GRADOS DE LA FICCIÓN: LA IMAGINACIÓN INTERMEDIARIA

SAGRARIO RUÍZ BAÑOS
UNIVERSIDAD DE MURCIA

Si los límites entre la ficción, la fantasía, y la realidad no están claros, desde una perspectiva de narración y la narración es el relato, cabría coincidir con Antonio Risco en la sospecha de que es el arte verbal, como decía Castagnino, el que sostiene el epos y concluir con la hipótesis de que todo es una "simple cuestión de lenguaje". Pero la cuestión se complica con la introducción del elemento esencial capaz de interrelacionar, por medio de la palabra, ambos aspectos del infinito mundo de la posibilidad: realidad y fantasía son gradaciones que la imaginación modula gracias a las posibilidades creativas del lenguaje, a las capacidades connotativas de la palabra.

El artificio verbal consistirá, para dar cabida a la gradación sintética imaginativa, en explorar sus sentidos referenciales, metaforizando y sirviendo de "puente" entre los varios grados imaginativos. A ello hizo referencia Todorov al analizar la literatura fantástica, "la literatura, significa más que palabras, es verbal y transverbal al mismo tiempo" (1).

Es realmente una cuestión de estética verbal que remite a grados de realidad. Éste sería el caso del escritor Gonzalo Torrente Ballester, quien cree en la naturaleza verbal-imaginativa de la ficción. Y si orteguiana es la idea de que "Arte no es copia de cosas, sino creación de formas" (2), también lo es la afirmación de que "el objeto estético, encuentra su forma elemental en la metáfora (...) Ante todo conviene advertir que el término "metáfora" significa a la par un procedimiento y un resultado, una forma de actividad mental y el objeto mediante ella logrado (...); nos satisface precisamente porque en ella averiguamos una coincidencia entre dos cosas más honda y decisiva que cualesquiera semejanzas" (3).

Ortega señalaba ya una cuestión de "semejanzas coincidentes" por medio de lo imaginativo y su forma, la metáfora. Quedan así unidas la realidad y la fantasía en la ficción, como ha señalado, en cierto modo, Martínez Bonati, aludiendo a la caracterización del realismo en su artículo "Cervantes y las regiones de la imaginación", citado por Antonio Risco:

> "Por eso, cuanto se oponga a lo cotidiano y
> se muestre como extranatural -no tiene por

> qué ser, necesariamente, sobrenatural o pre-
> ternatural- se considera de modo automático
> de acuerdo con la tradición realista, como
> maravilloso o fantástico -al margen de su
> verosimilitud o posibilidad histórica-. ¿No
> se dice a este propósito tantas veces que
> la realidad supera a la imaginación?" (4).

Quizá en esta misma línea pudiera encuadrarse la noción fundamental de metáfora que sostuvo Ortega, implicando la noción de coincidencia y ampliándola al cabo mediante la dinamización que produce el acto creativo de nombrar o poetizar, que se apoya en el lenguaje para, mediante la imaginación, transformar y enriquecer la realidad: "... la metáfora es el auténtico nombre de las cosas (...) esa operación y función que es "decir la cosa" y llamamos nombrar (...) la palabra "llama" a la cosa (...) y la cosa se nos hace más o menos presente, se dirige a nosotros, responde, se manifiesta" (5).

Se trata no ya del mero relato, sino de traspasar sus fronteras mediante la manifestación verbal-imaginativa que hace presente y cercana la realidad de lo narrado. A este respecto resulta significativa, por lo que tiene de reflexión sobre la manifestación de lo narrado, cierto fragmento de la novela torrentina " la isla de los jacintos cortados" en que el narrador se dirige por escrito a su receptora Ariadna en un intento de rescatar la oralidad de la palabra que lleva consigo la cercanía máxima de las imaginaciones coincidentes entre autor y lector en un hipotético viaje imaginario:

> "También lamento tener que relatarte el
> suceso, y *no hacértelo presente,* como
> sería de mi gusto: me hubieras acompañado otra vez al muelle de La Gorgona,
> esa misma mañana de la llegada de Agnesse,
> y no para seguirla. Pero ¡cómo no estás...!.
> Te detallaré, sin embargo, lo que me
> aconteció: entré en ese salón..." (6).

