

El estudio científico de la literatura a través del mito de la búsqueda según los críticos anglo-norteamericanos, especialmente Northrop Frye

JULIAN RODRIGUEZ

SUMMARY

All literature manifests, hypothetically, a coherent order. Writings of Sir James Frazer, T.S. Eliot, J. Campbell and R. Graves are at the origin of such a seminal intuition, but Northrop Frye is the first to map out systematically and coherently all the principles of its organization. According to him all literary stories and images cluster around the main and most important story: the loss and regaining of identity or the quest-myth. A critical imagination can explore this order through its twofold aspects, myth and imagery. From the point of view of myth, there are four main narrative patterns forming the entire quest: romance, tragedy, irony/satire and comedy. Concepts such as phase, mode and displacement are basic to this narrative order of words. The thematic (or lyric) aspect of the quest, which usually doesn't tell a story, displays similar corresponding patterns to the narrative. As far as imagery is concerned, the paper narrows down Frye's archetypal imagery to four categories to make it coincide with the four main narrative and thematic arguments. Finally, the imaginative role of the questing reader is discussed. Thus, criticism or the scientific study of literature is possible because of the very unifying principle of the quest-myth. The reader's scientific, critical or creative quest may be carried out because of Frye's conception of literature as a whole under the quest-myth, which, according to him, is the centre not only of all literature but also of the imaginative or creative experience of the reader. Briefly, the paper condenses in eighteen pages Frye's intricate criticism hoping to achieve some overall understanding and practical use.

La crítica anglo-norteamericana que ha venido investigando durante los últimos cien años la gramática poética de la literatura, ha intentado delimitar el orden interno común a todas las obras de creación a través del cual es posible el estudio científico de la literatura. Este orden poético no es sólo exclusivamente

literario, sino también inherente a las operaciones imaginativas de la mente humana y por eso está manifiesto en sus representaciones creativas. La crítica o el estudio científico de la literatura no sería posible si la literatura no tuviese una estructura conformada por unos principios que la mente, por su parte, puede reconocer. Pero al igual que la lengua tiene una gramática y una sintaxis de las que nuestro entendimiento depende inevitablemente para hablar, así también la imaginación. Ni el niño ni el poeta podían hablar o escribir un poema sin la posesión de sus respectivas estructuras gramaticales. Aunque esta información gramatical pueda ser inconsciente a ambos, no por ello deja de ser menos real. Para el crítico literario, el entendimiento de la literatura consiste en el conocimiento consciente de esta gramática poética a través del estudio científico o genuina experiencia de la literatura.

El primero en denominar a esta operación poética *orden* ha sido T.S. Eliot en su ensayo «Tradition and the Individual Talent». Eliot se refiere a este juego entre estructura global y poema concreto en los siguientes términos:

What happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the *whole* existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new. Whoever has approved this idea of order, of the form of European, of English literature will not find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past¹.

El estudio hacia el orden interno, al que se refiere Eliot, hace posible el inicio al estudio científico de la literatura. Aunque a primera vista este objetivo pueda parecer exclusivamente sincrónico, como veremos más adelante, y otros críticos posteriores a Eliot han desarrollado este enfoque, «the whole existing order» no descarta ninguno de los posibles datos diacrónicos de la historia de la literatura, ni tampoco de la filosofía, si bien la literatura tiene un campo científico autónomo con respecto a estas otras ciencias. Según N. Frye, el marco cronológico utilizado por la historia no proporciona un sentido interno a la unidad autónoma de la literatura ni tampoco se lo proporciona el marco filosófico por la misma razón; el estudio hacia el orden interno autónomo de la literatura ni es posible ni puede estar condicionado por el marco del historiador o el del filósofo². El marco conceptual de la literatura, son las obras literarias. Por

1 *Selected Essays*, London (1932), Faber, 1980, p. 15.

2 Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton Univ. Press, 1957; ver especialmente la «Introduction». En cuanto al concepto de «orden de las palabras» el Prof. Frye ha dado máxima expresión al mismo en *The Great Code*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1982, pp. 3-101.

varias razones ya evidentes de antiguo. Aristóteles y Sidney en *A Defence of Poetry* (1595)³ haciéndose eco, lo explican diciendo que el poeta ni afirma ni niega nada; a diferencia del historiador, el poeta no hace afirmaciones particulares y sólo las afirmaciones particulares son verdaderas o falsas y pueden ser comprobadas a través de una correspondencia entre lo afirmado y la realidad externa. El poeta, según Aristóteles (*Poética*, 1451 B), afirma algo que es universalmente cierto y por tanto, autónomo, independiente de la realidad externa, y conformado por el orden interno del que nos habla Eliot. El presente trabajo asume tales concepciones sin mayor aparato filosófico por razones que al final del mismo se harán evidentes y que una argumentación filosófica del lenguaje no nos pondría en camino de una experiencia genuinamente literaria; el lenguaje literario es asociativo, poético o metafórico⁴, y el estudio científico de la literatura no es posible sino a través de la experiencia de este lenguaje que lleva al lector al conocimiento interior de la estructura misma de la literatura, donde radica toda su energía, verdad o significación. Esta crítica, pues, estudia cualquier unidad literaria (convención, arquetipo, mito, metáfora) independiente y recurrente⁵ en cada obra que puede ser aislada a tal propósito, y su relación con la estructura literaria global, tal y como experiencia imaginativa nos las revela y nuestra mente es capaz de ir ordenándolas, una vez que el lector haya leído el texto tantas veces como haya sido necesario para poseerlo en su totalidad. Frye explica la científicidad de un tal proceso bajo el concepto de mónada en la fase anagónica⁶ afirmando que cualquier unidad de la estructura literaria que puede ser aislada con finalidad crítica es un microcosmos de toda la literatura, es decir, una manifestación individual del orden total de las palabras. Esta operación crítica presupone una actividad creativa o metafórica por parte de la mente investigadora sin la cual no es posible una actividad científica. La correspondencia entre las unidades literarias es realizada por el proceso metafórico⁷. Aristóteles tanto en su *Retórica* como en el capítulo 22 de la *Poética* afirma que hacer bien las metáforas, es decir, las comparaciones o identificaciones de unas imágenes con otras, es percibir bien las relaciones de semejanza. Quien sabe hacer esto, según el crítico ateniense, es el poeta nato. Sin embargo, la evidencia del orden poético universal nos obliga a añadir, y el ensayo de Oscar Wilde «The Critic as Artist»⁸ así lo corrobora, que el crítico es ciertamente poeta cuando percibe las relaciones de semejanza de las unidades poéticas con el orden total de las palabras. Por tanto, la crítica o el estudio de la literatura desde esta perspectiva crítica moderna convierte al crítico en poeta, no nace, lo hace poeta.

