



Frye, Northrop
Anatomía de la crítica. Cuatro ensayos. Caracas
 Monte Avila
 1977 [1957]

Elisa Calabrese¹

Si se observa la fecha ubicada entre los corchetes, podrá apreciarse una de las singularidades que determinaron la elección de este libro para la presente reseña, cual es la distancia de veinte años entre la versión original en inglés, publicada por Princeton University Press y su traducción al español. Circunstancia curiosa dado el enorme éxito que este libro concitó entre el público académico

angloparlante, donde fue recibido como un valioso aporte crítico y antropológico, pues configura un método no solamente formal, sino que expande su sentido hacia el campo teórico e histórico, enmarcado en un pensamiento filosófico y cultural. Así, el famoso crítico Sir Frank Kermode, en 1959, saludaba a la *Anatomy...* como “a work of criticism which has turned into literature”.² Mientras que otros académicos de renombre, como Murray Krieger, en los años sesenta, afirmaban

¹ Profesora y Doctora en Letras (UBA). Profesora Titular en el área de Literatura Argentina de la carrera de Letras de la UNMdP (Universidad Nacional de Mar del Plata) 1991-2009. Profesora extraordinaria en la categoría Emérita por la misma Universidad, desde el 2009. Directora del CELEHIS (Centro de Letras Hispanoamericanas) de la Facultad de Humanidades de la UNMdP desde 1990 hasta 1996 y nuevamente desde 2004 hasta 2013. Fundadora de la Maestría en Letras Hispánicas, que dirigió hasta el 2000. Obtuvo proyecto FOMEC en 1996 para dicho posgrado. Es miembro fundador de la AELHIS (Asociación Española de

Estudios Literarios Hispanoamericanos), a la cual representó en Argentina desde 1995 hasta 1998 y nuevamente en el 2006 hasta 2010; miembro del CELCIRP (Centro de Estudios de las Civilizaciones del Río de la Plata), dirigido por Paul Verdeboye París y de la AES (Asociación Española de Semiótica).

² “Una obra crítica que se ha transformado en literatura” (la traducción es mía). Ver Kermode, Frank. (1967) *The sense of an ending. Studies on the theory of fiction.* Oxford University Press. Traducción española: *El sentido de un final. Estudios sobre teoría de la ficción.* Barcelona: Gedisa, 2000.

que gracias a la *Anatomy...* Northrop Frye había tenido una influencia tan grande sobre toda una generación de críticos, que llegó a ser la más excluyente respecto de la de cualquier otro teórico reciente. Lo anterior muestra que, como sabemos, nuestro campo intelectual y en este caso, específicamente crítico, siempre se ha inclinado preferentemente hacia la cultura francesa, aunque –cabe señalarlo– en la década de los setenta se podían observar en algunos congresos u otras reuniones académicas, a algunos estudiosos de lo que solía denominarse “crítica arquetípica”. Este último término me parece clave para destacar una característica significativamente exótica para nuestra tradición crítica, pero muy central para la cultura anglosajona: la remisión a la Biblia desde una mirada que toma en cuenta lo mítico-simbólico y/o lo religioso como fundamento de las lecturas interpretativas de la literatura. Durante el auge del primer estructuralismo, que nuestro país absorbió rápidamente desde su aparición en Francia, constituían una excepción al formalismo dominante en el campo académico, los partidarios de la hermenéutica u otras corrientes contenidistas, excepto la crítica psicoanalítica que contaba con figuras descollantes.