Ese intento de rescatar la esencia del relato ensanchando sus fronteras pasa necesariamente por la fundamental acción imaginativa que media entre los diversos grados de realidad, evocando la invención autorial e invocando la imaginación del lector para confluir en la percepción imaginativa de la verdad poética de la ficción. Para Torrente Ballester, esta es una noción clave de su expresión como novelista, tanto más si atendemos al sutil mecanismo de complejización de imágenes que dan lugar a la forma arquitectónica de sus novelas y que aunan la experiencia de lo real y la experiencia de lo fantástico, mediando la palabra que ordena y dispone las secuencias imaginativas. Por ello la palabra torrentina es sustancialmente metafórica por la complejidad imaginativa que entraña, que no supone en el especial mundo narrativo de Torrente, un rechazo de lo real, sino una apertura que se concreta en los modos de su presentación.

A este respecto cabría destacar que estudios sobre la novela realista como lo es el excelente de Ian Watt "The Rise of the Novel" (Studies in Defoe, Richardson & Fielding) (7), han destacado este aspecto esencial de la llamada cuestión del "realismo" novelesco, que incluso desde una perspectiva socio-literaria se considera, no como copia de la realidad, sino como un modo de presentarla:

> "the novel´s realism does not reside in
> the kind of life it presents, but in
> the way it presents it" (8).

Y la presentación de lo real, incluye naturalmente los modos de concebirla. En el caso particular del narrador gallego, la imaginación es, asociada a los sentidos de la palabra (que ofrece así su amplio marco de posibilidades), la intermediaria entre su concepto abierto de lo real y la posibilidad imaginativa del lector. Es lo que Henry James denominaba la "doble analogía" del novelista con el filósofo y con el pintor, calificándola de "herencia magnífica" (9) pero insistiendo en su problema esencial: "La ventaja, el lujo del novelista, así como también su tormento y su responsabilidad, es que no hay límites para lo que puede intentar como ejecutante: no hay límites para sus posibles experimentos, esfuerzos, descubrimientos, logros" (10). Ello lleva al gran novelista a concebir la novela como totalidad imaginativa:

> "Captar el tono y el juego mismo de la vida, su ritmo extraño e irregular, es el intento cuyo poder acérrimo mantiene en pie a la novela (...). No hay impresión de la vida, manera de verla y de sentirla que no pueda acomodarse dentro del plan del novelista; (...) el globo de la experiencia está atado a la tierra, por ese requisito nos balanceamos, gracias a una cuerda de notable longitud, en la barquilla más o menos espaciosa de la imaginación (...). El arte del romancista consiste en cortar insidiosamente el cable, "por simple diversión", en cortarlo sin que lo descubramos" (11).

En realidad es lo que Pouillon ha llamado "función de la imaginación" que no es otra cosa que "dar sentido a lo que percibimos" y "hacer existir para nosotros lo que ella nos representa: es esencialmente visión" (12). Visión, arquitectura, forma como ha señalado el mismo Torrente Ballester: "Porque es preciso distinguir con toda claridad ese poder de producir imágenes organizadas en secuencias, y ese otro de reunirlas, combinarlas, para crear con ellas una *"forma"* (13) y su representación, encauzada por la palabra polisémica, permite la combinación de imágenes en figuras nuevas. Sin embargo, todo ello está muy lejos de la imaginación surrealista (14) y su expresión, como el mismo escritor ha señalado, vinculando su "orientación antisurrealista" a la lectura frecuente y sistemática de Poe y Mallarmé (15) y observando un parentesco legítimo con la idea de "imaginación" de Jean Paul Sartre (16), quien se niega a separar la "imagen-recuerdo" de la "imagen-ficción", por entender que entre ellas existen "tantas formas intermedias que no podríamos admitir esta separación radical" (17), uniendo la experiencia y la invención por medio de la "imaginación creadora":

> "Así, toda ficción sería una síntesis activa, un producto de nuestra libre espontaneidad" (18).

