

# ¿QUE ES LA MITOCRITICA?

por Mario TOME DIEZ

## I.

La situación actual de la crítica literaria y artística es confusa. A lo largo de este siglo se han configurado distintas corrientes o escuelas de crítica que hacen problemática una definición objetiva de este campo de estudio. Las primeras dificultades se presentan al intentar ordenar o agrupar las tendencias afines. La convergencia e interferencias de métodos críticos, así como la subjetividad de las interpretaciones marcan de modo particular a esta disciplina. No obstante, con todos los riesgos que todo intento de clasificación supone, podemos señalar, como así lo confirman varios estudios, tres amplias áreas críticas: el estructuralismo, la psicología y la sociología<sup>1</sup>.

La crítica estructuralista o formalista se asienta en el modelo lingüístico como garantía de una interpretación objetiva o científica. El interés de esta crítica es poner de relieve el funcionamiento de las distintas «unidades» dentro de un «sistema de signos». La noción de *estructura* es esencial en este campo, si bien es cierto que no siempre resulta claro si ésta se entiende como una forma estática y vacía de contenido o como una relación dinámica en donde el *signifié* orienta al *signifiant*<sup>2</sup>.

La crítica psicológica y psicoanalítica aspiran a desvelar el *inconsciente* humano que de forma latente se encuentra en toda creación artística<sup>3</sup>. Los descubrimientos de investigadores como S. Freud, O. Rank o C. G. Jung proporcionan las grandes líneas del método analítico que en muchas ocasiones se reduce al obsesivo estudio de una sintomática. Sin duda alguna, ha sido Charles Mauron, con la *psicocrítica*, quien ha ofrecido el modelo más sistemático y acabado dentro de esta perspectiva crítica, en su propósito de *accroître notre intelligence des oeuvres littéraires et de leur genèse*<sup>4</sup>.

---

(1) Véase: *Les chemins actuels de la critique* (Colloque de Cerisy-la-Salle) 10/18, Paris, 1968. J. L. CABANES, *Critique littéraire et sciences humaines*, Privat, Toulouse, 1974.

(2) Véase: O. DUCROT, T. TODOROV, O. SPERBER, M. SAFOUAN, *Qu'est-ce que le structuralisme*, Ed. du Seuil, Paris, 1968. R. JAKOBSON, *Questions de poétique*, Ed. du Seuil, Paris, 1973.

(3) Véase: A. CLANCIER, *Psychanalyse et critique littéraire*, Privat, Toulouse, 1973.

(4) C. MAURON, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, José Corti, Paris, 1962, p. 9.

La crítica sociológica, que en su sentido más amplio incluiría las distintas perspectivas históricas e ideológicas (marxismo), considera la obra artística como un producto social. La importancia del *contexto* en la gestación de una obra, así como en su posterior interpretación, será capital. Los duros ataques que esta crítica ha sufrido desde diferentes ámbitos no han resuelto aún la problemática del *engagement*, ni definido la capacidad transformadora de toda producción literaria o artística<sup>5</sup>.

Naturalmente, podemos encontrarnos con un buen número de teorías críticas que no aceptan la presentación de estas tres áreas como compartimentos estancos. Por el contrario tratan de conjugar las aportaciones enriquecedoras que pueden surgir en el marco de esas tres grandes perspectivas críticas. Es así como se ha desarrollado en los últimos años lo que se ha dado en llamar *crítica temática*, y en la que se pueden incluir los críticos más dispares. Se trata de una crítica que centra su estudio en el *tema*, en cuanto eje de un conjunto semántico y, por ello, sistema organizador de significantes. Desde una óptica generalizadora podríamos decir que tanto la crítica psicológica como la sociológica son temáticas. Incluso reconocidos estructuralistas como C. Lévi-Strauss, en su análisis de los mitos, o R. Barthes en su obra *Mythologies*, caerían dentro de la crítica temática. No obstante varios estudios incluirán dentro de una crítica propiamente temática los trabajos de André Béguin (*L'âme romantique et le rêve*), Georges Poulet (*Etudes sur le temps humain*), J. P. Richard (*Littérature et sensation*), Jean Rousset (*Forme et signification*), J. Starobinski (*L'oeil vivant*) o Raymond Trousson (*Thèmes et mythes*), por no citar sino a los más significativos en el ámbito de la crítica francesa<sup>6</sup>. A este respecto, no podemos cerrar este capítulo sin referirnos a la importante obra de N. Frye, G. Bachelard y P. Albouy.