Lo escrito hasta aquí no sigue – como el lector experto notará enseguida– el formato habitual de una reseña, que se ciñe mucho más estrictamente al libro objeto de su interés, pero cabe puntualizar que nos estamos dedicando a un texto situado a una importante distancia no sólo cronológica sino cultural, del momento actual. Por este motivo, me parecía importante esbozar un horizonte contextual donde el libro de Frye emerge con particular importancia. Y es aquí

donde se introduce un sesgo subjetivo también impropio del género, pues este libro fue intelectualmente revelador para mí en algunos de sus conceptos nucleares, dada mi anterior participación en los debates críticos de la época en que comencé a integrarme a la vida académica, una vez terminada mi formación de grado; período en el que eclosionaron los diferentes grupos de una generación deseosa de transformar de una u otra manera, la sociedad y el orden de valores en el cual habíamos sido educados. Ello explica que los debates sobre métodos críticos se expandieran mucho más allá de las fronteras de su competencia estética o filosófica, para adquirir tintes ideológico-políticos y, por ende, esa discusión entre posiciones formales o contenidistas fuera muy significativa. En tal sentido, una vez pasados esos años y en plena dictadura, el libro que me ocupa abrió nuevas e interesantes perspectivas, desde enfoques totalmente diferentes al estructuralismo, la hermenéutica o el psicoanálisis pero que muestran la presencia de un intelectual de mirada amplia fundada en una sólida formación clásica que le permitía –así como a Curtius, Auerbach, Adorno u otros grandes críticos– recorrer la historia de la literatura, así como los avatares de sus sentidos, en un intento de comprensión totalizante.

La obra del crítico canadiense Northrop Frye (1912-1991) es extensa: escribió 35 libros y muchos artículos en revistas especializadas, pero de tan vasta producción quedó fundamentalmente en pie el libro que estoy comentando que, según se dijo más arriba, dio lugar a lo conocido como método arquetípico o mitocrítica. La mitocrítica ofrece un método de análisis de la obra que **indaga en sus estructuras míticas** inherentes y

más allá de los niveles diacrónicos y sincrónicos con los que, desde el estructuralismo de Claude Lévi-Strauss, se puede abordar el estudio del mito, propone un nivel de lectura simbólica que, aparte de moverse entre y al margen de esos niveles, **emplea el arquetipo como herramienta analítica.**

Será necesario recorrer los títulos de esos modestamente llamados “Cuatro ensayos” para observar cómo Frye asedia el bastión de eso que conocemos como literatura desde varias laderas, como si su aproximación teórica dibujara un poliedro. Así se denominan: *Primer ensayo. Crítica histórica: teoría de los modos. Segundo ensayo. Crítica ética: teoría de los símbolos. Tercer ensayo. Crítica arquetípica. Teoría de los mitos. Cuarto ensayo. Crítica retórica. Teoría de los géneros.* Este enfoque, sin embargo, no pretende ser difícil de comprender, pues la *Anatomy of Criticism* es pensada como un manual de crítica literaria cuya estructura conceptual se cimenta sobre la propia literatura, con nociones y terminología que proceden en su mayor parte de ella, esbozados por quienes, para el criterio clásico de Frye han sido “los grandes escritores”.

Si nos sintiéramos perplejos ante el extraño título general de *Anatomía...* sería útil, permitiéndonos alterar el orden de las partes que el libro presenta, seguir el derrotero de lo que el propio Frye despliega en su ensayo cuarto sobre los géneros; allí, parte de la antigüedad clásica y atraviesa los tiempos donde se desarrolla la ficción en prosa, para llegar hasta el

siglo dieciocho cuando surge la novela. El objetivo de esta operación es evidente; se trata de esclarecer el hecho de que no toda ficción en prosa es una novela. Para ello, examina varias obras –por caso, *Los viajes de Gulliver*, *Tristram Shandy* y otros– explorando sus diferencias, y establece, con un criterio aún hoy válido, que estas diferencias no dependen del referente extratextual. Para ejemplificarlo, ofrece un caso posible como ejemplo al decir así de una eventual autobiografía:

In assigning the term fiction to the genre of the written Word, in which prose tends to become the predominating rhythm, we collide with the view that the real meaning of fiction is falsehood or unreality. Thus an autobiography coming into a library would be classified as non-fiction if the librarian believed the author, and as fiction if she thought he was lying. (Frye:303)³