De nuestra libre perspectiva y expresión, podríamos añadir a la aseveración del filósofo, recordando a un creador imaginativo por excelencia, el poeta Blake, quien aseguraba que "Este Mundo pertenece a la Imaginación y a la visión. En Este Mundo yo veo todas las cosas que pinto, pero no todos las ven de la misma manera" (19) y Bachelard, comentando precisamente a Blake, aúna la visión con la palabra por medio de la imaginación dinámica (20), como intuición y creación a la vez.

Toda esta problemática nos remite de nuevo a la relación experiencia-imaginación-palabra como tríada fundamental de la novelística de Torrente Ballester como modo de exploración de la "riqueza inexhausta de la realidad" en palabras de López Quintás (21) y que preconizaría un modo abierto de ver, entender y transmitir la realidad, universalizándola, elevándola a "realidad simbólica" que es propia del arte (según vimos en el capítulo III). Así señala el crítico la ausencia imaginativa en la novela española de posguerra, que sería matizable con importantes excepciones:

"Un creador de formas artísticas (...) es "puro" cuando su estilo responde a la *plenitud de un encuentro con la riqueza inexhausta de la realidad* (...). Lo contrario del costumbrismo es la universalidad. Y universalidad es lo que falta. No propiamente en los temas sino en el tratamiento de los mismos. Pero universalidad no quiere decir cosmopolitismo. El hallazgo de la universalidad en lo genuino es precisamente la clave de todas las grandes hazañas literarias" (22). Y hablando de "grandes hazañas" y de literatura, hay que remitir la cuestión (y más tratándose de "la universalidad en lo genuino") a la gran novela cervantina y a su consideración "sub specie" orteguiana, precisamente por tratarse de una cuestión de relativismo, ironía e imaginación. Ya Torrente Ballester afirmó que Cervantes, "como todo gran poeta, prefiere la imaginación al artificio verbal (...) y centra y define un mundo infinitamente amplio" (23). Ortega incide en todos estos aspectos en una memorable y hermosa carta del filósofo dirigida a Miguel De Unamuno y fechada en 1907, en la que destaca la amplitud de Cervantes y su obra a la luz de la imaginación (24) como idea del mundo, con lo que supone de relativismo e ironía y, por supuesto y consecuentemente, de perspectiva abierta, amplia; una cuestión de perspectiva en suma:

> "Sólo ha habido un castellano que siendo sobrehombre supo a fuerza de ironizar e ironizarse tomar su sobrehumanismo como espectáculo, superarlo y llegar (...) a Hombre. Fue *Cervantes* (...) Cervantes se coloca la vida delante como problema absoluto y mira toda manifestación vital bajo la especie del valor último, del fin último y como halla éste en el infinito, concluye: todo vale lo mismo frente a lo infinito. Sólo existe lo infinito, απειρου. La que yo llamo realidad es una deformación del infinito según un principio, es una polarización del infinito en un solo eje, teniendo infinitos ejes el infinito. En el principio había una materia, lo Indeterminado e Incondicionado –y una Forma plasmante: *¡la Imaginación!*. La cosa en sí –diría él– es la imaginación, no la voluntad. Vivir es deformar lo Informe: un optimista -proseguiría él- os diría que es conformarle. Así veo yo en Cervantes una monadología: una infinitud de puntos cuya esencia es la energía imaginativa ..). Ésta es la simpatía cervantina, la ironía del gran te-llano, *ironía "intelectualista"*. La vida es un dolor porque es una deformación, lo que supone una resistencia. Demodo que lo que distingue al Quijote es que es el único libro español no dogmático (...) por la multiplicación infinita de los dogmas: cada mónada, cada cosa es un dogma (...). *Esta metafísica cervantina del mundo como Imaginación (...), la realidad como deformación de la realidad...*" (25).