3 Sir P. Sidney, *A Defence of Poetry*, London. Oxford. 1982, p. 52.

4 N. Frye, *The Educated Imagination*, Toronto. CBC, 1963, pp. 12 y 16.

5 *Anatomy*, pp. 99-105, y *Fables of Identity*, New York, Harcourt, Brace and World Inc., 1963, p. 123.

6 *Anatomy*, pp. 115-128.

7 *Ibid.*, pp. 123-128.

8 Oscar Wilde. *Complete Works*, London, Collins, 1981, pp. 1009-59.

Las semejanzas metafóricas de unas obras con otras se hacen principalmente a través de imágenes, patrones narrativos, personajes, escenarios, en suma arquetipos o unidades de significado que se repiten de una obra a otra no importa en qué período histórico y que, globalmente considerados, conforman la gramática poética universal. La actividad que nuestra imaginación comparte a través de todos los arquetipos literarios, es un procedimiento encauzador y potenciador en la revelación de la estructura poética común a ambos. El estudio de la literatura no es, pues, una actividad azarosa; su estructura se revela a través de múltiples conexiones y procesos de la imaginación humana vinculada a ese orden a través de la experiencia metafónica o imaginativa personal e intransferible de la gramática poética.

Muchos críticos antes que Eliot y después de él han ido dando cuenta de dicha gramática. Uno de los más influyentes ha sido y es Sir James Frazer con su libro *The Golden Bough (1890-1920)*⁹; le siguieron Jessie Weston, el ruso V. Propp, Richard Chase, Joseph Campbell con *The Hero with a Thousand Faces (1949)*, Robert Graves con *The White Goddess (1948-1961)* y Northrop Frye con *Anatomy of Criticism (1957)*. Estos escritores, cada uno desde su perspectiva particular, muestran la coherencia interna de la literatura en sus dos aspectos de narración e imágenes al girar ambos aspectos con todos sus arquetipos en torno a una metáfora central o patrón común: el mito de la búsqueda de la identidad del héroe. Sin tal descubrimiento, la crítica hubiese seguido siendo simple comentario, informado o sofisticado si se quiere, pero que nunca habría mostrado cómo las obras literarias se relacionan fundamentalmente. En suma, sin un entendimiento de la estructura como un todo unitario no tendríamos la posibilidad de ver cómo cada obra por separado es independiente y se relaciona con la literatura global a través del proceso creativo de nuestra experiencia imaginativa.

La estructura poética necesitaba ser concretada de forma que pudiese ser llevada a la práctica. El primer crítico que delimita sus principios básicos es Northrop Frye en *Anatomy of Criticism*, facilitando así el estudio de la literatura de forma científica. El mito o historia de la búsqueda de la identidad sobre el que convergen todas nuestras experiencias literarias de forma unitaria, es el gran avance en el estudio científico de la literatura. Frye explora este principio unificador desde cuatro tipos de crítica: histórica, ética, arquetípica y retórica, o lo que él denomina indistintamente la teonada de los modos, los símbolos, los mitos y los géneros. Con ello se hace posible el estudio sistemático, progresivo y científico de la gramática poética. Esta gramática poética, marco o estructura literaria global de toda obra literaria de creación, tiene dos aspectos básicos o principios generales pues, consta de unas imágenes y narra una historia.

Narrativamente, a medida que discurren los acontecimientos en la lectura de una obra, nos percatamos de que ciertos rasgos se repiten. No es que estos

9 Ver John B. Vickery. *The Literary Impact of 'The Golden Bough'*, Princeton, 1973

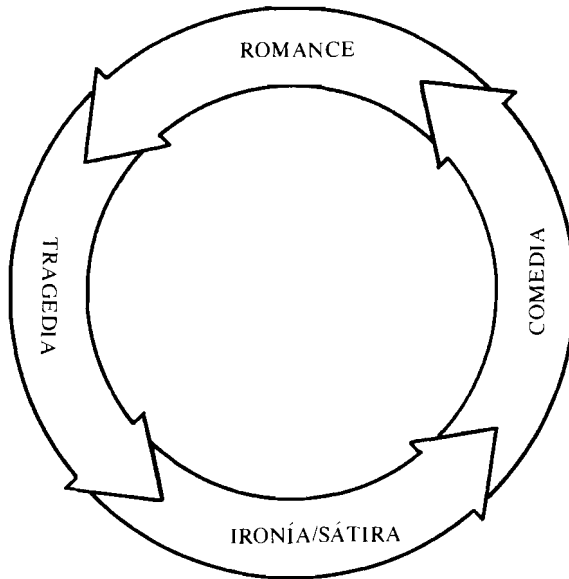
patrones sean idénticos al texto que leemos pero sí están implícitos en la narración. Al leer percibimos en la sucesión de estos acontecimientos que algunos de ellos revelan ser más importantes que otros y que en este mapa que van configurando hay momentos capitales que nos indican dónde estamos y a dónde nos dirigimos o qué rumbo nos hacen pensar que tomarán. Si bien dos narraciones no son absolutamente idénticas, la comparación narrativa entre ellas nos acercan indiscutiblemente a abstraer importantes semejanzas sin menoscabo de la unidad narrativa de cada obra individual. Así cada obra se va revelando a la mente del lector como una creación narrativa microcósmica del orden global de las palabras ¹⁰.