Más interesante aún resulta ser, a mi juicio, la específica comparación entre ciertos clásicos de la prosa en lengua inglesa, como es el caso de las novelas de Jane Austen en contraste con *Cumbres borrascosas*, de Emily Brönte, porque permite llegar a una categoría original de Frye como es la de *romance*, si bien el autor mismo nos advierte que esta palabra está empleada de modo diferente en contextos diversos. Un axioma básico de su teoría genérica es que no toda ficción en prosa es novela, pues ésta es una de sus

³ Al asignar el término **ficción** al género escrito donde la prosa tiende a convertirse en el ritmo predominante, chocamos con la idea de que el verdadero significado de la ficción sea falsedad o irrealidad. De ser así, entonces, si una

autobiografía llegara a una biblioteca, sería clasificada como no-ficción si la/el bibliotecario le creyera al autor, y como ficción si creyera que éste miente. (la traducción es mía)

formas, no la única. No me propongo sintetizar la totalidad de los argumentos de Frye porque excederían el espacio del que dispongo, pero destacaré la tesis central que esta comparación autoriza, cual es que *Cumbres borrascosas* (donde se presentan elementos que sin llegar a ser sobrenaturales, crean una atmósfera que los alude) tiene más afinidad con lo trágico, mientras las novelas de Jane Austen la tienen con la comedia de costumbres. El principio constructivo (diría Tinianov) de la trama en Austen gira en torno de una situación central, mientras Brönte narra linealmente con la ayuda de un narrador externo. Pero la diferencia esencial reside en la índole de los personajes. El escritor del romance (no me permito traducir por primera vez como sería lo más ajustado al sentido original “romancista”, aunque luego lo haré para no recurrir a perífrasis ineficaces) no intenta crear gente real, sino figuras estilizadas que se expanden hacia arquetipos psicológicos. Es en el romance –sostiene Frye– donde encontramos la *libido* y el *anima* de Jung reflejados en el héroe o la heroína. Por ello, el romance posee un aura de intensidad subjetiva ausente de la novela pues en tanto que el novelista trata con las personas en función de sus máscaras sociales, el *romancista* crea individualidades; en torno a ellas se genera un aura alegórica. Por ello, emerge del romance un hábito revolucionario, algo nihilista, resistente a ser domesticado. El romance, que trata con héroes es un intermediario entre la novela, que trata con hombres y el mito, que trata con dioses.

⁴ Esta caracterización de los personajes como tipos sociales subsiste a lo largo de la teoría de la literatura como uno de sus pilares centrales. Pienso en el Barthes del “Efecto de lo real” como una de las más patentes muestras de lo dicho.

Por eso, mientras el romance –más antiguo que la novela– surge primero como una tardía continuidad en prosa de la mitología clásica, la novela tiende a ser una expansión ficcional de la historia. Este hecho ha generado la falsa idea de que históricamente hablando, el romance fuera una forma inmadura, aún no plenamente desarrollada, de la novela.

Si me he detenido en este aspecto, es porque la teoría genérica de Frye me resultó en su momento y aún hoy, uno de los aspectos más productivos de su libro. Piénsese, por caso, en la serie de novelas del “boom” latinoamericano y quizá nos resulten, algunas de ellas –pienso en *Cien años de soledad* por ejemplo– mucho más ajustadas al romance que a una novela decimonónica típica, como podrían ser la saga de Balzac o *Madame Bovary*. En efecto, mientras las características de la novela y los personajes en tanto tipos sociales nos resultan claramente definitorios del realismo, no podríamos pensar a los singularísimos Buendía como encarnaciones de los mismos.⁴ Una nueva cita de Frye nos hará visible que también está pensando en el lector, aunque aún estábamos muy lejos de cualquier teoría de la recepción. Así dice:

In fact the popular demand in fiction is always for a mixed form, a romantic novel just romantic enough for the reader to project his libido on the hero and his anima on the heroine, and just novel enough to keep these projections in a familiar world. (305)⁵