Al margen de la terminología kantiana y leibniziana del joven Ortega, importa retener su

concepto de la *ironía intelectualista* cervantina y su "metafísica del mundo como *Imaginación*", así como su idea naciente del perspectivismo. Cabría además notar la semejanza con la idea de Henry James de la "casa de la ficción" descrita en el prólogo a su novela "Retrato de una dama" como poseedora de "un número incontable de posibles ventanas, cada una de las cuales ha sido abierta o puede aún abrirse por exigencia de la visión individual". También Torrente Ballester ha señalado esta noción de las perspectivas individuales como modo de conocer más abiertamente lo real y la fundamental idea de la imaginación como "creadora o descubridora" de mundos ocultos a la mera visión:

> "La imaginación actúa como una especie de avanzada exploradora no en lo desconocido sino en la nada. Crea o descubre (...) anticipándose, alumbrando oscuridades y sacando de ellas objetos posibles" (26).
> "Pero el punto de vista puede instalarse en el interior del personaje, y entonces es éste el que ve, y el lector ve lo que ve el personaje y del modo como éste lo ve, lo cual sí que puede importar. La visión de la realidad por el o los personajes, hace intervenir una o varias sensibilidades ficticias y caracterizantes. Sería el caso más ejemplar y el más difícil aquél en que cada personaje viese al mundo a su manera. Este procedimiento tiene la ventaja de que las visiones no son, o no deben ser, *objetivas, sino todo lo contrario:* lo que se dijo de la "realidad vista a través de un temperamento, aunque yo preferiría decir desde una personalidad, y no tanto "a través" como "desde" (27).

De modo que todo se reduce (o más bien se complica por) a un problema de relación de la realidad con la ficción a través de la imaginación creativa del autor. El crítico Gonzalo Navajas en su peculiar "teoría de la novela" ("Mímesis y cultura en la ficción") ha desarrollado un verdadero campo de acción ficcional en sus atributos esenciales, señalando la modernidad esencial que inaugura Cervantes, precisamente desde la complejidad comprensiva que representa la novela:

> "El mundo moderno en el que nace la novela (a partir del "Quijote" y la novela picaresca y luego con las novelas del siglo XVIII inglés) es más abiertamente inestable, pero también más amplio y complejo y requiere de un modo de expresión *(la novela)* capaz de recoger esa mutabilidad e incesante riqueza generadora de fenómenos culturales (...). *Mantener la ambivalencia, vivir abiertamente en la paradoja* es, como saben bien algunas de las figuras más representativas de esta forma artística, la única manera de preservar su especificidad y de contribuir así a la lucidez de la conciencia del hombre. La metafísica de la ficción es una antimetafísica: la metafísica de lo no existente, de lo que niega, de lo no presente. El material de la ficción es tanto lo que está como lo que falta, lo que es visible como lo que se sugiere....(28).

De toda esta complejidad ejemplificada por Cervantes, notada por Ortega así como glosada por Henry James, la "metafísica de la ficción" resulta una "metafísica de la imaginación". Así

lo ha planteado Gonzalo Navajas en sus conclusiones desde unos criterios poéticos al evaluar la narrativa como forma artística:

> "... la ficción propone una noción antiesencial de la realidad; al mismo tiempo, está orientada hacia el ser (...). Otro concepto es el de la naturaleza antimimética de la ficción. A pesar de que el texto ficcional incluye elementos paralelos a los de la realidad extratextual, los organiza a partir de la mediación de las convenciones de la ficción (...). La verdad y la norma ficcionales no son únicas y permanentes. Incluyen dentro de sí diversas formas opuestas en una pluralidad de manifestaciones de lo contrario. La verdad y la norma van conjugadas con la antiverdad y la antinorma. La ficción se presenta como un modo de conocimiento paralelo al de otras formas del saber (...), aspira con legitimidad a alcanzar una visión de la realidad que sea pertinente para el hombre en las relaciones múltiples de su yo con lo otro" (29).