Se pueden diferenciar, según Frye, cuatro episodios básicos que conforman narrativamente el marco unitario de la literatura, la estructura global o mito de la búsqueda: romance ¹¹, tragedia, comedia e ironía/sátira. Estos cuatro episodios son unidades narrativas o estructuras fundamentales de la imaginación humana a través de los cuales el hombre percibe el mundo de los acontecimientos humanos de cuatro formas diferentes. El deseo incontenible de imaginar un mundo de libertad se conforma en el patrón narrativo romántico o ideal. También es posible imaginar un mundo opuesto a éste que es el que conforma el patrón irónico, el cual da expresión a los deseos frustrantes del hombre en su imposibilidad de alcanzar lo idealmente soñado. Si combinamos estos dos patrones y vemos la tensión de la mente del uno al otro, podemos observar dos planos: uno de «de abajo» tras la pérdida de un mundo ideal deseado. «allí arriban, y al que el hombre no puede sino esforzarse por alcanzar visionándolo, y un movimiento que tiende (hacia arriban y concibe al hombre con poderes extraordinarios que le liberan de las ataduras y frustraciones y es capaz de realizar su ideal. En nuestras mentes podemos aún elaborar otro par de relaciones y asociar la muerte con un sentido de aislamiento de la comunidad, y la vida con la integración en una comunidad social, lo que nos proporciona otros dos patrones o argumentos básicos narrativos que son la comedia y la tragedia. Así podemos concebir los cuatro patrones narrativos básicos como un círculo de historias en movimiento que forman el patrón central unitario o mito de la búsqueda. (Véase esquema 1).

El movimiento de un patrón narrativo a otro tiene que ver con el poder de acción del héroe en conseguir o llevar a cabo con éxito aquello que se propone realizar o lo que no desea que suceda; según tenga mayor o menor capacidad de actuación, su situación queda vinculada a lo romántico. lo trá-

¹⁰ *Anatomy*, pp. 71 y 115-128.

¹¹ El término *romance*, tomado del inglés, se refiere a uno de los episodios narrativos con características de escenario, personajes, imágenes, acontecimientos y fases. No se quiere significar con él ni novela ni novelesco: tampoco es sinónimo de romance lírico versificado como el del Conde Olinos o de lenguas romances: ni tampoco se refiere directamente a los romances de las revistas del corazón, aunque estas historias tengan sus afinidades con nuestro uso del término al presentamos una visión idealizada de la pareja; en el *romance* esta visión idealizada o *romántica* del mundo (y no sólo de la pareja). donde la humanidad es feliz, libre y en circunstancias las más deseables, no es una forma escapista y aséptica de concebir la vida, sino una dialéctica de imágenes y acciones en tensión e inseparable de los otros tres episodios narrativos. aunque los separemos por razones de estudio.



Esquema 1. Ver Hope Ai-nott Lee. *Teacher's Manual. Circle of Stories: One and Two*, New York. Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1972. pp. 1-8.

gico, lo cómico o lo irónico. Los distintos acontecimientos de una narración marcan unas expectativas determinadas dentro del marco del poder del héroe; dado que no son directamente observables, necesitamos prestar atención para ver cómo se relacionan los acontecimientos en cada obra particular para percatamos cuáles de entre ellos adquieren más relevancia y qué dirección narrativa las acciones del héroe y los acontecimientos nos hacen esperar en consecuencia que tome la historia. En otras palabras, todas las historias son contadas de tal forma que suelen coincidir con uno de los cuatro argumentos narrativos básicos según el héroe vaya manifestando un poder supremo, un poder no tan grande, un poder igual a los hombres ordinarios y por último y cuarto un poder sobre los acontecimientos y demás hombres. Aunque todas las historias participen de los cuatro episodios, siempre uno de ellos en particular acaba estableciendo la tonalidad.

Los cuatro patrones narrativos principales son conceptos demasiado generales para ser aplicados en la práctica cuando se desea llevar a cabo el estudio de la literatura de forma sistemática y gradualmente. Por ello, es necesario definir variaciones más precisas dentro de cada uno de los cuatro patrones narrativos principales. Se puede hacer justicia a esta cuestión con el concepto de fase. Fase de un determinado patrón narrativo es una etapa específica de la acción que modula sobre su norma o tonalidad principal. Para algunos críticos, el número de fases puede variar considerablemente. Frye delimita seis para cada uno de los cuatro argumentos narrativos en *Anatomy*; otros críticos llegan a señalar más de

veinte; Foulke and Smith ¹² consideran más importante en su antología el enriquecimiento de tres fases con varios textos de creación cuando de la enseñanza de la crítica práctica se trata; según estos dos autores, la excesiva teorización y la falta de precisión a la que muchas fases llevaría, descuidaría la claridad de los conceptos y sacrificaría la contemplación. Por otra parte, aunque una obra module mejor en una tonalidad determinada, no por ello deja de dar juego para discernir el resto de las fases y episodios en ella. *The Tempest* de Shakespeare, por ejemplo, no sólo puede muy bien expresar la fase central o normativa de la comedia dependiendo de lo que se desee hacer hincapié, sino que incluso pueden verse en dicha obra la huella de los tres restantes argumentos narrativos que la conectan con el orden central de la literatura o mito de la búsqueda. Lo importante es que el lector aprehenda en su imaginación el patrón y la fase más sobresaliente para lo cual debe definirse con claridad la norma y situar textos antes y después de la misma estableciendo una fase precedente y otra subsiguiente. contiguas a cada uno de los cuatro patrones narrativos correspondientes en el círculo de historias; en otras palabras, no descuidar la claridad de los conceptos poéticos ni sacrificar a la teorización la contemplación.

La norma que rige la tragedia, por ejemplo, es la caída del protagonista que tiene un rango de nobleza y dignidad altos; para la comedia la norma es el desbloqueo por parte del protagonista de las fuerzas sociales que impiden la eclosión vital de su energía renovadora. Dos variaciones de la norma para ambos patrones son la tendencia hacia lo romántico o ideal, y hacia lo irónico o realista, bien el héroe tenga gran capacidad de sufrir o vencer las fuerzas obstructoras o bien una tal capacidad se manifieste en grado ínfimo. En los argumentos narrativos del romance y la ironía se da el mismo paralelismo; en este caso es lo trágico o lo cómico lo que establece dos fases antes y después de cada norma. El objetivo principal a tener en cuenta es que se ponga de manifiesto a la experiencia imaginativa las variaciones de la estructura narrativa en movimiento y se perciban las relaciones de semejanza dentro del patrón unitario del mito de la búsqueda. Las fases no son, al igual que los argumentos narrativos, u otros patrones literarios, prescripciones inflexibles o hechos literarios consumados. La modulación de la norma dentro de cada patrón narrativo así como los distintos patrones narrativos, ponen de manifiesto tanto las diferencias por contraste como las semejanzas con la estructura poética global.

