

Imágenes paganas

¿Un lugar para la crítica arquetípica?

por Mariano Vilar

1. Fortalezas olvidadas

Es difícil armar una lista definitiva de los núcleos principales que han servido para pensar la literatura y la ficción sin encontrarse con superposiciones e hibridaciones. Incluso la división entre estudios “inmanentes” y aquellos que relacionan una obra con elementos que le son “externos” implica una serie de obstáculos difíciles de superar. Sea como fuere, dentro de las provincias menos exploradas (entiéndase: en nuestro ámbito universitario) de esta cartografía confusa pueden encontrarse los remanentes de lo que llamaremos “crítica arquetípica”. Si bien, como de costumbre, tampoco es fácil definir con absoluta precisión su alcance, su principal objetivo es descubrir en los textos analogías y puntos de contacto con relatos o figuras de un orden más trascendental, por lo general hallables en estado “puro” (o casi) en mitos y creencias ancestrales, en los que sería posible encontrar una manifestación más directa de las preocupaciones esenciales de la humanidad.

Pensado a ese nivel de generalidad, no resulta sorprendente la decadencia de este tipo de estudios. Su planteo tiene un aire premoderno poco inspirador. No es el objetivo de este artículo reivindicar el espíritu de esta corriente, sino más modestamente repensar sus alcances y ver si, de todo esto, hay algo que podamos llevarnos. Me centraré en los textos de Northrop Frye (*Anatomía de la crítica*), el clásico de J. Campbell, *El héroe de las mil caras* y la teoría del cine de Ángel Faretta tal como la presenta en *El concepto de cine* aunque sin dejar de lado otros aportes cuando resulten pertinentes.

2. El origen y las tres pruebas.

No podemos hablar de arquetipos sin referirnos a Carl Jung, por un lado, y a Frazer y su *Rama Dorada*, por otro. Al primero le debemos la reintroducción y reformulación de la teoría de los arquetipos, cuyo origen, no olvidemos, es platónico. A Frazer le debemos algunas de las primeras y principales hipótesis importantes sobre las similitudes entre los relatos míticos de todas las culturas. Todos los autores a los que haremos referencia toman elementos de sus teorías o de aquellos que las continuaron. [1] Además, aunque no le dedicaremos a su trabajo el espacio que merecería, es importante señalar la influencia de Aby Warburg y sus hipótesis sobre iconografía y etnografía (en particular tal como se encuentran en *El ritual de la serpiente*), en donde aparecen postuladas figuras y movimientos (la ninfa, la serpiente misma) que trascienden las temporalidades históricas y culturales.

Pero vayamos a lo básico. ¿De qué está hecha la literatura, la ficción, la cultura? Facilitémonos un poco el trabajo concentrándonos por ahora, sólo en la literatura. La respuesta entonces parece obvia: está hecha de lenguaje, lenguaje al que sólo podemos acceder mediante la estructura sintética, estructurada y generativa / transformacional de las lenguas. Tan acostumbrados estamos a esta respuesta y sus derivados que cuando Northrop Frye en *la Anatomía de la Crítica* intenta convencernos de que los arquetipos son a la experiencia literaria lo que la geometría a la pintura, nos sentimos perplejos. ¿No es el arquetipo una unidad demasiado inestable, demasiado cargada? Si nos retrotraemos a Jung, una nota al pie en *Arquetipos e inconsciente colectivo* nos tira una punta:

“Herbert y Maus llaman “categorías” a estas formas a priori de la intuición, presumiblemente siguiendo a Kant (...). Los autores afirman que las imágenes primitivas son dadas por el *lenguaje*. Esta afirmación es cierta sin duda en casos individuales, pero si se pretende generalizarla es refutada por el hecho de que la psicología del sueño y la psicopatología sacan a la luz una multitud de imágenes y conexiones arquetípicas que no podrían ser comunicadas por las formas históricas del lenguaje” (p.63)

La división parece aquí claramente expresada, más aun si recordamos la influencia de Lacan y su teoría de que el inconsciente está "estructurado como un lenguaje" en los estructuralistas, y la oponemos a la noción de arquetipos colectivos (que presupone la de "inconsciente colectivo") que postula Jung y que con variaciones continúan los autores que hemos mencionado.