⁵ De hecho, la demanda del público requiere formas mixtas: un romance lo suficientemente romántico como para que el lector proyecte su libido sobre el héroe y su anima sobre la heroína y lo suficientemente novela como para mantener

A la tercera de las formas genéricas que Frye determina, le otorga el nombre de *confesión*, precisando su procedencia en San Agustín y su modalidad moderna en Rousseau, cuyo flujo se hibrida con la novela, produciendo la autobiografía ficcional. Con un criterio que, de nuevo, puede ser admitido actualmente, Frye señala que no es imperativo que el sujeto de la autobiografía sea el autor mismo, e incrustaciones de esta forma se encuentran en la novela, en boca del personaje, desde el siglo XVIII. (Es decir, lo que llamaríamos con otra terminología, el narrador-personaje).

Y la cuarta y última categoría genérica de Frye es *la anatomía* la cual, a mi juicio, es el aporte más original del canadiense, no sólo por lo peculiar del nombre, sino por lo escurridizo de sus características, aunque –debo insistir– siempre los argumentos del crítico se fundan en concretas obras literarias. Lejos de ser, como algunos estimaban, una suerte de excéntrico arcaísmo con emergentes en novelas “raras”, la anatomía posee su propia forma, cuyo ancestro asciende desde Rabelais y Erasmo hasta Lucano. Frye denomina a dicha forma *sátira menipea* y remonta su genealogía a su inventor, un filósofo cínico griego llamado Menippo, cuyos textos se perdieron, pero que continuó en sus discípulos Lucano y Varrón hasta llegar a Petronio y Apuleyo y uno de cuyos importantes escritores modernos es Huxley. La sátira menipea trata menos con personas como tales que con sus actitudes mentales: pedantes, fanáticos, caprichosos, virtuosos, rapaces o incompetentes. Los personajes se

muestran en términos del manejo de sus profesiones más que por su conducta social. La sátira menipea revela su habilidad en el tratamiento de teorías e ideas abstractas, y difiere de la novela en sus personajes pues son menos naturalistas que estilizados portavoces de sus ideas. Petronio, Apuleyo, Rabelais, Swift y Voltaire usaron esa relajada forma narrativa que podría confundirse con el romance, aunque difiere de él en que no se interesa principalmente en las hazañas heroicas, sino descansa en el juego libre de la fantasía intelectual y esa clase de mirada humorística responsable de generar la caricatura. No debe olvidarse, sin embargo, que no es una picaresca, pues ésta comparte con la novela la pintura de la sociedad correspondiente temporalmente con el escritor. Si a veces ha sido juzgada como una narrativa descuidada o incoherente, es por la preeminencia de la novela en la cultura occidental y su predominio modélico en la competencia del lector.

Lo monumental del libro de Frye y la diversidad de sus aproximaciones teórico-críticas al objeto literario han determinado la elección de centrar el comentario en uno solo de sus ensayos que parecía ser, a mi criterio, el más accesible para una comprensión resumida de su contenido, mientras las críticas mítica, simbólica e histórica resultaban mucho más complejas, aunque siempre coherentes. Para finalizar, destaco un concepto que me fue muy útil desde la perspectiva de la continuidad histórica de la literatura. Frye advierte que el rango moral del héroe “desciende” –por decirlo así– desde la antigüedad hasta la modernidad. Así, si en la primera era

estas proyecciones en un mundo reconocible (La traducción es mía).

semejante hasta poder rivalizar con los dioses, en el comienzo de la era moderna puede ser como uno de nosotros (Don Quijote) y culminar este descenso en constituirse como alguien degradado o en peores condiciones que el eventual lector, así como en Kafka o Camus, por ejemplo. Me pareció interesante aproximar una lectura a los estudiantes, para que puedan apreciar una mirada crítica diferente a las puntuales o fragmentarias que son las habituales en la cultura actual.