaban la existencia de una tensión fundadora entre modelos importados y normas estéticas, por un lado y, por otro, un imaginario histórico nacional, hasta monárquico (en el caso del tema de la resistencia asturiana contra el invasor moro). Así pues, resultaba conveniente discriminar con mayor

detalle tres planos de observación o niveles fundamentales para el estudio de la literatura:

1. Un nivel social, histórico, cultural e ideológico que remite de manera bastante exacta a la noción de “campo literario”, tomada en préstamo a la Escuela de Pierre Bourdieu, y con ella la idea exacta y olvidada, salvo por los sociólogos de la literatura, de que la literatura es también (y hasta de entrada) una “institución” a la vez real y simbólica<sup>3</sup>. En este nivel es donde encontramos a los escritores de carne y hueso, a las escuelas, a los movimientos. Allí es donde se leen y se oyen los manifiestos literarios. El pueblo (o el vulgo como se decía antaño) se vuelve público o lector explícito si pasamos del emisor al receptor. Y aparecen también todos los componentes de la institución literaria que son los receptores de las formas y de las ideas (revistas, críticos, columnistas). En este primer nivel, la literatura, enfocada desde sus relaciones evidentes pero complejas y no unívocas con la sociedad, se entrecruza con lo ideológico y las normas ideológicas van conformando, modelizando el texto como mensaje. Pero si hablamos de modelización, podemos sustentar que el contexto social e ideológico fomenta un modelo a nivel del imaginario (por ejemplo, en la Edad Media, la

---

<sup>3</sup> Véanse los estudios de Michael Einfalt y Joseph Jurt reunidos en *Le texte et le contexte. Analyses du champ littéraire français* (2002); el volumen *L'institution de la littérature* de Jacques Dubois (1978) y *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, de Pierre Bourdieu (1992).

literatura caballeresca, o en la Francia del s. XVII, la literatura cortesana que remite a ciertas imágenes ideales, a un temario peculiar).

2. Un segundo nivel estético o morfológico o estructural en el que se estudia la literatura como forma o estructura. El autor del nivel 1 se vuelve locutor o narrador; el lector explícito pasa a ser implícito porque hay que ubicarle dentro de las estructuras del texto. Bien se ve que este nivel es el más conocido y hasta trillado por los estudiosos. Allí es donde imperan los métodos llamados narratología, estructuralismo, posiblemente una cierta semiología y toda clase de formalismos.

Dentro de esas posibilidades escogemos preferentemente la reflexión estética de Luigi Pareyson con su tesis de la *formatività*, cuyos resultados se leen en *Conversations sur l'esthétique* (1966). Pareyson contempla la obra que está haciéndose, creándose (y no la obra acabada). Mientras va trabajando el creador o mejor dicho el inventor, este va descubriendo lo que quiere o piensa hacer. Ya no hay azar o plan preexistente y todopoderoso o realización de un modelo decidido o escogido de entrada. Hay en el proceso creador una simultaneidad de la invención y de la ejecución: la obra descubre su razón de ser (su principio organizador o fundador conforme va surgiendo y formándose, por eso se llama esta teoría la *formatività*). El proceso creador se parece más bien a un desarrollo progresivo pero orgánico. Se habla de una forma formada y formante. Y el artista, el creador, pasa a ser también el primer receptor de la obra que va creando.

Es el plano del sistema literario (volvemos a la “teoría del polisistema”) o de la jerarquía de los géneros y de las formas,

plano en el que se observa la existencia de modelos (concepto capital en literatura comparada, en el que se entrecruzan las investigaciones sobre la recepción y sobre el “canon”, como suele decirse hoy día).

3. Por último, el plano en el que la literatura se percibe como un “sistema simbólico”. Aquí retomamos la llamativa fórmula del brasileño Antonio Candido en el prefacio de su *Formação da literatura brasileira* (1975) cuando quiere dar cuenta de la manera con la que la literatura comunica y es recibida. Podemos sustentar que la literatura actúa en este caso como si fuera un elemento que ayuda a la “formación” de una “comunidad imaginada”, para recuperar la noción de Benedict Anderson en *Imagined communities. Reflexions on the origin and spread of nationalism* (1983).

Al plano del campo literario (1) y del sistema literario (2) había que añadir, por tanto, el plano simbólico (3), el de la literatura como “espacio” para el imaginario, o mejor dicho como “paisaje” o “terreno”, palabras gratas a Jean-Pierre Richard cuando habla del texto como espacio o campo de la lectura. En este tercer nivel el mensaje pasa a ser un conjunto de temas o temática. Y se advierte cómo se relaciona este nivel con el segundo, ya que el tema es un elemento que prioritariamente estructura un texto. En este tercer nivel el texto (o el que era un “mensaje” o formas ensambladas) se presenta ahora como un conjunto de temas o temática. Es de notar asimismo cómo se relaciona este nivel con el segundo, ya que el tema es un elemento que prioritariamente contribuye a estructurar el texto. Actualmente los historiadores son los que mejor han