Aunque también, ¿no sería posible caracterizar la célebre definición saussureana del lenguaje “polimorfo” y “heteróclito” como heredera del mito de la hidra o de cualquier otra bestia que desafíe la razón instrumental? Y siguiendo esa línea, el intento de estructurar el lenguaje mediante las segmentaciones de las lenguas, ¿no podría pensarse como una versión particular del mito del surgimiento de la civilización a través del dominio de la naturaleza monstruosa, siendo el parcelado del significado-significante un equivalente distante del arado y la distribución de las tierras de cultivo?.

Imagino, o quiero imaginar, que el lector verá en eso el cruce de una frontera innecesaria, aunque la distancia recorrida desde el límite a esa parte sea algo difícil de determinar. Pero por más sano que sea mantener alta nuestra guardia cuando tratan de introducirnos alegorías en un mundo secular, historicista y multicultural, es difícil negar que el atractivo de muchas obras de ficción, o incluso el poder explicativo de muchas hipótesis, pareciera mantener una relación ineludible con ciertos ritos y fantasías tan antiguos como la humanidad.

Por lo demás, si bien sabemos que la apelación a los arquetipos como categorías directas de análisis literario solía irritar a los estructuralistas (cfr. Todorov en *Introducción a la literatura fantástica*), tampoco es justo presentar sus modos de lectura como una oposición tajante. De hecho, la idea de organizar la enorme proliferación de mitos existente en las distintas culturas en una serie limitada de

historias y figuras posibles es un paso necesario para el posterior desglosamiento de esos arquetipos en estructuras significantes abstractas y en sistemas de oposiciones puras, como demuestra de forma ejemplar el análisis de Propp del cuento folclórico. Incluso el carácter aparentemente premoderno de la crítica arquetípica, cuyo parentesco con la exégesis cristiana medieval es perceptible en algunos puntos, no debe aceptarse como un *a priori*, sobre todo si tenemos en cuenta que *La rama dorada* fue un libro muy influyente en el modernismo inglés, y que a su vez el concepto de “monomito” delineado por Joseph Campbell proviene del *Finnegan's Wake* de James Joyce y no de un manuscrito hallado en una vasija troyana.

Es probable que en base a lo que hemos dicho el lector pueda recordar o construir algún ejemplo por su cuenta. No es tan difícil. *Mi pobre angelito* podría repensarse como una variación del mito del niño Hércules con las dos serpientes enviadas por Hera, o también, como un intento de refundición cristiana (la obra está llena de símbolos navideños) del mito del niño-dios jugueteón que en la tradición griega está representado por Dionisio, etc. Pero vayamos a lo práctico. Para poder sostener este enfoque en el análisis de un texto, es necesario presuponer que existe una división esencial entre lo latente y lo patente, que puede adquirir la forma de una oposición entre lo “celestial” y “terrenal”, lo “sagrado” y lo “profano/degradado”, o de forma un poco más indefinida, lo “sensible” y lo “esencial”, y que a su vez puede ser reintegrada por el crítico capaz de establecer analogías entre ambos planos, uno general, y otro específico de la obra en cuestión. La relación con los arquetipos platónicos, como se ve, no es tan distante.