Así la imaginación se presenta como intermediaria entre los grados de realidad y fantasía, entre los grados de la ficción. Pero no podemos olvidar su condición de "creadora" de mundos por la palabra. La paradoja entre la referencia a lo real o mimético y la creatividad, englobadas en el acto de escritura ficcional se resuelve en las condiciones de semejanza o verosimilitud, no de copia o de identidad, en su naturaleza *especular.* El propio Torrente Ballester ha metaforizado la imaginación creativa por medio de un espejo que hace referencia a su novela en clave autobiográfica "Dafne y ensueños". En un artículo recogido en el volumen "Cotufas en el golfo", el narrador gallego glosa un episodio de su niñez y lo relaciona con una novela, "La isla de los jacintos cortados" (1980). El artículo lleva por título "El Espejo de Dafne" (30) y refiere líricamente a la imaginación inventiva y a la imaginación creadora, unidas bajo el símbolo del espejo de tía Flora, (trasunto real de Dafne, incluso en el nombre de alusiones mítico-simbólicas a lo vegetal):

> "... yo me asomaba al espejo, en que descubrí algo más que mi propia imagen (...). Había algo más que las Floras sucesivas; había espacios múltiples, además de muchos espacios de incontables dimensiones. Había sombras y figuras, músicas y voces. Había, dicho en pocas palabras, varios mundos, alguno de ellos ya borroso, lo que me hizo sospechar la antigüedad del espejo (...). Cuando lo tuve en mi casa, cuando quedamos a solas, lo escruté como antaño (...), el espejo estaba más poblado que antes, pululaban las sombras como en una plaza inmensa (...). Cada cual ve en ellos (en los espejos) lo que ellos vieron primero, aunque también lo que uno sepa insuflarles. *Lo que me contaba Dafne estaba en el espejo. Lo que yo contaba a Ariadna, estaba en mi caletre*" (31).

La imaginación creadora es un espejo en la mente del creador que transmite no la identidad sino la semejanza, y abre ensanchando los límites de lo real (32). Henry James también parece haber adoptado la imagen del espejo para metaforizar la relación de lo real con la ficción a través de la visión imaginativa:

> "En tanto que la vida conserve su poder de proyectarse pobre su imaginación, hallará que la novela produce esa impresión (...). Hasta que el mundo no sea un vacío inhabitado, habrá una imagen en el espejo. Por lo tanto, de lo que debemos preocuparnos más inmediatamente es de que la imagen continúe siendo diversa y vívida" (33).

Y para que la imagen viva necesite aparecer, ser evocada por el sonido de la palabra creadora. Volvemos pues a la metáfora como intermediaria, como realización simbólica del "espejismo" imaginación-palabra, visión-sonido, que ha sido puesta de relieve por Jean Burgos en un interesante libro sobre lo imaginario (34), en que pone el énfasis sobre una poética de lo imaginario fundada en el hecho literario como uso de la palabra, punto de vista realmente útil tratándose del estado de las peculiaridades imaginativas de la ficción torrentina y su apoyo verbal: y cuya naturaleza es absolutamente intelectual, relativista y abierta (en el sentido que impone el término griego "alezeia") a los inexplorados campos de la realidad, de los que se hace partícipe al lector:

> "Voir autrement, c´est accepter de ne pas connaître à l´avance ses itinéraires, mais plus encore c´est pouvoir se faire conjointement le découvreur et le sujet actif du texte que s`ecrit. L´ image (...) fait se rejoindrer le poète et son lecteur qui tous deux pareillement d´isoler dans la solitude du sujet pensant ce qu´il écrit on ce qu´il lit, pour s´éveiller, s´ouvrir à elle, réalité vivante et non plus abstraite du langage. C´est précisément parce qu´elle est au départ d´une experience langagière, qui ne saurait avoir lien d´autre façon et tourne le dos à la representation intellectuelle du monde et des choses, qu´elle force à voir autrement: elle oblige non pas à tenter de retrouver au mieux, dans le texte, une réalité extérieure qui ne saurait, s´y trover qu´appauvrie et sigulièrment déformée dans le *miroir* des mots, mais à assiter à *la progressive émergence d´une réalité qui institue un nouveau rapport des mots aux choses...*".