entendido lo que es un tema como materia (*Stoffgeschichte*) con la cual vivir y soñar. Pienso en los historiadores de las mentalidades y de las sensibilidades (Alain Corbin) o de los símbolos que acompañan y vertebran el cotidiano (Maurice Agulhon), o de los estrategias para “colonizar el imaginario” (Serge Gruzinski, historiador de la conquista espiritual de las Indias). Podemos también pensar en unos investigadores de la literatura que se dedicaron al estudio de una “temática de época”, como Hans Hinterhauser, especializado en la obra de Galdós, pero también autor de un librito aleccionador sobre los mitos “fin de siglo”, donde estudia el temario esencial de la sensibilidad fin de siglo (el retorno de Cristo, la mujer fatal, la ciudad decadente...)<sup>4</sup>. Son temas cuya fortuna demuestra que han de ser estudiados también como “mitos” o elementos de una mitología “fin de siglo”. Añadamos que otros, de dimensión más diacrónica, pueden ser valorados como metáforas de la condición humana, imágenes vivenciales fundamentales.

Hay, en efecto, metáforas culturales que expresan, dentro de un proceso histórico y cultural, un aspecto esencial de la vida del hombre. Podemos asimilarlas a otros tantos elementos del imaginario que estamos definiendo. El filósofo Hans Blumenberg se ha volcado en el estudio de unas pocas metáforas existenciales (*Daseinmetaphor*), por ejemplo el “tema” y hasta el *topos* del *Suave mari magno* de Lucrecio, estudiado en *Naufragio con espectador* (*Schiffbruch mit Zuschauer*, 1979). El hombre habita un mundo simbólico construido mediante el lenguaje, el mito, el arte, la religión, la

---

<sup>4</sup> Cfr. Hinterhauser, Hans (1980). *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid: Taurus.

literatura para enfrentarse con la realidad amenazadora y sin sentido propio y evidente.

Esto significa, a mi modo de ver, que la creación poética o artística es mediadora entre el hombre que la inventa y el mundo en que vive. Es lo que me atrevo a llamar la mediación simbólica, después de la mediación ideológica, social o cultural (nivel 1) y de la mediación estética (nivel 2) que es la más conocida, aceptada y estudiada. Dicha mediación simbólica hace posible vincular el tercer plano (imaginario) con el primero (social) y acreditar aún más la realidad de un imaginario social, evitando al mismo tiempo la confusión (muy de nuestra época) entre ideología e imaginario. Ahora bien: la función primera de la ideología es controlar el imaginario: todas las dictaduras conocen este principio sencillo que a menudo muchos estudiosos parecen ignorar u olvidar. Añadamos que es más fácil cambiar de forma estética que de imaginario.

En este tercer nivel, el de la mediación simbólica, interviene la presencia activa de la obra, literaria o artística, en el seno mismo del campo social que confunde las épocas (ya que algunas obras del pasado permanecen vigentes imponiendo una nueva dimensión coetánea) y los espacios culturales en los que dialogan referencias y modelos tanto nacionales como extranjeros. Allí es donde se sitúan la dimensión cognitiva de la literatura y su dimensión simbólica por medio de lo que llamamos imaginario y hasta lo que me atrevo a llamar su utilidad o su necesidad.

Descubramos, como tercer momento, el rol que puede desempeñar el imaginario en el nuevo campo de investigación que ha propuesto Bertrand Westphal con motivo de un

coloquio celebrado en 2000 en Limoges<sup>5</sup>. Para él, la geocrítica surgía como la expresión de una “revolución espaciotemporal” que otros llamaban el *spatial turn*. El objetivo de esta nueva orientación en las investigaciones literarias no consistía en el análisis o lectura de las representaciones del espacio en la literatura (evidente distanciamiento frente a la imagología) sino en el estudio de las interacciones entre los espacios humanos y el hombre subrayando la importancia de los textos literarios (entre otras manifestaciones culturales) en la construcción de dichos espacios.

Descartaba Westphal la perspectiva imagológica por causa del problema de la “referencialidad”, otra palabra para enfocar lo que llamaba yo el problema de la falsedad de la imagen en relación con lo real referencial, insistiendo en la “verdad” y la “lógica” poética, en la realidad textual de la imagen. El parámetro geográfico imponía que se prestara atención a lo real, a la realidad del medio, del espacio. Y por eso presentaba Westphal la geocrítica como “geocentrada” y no “egocentrada”, refiriéndose al punto de vista del escritor productor de su texto. No obstante, no podía negar que el escritor es “autor” de la ciudad o del espacio que ha elegido como tema de su escritura: el mundo seguía siendo una biblioteca (Borges obliga) y el espacio acababa por fundirse en textos: la “legibilidad” del espacio era otro problema o requisito evidente.