Además del concepto de patrón narrativo y de fase, el de modo ¹³ y el de desplazamiento son claves en el orden poético de las palabras dentro de la teoría científica. En la concepción de los modos hay que tener presente la significación de lo que se quiere decir con la palabra 'historia'. Por un lado está ligada a la aventura del héroe. por otro a la obra que da expresión a estos acontecimientos y por un tercero a la sociedad y al autor de cuales surgió la obra y que, como documento social e individual original respectivamente, pasan a formar parte de

¹² *An Anatomy of Literature*. New York. Harcourt Brace Jovanovich, 1972, pp. 1-41.

¹³ *Anatomy*, pp. 33-67.

la historia de la literatura. Al definir el concepto de modo como una función convencional sobre la naturaleza y los límites de acción del personaje central o héroe, no dejaremos de incluir en dicha descripción su relación con la sociedad, la naturaleza, ni los ideales sociales que dieron forma y coherencia histórica a su mundo. El profesor Frye establece el concepto de modo a través del poder de acción del héroe en cinco categorías: 1) la del mito, en la que la superioridad del héroe es diferente en clase de la de otros hombres y de su medio ambiente; 2) la del romance, cuando el héroe es superior en grado a los demás hombres y al propio medio ambiente; 3) la del mimético elevado cuando el héroe es superior en grado a los demás hombres, pero no al medio ambiente natural; 4) la del *mimético* bajo, cuando el héroe está más o menos al mismo nivel que otros hombres y al medio, pero no superior; y 5) la de la ironía, cuando el poder de acción del héroe es inferior al de los hombres normales.

En el esquema que presentamos a continuación sobre la teoría de los modos ficcionales clasificados según el poder de acción del héroe, también pueden verse a simple vista ambas diferencias y semejanzas:

Relación	Superior a otros hombres	Superior al medio	Héroe	Se encuentra en él	Categoría literaria
Superior en clase	SI	SI	SI	divino	Mito
Superior en grado	SI	SI	Héroe típico	Folclore y leyendas	Romántica <i>Beowulf</i>
Superior en grado	SI	NO	Líder	Modo mimético elevado	Trágica <i>Hamlet</i>
Superior	NO	NO	«uno de nosotros»	Modo mimético bajo	Cómica ficción realista <i>Tom Jones</i>
Inferior	NO	Puede	demoníaco	Modo irónico	Irónica <i>Death of a Salesman</i>

Esquema 2. Elaborado a partir de J. L. Aitken, *Children's Literature in the Light of N. Frye's Theory* (Tesis Doctoral), University of Toronto, 1975, p. 64.

Aunque en la literatura occidental, según Frye, y por lo que al poder de

acción del héroe se refiere, hay al menos cinco modos identificables, podríamos sintetizarlos en cuatro haciéndolos coincidir con los cuatro episodios principales por razones de mayor inteligibilidad del mito de la búsqueda. Así la 6ª columna podemos simplificarla en cuatro categorías las cuales ponen más en evidencia las semejanzas entre los modos y los patrones narrativos. Es más fácil ver, pues, que el héroe que tiene un poder muy superior al hombre ordinario cae en el modo romántico o mítico; ligeramente superior al hombre ordinario en el trágico o formal; ni mayor ni menor sino igual en el cómico o natural, e inferior en el irónico. El hecho más evidente que notamos en el poder del héroe, según Frye, es que este poder va de una posición casi divina a una disminución por debajo de la de cualquier hombre ordinario, pasando por dos estadios intermedios y que, si colocamos paralelamente a estos cuatro estadios de poder del héroe las épocas literarias, veremos que la historia de la literatura occidental puede ser considerada dentro de cuatro etapas históricas de afines características. Al igual que muchos datos procedentes de la historia literaria pueden ser sorprendentemente osados. Pero a las teorías críticas norteamericanas les interesan porque dibujan un patrón modal que procede y tiene en cuenta el marco histórico desde el enfoque literario y no a la inversa. Así pues, obras literarias como *Beowulf*, Hamlet, Tom Jones y *Death of a Salesman* se corresponden con la época anglo-sajona y medieval. el Renacimiento y el siglo XVII, el siglo XVIII y principios del **xix**, y parte del **xix** y principios del **xx** respectivamente, ejemplificando el modo romántico, formal, natural e irónico. Es decir, obras literarias del período Anglo-Sajón y Medieval como *Beowulf* ejemplarizan principalmente el modo romántico; las del Renacimiento y los comienzos del siglo **xvii** como Hamlet, el modo formal; las del siglo XVIII y principios del **xix** como Tom Jones, el modo natural; y las de finales del siglo **xix** y principios del **xx** como *Death of a Salesman* el modo irónico ¹⁴. La estructura implícita en esta concepción de los modos es histórica en dos sentidos: primero, ilustra las secuencias de concepción de la acción, sociedad y naturaleza que encontramos a lo largo de la historia; y segundo, delimita la secuencia que asociamos con los períodos importantes de la historia cultural europea. A pesar de la simplificación con la que se intentan presentar asuntos culturales tan complejos, esta descripción y concepción de los modos en sus dos vertientes, histórica e individual, nos ayudan a organizar algunas de nuestras intuiciones como lectores con relación al orden de las palabras. Sin dicha organización la experiencia literaria histórica sería un caos de los gustos o quedaría expuesta a ser organizada por un marco cronológico foráneo que no conduce al orden interno que interesa a la crítica científica. Es decir, tal concepción, sin excluir el contexto histórico de las obras literarias, no impone un rígido marco cronológico ajeno al orden independiente y autónomo de la creación literaria. Las conexiones entre el modo romántico y el romance y entre el modo irónico narrativo como su correlación modal tienen