Si el crítico quiere avanzar en este camino, deberá superar tres pruebas. Primero, debe justificar su platonismo, para lo cual puede optar por reconocer abiertamente su fe personal y otorgarle un carácter de universalidad o analizar solo obras que pertenezcan a un sistema ideológico acorde (por ejemplo, el catolicismo de Faretta es naturalmente adecuado para un análisis arquetípico de *Titanic*); si se declara seguidor de la diosa Razón, podrá buscar explicaciones etnográficas o filosóficas y luego argumentar que esencialmente las preocupaciones de la humanidad no cambiaron tanto y que los males que buscamos conjurar con nuestra cultura fueron, son y seguirán siendo los mismos. Una vez superado este escollo, viene un segundo problema, todavía más desafiante: admitida la existencia de arquetipos, la pregunta es: ¿Cuáles son?, ¿y cuántos?, ¿es posible hacer una lista, una enciclopedia que los agote, o son infinitos?. Es conocida la tipología de Jung pero por lo general los críticos han preferido ampliarla o ignorarla, principalmente porque su utilidad es eminentemente terapéutica (no olvidemos que ese es su objetivo a fin de cuentas). La respuesta que se impone es de orden inductivo: acumular mitos y buscar recurrencias. Este procedimiento hace que *El héroe de las mil caras* tenga 350 páginas (en la ed. en español al menos), es decir, aproximadamente 345 páginas más que las que necesita para expresar sus hipótesis principales y dedicarle el libro a sus padres, y que contienen una vastísima colección de mitos y leyendas de todo el mundo, muy aptas para ser leídas en un verano lluvioso y largo. Frye, siguiendo una estrambótica intuición meteorológica que nunca hubiera funcionado en el trópico, divide los arquetipos y

su funcionamiento en mitos de verano, primavera, otoño e invierno, y a esto le añade la oposición entre mitos apocalíptico-celestiales e infernales, esta última más fácilmente comprobable en los textos. Pese a que su sistema se pierde en las ramificaciones y que sus comentarios aislados suelen ser más relevantes que su “anatomía”, no se puede negar la sinceridad y el alcance (fallido quizás) de su esfuerzo, ciertamente más enriquecedor que el de Campbell en lo que a teoría se refiere.

Si nuestro héroe-crítico ha soportado los flechazos de la primera prueba (las acusaciones de etnocentrismo) y ha adquirido la erudición que exige la multiplicación de cabezas de la hidra en la segunda, aun le queda un tercer desafío. ¿Cómo “aparecen” los arquetipos en los textos y cómo pueden ser desenterrados y exhibidos a plena luz?. Campbell estructura su obra en relación al “camino del héroe” y hace corresponder sus infinitas cadenas de mitos a las distintas etapas (iniciación, prueba, etc. etc.). Uno de los aspectos más interesantes de los textos de Warburg pasa precisamente por la plasticidad con la que fue capaz de descubrir la presencia de arquetipos en las obras que estudiaba (sean pinturas de Botticelli o dibujos infantiles), principalmente a través de cierta dinámica del movimiento y de la expresión, el *Pathosformeln*. Faretta, para referirse a la forma en la que el cine procesa figuras arcaicas tradicionales como oráculos y profetas en taxistas y vagabundos, habla de la degradación de lo simbólico sin que eso implique un juicio negativo, y propone tres reglas que lo articulan: 1) lo bajo puede ser símbolo de lo alto, pero no a la inversa (p.ej. un vagabundo puede representar al oráculo de Delfos, pero lo contrario no tendría sentido), 2) los símbolos son reversibles y suelen cargar al menos dos significados opuestos. 3) las cadenas simbólicas tienen múltiples caras y significados, pero en última instancia son centrípetas, es decir, conducen a un mismo centro-mítico-simbólico-religioso-trascendental.

Aunque su sistema es un tanto más complejo, y por lo tanto imposible de resumir, Frye suele insistir en el carácter centrípeto de las estructuras ficcionales también, y retiene de los estudios iconográficos la sana costumbre de alternar la distancia del punto de vista, alejándose a veces hasta reconocer en una obra entera unos escasos patrones esquemáticos (comedia, tragedia, sátira y romance, por ejemplo), y luego acercándose otra vez para leer esas recurrencias en detalles aparentemente ínfimos como el color de un sombrero o de un paraguas. Sea como sea, queda claro que no hay un sistema para incorporar el mundo de lo trascendental a lo específico-histórico y que el crítico arquetípico se ve compelido a reinventar esa integración frente a cada ejemplo concreto. Compleja como es, hay que decir que esta tercera prueba no es específica de la corriente que estamos analizando.

Con todo, hay sobrevivientes. Veamos qué podemos hacer con ellos.

3. ¿Internarlos?