En *Anatomie de la critique*, N. Frye se propone abarcar los distintos métodos de crítica literaria, en lo que se refiere a su alcance y presupuestos teóricos. Para lo cual establece cuatro grandes direcciones: una crítica histórica o teoría de los modos (trágico, cómico y satírico), una crítica etológica o teoría de los símbolos (palabras, frases, imágenes, motivos), una crítica arquetípica o teoría de los mitos y una crítica retórica o teoría de los géneros (prosa, drama o poesía lírica)<sup>7</sup>.

Gaston Bachelard ha enriquecido el espacio de la crítica literaria con sus trabajos en torno a la poética de la imaginación. La *rêverie*, estado psíquico en el umbral entre el mundo onírico y la conciencia despierta, elabora *imágenes* a partir del mundo material. Teniendo en cuenta la antigua teoría de los 4 elementos (Tierra, Fuego, Agua y Aire), Bachelard establece otros tantos tipos de imaginación material, de acuerdo con el elemento concreto en que una «imagen» cristaliza: *Pour qu'une rêverie se poursuive avec assez de constance, pour donner une oeuvre écrite... il faut qu'elle trouve sa matière, il faut qu'un élé-*

(5) Véase: L. GOLDMANN, *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, Paris, 1964. P. MACHÉREY, *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspero, Paris, 1966.

(6) Véase: *Les chemins actuels de la critique*, pp. 429-432. P. BRUNEL, C. PICHOS, A. M. ROUSSEAU, *Qu'est-ce que la littérature comparée*, Armand Colin, Paris, 1983, pp. 115-134.

(7) N. FRYE, *Anatomie de la critique*, Gallimard, Paris, 1969.

ment matériel lui donne sa propre substance, sa propre règle, sa poétique spécifique<sup>8</sup>. A partir de estos presupuestos y sirviéndose de las creaciones míticas o literarias, el filósofo nos muestra cómo los poetas sueñan sus obras e invitan a hacer otro tanto al lector<sup>9</sup>.

Por su parte, Pierry Albouy en *Mythes et Mythologies dans la littérature française*<sup>10</sup> aborda el estudio del mito literario, entendiendo por éste todo relato que implica la presencia de un mito, ya se encuentre en mayor o menor medida modificado por un autor o la tradición. Considerando el distinto uso que de los mitos se ha hecho a través de los siglos por las diferentes escuelas literarias, P. Albouy procede a una catalogación de los más importantes, siguiendo dos criterios básicos: diacrónicamente, a través de la historia de la literatura francesa; y temáticamente, centrándose en aquellos que han tenido una frecuencia de aparición más notable.

## II.

En este amplio marco de la crítica temática incluiremos los trabajos de Gilbert Durand, uno de los más importantes teóricos y sistematizadores del universo de la imaginación simbólica.

Centrando su atención en el papel relevante del símbolo dentro del mundo de la imaginación creadora, G. Durand elabora una teoría general de lo imaginario en su obra *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*<sup>11</sup>. El investigador se sitúa en lo que denomina: *le trajet anthropologique, c'est-à-dire l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social*<sup>12</sup>. Por lo cual, su búsqueda supone una metodología de convergencia de distintos campos antropológicos (psicoanálisis, simbolismo religioso, poesía, iconografía, psicología patológica) que es lo que él denomina *convergence des herméneutiques*<sup>13</sup>.