La nueva relación se establece mediante la "verdad metafórica", que según Ricoeur, sólo puede darse en la apertura y descubrimiento del mundo mediante la ironía (recordemos a Cervantes y la idea que de él transmitía Ortega a Unamuno): "Sólo un humor mitificado abre y descubre el mundo (...) porque la "representación" se ha convertido en el único canal del conocimiento y el modelo de toda relación entre el sujeto y el objeto" (35), y la "verdad metafórica" que aúna imagen y palabra, siempre según Ricoeur, implica una tensión entre la "identidad y la diferencia en el juego de la semejanza" (36); en otras palabras, entre la mera mímesis y la apertura de lo real mediante el juego del espejo, que es siempre paródico, cambiante, especular, en suma. Coincidiendo con Ricoeur, Torrente ha distinguido entre una función poética de la metáfora y una función retórica. Según Ricoeur:

> "La función poética y la función retórica no se distinguen plenamente más que si se pone en claro la conjunción entre ficción y redescripción; las dos funciones aparecen entonces inversas la una de la otra; la segunda intenta persuadir a los hombres dan-

> do al discurso ornamentos que agraden; es ella la que hace valer el discurso por sí mismo; la primera intenta redescribir la realidad por el camino apartado de la ficción heurística; la metáfora es, al servicio de la función poética, esta estrategia de discurso por la cual el lenguaje se despoja de su función de descripción directa para acceder al nivel mítico en que su función de descubrimiento se libera. Puede uno arriesgarse a hablar de verdad metafórica para designar la intención "realista" que se añade al poder de redescripción del lenguaje poético" (37).

Precisamente en la separación de la metáfora como tropo (figura retórica) y metáfora como medio de creación (figura poética), reside la validez de la metáfora imaginativa en el campo de la novela, como parece querer aclarar Torrente Ballester en un artículo periodístico (38): "La metáfora, unas veces, es puro ornato; otras, es la única manera de sugerir lo inefable. Una metáfora se aproxima algo más, levanta al menos una punta del velo de lo inefable. (...). El narrador tropieza frecuentemente con realidades de este orden inefable, de las que no puede prescindir la narración, y que no pueden expresarse de manera directa". Efectivamente hay realidades inefables, porque como sugiere el escritor gallego, la invención y el redescubrimiento imaginativo del mundo no tiene límites, y las imágenes que el narrador inventa "son como Lohengrin" (39), no se sabe de donde vienen ni se les puede preguntar, so pena de desvelar el misterio; lo único que puede hacerse es nombrarlas mediante la palabra-metáfora que da cuenta de todos sus sentidos y sus no-sentidos haciéndolas verdaderas en la ficción, creando su verdad poética, su verosimilitud. Porque como decía Ortega, "la metáfora es el auténtico nombre de las cosas" desde una perspectiva abierta y relativista de lo real, porque la palabra llama a la cosa y la hace presente a nuestros ojos.

Germán Gullón ha sintetizado admirablemente todas estas ideas en su libro "La novela como acto imaginativo" (40), sin más que acudir a un fundamental artículo de Paul Ricoeur, "The Metaphorical Process as Cognitio, Imagination and Feeling" (41) que sólo en su título recoge ya todos los aspectos tratados acerca de la imaginación y su vehículo verbal, la palabra en su simbiosis "poietica", la metáfora. "El imaginar provee los modelos para leer la realidad de una nueva manera" afirma Ricoeur, a lo que Gullón completa: "las innumerables posibilidades sugeridas por la imaginación autorial para concebir un mundo ficticio, que pareciendo al vivido, lo sustituye". Germán Gullón persigue el razonamiento del crítico francés señalando tres etapas del proceso de elaboración semántica que podrían ser resumidas; un cambio en la distancia lógica, más tarde, sirviéndose de las imágenes, el autor percibe las diferencias de presentación entre modos dispares, y en una última etapa, se produce una realidad textual que mantiene en tensión las diferencias percibidas, efectuando una nueva proyección del mundo que lo redescribe. Así "*la ficción crea sus presentaciones* bajo el modo concreto de la estructura rota del referente, pertinente a *la metáfora*" (42). Concluye Gullón que "la imaginación contribuye positivamente a convocar la inspiración autorial y a la construcción semántica del texto" reunificando el sentido de la obra como totalidad y explicando la novela como un auténtico acto imaginativo:

> "Los significantes nacientes aportan la novedad novelesca, que integrada en el enfoque autorial implícito y su explicitación narrativa, componen el todo, la novela como acto imaginativo" (43).