El *ethos* de la crítica arquetípica es la locura. Puede tratarse de una locura literal, retórica, secreta. La lectura de las fuentes o de las biografías en wikipedia no siempre permite precisarlo con certeza. Es conocida la internación de Warburg en el Sanatorio Bellevue, donde también se alojaron algunos de discípulos de Saussure. En cuanto a Frye, el prólogo de Harold Bloom de la edición de la universidad de Princeton empieza recordándonos maliciosamente que Northrop se consideraba a sí mismo “el único hombre con *Genio*”. Los textos de Faretta hablan por sí mismos. El americano Campbell, aparentemente, es la excepción a la regla. Nos queda pensar si hay algo de esta locura que pueda interpelarnos de forma sustancial al momento de trabajar con los textos.

Es frecuente encontrar en el discurso de la historia (literaria o no) el tópico de “hablar con los muertos”. Por citar un ejemplo contemporáneo, la reciente conferencia inaugural de Roger Chartier en el Còllege de France se titula precisamente “Escuchar a los muertos con los ojos”. La temática no está ausente en el prólogo de *Practicing new historicism*, y uno de los libros más recomendables de Anthony Grafton se titula precisamente *Bring out your dead*(2001).

Pero los que se dedican a rastrear los arquetipos en la literatura parecen estar en la búsqueda de otro tipo de diálogo, uno en el que los interlocutores no pueden morir, ya que tampoco tienen fecha de nacimiento, ni país de origen. La imagen del viejo sabio (aquellos que existían antes que la filosofía, y mucho, mucho antes de la teoría literaria) cala profundamente en su imaginario, y el tono aurático de muchos de sus comentarios pareciera presuponer su inmortalidad. El hilo de la cultura que vuelve inteligible el universo humano aparece codificado como una comunicación entre los vivos y los inmortales, que nos transmiten su sabiduría a través de la enciclopedia del universo y sus infinitas correspondencias.

Dado el carácter altamente hipotético y presumiblemente infinito de los arquetipos, cuyas vías de entrada al universo sensible son igualmente polimorfas, no es raro que la erudición sea un componente necesario de la locura que intentamos describir. Sus resabios pre-liberales (en muchos casos, como el de Jung o Faretta, pre-reformistas) atentan contra cualquier democratización racionalista del conocimiento. Además, la relación entre un arquetipo y un texto está ambiguamente demarcada entre la inmanencia y la trascendencia; en nuestro ejemplo de *Mi pobre angelito*, uno podría sostener (como podría haber hecho Frye, de haber visto la película) que el mito del niño Dionisio-Hércules (o mejor dicho, el arquetipo profundo del que esas figuras dependen) es algo como su principio estructurante, su energía interna; pero aun así, establecer esa correlación implica salir de lo que efectivamente “vemos” en la película. Por decirlo de otro modo, para cualquiera que quiera hacer del materialismo o del formalismo más

estricto su credo, la crítica arquetípica aparecerá inevitablemente plagada de imágenes paganas.

Se dice que los herméticos miembros fundadores de la secta de los rosacruces descubrieron desde el principio de los tiempos el secreto de la vida eterna, el elixir de la vida, y que existen aun en este mundo y lo sostienen. [2] Es tentador terminar este recorrido con una reflexión similar y defender que sin los teóricos y críticos abocados a la búsqueda de arquetipos en los fenómenos culturales más diversos la civilización humana se reduciría rápidamente a una serie de avisos publicitarios y desodorantes. Difícilmente sea el caso. Sin embargo, existe la posibilidad de trabajar con arquetipos poniendo entre paréntesis su dudosa ontología, o limitándola a zonas muy concretas del imaginario. El arquetipo retiene cierto poder explicativo, en particular en tanto nos permite pensar articulaciones entre elementos dispersos que de otra forma pueden aparecer como puramente arbitrarios.