A partir de principios psicofisiológicos, G. Durand establece tres grandes divisiones de lo imaginario, en base a tres estructuras fundamentales que se corresponden con tres reflejos dominantes y esquemas de acción. Estas categorías y presupuestos se apoyan en la *hypothèse de travail qu'il existe une étroite concomitance entre les gestes du corps, les centres nerveux et les représentations symboliques*<sup>14</sup>. El concepto jungiano de *arquetipo* le proporciona un segundo grupo de categorías (*épithètes, substantifs*), para llegar finalmente

(8) G. BACHELARD, *L'eau et les rêves*, José Corti, París, 1943, p. 5.

(9) Véase: *La poétique de la rêverie*, P.U.F., París, 1960; *La psychanalyse du feu*, Gallimard, París, 1938; *L'air et les songes*, José Corti, París, 1944; *La terre et les rêveries du repos*, José Corti, París, 1948.

(10) P. ALBOUY, *Mythes et mythologies de la littérature française*, Armand Colin, París, 1969.

(11) G. DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, París, 1969.

(12) *Ibidem*, p. 38.

(13) Véase: *L'imagination symbolique*, P.U.F., París, 1964, p. 84.

(14) *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 51.

hasta el símbolo, actualización y cristalización de los arquetipos. Tendríamos entonces el siguiente *Tableau de la classification isotopique des images*<sup>15</sup>:

RÉGIMES OU POLARITÉS	DIURNE	
Structures	<p style="text-align: center;"><b>SCHIZOMORPHES</b> (ou héroïques)</p> <p>1.º Idéalisation et «recul» autistique. 2.º Diaïrétisme (Spaltung). 3.º Géométrisme, symétrie, gigantisme. 4.º Antithèse polémique.</p>	
Principes d'explication et de justification ou logiques	Représentation objectivement hétérogénéisante (anti-thèse) et subjectivement homogénéisante (autisme). Les Principes d' <i>EXCLUSION</i> , de <i>CONTRADICTION</i> , d' <i>IDENTITÉ</i> , jouent à plein.	
Réflexes dominants	Dominante <i>POSTURALE</i> avec ses dérivés <i>manuels</i> et l'adjuvant des sensations à distance (vue, audiophonation).	
	DISTINGUER	
Schémas «verbaux»	Séparer ≠ Mêler.	Monter ≠ Chuter.
Archétypes «épithètes»	Pur ≠ Souillé. Clair ≠ Sombre.	Haut ≠ Bas.
Archétypes «substantifs»	La Lumière ≠ Les Ténèbres. L'Air ≠ Le Miasme. L'Arme Héroïque ≠ Le Lien. Le Baptême ≠ La Souillure.	Le Sommet ≠ Le Gouffre. Le Giel ≠ L'Enfer. Le Chef ≠ L'Inférieur. Le Héros ≠ Le Monstre. L'Ange ≠ L'Animal. L'aile ≠ Le Reptile.
Des symboles aux Synthèmes	Le Soleil, l'Azur, l'OEil du Père, les Runes, le Mantra, les Armes, les Cuirasses, la Clôture, la Circoncision, la Tonsure, etc.	L'Echelle, l'Escalier, le Bétyle, le Clocher, la Ziqqurat, l'Aigle, l'Alouette, la Colombe, Jupiter, etc.

(15) Ibidem, pp. 506-507.