Una vez recordados los puntos más esenciales de lo que era y sigue siendo una intuición fecunda y una alternativa a varios

---

<sup>5</sup> Cfr. Westphal, Bertrand (dir) (2000). *La Géocritique mode d'emploi*. Limoges: PULIM. Allí publiqué la ponencia “De la géocritique à la géosymbolique” (pp. 125-160).

tipos de estudios literarios, volvemos al tema nuestro. Cuando salió esta novedosa oportunidad llamada “geocrítica” como mera convocatoria, pensé en seguida en la manera con la cual podía yo entablar, o no, un encuentro, un diálogo, entre esta noción y mis trabajos anteriores. Me pareció otra vez, como ocurriera con el polisistema, que se mezclaban varias problemáticas y era menester, pues, comprobar si los tres niveles que había distinguido (campo literario, sistema literario y espacio imaginario) podían dialogar de cualquier modo con realidades geográficas o culturales. La geocrítica solo remitía a cierto tipo de problemas y era necesario, para borrar cualquier posibilidad de confusión intelectual, discriminar otros campos de reflexión, identificándolos y nombrándolos.

### **El primer nivel: la geocrítica**

En un primer nivel muy afín a la geohistoria de Fernand Braudel<sup>6</sup>, la geocrítica empezaba con trabajos como el de Franco Moretti, *Atlas du roman européen (1800-1900)* (1997), en el que se plantea una serie de respuestas llamativas a la observación de Braudel lamentando la falta de atlas “artísticos”. Ofrece este libro una descripción sistemática de los espacios de producción, de publicación, de recepción, lugares de edición y focos de difusión, incluyendo las bibliotecas, una amplia y detallada panorámica del “mercado” de la novela. El trabajo oscila entre la historia cultural y la sociología (literaria o cultural). La presencia de mapas que se sobreponen a lo real social es también como una respuesta al sueño de Borges en *El Hacedor y otros textos*. Sin embargo, el mapa o el cuadro operan como calcos de realidades sociales y

---

<sup>6</sup> Cfr. Braudel, Fernand (1997). *Les ambitions de l'histoire*. Paris: de Fallois.

estéticas. Es otra lectura de la literatura, otra manera de enfocar la “crítica” con dibujos y estadísticas y ya no con palabras, haciendo visibles, legibles lo que la crítica se empeña en presentar como procesos, fenómenos o meros hechos.

Otra geografía literaria podría presentarse como un conjunto de cuestiones geográficas trasladadas al campo literario y hasta textual. Cualquier elemento geográfico puede transformarse en tema de estudio y reflexión: recordemos trabajos sobre la historia (cultural) de los océanos, el descubrimiento o “invención” de las montañas a fines del s. XVIII o el espacio del archipiélago o de la frontera, sea la antigua entre moros y cristianos (la literatura fronteriza), sea la moderna americano-mexicana. El espacio áspero, desértico de *Pedro Páramo* o la comarca del *Limonero real* del argentino Juan José Saer están a la espera de lecturas temáticas (y no solo narratológicas...). Mencionemos orientaciones basadas en la utilización de la geografía bajo forma de nociones, de cuestionamientos que cobran el aspecto de una posible geocrítica, para diversificar y renovar los estudios literarios:

Primera orientación: elementos de la geohistoria de Braudel y de su escuela para temas de historia cultural, historia de las ideas, o geografía cultural. En primer lugar, el territorio como noción literaria: el escritor antillano Edouard Glissant ha propuesto una distinción meridiana entre el “lugar” como espacio abierto y el “territorio”, espacio cerrado que remite a realidades sociopolíticas. Los escritores de la Créolité han rescatado esta disyuntiva para su literatura militante. En segundo lugar, el territorio como mosaico cultural, lingüístico, religioso, otro enfoque del mestizaje o de la hibridez cultural. En tercer lugar, la capital literaria: ¿qué es lo que se llama una capital literaria? Coincide o no con otra realidad menos

problemática, la de capital política. Véanse a este respecto las actas del coloquio coordinadas por Pierre Brunel<sup>7</sup>. En cuarto lugar, el puerto como realidad a la vez geográfica y literaria. En quinto lugar, el paisaje desde el punto de vista de la historia cultural: historia de la paulatina toma de conciencia del paisaje, entre historia de las ideas e historia de las sensibilidades y citemos el papel desempeñado por el paisaje en la generación del 98 y el libro antológico del escritor Azorín, *El paisaje de España visto por los españoles* (1917).

Segunda orientación bajo forma de pregunta o de reto para el estudioso de literatura: ¿hasta qué punto podemos, en el estudio de la literatura, valernos de nociones geográficas? y ¿para qué? Océano, mar, archipiélago, espacio nacional, frontera, zona, región, provincia, la disyuntiva Norte vs Sur (la nordomanía, o sea los Estados Unidos, evocada por el uruguayo José Enrique Rodó en *Ariel*, como consecuencia del 98). Y también la selva, la pampa, los llanos como espacios geográficos que pasan a ser espacios novelescos con el colombiano José Eustasio Rivera en *La Vorágine*, *Don Segundo Sombra* del argentino Ricardo Güiraldes y *Doña Barbara* de Rómulo Gallegos. Pero, dentro del ámbito literario, la pampa, espacio iniciático en la novela de Güiraldes difiere de la pampa que el ensayista Ezequiel Martínez Estrada muestra en *Radiografía de la pampa*. ¿Cuál es la diferencia entre la realidad de un estuario y “Bocas del Orinoco”, tema del capítulo de abertura de *Canaima* de Rómulo Gallegos? ¿Qué significa en literatura (de ficción o ensayística) el motivo o el tema de la carretera, la senda, la vía?