NOTAS

1 TODOROV, Tzvetan: INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA FANTÁSTICA. Edic. Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires, 1972, pág. 185.

2 ORTEGA Y GASSET, José: *Del realismo en pintura* en LA DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE Y OTROS ENSAYOS DE ESTÉTICA. Opus cit., pág. 150.

3 ORTEGA Y GASSET, José: *Ensayo de estética a manera de prólogo.* Prólogo al libro EL PASAJERO de J. Moreno Villa, Madrid, 1914en Supra Ibidem, págs. 164-165.

4 RISCO, Antonio: LITERATURA FANTÁSTICA DE LENGUA ESPAÑOLA. Opus cit., pág. 25. Nota 2.

5 ORTEGA Y GASSET, José: *Creencia y verdad* en LA IDEA DE PRINCIPIO DE LEIBNIZ. Vol. II. Opus cit., págs. 131-144. Cita en pág. 142.

6 TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: LA ISLA DE LOS JACINTOS CORTADOS. Destino. Barcelona, 1980. Pág. 181.

7WATT, Ian: THE RISE OF THE NOVEL. STUDIES IN DEFOE, RICHARDSON & FIELDING. Penguin Books. Mitchan. Victoria, 1963.

8 Ibidem, pág. 11.

9JAMES,Henry:EL FUTURO DE LA NOVELA.Taurus,Madrid,1975 pág18

10 Ibidem, pág. 21.

11 Ibidem, págs. 30, 37 y 58.

12 POUILLON Jean: TIEMPO Y NOVELA. Paidós, Buenos Aires, 1970, págs. 40 y 44 respectivamente. Estudia Jean Pouillon la imaginación como "modus operandi" de la novela, en función de las características temporales de la misma. Se trata de un magnífico libro, en el que podemos leer afirmaciones como la que sigue, acerca de la imaginación y el punto de vista: "En realidad, lo que está "escondido" desde el punto de vista de la percepción, me es "dado" plenamente por la imaginación comprensiva". Pág. 43.

13 TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: *Acerca del novelista y de su arte.* En ENSAYOS CRÍTICOS. Destino. Barcelona, 1982.

14 Así lo ha señalado SARRET, Josep: *La imaginación automática.* Rev. Quimera, 1981, págs. 43-45.

15 TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: NUEVOS CUADERNOS DE LA ROMANA. Destino Barcelona, 1976. Pág. 22.

16 SARTRE, Jean-Paul: LA IMAGINACIÓN. Edit. Sudamericana. Colección Índice, Buenos Aires, 1973.

17 Ibidem, pág. 126.

18Ibidem, pág. 125.

19 Carta de Blake al Dr. Trusler sobre el tema de la imaginación. Escrita en 1799. Citado por Elena Valenti en su *Introducción* a BLAKE, Willian: CANTOS DE INOCENCIA. CAN-

TOS DE EXPERIENCIA. Edic. Erasmo. Textos bilingües. Bosch, Barcelona, 1977, pág. 22.