NOCTURNE			
<p><b>SYNTHÉTIQUES</b> (ou dramatiques)</p> <p>1.º <i>Coincidentia oppositorum</i> et systématization. 2.º Dialectique des antagonistes, dramatisation. 3.º Historisation. 3.º Progressisme partiel (cycle) ou total.</p>		<p><b>MYSTIQUES</b> (ou antiphrasiques)</p> <p>1.º Redoublement et persévération. 2.º Viscosité, adhésivité antiphrasique. 3.º Réalisme sensoriel. 4.º Mise en miniature (Gulliver).</p>	
<p>Représentation diachronique qui relie les contradictions para le facteur temps. Le Principe de <i>CAUSALITÉ</i>, sous toutes ses formes (spéc. <i>FINALE</i>, et <i>EFFICIENTE</i>) joue à plein.</p>		<p>Représentation objectivement homogénéisante (persévération) et subjectivement hétérogénéisante (effort antiphrasique). Les Principes d'<i>ANALOGIE</i>, de <i>SIMILITUDE</i> jouent à plein.</p>	
<p>Dominante <i>COPULATIVE</i>, avec ses dérivés moteurs <i>rythmiques</i> et ses adjuvants sensoriels (kinésiques, musicaux-rythmiques, etc.).</p>		<p>Dominante <i>DIGESTIVE</i> avec ses adjuvants <i>coenesthésiques</i>, <i>thermiques</i> et ses dérivés <i>tactiles</i>, <i>olfactifs</i>, <i>gustatifs</i>.</p>	
<b>RELIER</b>		<b>CONFONDRE</b>	
Mûrir, progresser.	Revenir, recenser.	Descendre, posséder, pénétrer.	
en avant, à venir.	Arrière, passé.	Profond, calme, chaud, intime, caché.	
Le Feu-flamme. Le Fils. L'Arbre. Le Germe.	La Roue. La Croix. La Lune. L'Androgyné. Le Dieu pluriel.	Le Microcosme. L'Enfant, le Poucet. L'Animal gigogne. La Couleur, la Nuit. La Mère. Le Récipient.	La Demeure. Le Centre. La Fleur. La Femme. La Nourriture. La Substance.
Le Calendrier, l'Arithmologie, la Triade, la Tétrade, l'Astrobiologie.			
L'Initiation, le «Deux Fois Né», l'Orgie, le Messie, la Pierre Philosophale, la Musicque, etc.	Le Sacrifice, le Dragon, la Spirale, l'Ascargot, l'Ours, l'Agneau, le Lièvre, le Rouet, le Briquet, La Baratte, etc.	Le Ventre, Auteurs et Avalés, Kobold, Dactyles, Osiris, les Teintures, les Gemmes, Mélusine, le Voile, le Manteau, la Coupe, le Chaudron, etc.	La Tombe, le Berceau, la Chrysalide, l'Ile, la Gaverne, le Mandala, la Barque, la Hotte, l'OEuf, le Lait, le Miel, le Vin, l'Or, etc.

Vamos a tratar de aclarar el funcionamiento de las diferentes categorías comprendidas en el cuadro anterior. Nos serviremos de tres símbolos como ejemplo de la triple división de lo imaginario.

El SOL es uno de los símbolos más universales y de frecuente presencia en ámbitos como la mitología, los sistemas de creencias de los pueblos o las elaboraciones de la imaginación creadora (sueño, poesía, arte). Las distintas variantes del simbolismo solar son la cristalización de *arquetipos* de tipo luminoso y ascendente, que se expresan en dualidades antagónicas como «luz/tinieblas» y «arriba/abajo». Todo ello nos conduce por la vía del isomorfismo al *esquema de acción* que se resume en el verbo DISTINGUIR, y en el que está implícito ese antagonismo, esa división entre la claridad y la oscuridad, entre la ascensión y el descenso. Posteriormente comprobamos cómo dentro de una dominante de «posición» (POSTURALE) los *reflejos* básicos de la verticalidad y la horizontalidad están a veces relacionados con sensaciones ópticas<sup>16</sup>. Comprendemos, así, la correspondencia que se establece entre el simbolismo espectacular (visual) del Sol y la verticalidad ascendente. En fin, para terminar, constatamos que el isomorfismo de los arquetipos, los esquemas verbales y los reflejos dominantes desemboca en un sistema de representación concreto o *estructura* ESQUIZOMORFA que podríamos definir como el pensamiento por antítesis: La luminosidad que el símbolo del Sol evoca implica una oposición a lo tenebroso, del mismo modo que el simbolismo de la elevación se piensa «contra» la semántica de la caída y el abismo.