---

<sup>7</sup> Cfr. Brunel, Pierre (1986). *Paris et le phénomène des capitales littéraires*. Paris: Presses Universitaires de la Sorbonne.

Tercera orientación: el proceso de tematización de nociones geográficas: no se trata del tema en sí mismo que remite más bien al nivel poético o simbólico, sino de una reflexión sobre las ventajas o los inconvenientes de una tematización de nociones geográficas: hablamos de un pueblo o de una aldea, pero ¿hasta qué punto el estudio de Macondo (García Márquez), Comala (Rulfo) o Santa María (Onetti) sirve para el estudio de estas tres novelas? ¿La noción de zona rioplatense aclara o no, o hasta qué punto, la producción literaria de tres “países”?

### **El segundo nivel: la geopoética: aspectos y problemas**

Si queremos justificar este nivel, es decir, explicar lo que lo diferencia con el anterior, tenemos que privilegiar los cuestionamientos que nos permiten entender el proceso de invención, producción de textos, más precisamente cómo los textos necesitan el apoyo de elementos geográficos para su elaboración, o qué tipo de geografía, qué tipo de espacio vamos a cuestionar a este nivel que llamamos geopoética.

Primer punto: el espacio que vamos a estudiar se parece bastante al de la imagen estudiada en el segundo apartado (el cuadro espacio/tiempo). Estos espacios no son por supuesto los espacios homogéneos de la ciencia, de la ciencia geográfica en particular: es un espacio fundamentalmente heterogéneo en el sentido que las realidades espaciales van a ser valoradas de manera diferente, según la influencia de diferentes acciones culturales (religión, ritos, prácticas, creencias, tradiciones como las leyendas o la poesía). Por eso hemos de prestar atención a espacios o lugares peculiares, específicos, como el umbral, el linde, la eminencia, el abismo (espacio de fascinación para la imaginación romántica).

Vamos a privilegiar procedimientos y estrategias que reorganizan el texto, el espacio representado, escrito: la dicotomía alto vs bajo, verticalidad vs horizontalidad, lo cercano vs lo lejano, lo sagrado vs lo profano, lo disfórico vs lo eufórico, los movimientos epifánicos (motivos de ascensión) o, al revés, catamórficos (motivos de descenso, de caída), el espacio armonioso, ordenado, sustituto del cosmos o del paraíso vs el desorden del caos, la dinámica hacia el exterior (hacia fuera) vs movimientos hacia el interior (hacia dentro). Y también procedimientos de alejamiento o de acercamiento dentro del espacio, movimientos de isotopía que ponen en paralelo la descripción del espacio con una serie temática positiva (alegría, fiesta) o al contrario con motivos fúnebres, mortíferos; o isotopías entre espacio exterior y espacio interior, íntimo. En cuanto al espacio propio de los personajes, era ya objeto de estudio en Imagología el cuerpo y las relaciones entre cuerpo y espacio, la ocupación del espacio por el cuerpo, con la noción de “proxemia” acuñada por Edward T. Hall en *The hidden dimensión*.

Cabe mencionar espacios específicos relacionados con géneros literarios, por ejemplo, el espacio de la novela pastoril, convencional, codificado por la repetición de tópicos que han sido estudiados desde la tradición antigua grecolatina por Ernst Robert Curtius. Son muy a menudo motivos cuya larga duración es notable: el jardín cerrado, el *hortus conclusus*, el cosmos ordenado y armonioso por el que van a transitar diversas formas literarias desde la égloga antigua hasta la novela y no únicamente pastoril: pienso en estos espacios cerrados, protegidos, el valle entre mitología e idilio en *María* de Jorge Isaacs opuesto al tétrico Londres, o el baño del inglés, el buen pozo en *Las lanzas coloradas* de Uslar Pietri que da paso a la oposición entre naturaleza y ciudad. Hablo de

motivos, de temas que necesitan análisis narratológicos, poéticos, prescindiendo de otra valoración: la de la función de estos elementos textuales a nivel del imaginario. Con este reparo o salvedad, queda anunciada la reaparición de estos elementos en el tercer nivel, con enfoques diferentes.

Mencionemos asimismo otro género convencional, pero de suma importancia para la toma de conciencia del espacio americano, y citemos las *Silvas americanas* de Andrés Bello u otra vez su poema descriptivo *La agricultura de la zona tórrida*. Otro tema de estudio: la descripción del espacio recorrido en los relatos de viaje y su relación con momentos estáticos, pausas (la *ekphrasis* pictórica, la organización según escenas o cuadros) o la descripción cinética, en movimiento, asociada a ciertos medios de transporte y el mito de la velocidad.