14 Foulke and Smith, *op. cit.*, siguen a Frye en esta clasificación.

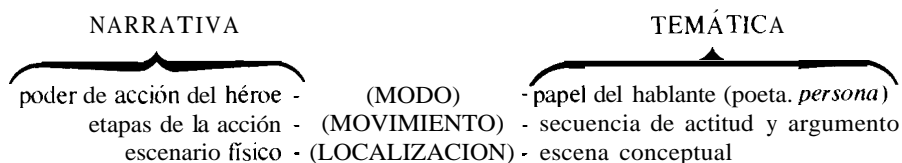
funciones intercambiables. Igualmente, entre el modo natural y la comedia, aunque sean menos visibles, no dejan por ello de ser menos reales. Todas estas afinidades sin embargo, no ponen fronteras conceptuales entre los cuatro modos, los cuatro patrones narrativos y las épocas más importantes de la historia de la literatura anglo-norteamericana, y por supuesto, nos ayudan a penetrar la estructura sincrónica de la literatura desde su rigurosamente documentada diacronía. El concepto de modo tiene además la ventaja de poder ayudarnos a representar aquellos presupuestos históricos sobre los que se modifican o se conforman los patrones narrativos debido a los gustos de un período histórico determinado. Los modos fijan nuestra atención e interés crítico tanto hacia la historia que rodea la creación literaria como la historia de las formas literarias.

Los modos que arrancan de una definición de la cultura y de la historia literaria, también revelan el orden total de la literatura, y así trascienden o de alguna manera son independientes de la Historia. Al igual que los patrones narrativos cada modo está disponible a cualquier autor de cualquier época, pero dentro de esta misma época los escritores pueden interesarse más por unos que por otros. El juego crítico de recreación por parte del lector en busca de la identidad cultural no tiene por qué excluir la descripción del poder de acción del personaje central, ni su relación con la sociedad y la naturaleza, ni los conceptos que dan forma y coherencia a la visión del escritor y su mundo. La universalidad de su historicidad a través de la construcción poética queda así debidamente reconocida.

Pero ¿qué sucede con las formas líricas que generalmente no cuentan una historia? Las formas líricas o temáticas son muy similares a las narrativas. La palabra tema, como tantos otros conceptos literarios, tiene diversas y diferentes significaciones¹⁵. En el contexto crítico general sugiere un patrón de significado que surge a través de una continua acción. Es el patrón que puede ser extraído de una secuencia lineal o narrativa en literatura. Los patrones pueden ser establecidos por recurrencia, yuxtaposición, contraste, paralelismo, imaginaria, simbolismo, etc. En narrativa el tema conecta unos acontecimientos con otros y asimila acciones, pensamientos y actitudes a una estructura narrativa central, no a una mera idea. Sin embargo, la literatura no consiste sólo en contar una historia de la cual se pueden extraer temas narrativos. También puede no contar una historia, es decir, tratar pensamientos y actitudes que contienen implícitamente una historia la cual articula o dramatiza la actividad de la mente del escritor o poeta lírico. En este caso el sentido de progresión de la acción corresponde al desarrollo en la forma de pensar del poeta, generalmente implícito, en cuyo caso el pensamiento es equiparable a la acción. Por ello, los patrones temáticos no son reducibles a un tema. En obras líricas, este patrón controla una secuencia de pensamientos o de actitudes hacia la experiencia humana mucho más que la

15 Ver M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, New York. Holt, Rinehart and Winston, 1981.

imitación de la experiencia misma. La actitud en los estados de pensamiento del poeta lírico no es idéntica a la acción del héroe, pero puede ser sinónimo de ella, lo que quiere decir que comparten un sentido y un significado análogos al poder de acción del héroe de los patrones narrativos. Podemos ver correspondencia analógica entre los patrones narrativos y temáticos con mayor claridad de correlación en el esquema siguiente elaborado por Foulke and Smith ¹⁶ a partir de Frye:



Esquema 3

Según estos autores, el poder de acción del héroe en la narrativa tiene su correlato analógico en el papel del hablante o poeta del poema tanto en su sentido de identidad como en su relación con el oyente y la actitud hacia su materia. Los estadios o etapas de la acción de una obra narrativa se corresponden analógicamente con las secuencias de pensamiento y sentimiento, bien estén explicitadas en argumento o en una progresión, en la actitud de la mente del poeta o ambas cosas a la vez. Y por último el escenario físico donde tiene lugar la acción puede estar localizado perfectamente en la mente del poeta y es allí donde se origina la escena conceptual a través de toda la imaginación, creando su emoción y unidad. Las correlaciones precedentes entre narrativa y temática tienen su limitación ya que separan algo que es inseparable en la literatura. Sin embargo, nos permiten hablar críticamente sobre el significado de lo que leemos con mayor precisión e inteligibilidad sin dejar de encaminarnos hacia el orden interno de la literatura. No es este enfoque algo absolutamente nuevo. Los términos tradicionales como *persona*, narración, escenario, etc., son parte de la crítica desde Aristóteles. Lo que sí se establece es una mayor claridad crítica. El papel o poder del hablante que se corresponde con el del poder de acción del héroe, no tiene por qué estar identificado necesariamente con el autor real del poema. El poeta lírico a veces llamado con mayor propiedad en inglés *persona*— ¹⁷ parece mantener ciertas asunciones sobre los efectos de sus palabras en el auditorio que son convencionales como convencionales son la rima, la estrofa, etc., y que por mucho que parezcan estáticos, están vinculados al movimiento análogo a la acción de las distintas etapas de la argumentación o las distintas secuencias de su actitud.

Por lo que a la localización o el escenario donde tiene lugar la acción se

¹⁶ *Op. cit.*, p. 23.

¹⁷ M. H. Abrams. *op. cit.*, pp. 130-132.

refiere, también se manifiestan convenciones miméticas con el mundo natural que pueden no dejarnos ver las semejanzas con lo narrativo. Generalmente utilizamos el término escenario para referirnos a lugares dentro de los límites del mundo visible, pero difícilmente la literatura puede contener con la misma similaridad lo que acontece en el mundo exterior. Las imágenes asociadas por la mente con el mundo de la naturaleza no tienen la misma agrupación que en el mundo natural; tienen una distribución conceptual, tanto a nivel temático o lírico como narrativo.