El simbolismo o mito del ANDROGINO forma parte de las más antiguas creencias en donde la bi-unidad es una manifestación habitual de la divinidad, fenómeno que tiene su continuación no sólo en la mitología griega (Artemis, Adonis, Dionisio), sino en las religiones más evolucionadas como el judaísmo (el Adán primordial) o el cristianismo (Jesús). Desde la filosofía griega (Platón, *El Banquete*), pasando por la tradición alquimista, hasta la actual cultura de la imagen corporal (peluquería, maquillaje, moda), el *arquetipo* de la bisexualidad se actualiza siguiendo múltiples variantes del mito del ANDROGINO. Nos encontramos aquí ante el *esquema de acción* UNIR, en el que las unidades antagónicas quedan suprimidas, produciéndose una complementariedad o fusión de las mismas. De acuerdo con el isomorfismo de nuestra clasificación, el *reflejo* dominante COPULATIVO, en cuanto pulsión sexual, nos conduce a una visión rítmica del mundo (movimientos rítmicos del acto sexual, el ritmo de los ciclos lunares y agrarios). Pues bien, el mito del ANDROGINO se enmarca también dentro de esa dimensión rítmica que expresan la sucesión de los contrarios o la alternancia de modalidades antitéticas. Todo lo cual nos sitúa dentro de *estructuras* de carácter SINTETICO, siendo la armonía de los contrarios (*coincidentia oppositorum*) el resumen de toda esta problemática.

El símbolo de la CUEVA recorre la historia de la humanidad, desde la prehistoria (morada o sepulcro), a través de los cultos de distintos pueblos: centro iniciático (Mitra), lugar de aparición de la divinidad (criptas y templos cristianos), hasta el actual ideal de supervivencia bélica (el refugio antiatómico). El

(16) Ibidem, p. 47.

simbolismo de la CUEVA puede considerarse como la condensación de diversos *arquetipos* que quedarían resumidos en la noción de «cavidad íntima», ya se trate de la matriz universal (lugar de gestación de la Madre Tierra), de un verdadero «centro del mundo» o de la mansión de los muertos. El *esquema* de acción CONFUNDIR nos pone en contacto con verbos como «descender» y «penetrar». No nos referimos aquí al «descenso» fulgurante de la caída, característico del *esquema* verbal DISTINGUIR, sino al lento y calusoro «descenso» que está ligado a la intimidad digestiva; por lo que nos situamos ante un nuevo *reflejo* dominante (de nutrición). G. Durand nos diría al respecto: *C'est qu'en effet se conjugent dans cette image de la «chaude intimité» la pénétration moelleuse et le caressant repos du ventre digestif comme du ventre sexuel*<sup>17</sup>. Por lo que se refiere al isomorfismo de las *estructuras* que resumen este sistema de representación simbólica, constatamos en el símbolo de la CUEVA la valoración de la intimidad y la profundidad. Dentro del *régimen* nocturno de las imágenes llamamos a éstas, *estructuras* MISTICAS.

### III.

Una vez que Gilbert Durand ha sentado las bases de una teoría general de lo imaginario y después de elaborar todo un material clasificador con el que abordar las distintas imágenes (símbolos), está en condiciones de poner en funcionamiento una nueva disciplina que él mismo ha denominado *mitocrítica*:

*Le terme de «mythocritique» fut forgé vers les années 1970 sur le modèle de celui utilisé 20 ans plus tôt par Charles Mauron «psychocritique» (1949), pour signifier l'emploi d'une méthode de critique littéraire ou artistique qui focalise le processus compréhensif sur le récit mythique inhérent... à la signification de tout récit*<sup>18</sup>.

La *mitocrítica* no sólo vendría a sumarse al amplio marco constituido por las distintas corrientes críticas, sino que para G. Durand se presenta como una síntesis constructiva entre las diversas críticas literarias y artísticas. El investigador de lo imaginario propone la figura de un «triédro» como resumen de las diferentes posturas críticas: 1) la primera cara agruparía a las «viejas» críticas que desde el positivismo de Taine, al marxismo de Lukacs fundan la interpretación en «la raza, el medio y el momento»; 2) en otra cara tendríamos a la crítica psicológica y psicoanalítica; 3) y finalmente, estarían las «nuevas» críticas que centran su atención en el tejido formal y en las estructuras de un texto (Jakobson, Greimas, etc.). El inconveniente de estos tres polos interpretativos es que acostumbran a erigirse en «factores dominantes», centrifugos y reductores de todo mensaje o lectura. Por esta razón G. Durand señala que: *La mythocritique, tout en tenant compte des progrès de chaque face du «trièdre» de*

(17) Ibidem, p. 228.