El punto de llegada casi obligatorio del estudio poético del espacio es la valoración del propio texto literario como espacio, la espacialización del texto y las posibles interpretaciones: estoy pensando en la introducción de una “*mise en abîme*” en el espacio del texto: por ejemplo, la inscripción, en medio de 15 cantos del *Canto general* de Neruda, del séptimo canto dedicado a Chile como sortija en un estuche. O la puesta, en posición de abertura, de la secuencia de la guillotina en *El Siglo de las Luces*, y su metamorfosis conforme va avanzando hacia América, como ejemplificación previa de lo real maravilloso. Tal vez la tarea más alentadora y novedosa de la geopoética sea la de sustituir la falsa realidad lineal del texto literario por las realidades poéticas que son el contrapunto, el eco, y la transformación del texto en volumen sonoro.

La geopoética ofrece pues otras tres orientaciones posibles de estudios, tres recorridos críticos a partir de: 1) los presupuestos y el método de la narratología como herramienta para leer la escritura del espacio; 2) la reflexión sobre los géneros literarios en relación con temas geográficos específicos (lo épico y el género pastoril que suponen espacios específicos dramatización del paisaje llamado precisamente “épico”, la compaginación o puesta en paralelo del paisaje y de la acción heroica, o la organización del lugar ameno, *locus amoenus* para lo pastoril); y 3) el texto como espacio que representa tal vez la parte más estimulante de una posible geopoética con implicaciones esta vez teóricas.

He dedicado varios estudios en torno a la poética del espacio en la novelística de Ernesto Sábato proponiendo una suerte de topología<sup>8</sup>. Puede sustentarse que el espacio sabatiano no es un espacio escrito. Es más bien un espacio que habla, que conlleva una significación por medio de la cual es dable reconstruir el sentido cabal de la obra. Entre otros temas he destacado, en primer lugar, la palabra como espacio expresivo mínimo. El novelista capta el valor casi especular del léxico, la potencialidad dramática de la palabra enjuiciándola y tratándola como espacio significativo, microcosmos dentro del macrocosmos textual. En segundo lugar, la metáfora posibilita también otro modo de “espacializar” el texto, o sea transformar el texto en espacio. Es asombroso el constante esfuerzo por asimilar el texto al espacio. No de otro modo podemos explicar las largas digresiones de Castel con su manía de elegir siempre los caminos más enrevesados. En tercer

---

<sup>8</sup> Véase, entre otros, Pageaux, Daniel-Henri (1986). Elementos para una topología sabatiana. *Cuadernos hispanoamericanos*, 432, 117-128.

lugar, el cuerpo es también un microcosmos, un territorio por recorrer y conquistar (son las relaciones de Castel y María). En cuarto lugar, lo real como espacio fracturado. La quebrada de Humahuaca, visitada por el novelista pasa a ser, en *Sobre héroes y tumbas*, la expresión superlativa de la ansiedad de Martín, de su soledad, relacionándose después con el territorio de la huida de las huestes de Lavalle. Y por último, la cosmovisión del novelista se construye a partir de una visión ternaria del universo (infierno, superficie y cielo apocalíptico.)

Asentó con razón Sábato en *El Escritor y sus fantasmas* que “en toda gran novela, en toda tragedia, hay una cosmovisión inmanente” (2013, p. 799). No hablemos de la que se expresa teóricamente en sus ensayos críticos sino de la que se apodera del texto de ficción para ordenarlo. Mientras la actividad discursiva, analítica, de Sábato desarrolla constantes oposiciones dialécticas u oposiciones duales (lo diurno/lo nocturno, lo femenino/lo masculino, el caos/el cosmos, la luz/las tinieblas, la carnalidad/la pureza, la extensión del folletín/la profundidad de la novela...), el imaginario novelesco sabatiano (otra vez pasamos de un nivel a otro) se construye sobre una visión tríplice del universo. Recordemos primero la teoría del hombre, los tres componentes que son el espíritu, el cuerpo, y el alma donde se crea la novela; esta va formándose pues en esta zona intermedia, entre el mundo del espíritu, la zona celeste, divina y el mundo del cuerpo, la zona animal, subterránea. Quedan pues trazados los tres espacios novelescos fundamentales agrupados como escenario primordial de un texto que pretende ser novela total.

### **Tercer nivel: en torno a la geosimbólica**

Este tercer nivel es, a mi modo de ver, si no el más importante, por lo menos el más original. Voy a privilegiar tres series de problemas: 1) la disyuntiva imaginario vs ideología como telón de fondo permanente sobre el cual se perfilan nuestras investigaciones que mantienen una oportuna relación con el primer nivel de la teoría que hemos propuesto; 2) reflexiones en torno al “lugar” (y ya no el “espacio”, o el “territorio” o el “medio”), como noción fundamental que, a este nivel, se relaciona con la geopoética que acabamos de presentar; 3) el estudio de la “temática” como tipo de investigación que nos permite aunar más estrechamente este último nivel con el segundo:

- 1) Imaginario vs ideología. Esta oposición evoluciona muy a menudo hacia el diálogo conflictivo o hacia una relación dialéctica que puede ser dinámica y fecunda. Se trata de comprobar que en el imaginario que estudiamos siguen existiendo de manera más o menos visibles huellas de una ideóloga sea política, sea religiosa, sea filosófica. El llamado diálogo se transforma en otro diálogo entre el narrador y el lector como testigo más o menos activo a la hora de detectar la presencia, por leve que sea, de “una” ideología que va rigiendo una descripción, un episodio, una aventura, la actuación de un personaje... Coincide pues más o menos este momento de la lectura con lo que hemos presentado como “momento hermenéutico” o necesidad de iniciar la interpretación de lo que hemos llamado la lógica del imaginario o sencillamente la “lógica poética” de un texto.