Aunque sin desarrollarlo demasiado, veamos un ejemplo particularmente instrumentable tomado de la teoría de Ángel Faretta: la reformulación de la tríada de Pierce de índice, ícono y símbolo (2005, p..29 y ss). Dejando de lado -al menos parcialmente- su definición original, Faretta postula que una gran cantidad de elementos de una obra de ficción (él habla de cine, pero no hay motivos para limitar este procedimiento hermenéutico a esa única manifestación) implican un recorrido entre estas 3 fases. La primera, la del índice, es la que relaciona un elemento (los ejemplos más obvios son los objetos, pero puede aplicarse a otras cosas, como a personajes, lugares, etc.) con su referente en el mundo real. Por ejemplo, si se nos habla de que un personaje posee un encendedor Zippo en su bolsillo, por nuestro conocimiento del mundo real asumimos que se trata de un fumador, y eventualmente de uno perteneciente a una cierta clase social (o estuvo en contacto con esa clase alguna vez, etc.). Pero muchos (no todos, no aquellos que sólo existen para dar el "efecto de lo real" que caracterizó Barthes en su famoso texto) tienen también funciones específicas en el universo narrativo de la obra, y en esto consiste su función icónica. Por ejemplo, el mencionado Zippo hallado en la escena de un crimen pasa a funcionar como una pista (imaginemos) y no sólo como un objeto que enciende cigarrillos, o puede ser usado como un arma en algún contexto. Y por último, algunos elementos poseen una función simbólica, en donde representan algo que excede la significación específica del ícono y pasan a implicar cadenas de significados de una mayor trascendencia, como por ejemplo, la lucha entre el bien y el mal, la caída o el nacimiento de un dios, etc.. En nuestro ejemplo inventado, el Zippo podría formar parte de una cadena de significados ligados a lo infernal por oposición a lo celestial-apocalíptico. Claramente, es en este último nivel donde lo arquetípico resulta fundamental.

Obsérvese como esta sencilla estructuración permite relacionar la enciclopedia de expectativas y conexiones propias del mundo real (nivel indicial) con elementos clásicos de las funciones narrativas (nivel icónico) y con la dichosa enciclopedia trascendental de símbolos arquetípicos de la que hemos estado hablando en este

artículo (nivel simbólico). Y si el ejemplo del Zippo resulta un tanto pobre, puede ser más estimulante pensar en la moneda de Dos Caras en *Batman the Dark Knight*, la cámara fotográfica de *La ventana indiscreta* (este último ejemplo es el que da el mismo Faretta), y tantos otros que el lector descubrirá si presta atención. [3]

No es esta la única forma, por cierto, de incluir representaciones arquetípicas en un análisis sin que este aparezca sobredeterminado por una alegoresis monotemática y prefabricada. Existe también una relación compleja y sutil entre las representaciones arquetípicas y el campo de expectativas de un lector históricamente determinado. Tal como sostenía Jung, existen indudablemente ciertos patrones imaginarios que nos incitan a interpretar o experimentar ciertos sucesos o representaciones como pertenecientes a series arquetípicas, como por ejemplo el camino del héroe y sus pruebas o la muerte y reencarnación de un dios, aun si el fenómeno cultural que tenemos en frente los presenta de forma incompleta o simbólicamente degradada.

Seguir este camino hermenéutico nos acercaría más a las problemáticas de la "estética de la recepción", una de las zonas de contienda entre enfoques materialistas, sociológicos, neurológicos, historicistas, y arquetípicos, entre tantas otras alternativas que, tal como dijimos al comenzar esta nota, a menudo no pueden diferenciarse entre sí con absoluta precisión.

Bibliografía

Campbell, Joseph, 2005. *El héroe de las mil caras*. Buenos Aires, FCE

Faretta, Ángel, 2010. *El concepto de cine*. Buenos Aires, Septiembre.

Frye, Northrop, 1990. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press.

Jung, Carl, 1997. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona, Paidós.

Warburg, Aby, 2004. *El ritual de la serpiente*. México, Sexto Piso.

Notas

[1] En el caso de Faretta y Frye, otra influencia que no podemos dejar de mencionar es la de Giambattista Vico, sobre el que esperamos escribir en un futuro cercano.

[2] Tomo esta historia de prólogo de Pessoa a la *Antología de Álvaro de Campos*. Madrid, Editora Nacional, p.21

[3] Aquellos lectores familiarizados con los 4 niveles de la exégesis medieval (literal, alegórico, tropológico y anagógico) notarán las similitudes con el sistema propuesto por Faretta, que hace explícita su deuda a esta forma de lectura. Sin embargo, considero que el nivel "icónico" le debe más a la narratología que a San Agustín.