(18) G. DURAND, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*, Berg International, Paris, 1979, p. 308.

*l'explication critique, veut les centrer de façon «centripète» sur ces entités symboliques coordonnées en un récit symbolique ou «mythe» que constitue la lecture et ses niveaux de profondeur*<sup>19</sup>.

Esencialmente, la *mitocrítica* aspira a desvelar, ya sea en un escritor o en la obra de una época y un medio determinados, los mitos directivos y sus transformaciones significativas. Lo cual permitirá constatar cómo un rasgo de carácter personal en un autor contribuye a la modificación de la «mitología» reinante; o bien acentúa la vigencia de uno u otro mito directivo. Para ello G. Durand propone un modelo o método de análisis de los mitos que denomina *mitoanálisis*. Veamos el funcionamiento del mismo:

— Todo mito está compuesto de *mitemas*, que son las unidades más pequeñas del relato mítico portadoras de significado.

— Si nos centramos en un mito como el de HERMES, tal como aparece en un diccionario de mitología (P. Grimal), tomaríamos aquellos *mitemas* que son significativos y determinantes de ese «mito ideal», como por ejemplo: niño inventor; ayuda a escapar a Ulises de Circe; intermediario de Zeus en el juicio de París; iniciador de la aventura de Perseo; entrega la planta «moly» a Ulises, etc.

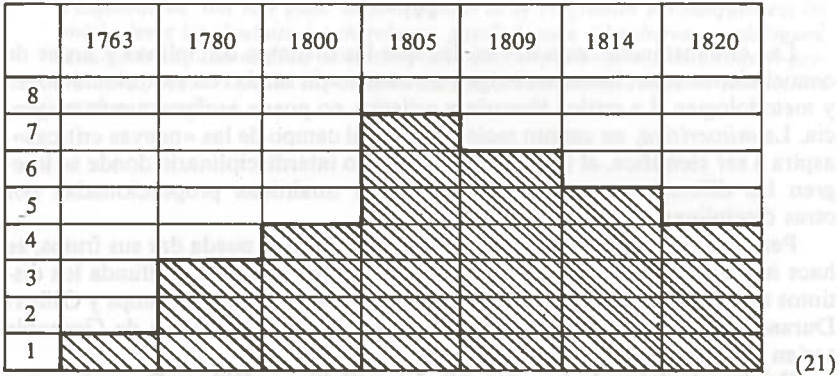
— Una vez aislados los *mitemas*, estableceríamos un esquema organizador, en el que éstos se clasificarían siguiendo dos criterios: 1) horizontalmente, de acuerdo con un orden de sucesión cronológica; 2) verticalmente, teniendo en cuenta el contenido semántico análogo de los *mitemas*. Nos encontramos aquí ante el mismo tratamiento «a la americana» que Levi-Strauss desarrolla con el mito de Edipo<sup>20</sup>. Tanto este antropólogo como Durand hablan de «paquets» de *mitemas* para referirse a las columnas verticales definidas por un contenido semántico semejante.

— Siguiendo este mismo procedimiento, podemos establecer otros esquemas que nos informen sobre la fluctuación histórica de un mito. Teniendo en cuenta la frecuencia de aparición de un «paquet» sincrónico de *mitemas* a lo largo de una secuencia temporal (años, decenios, siglos), obtendríamos un cuadro en el que, horizontalmente, se establece la serie cronológica y, verticalmente, las frecuencias:

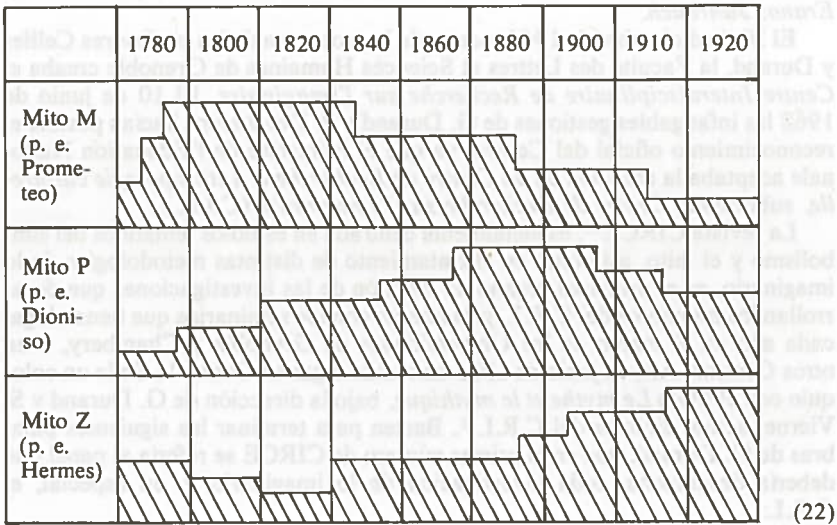
(19) Ibidem, p. 308.

(20) Véase: C. LEVI-STRAUSS, *Antropologie structurale*, Plon, Paris, 1958, pp. 235-242.





Asimismo, podemos obtener un cuadro que nos de cuenta de la correlación que se establece entre los mitos de una época o un espacio cultural determinados:



— En fin, este método nos permite conocer el universo de los mitos, desde centros de interés diversos. Podemos así apreciar la escasez, desaparición o resurgimiento de un mito; sus variaciones a lo largo de diferentes épocas, e incluso la acción transformadora del mismo sobre la mentalidad de una etapa histórica.

(21) G. DURAND, *Figures Mythiques et visages de l'oeuvre*, p. 317.

(22) *Ibidem*, p. 318.

## IV.

Las circunstancias actuales en las que las distintas disciplinas y áreas de conocimiento están inmersas exigen un cambio de rumbo en sus orientaciones y metodologías. La crítica literaria y artística no puede escapar a esta exigencia. La *mitocritica*, en cuanto recién llegada al campo de las «nuevas críticas», aspira a ser científica, al situarse en un espacio interdisciplinario donde se integren las diferentes perspectivas teóricas y analíticas proporcionadas por otras disciplinas.

Pero para que un campo de investigación tan vasto pueda dar sus frutos, se hace imprescindible la presencia de un Centro que coordine y difunda los distintos trabajos críticos. Los profesores Leon Cellier, Paul Deschamps y Gilbert Durand, así como la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Grenoble serían los pioneros en esta tarea.

Desde principios de los años 60, Leon Cellier y Gilbert Durand venían desarrollando seminarios en torno a la problemática de la Imagen, el Mito y el Símbolo en literatura y antropología. Así pues, centrados en el mundo de lo imaginario, consagrarían la mayor parte de su obra<sup>23</sup> y artículos que aparecerían en revistas especializadas como *Cahiers Internationaux de Symbolisme* y *Eranos Jahrbuch*.

El 20 de diciembre de 1966, aceptada la propuesta de los profesores Cellier y Durand, la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Grenoble creaba el *Centre Interdisciplinaire de Recherche sur l'Imaginaire*. El 10 de junio de 1968 las infatigables gestiones de G. Durand y P. Deschamps hacían posible el reconocimiento oficial del Centro, ya que el Ministère de l'Éducation Nationale aceptaba la creación de un *Centre de Recherche d'Anthropologie culturelle*, subtítulo *Centre de Recherche sur l'Imaginaire* (C.I.R.).

La revista CIRCE<sup>24</sup>, esencialmente centrada en estudios temáticos del simbolismo y el mito, así como en el tratamiento de distintas metodologías de lo imaginario, es el principal órgano de difusión de las investigaciones que desarrollan los miembros del C.R.I., juntamente con los seminarios que tienen lugar cada año en el marco de las Universidades de Grenoble y Chambéry, o en otros Centros. Así, en junio de 1985 ha tenido lugar en Cerisy-la-Salle un coloquio con el título *Le mythe et le mythique*, bajo la dirección de G. Durand y S. Vierende, actual director del C.R.I.<sup>25</sup>. Basten para terminar las siguientes palabras de G. Durand, que en el primer número de CIRCE se refería al papel que debería desempeñar toda investigación de lo imaginario y, en especial, el C.R.I.:

*Le champ de l'exploration de l'Imaginaire est donc immense, et le «Centre de Recherche sur l'Imaginaire» entend bien ne négliger aucune des techniques de*

(23) Las obras fundamentales de G. DURAND ya han sido citadas en este estudio. Por lo que se refiere a León CELLIER señalaremos: *L'épopée romantique*, P.U.F., París, 1954; *Gerard de Nerval, l'homme et l'oeuvre*, Hatier, París, 1963.

(24) La revista CIRCE, que apareció por primera vez en el año 1970 y que ha publicado hasta la fecha 14 números, es editada en París por Lettres Modernes.

(25) Señalamos entre las obras de Simone VIERNE: *Jules Verne et le roman initiatique, contribution à l'étude de l'imaginaire*, Ed. du Sirac, París, 1973; *Rite, roman, initiation*, Presses Universitaires de Grenoble, 1973.

*l'exploration, son rôle étant de coordonner et de confronter périodiquement les méthodes et les résultats des chercheurs, psychologues, ethnologues, sociologues, analystes des littératures, historiens des idées et philosophes, médecins et psychiatres jusqu'ici isolés et par là limités dans leur audace et leurs possibilités exploratrices*<sup>26</sup>.

por Rafael RUIZ ALVAREZ y Aurora MEZCUA FERIA

(Departamento de francés)  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
(Universidad de León)

En un trabajo que presentamos en las páginas que siguen, ponemos analíticamente las diferentes orugas que constituyen la hucha en *Les Liaisons Dangereuses*, de Choderlos de Laclos. Desde una perspectiva esencialmente descriptiva<sup>1</sup>. Para ello, consideramos necesario definir previamente el concepto de hucha con el que vamos a operar. Así pues, entendemos por «hucha» aquellos actos, gestos y palabras que llevan implícito un engaño de un individuo a otro, en cualquier caso referido en confidencia a un tercero con propósito de chispa.

Una vez hecha esta personalización, iniciaremos la descripción de sus constituyentes morfológicos. En una primera lectura se observa que la novela está compuesta por un intrincado nudo de relaciones entre las que destaca muy especialmente la que mantiene con su ácida correspondencia los dos protagonistas, Valmont y Merteuil. Ambos son los auténticos generadores de la dinámica del texto, regido por la terminología de F. Javier del Prado, ya que contribuyen mediante sus confidencias a mantener el hilo argumental del relato, a la vez que son los verderos que mueven a sus víctimas.

Teniendo en cuenta que la regla general de toda comunicación epistolar se basa en la transmisión por medio de una carta de un mensaje de un emisor a un receptor, y dadas las características del mensaje que analizamos, la hucha y su función —que ésta sea confidencial—, llamaremos «narrador» al emisor y «confidente» al receptor. Por consiguiente, Valmont y Merteuil desempeñan los papeles de narrador y confidente de lo que consideramos en llamar la «anecdótica de la hucha», intercambiando entre sí sus funciones.

[1] Para la realización de este estudio hemos consultado la edición de Christian Laclos, *Œuvres Complètes*, Paris, 1978, con prólogo y notas de Lucien Védier. Esta edición además de reproducir fielmente el original de abril de 1782, contiene un análisis profundo de las variantes del manuscrito.

[2] La elección de este término fundamentamos que comprende la hucha. Hemos consultado en particular los trabajos de J. A. VLAMINCK, *Psychologie de l'écrit*, Ed. Gallimard, Paris, 1970; T. Todorov, *L'Écriture II. Signification*, Larousse, Paris, 1967 y *L'Écriture romanesque de nos jours*, Desclée de Brouwer, E. Suij, Paris, 1966.

[3] F. JAVIER DEL PRADO BREGMA, *Clase y estilo en el siglo XVIII*, Alianza, Madrid, 1966.

(26) G. DURAND, *L'exploration de l'imaginaire*, en CIRCE, n.º 1, p. 40.