La impronta de la ideología justifica que sigamos hablando, en algunos casos, de “medio” (con las tres leyes positivistas

asentadas por el filósofo Taine: el medio, el momento, la raza), medio social ante todo, pero también medio físico, el “entorno”, las “circunstancias” que van a explicar el comportamiento del protagonista, especialmente el de la novela naturalista; pensemos en la “Vetusta” (otro topónimo “simbólico”, en vez de Oviedo) en el caso de *La Regenta* de Clarín. Este conjunto, por no decir mezcla, de ideología y de imaginario novelesco, lo encontramos con la noción de “contextos” que presenta Alejo Carpentier, en *Tientos y diferencias* (1967), cuando quiere explicar lo que falta todavía a la novela hispanoamericana al compararla con la europea.

El espacio geográfico ideologizado se presenta también bajo la noción de “naturaleza” con o sin mayúscula. Mencionemos las “vueltas a la naturaleza”, a fines del s. XIX, como tema (palabra clave) de nuevas adaptaciones del viejo “topos” (otra palabra clave) de la “alabanza de aldea y menosprecio de corte” y citemos *Peñas Arriba* (1895) de Pereda, *Nazarín* de Pérez Galdós, el mismo año y *A cidade e as serras* (1900) del portugués Eça de Queirós, novelas en las que, mediante los motivos de la alta montaña o de la ciudad moderna, se aboga por la regeneración del hombre: la naturaleza como manantial de energías para el hombre “moderno”. La naturaleza novelesca se presenta muy a menudo como espectáculo (de ahí lo descriptivo) vertido en moldes ideológicos (historia de las ideas y posición política y/o filosófica, cuando no religiosa). La naturaleza deviene protagonista para decir algo, para deparar un incremento de sentido al argumento y enredo novelesco. La Naturaleza es fundamentalmente pretexto y pre-texto (discurso ideológico que cabe adaptar al tema novelesco). El problema que se plantea al crítico (y antes al novelista...) es ver hasta qué punto la ideología (y no lo novelesco, lo poético, lo narrativo) actúa como principio rector

que sustenta la visión, tanto el famoso “punto de vista” como la cosmovisión tal y como la restituye la novela.

- 2) El lugar como espacio del imaginario. A partir de un espacio considerado como heterogéneo, organizado según el principio de la heterotopía (palabra acuñada por Michel Foucault) o, para otros, según el pensamiento “mítico” de Mircea Eliade en el que impera la dicotomía sagrado vs profano, el lugar representa una parte de dicho espacio cuya existencia o presencia literaria o poética se explica por una poderosa inversión simbólica. El espacio indeterminado se vuelve circunscrito, reducido, por decirlo así, en algo esencial para el escritor, prioritariamente el espacio, el lugar nativo, cuna y también sepultura, lugar vivido en el que experiencia vital, aprendizaje a veces, emociones y sentimientos se confunden con la experiencia poética, con el trabajo poético del imaginario.

Este lugar se impone al escritor, rigiendo su imaginación, dictando su escritura: es el lugar por el que “sopla el espíritu”, la *colline inspirée* de Barrès; podrá ser, de modo episódico, para el mismo escritor, la Toledo del Greco, después de trabadas nuevas relaciones entre la realidad urbana y el ser del escritor. Se llamará Combourg para Chateaubriand cuando el escritor entorna la mirada hacia el país de su adolescencia, la tierra de las “tormentas deseadas”. Será un jardín lleno de flores y animales, en el fondo de la Borgoña, el rincón de Sido, alias Colette, o la “provincia interior”, geográfica y poética a la vez, del novelista Mauriac, las Landas de su infancia, el “desierto” de Argelouse de su novela *Thérèse Desqueyroux*. Se llamará Combray para Proust. Milagro, poder inesperado de la

literatura: el pueblo de Illiers, cerca de Chartres, en plena llanura de la Beauce, se llama ahora Illiers-Combray como para legitimar el valor del imaginario de un escritor que ha transfigurado la realidad geográfica, dibujando, por ejemplo, el “lado de Swann” o evocando el esplendor de un espino. Será hasta cierto punto lo que acontece con el “barrio” bonaerense grato a Borges.

Cuando un escritor nativo del Levante español, Azorín, afirma en su libro de memorias *Valencia* (cap. XXXV) que el novelista Vicente Blasco Ibáñez “ha creado la Naturaleza valenciana” (1998, p. 121) no sólo traza un hito esencial en un momento de la literatura española, un antes y un después, sino también reconoce, bajo la palabra “naturaleza”, la existencia de lugares inconfundibles –la “barraca”, “caños y barro”, “entre naranjos”–, títulos de novelas pero también lugares “inventados” por un novelista, lugares que existían antes del novelista, pero a los que este novelista ha otorgado, por la fuerza de su escritura, es decir de su imaginario, nueva y verdadera existencia.