Las correspondencias entre los patrones narrativos y los temáticos sugieren semejanzas y correspondencias comunes que nos llevan a la unidad de la estructura literaria. Sin embargo, no hay que perder de vista que en la experiencia de la lírica, su frescura y su fuerza radica en el constante cambio de asociación, en la impredecible dirección «narrativa», en el sorpresivo cambio de expectativa, y que todo ello marca una diferencia con la experiencia y el entendimiento de los patrones narrativos. Sin embargo, incluso aquí quedan marcadas las semejanzas en las diferencias sin por ello tener que renunciar al conocimiento del estudio científico de la estructura en detrimento de la armonía y la contemplación literarias o viceversa, quedando de manifiesto una vez más la unidad y la autonomía de la estructura literaria.

El concepto de desplazamiento¹⁸ que afecta a todos los patrones narrativos y temáticos, fases y modos es otra de las claves que evidencia la unidad de la literatura. Es muy semejante al concepto de modo y a veces resulta muy difícil la separación. La idea de modo hace referencia a la identificación en la complejidad histórico-cultural, y la idea de desplazamiento caracteriza la originalidad de una obra literaria. Hablamos más arriba, siguiendo a Frye, del término «modo» en sus cuatro manifestaciones para describir cuatro maneras de considerar el poder de acción del héroe, su sociedad y su entorno natural. Les correspondía una secuencia histórica: cada uno estaba asociado con un período histórico-cultural determinado. El término desplazamiento se refiere a la adaptación o modificación de los patrones narrativos o temáticos para que la obra se adapte a los cánones de la moral o de la plausibilidad requerida por la sociedad¹⁹. El desplazamiento no es sólo modal. De hecho, muchas de las variaciones más profundas e intrincadas sobre los patrones de la estructura y el pensamiento son estilísticas. Al adoptar el escritor individual los patrones literarios a su propia visión de plausibilidad o moralidad; es lo que él piensa lo que es posible y correcto en la acción y pensamiento humanos, y es lo que hace que una obra determinada sea precisamente de un autor concreto y no de otro. Este desplazamiento estilístico ofrece un camino hacia la personalidad del autor. El término arranca, de entre otras teorías críticas, del psicoanálisis freudiano. Es una forma de descubrir la característica original del escritor. El arranque del término representa un cierto peligro para la crítica: sin embargo,

18 *Fables of Identity*, pp. 21-38.

19 N. Frye, *Secular Scripture*, Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1976, p. 36.

utilizado con tacto nos puede ayudar a descubrir algunos de los impulsos privados y escurridizos que dan cuenta de lo original dentro de una obra literaria, así como del ineludible conocimiento de los rasgos artísticos característicos y específicos de un autor. Además del desplazamiento modal y estilístico, hay desplazamiento de plausibilidad histórica. Del romance medieval *Sir Orfeo* y la historia de D.H. Lawrence «*The Horse Dealer's Daughter*» podemos abstraer el mismo patrón narrativo; ambos héroes descienden a un mundo inferior de donde surgen con sus amadas. En ambas historias, una tras otra, todas las características fundamentales del romance coinciden a pesar de las diferencias en puntos de vista y los distintos factores modales que toman cuerpo.

De la misma manera que las estructuras narrativas, las temáticas están sujetas a los tres tipos de desplazamiento si bien sus efectos son quizá más sutiles aunque no por ello dejan de ser menos patentes. El concepto de las diferentes actitudes que puede adoptar un mismo poeta en diferentes poemas así como la estructura conceptual y los patrones de imaginena, sugieren una variedad de estructuras localizables dentro de diferentes fases de los cuatro argumentos narrativos. Todas estas variedades, son desplazamientos o facetas diferentes en modo y argumento de un único patrón central: la historia de la pérdida y la recuperación de la identidad o mito central de la búsqueda. Frye lo expresa afirmando que cualquier obra individual desplazada es tanto un acontecimiento histórico como una estructura ideal, tanto una constancia diacrónica como una unidad sincrónica. El movimiento va, pues, de la experiencia temporal del símbolo individual a la experiencia anagógica del orden verbal total²⁰.

Dijimos al empezar a definir la estructura literaria sobre la que se asienta el estudio científico de la literatura c la crítica, que toda obra tenía dos principios básicos a través de los cuales nos introducíamos en su unidad literaria y que eran el principio narrativo que acabamos de tratar en sus diferentes matices y el de imaginera o grupos de imágenes recurrentes que confirman la gramática o el simbolismo literario que ahora pasamos a discutir. Estos dos aspectos, por supuesto, no nos confrontan con una tesis; la literatura no trata de convencernos de nada sino presentarnos narrativa y simbólicamente una visión. Si al estudio científico de la literatura se accede por el aspecto narrativo, al mismo tiempo esta penetración es simultáneamente realizada a través de la imaginena literaria.

Al igual que la narrativa tenía unos patrones o unidades poéticas determinadas, la imaginera tiene sus imágenes arquetípicas que forman una estructura. El esquema 4 que presentamos a continuación²¹ expresa de forma simplificada y visual esta estructura en los órdenes de imaginena apocalíptica o ideal, analógica y demoníaca con sus distintas categorías y correspondencias divinas, humanas, animales, vegetales, minerales, de agua y fuego:

20 *Anatomy*, pp. 115-128.

21 *Ibid.*, pp. 145-158.