20 BACHELARD, Gastón: EL AIRE Y LOS SUEÑOS. Opus cit., pág. 280: "En la imaginación dinámica todo se anima, nada se detiene. El movimiento crea el ser, el aire en remolino crea las estrellas, el grito da (*imágenes, el grito da la palabra, el pensamiento.* Cap. XI; *El viento).* El tema de las operaciones imaginativas, resulta extremadamente interesante, por constituir un acto esencial de la ficción y consustancial a la Literatura. A este respecto resulta interesante no sólo la aportación de Sartre y Bachelard, sino también la de Bergson, que es básica para el pensamiento en este terreno. La dinámica imaginativa ha sido tratada por el filósofo francés sobre todo en el estudio *El esfuerzo intelectual* publicado en Revue philosophique, en enero de 1902Vid. BERGSON, Henri: OBRAS ESCOGIDAS, Aguilar, Madrid, 1963, págs. 969-1.002). También ha hablado Bergson de *"la imagen mediadora"* (como "imagen que es casi materia ...y casi espíritu" en su conferencia *La intuición filosófica* que data de 1911 Vid. BERGSON, Henri: Ibidem Supra, pág. 1.141)

21 LÓPEZ QUINTAS, Alfonso: *Literatura y objetividad* en V. V. A. A. : LA NUEVA NOVELA EUROPEA, Guadarrama, Madrid, 1968, pág. 68.

22 Ibidem, págs. 68 y 80.

23 TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: *Apuntes literarios II*en COTUFAS EN EL GOLFO. Destino. Barcelona, 1987. Pág. 576.

24 EPISTOLARIO COMPLETO ORTEGA-UNAMUNO. Edición de Laureano Robles. Introducción de Soledad Ortega Spottorno. Ediciones El Arquero, Madrid, 1987. Ya en una carta fechada en Marburgo el 30 de diciembre de 1906, Ortega comenta a Unamuno su noción del "clasicismo" como "sinceridad", indicando que "el mundo marcha a fuerza de empujones de sinceros". Y cita a este propósito su noción de sinceridad incluyendo a Cervantes como clásico: "La Humanidad es Idea: el hombre- (lo único importante que existe en el Universo es Idea. ...(el hombre es Shelley *...el único amigo de Ideas, Cervantes, es el único español inmortal"*. Supra cit., págs. 57-59.

25 Ibidem. Opus cit., págs. 161-163.

26 TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: *La imaginación y todo eso* en COTUFAS EN EL GOLFO, Opus cit., pág. 62.

27 Ibidem. *Discurso breve sobre las artes y las letras III).* Opus cit. Supra, págs. 369-370.

28 NAVAJAS, Gonzalo: MÍMESIS Y CULTURA EN LA FICCIÓN. TEORÍA DE LA NOVELA). Támesis Books Limited, London, 1985, pág. 24.

29 Ibidem, pág. 209.

30 TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: *El espejo de Dafne* en COTUFAS EN EL GOLFO. Opus cit., págs. 260-262.

31 Ibidem, pág. 262.

32 También el poeta irlandés celta como el gallego Torrenteha poetizado la idea: "Ojos vacíos sabían que acrece el saber la irrealidad,/ Que todo es espejo reflejado en espejo". Poema " *Las estatuas"*. Vid.

YEATS: Opus cit., pág. 225).

33 JAMES, Henry: EL FUTURO DE LA NOVELA. Opus cit., pág. 41.

34 BURGOS, Jean: POUR UNE POÉTIQUE DE L´ IMAGINAIRE. Editions du Seuil, París, 1982.

35 RICOEUR, Paul: LA METÁFORA VIVA. Edic. Megápolis, Buenos Aires, 1977, pág. 365.

36 Ibidem, pág. 367.

37 Ibidem.

38 TORRENTE BALLESTER, Gonzalo: *¿Pueden más las palabras?* en COTUFAS EN EL GOLFO. Opus cit., pág. 510.

39 ORTEGA Y GASSET, José: ENSAYOS CRÍTICOS. Opus cit., pág. 85.

40 GULLÓN, Germán: LA NOVELA COMO ACTO IMAGINATIVO. ALARCÓN-BÉCQUER-GALDÓS- "CLARÍN"). Opus cit. Supra.

41 Citado por GULLÓN, Germán: Ibidem Supra, págs. 27-29.

42 RICOEUR, Paul: Citado por GULLÓN, Germán: Ibidem Supra.

43 GULLÓN, Germán: Supra cit., pág. 29.