El “lugar” revela la importancia del topónimo, primera etapa en la elaboración de un segundo mapa, sustituyéndose al “real”, al geográfico, dejando paso a un sin fin de aventuras posibles. Excepción notable es el “lugar de la Mancha” sin nombre en el que ha vivido un hidalgo famoso: nuevo homenaje a la fuerza, a la ley de la invención poética y tal vez al poder del anonimato para mayor generalización, universalización, lo que, de hecho, ha acontecido. El lugar de que hablamos, con o sin nombre, es “lo local” y, como lo asentó soberbiamente el portugués Miguel Torga, lo local es lo universal sin paredes (1987). Cualquier invención espacial por parte de un escritor supone la posible transformación del

espacio reducido —el lugar— en el espacio que lo resume, lo abarca todo, espacio que pretende sustituirse, en la literatura occidental por lo menos, al lugar por antonomasia: la Ítaca de Ulises es decir Homero. Me he atrevido a hablar de “complejo de Ítaca” (valiéndome de Bachelard) para definir la empresa de un Alejo Carpentier en su deseo de ser “clásico”, abandonando cualquier efecto pintoresco y falso, con miras hacia una posible “universalización”. Y no hablemos de idealismo ya que el propio Carlos Fuentes, intentando definir la “nueva” novela hispanoamericana, alude, al lado de una nueva escritura, al abandono de la famosa “insularidad” de la novela hispanoamericana, otra manera de nombrar lo falso de un pintoresquismo decimonónico (Fuentes, 1980, p. 97).

El lugar adquiere una fuerza poética en el sentido más general de la palabra, una utilidad, si vale la palabra, que transforma cualquier evocación o mera descripción en celebración. Pero no es más que la expresión dolorosa o exacerbada de la escritura del lugar, centrada las más de las veces en un himno dedicado a lugares privilegiados. Esa valoración que transforma el espacio en lugar, o como lo dice la lengua francesa en un “país”, la encontramos, de manera íntima y hondamente personal, en un texto de Roland Barthes, *Incidents* (1977) en el que celebra su “país nativo”, cierto Suroeste de Francia (Bayona más precisamente), afirmando que “no hay otro país sino el de la infancia” (1987, p. 20).

- 3) Temas, modelos, mitos. Muy a menudo, a lo largo de esa presentación, hemos utilizado la noción de “tema” por pura comodidad de exposición. Llegados a este punto, nos interesa especialmente el tema como elemento de una “temática de época” cuya existencia se explica por la reiteración en una época determinada

de motivos cuyo conjunto se presenta, para el estudioso, como base de indagaciones en torno a cuestiones de historia de las ideas, de las mentalidades o sensibilidades. Y retomo aquí un apartado de mi manual de literatura general y comparada de 1994 en el que presentaba el tema, ciertos temas, como la materia cuestionada por los historiadores, entre ellos el ya citado Alain Corbin.

Utilizo también la noción de modelo más cercana a estudios de poética con los cuales realizamos estudios intra y transtextuales, típicos de estos recorridos descritos por Georges Poulet en la introducción a su libro consagrado a la “mitología” romántica en el que aboga por... “la crítica temática” que, “pasando de un texto a otro”, deja paso a estudios sobre un texto preciso (monografía) pero también, una vez agrupados y hecha la síntesis de cada uno, “llega a proponer una especie de historia de ideas, de los sentimientos, de las imaginaciones que siempre puede ayudar o arrojar alguna luz en problemas de historia de la literatura” (1966). Como botón de muestra de lo que representa el modelo, en mi entender, cito el “tema” o la “imagen” (y no es bajo ningún concepto confusión terminológica) del infierno en el cap. IV del *Siglo de las Luces* para la representación del espacio de la Guyana, el “infierno verde” pero también el lugar del presidio inventado por la República<sup>9</sup>. La imagen del “circulo dantesco” de la *Divina Commedia* organiza el episodio con otras variantes hasta la imagen moderna del campo de concentración al final cuando Esteban pasa de la Guyana a Surinam. Este elemento

---

<sup>9</sup> Véase mi libro *Le Siècle des Lumières/El Siglo de las Luces de Alejo Carpentier. Lectures* (2020).

cultural no sólo estructura el texto sino que ofrece una figuración simbólica del castigo y del fracaso.

El nivel simbólico se afirma preferentemente con la presencia o la revelación de un “dispositivo” que aflora en el texto. Este dispositivo o esquema o modelo que estructura el texto estudiado está a la espera, digámoslo así, de una explicación, algo que le otorga, mediante un comentario crítico, una verdadera existencia textual, y volvamos al problema expuesto más arriba: el paso de lo poético, del tema poético a un componente de un imaginario que necesita ser interpretado. Por eso también seguimos hablando de un “momento hermenéutico”.