	APOCALIPTICA	ANALOGICA			DEMONIACA
		ROMANTICA	MIMETICA ALTA	REALISTICA (MIMETICA BAJA)	
MUNDO DIVINO	Sociedad de dioses. Trinidad.	Paternales y sabios ancianos con poderes mágicos. Próspero-Rafael.	Rey idealizado como divino. Dama del amor cortés como diosa.	Visión espiritual anclada en una experiencia psicológica empírica.	Estúpidos poderes, maquinaria del destino. El Noboddady de Blake, etc.
MUNDO HUMANO	Sociedad de hombres.	Niños e inocencia. Castidad. Maldad de Dante.	Formas humanas idealizadas.	Tipicas y comunes situaciones humanas, parodia del romance.	El mundo de los egos en tensión Jefe-tirano Pharmakos.
MUNDO ANIMAL	Cordero de Dios. Caballo sacrificatorio. Paloma.	Corderos pastoriles. Corceles y galgos del romance. Asno, unicornio, delfín.	Águila, león, caballo, cisne, halcón, pavo real, fénix.	Mono y tigre.	Bestias depredadoras; tigre, lobo, buitre, dragón.
MUNDO VEGETAL	Paraíso, Arcadia, Rosa, loto	Jardín paradisiaco. (Biblia) locus amoenus	Jardines formales.	Fincas, trabajo penoso. Labrador, campesino,	Siniestro bosque o jardín encantado.
MUNDO MINERAL	Jerusalén Vía o camino. «El camino»	Torre y castillo	Ciudad capital con la corte en el centro.	Laberínticas metrópolis modernas. Énfasis en soledad e incomunicación.	Desiertos, rocas, yermos.
MUNDO DEL FUEGO	Serafines y querubines. Sacrificio ritual. Halo de los santos. Zarza ardiente.	Fuego purificador. El purgatorio de Dante.	Resplandor de la corona real a los ojos de la reina.	Fuego irónico y destructivo. Prometeo.	Demonios malévolos, fuego fatuo. Espíritus infernales, ciudades en llamas.
MUNDO DEL AGUA	Agua de vida. Cuádruple río del Edén. Bautismo.	Fuente, estanques, lluvias frecuentes. Río Leteo en Dante.	Río domeñado, ornado por la embarcación real.	Mar como elemento destructor. Leviatanes humanizados. Moby Dick.	Aguas letales. Sangre derramada. Monstruos marinos.

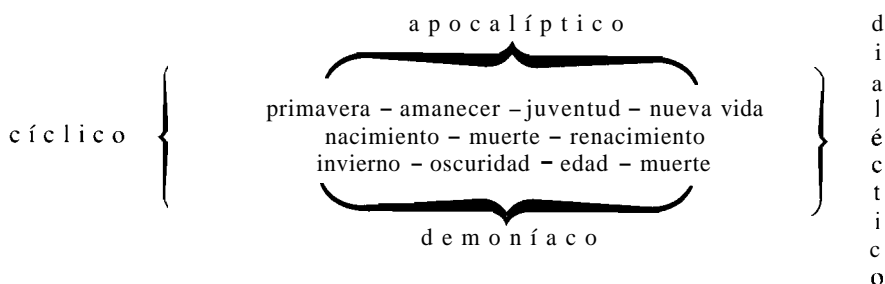
Esquema 4. Basado en Robert Denham, *Northrop Frye and Critical Method*. The Pennsylvania State University Press, 1978. p. 61.

La imaginena arquetípica precedente puede ser simplificada de forma que su estructura se corresponda con los episodios narrativos. Así podemos ver con mayor claridad que las imágenes ideales soñadas por el héroe romántico se corresponden con las del grupo celestial o ideal y dan origen al romance; las de la columna dos, al mundo de la inocencia y la armonía social deseada que manifiesta la comedia; las de la columna tercera presagian lo trágico y las imágenes de la cuarta dan origen y conforman la ironía.

	I N O C E N C I A		E X P E R I E N C I A	
	CELESTIALES		DEMONIACAS	
DIVINAS	1	2	3	4
	Sociedad de dioses el padre celestial Dios trinitario.	Padrinos sabio consejero madrinas.	Padrastrros reyes la amante del amor cortés madrastra.	Dioses perversos destino ciego
CELESTIALES	Sol ángeles trueno de Zeus fuego prometeico fuego de Pentecostés	Música de las esferas la espada de fuego (flamígera) luna hadas y espíritus	Corona real resplandeciente los ojos parpa deantes de la amante	Satán/Lucifer fuego y azulre
HUMANAS	Todos los miembros de un cuerpo Cristo Dios hecho hombre el pastor del rebaño el buen pastor.	De una misma carne el pastor niños	Cuerpo político el jardinero el agricultor	La chusma la sirena el tirano
ANIMALES	Aprisco o redil el cordero de Dios la paloma de Venus	Oveja perro fiel animales domésticos paloma de la paz unicornios y del-fines.	Mono gavián, halcón cisnes y pavo real leones	Monstruos animales predadores Leviatán serpiente del paraíso
VEGETALES	Jardín, paraíso árbol de la vida vid de la que somos ramas rosa mística comunión del pan y el vino.	Jardines y parq. ambiente pastoril jardín del Edén vara mágica vara florida	Jardines granjas espectro real estandartes flameantes.	La estaca la horca árbol de Adán la cruz
ACUATICAS	Agua de la vida bautismo.	Lluvia primaveral rocío fuentes lagos.	El mar intranquilo el río la barca real	El diluvio vorágine, remolino
MINERALES	El templo la piedra la escala el camino	Caminos finca rancho castillo encantado ermita	La corte la ciudad la carretera	El erial el laberinto la torre de Babel

Esquema 5. Ver Alvin A. Lee, Hope Amott Lee, N. Frye, y W. T. Jewkes (eds.), *Literature: Uses of the Imagination*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1972-73 (13 vols.).

Estas esquematizaciones precedentes tienden a dar una visión estática de la imaginena que subraya toda la estructura literaria. Mas ésta, siempre según Frye, se mueve conjuntamente con la narrativa y tiene igualmente dos ritmos fundamentales que contribuyen a este movimiento: el cíclico y el dialéctico. El primero está vinculado con los ciclos naturales y el segundo con la pulsión dialéctica entre lo deseado y lo que no se desea, el cielo y el infierno, lo apocalíptico y lo demoníaco. El esquema siguiente puede empezar a darnos idea gráfica de cómo se originan dichos movimientos:

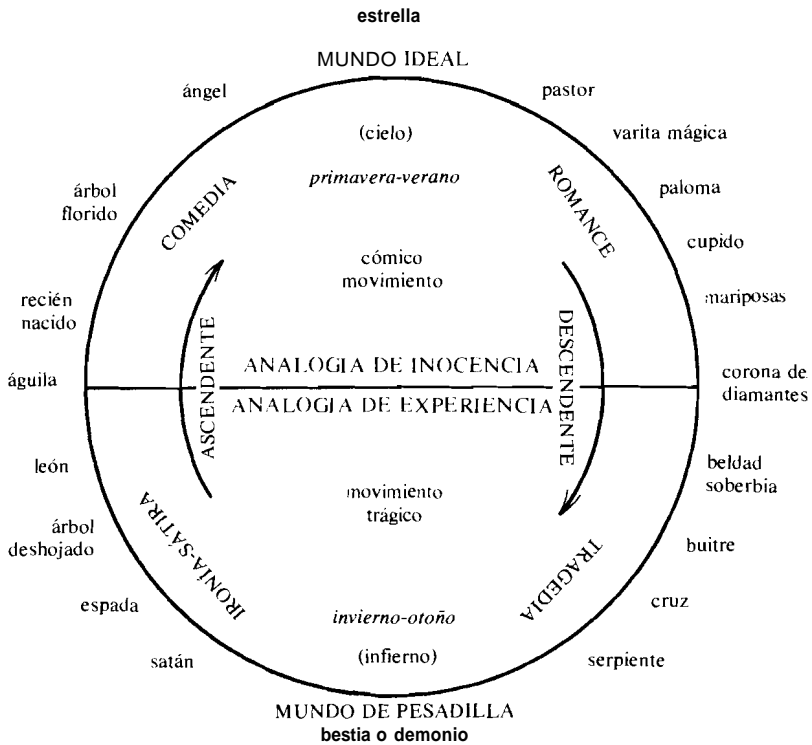


Esquema 6. Ver *Fables of Identity*, pp. 34-37.

El decurso de los ciclos naturales sigue la horizontalidad y la tensión entre lo idealmente deseado (apocalíptico) y lo rechazado (demoníaco) por el ánimo humano dialéctico, la verticalidad. Ambos ritmos de imaginena literaria aparecen en todas las historias. Sin embargo, siempre suele predominar uno de ellos, que da origen a la tonalidad narrativa o temática específica. La imaginena ideal aparece vinculada con más evidencia y preponderancia en el romance, la demoníaca en la ironía y la analógica en la tragedia y la comedia. Frye vincula la imaginena de la primavera a la comedia, la del verano al romance, la del otoño a la tragedia y la del invierno a la ironía/sátira²². El esquema 7 presentado a continuación pretende dar cuenta de forma mínima de la imaginena en sus ritmos dialécticos y cíclicos, con sus patrones narrativos específicos y correspondencias analógicas, que conforman el patrón central del mito de la búsqueda:

²² *Anatomy*, pp. 84-92, y *Fables*. pp. 7-20.

EL ESTUDIO CIENTÍFICO DE LA LITERATURA



Esquema 7. Basado en G. D. Sloan, *The Child as Critic*, New York, Teacher's College Press, Columbia University. 1975. p. 21.

Toda la imagería y la narrativa literarias conjuntamente consideradas ponen de manifiesto la unidad estructural de la literatura que se vincula al mito central de la búsqueda de la identidad. Esta historia es lo que hace posible el estudio de la literatura científicamente. Es este mito el que da coherencia y unidad estructural y hace posible el estudio sistemático y **progresivo** de la literatura a través de la experiencia literaria de las obras de creación. En suma, todo patrón subyacente en la obra de creación es el que da expresión a la estructura unificada de conocimiento y orden de las palabras en el que convergen tanto todos los principios conceptuales investigables por la crítica científica como la experiencia imaginativa del lector. En el esquema que presentamos a continuación podemos ver cómo la pérdida de la identidad del héroe, su búsqueda y su **recuperación** es el patrón subyacente, ya sea de forma total o parcial, en toda obra literaria y que globalmente conforma toda la literatura bajo la estructura y la experiencia del lector como un todo:

Patrón de crisis de identidad	Pérdida de la identidad	Búsqueda de la identidad	Recuperación de la identidad
diurno	viernes	sábado	domingo
estacional	otoño	invierno	primavera
Caballeros del Grial	pruebas y tentaciones	noche en capilla peligrosa	visión del Grial
San Jorge	lucha con el dragón o declive espiritual	tragado por el dragón (o destrucción del dragón)	renacimiento por un o pozo de vida
Rey Lear	rueda de fuego	locura	Cordelia
Odiseo Eneas	crisis personal o social	descenso al infierno	retorno del héroe
Osiris Dionisos Adonis	muerte	desmembramiento	resurrección
Dante	perdido en las puertas del infierno	descenso al infierno	retorno
San Juan de la Cruz	purgación	iluminación	unión mística
Frodo y Sam	sufrimiento bajo el anillo de poder	inminente destrucción en Mordor	vuelta a la vida en un nuevo reino
Gandalf	lucha con Batrog	caída al abismo (destrucción de Batrog)	vuelta como inmaculado , indestructible e invencible
«el crítico como artista »		—	<i>De te fabula</i>

Esquema 8. Elaborado a partir de las notas de las clases impartidas por el Prof. Frye sobre «Principles of Literary Symbolism», en la Universidad de Toronto, 1969. Ver también J. L. Aitken, *op. cit.*, p. 125.

El mito de la búsqueda es, pues, el principio que conforma toda la litera-

tura así como la actividad crítica científica y no es otra historia que la de la pérdida y recuperación de la identidad del héroe o el lector.

El mito de la búsqueda si bien no ha existido en una forma única, hipotéticamente es la circunferencia que origina tanto la literatura como la **experiencia** imaginativa del lector a través de ella, es decir, la búsqueda de la identidad humana con una nueva visión social siempre enriquecida por él.

Por todo ello, dado que el mito de la búsqueda es central a ambas (a la literatura y a la experiencia imaginativa) sugiere éste la función social del «**crítico como artista**», el cual, a través de su actividad científica en constante expansión se vincula con la tradición cultural humana al poseer, sistematizar y recrear la visión del artista.

En suma, la crítica o el estudio científico de la literatura, a través del mito de la búsqueda, nos va situando, con nuestro esfuerzo creativo, en esa hipotética circunferencia poética universal a medida que desvelamos nuestra oculta y perdida identidad, evocando así la visión unificadora, **creativa** y reveladora de todas las manifestaciones humanas.

De te ipso Humanitatis fabula.