En la novelística de Carpentier encontramos un caso original de doble transformación del espacio en proceso de mitificación: para los personajes que se realizan plenamente recorriendo el mar Caribe, y para el novelista, siendo el Caribe otro “mito personal” para valernos de la noción acuñada por Charles Mauron. Hablemos de mito no sólo porque se trata de un relato paralelo a la novela, una historia puesta en secuencias, de una historia que es también explicación del mundo conllevando un imprescindible saber (remite al espacio cultural e histórico); de una historia que supera las oposiciones, la violencia primigenia para expresar “lo real maravilloso”, sino también porque es una historia ejemplar mediadora de valores morales y poéticos. Ha elaborado Carpentier aquel mito según un método: “El método consistiría en partir del rincón propio y subir de lo particular a lo universal” (1983, p. 230, 443-444). El Caribe local se proyecta hacia lo universal.

El imaginario es el conjunto de representaciones, el repertorio electivo del escritor situado en una determinada época y cultura, cuya esencia consiste en su acción mediadora respecto de la cultura y sociedad, a través de una forma estética cambiante, otorgando forma y sentido al mundo en que viven los hombres. Sea cual sea el nivel en el que situamos el imaginario que estudiamos –imaginario imagológico, teórico o espacial–, se presenta primero como un conjunto de representaciones (de ahí su evidente y fuerte ligazón con la imagen o formas más elementales como la imaginiería o el estereotipo).

El segundo rasgo definitorio es que el imaginario se perfila como repertorio, archivo de que el escritor puede valerse, que puede utilizar, pero también del que va a alejarse para elaborar su propio imaginario, en relación más o menos conflictiva con el que impera en un momento dado, en su cultura definida, en un país determinado. Los textos –la literatura que cuestionamos– oscilan entre el imaginario bajo control (triste situación poética, digámoslo de paso) y un imaginario de ruptura o, con ciertos matices, dentro de una “temática de época” pero buscando expresiones personales y por lo tanto originales o diferentes frente a lo que otros llamarían ideología dominante.

El tercer y último rasgo es que los varios imaginarios que hemos presentado solo se entienden tomando en cuenta su acción mediadora<sup>10</sup>: la de la cultura o de la sociedad con las que dialogan, la de la forma estética que va a metamorfosearlos o disfrazarlos o vestirlos con nuevos ropajes

---

<sup>10</sup> Véase mi ensayo *L'œil en main. Pour une poétique de la médiation* (2009).

estilísticos o retóricos y la que simbólicamente (o metafóricamente) les otorga su razón de ser: dar forma y sentido al mundo en el que viven los hombres.

## Bibliografía

- AZORÍN (1998). *Valencia*. Madrid: Alfaguara Bolsillo.
- BACZKO, Bronislaw (1984). *Les imaginaires sociaux*. Paris: Payot.
- BARTHES, Roland (1987). *Incidents*. Paris : Le Seuil.
- CARPENTIER, Alejo (1983). *Chroniques*. Paris : Idées/Gallimard.
- FUENTES, Carlos (1980). *La nueva novela hispanoamericana*. México: Cuadernos Joaquín Ortiz.
- L'Amérique vue par l'Europe* (catálogo) (1976). Paris: Ed. Musées Nationaux.
- PAGEAUX, Daniel-Henri (1989). De l'imagerie culturel à l'imaginaire. En BRUNEL, Pierre y CHEVREL, Yves (dir.). *Précis de Littérature Comparée*. Paris: PUF, pp. 133-162.
- PAGEAUX, Daniel Henri (2004). El area caribe de A. Carpenier, Espacio, novela, mito. Collard, Patrick y De Maeseneer Rita (dir.). *En el centenario de Alejo Carpentier (1904-1980)*, Amsterdam / New York: Rodopi, pp. 109-127.
- PAGEAUX, Daniel-Henri (1994). *La littérature générale et comparée*. Paris: Armand Colin.
- PAGEAUX, Daniel-Henri (1966). *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*. 2 vols. Paris: Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques.
- POULET, Georges (1966). *Trois essais de mythologie romantique*. Paris: Corti.
- SABATO, Ernesto (2013). *Ensayos*. Buenos Aires : Losada.
- TORGA, Miguel (1987). *L'universel, c'est le local sans les murs*. William Blake and Co: Barnabooth.

---

**Daniel Henri-Pageaux** es Profesor Emérito de Literatura General y Comparada en la Universidad de La Sorbona y uno de los actuales directores de la *Revue de Littérature Comparée*. Sus investigaciones comparatistas abarcan el ámbito de la hispanofonía, la lusofonía y la francofonía, publicadas en numerosos manuales, ensayos y artículos aparecidos en diversos idiomas. También se ha dedicado a la historia de la Literatura Comparada y al desarrollo de la Imagología literaria. Su larga relación con los ámbitos académicos argentinos ha marcado y enriquecido el desarrollo de la Disciplina a lo largo y ancho del país por medio de cursos, seminarios y conferencias, así como a través de sus contribuciones en actas de congresos y revistas especializadas.