

## MITO, MODO Y GÉNERO EN ALGUNOS CLÁSICOS DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

James A. PARR  
Department of Hispanic Studies  
University of California  
Riverside, California 92521. EE. UU.

NORTHROP FRYE ES CONOCIDO POR SUS ARQUETIPOS y mitos, claro está, pero más que nadie en su época nos hizo volver sobre cuestiones de modo y género literarios también. Sus aportaciones siguen siendo fundamentales en esta área aunque, en muchos casos, se han eclipsado, ya que la crítica se ha profundizado más en algunos géneros como, por ejemplo, la sátira o se ha ido por otras vertientes. Lo más duradero de las indagaciones de Frye al respecto, a mi modo de ver, son sus comentarios sobre el género que llamamos en inglés “romance” y son posteriores a la famosa *Anatomy of Criticism*. Me refiero en particular a un pequeño libro que vale por dos, titulado *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*, de 1976. Otro libro importante de la misma época es *The Critical Path: An Essay on the Social Context of Literary Criticism* (1971) donde reelabora una premisa básica de la *Anatomía*: que la poesía es el género central de la literatura y que es importante iniciar nuestro acercamiento al mundo literario a través de la poesía. Habla aquí también de la importancia de William Blake en su formación intelectual, pero ante todo desarrolla las ideas de un “myth of concern” y su contraparte, un “myth of freedom”, que suelen informar la producción literaria y que pueden variar según el momento histórico y la sociedad del momento. Ambos libros, *The Secular Scripture* y *The Critical Path*, se pueden ver como espigas del gran tronco de la *Anatomía* que les ha permitido florecer.

Bueno; propongo hablar aquí de varios textos, destacando el *Libro de buen amor*, la *Celestina*, el *Lazarillo* y el *Quijote*, seguido de una aclaración sobre los orígenes de la ironía genérica y algunas observaciones al final sobre modo, género y contragénero en el Siglo de Oro.

### *Libro de buen amor*

Junto con el *Quijote*, el *Libro del Arcipreste de Hita* cabe dentro de lo que llama Frye las “formas enciclopédicas”, una aglomeración de títulos que

incluye “la Biblia, la *Commedia* de Dante, las grandes epopeyas y las obras de Joyce y de Proust” (*Anatomía* 484). Ya que voy a hablar en este caso de un mito, el mito del deseo, creo que vale la pena citar brevemente al maestro:

Tenemos, entonces, tres organizaciones de los mitos y de los símbolos arquetípicos en la literatura. En primer lugar, está el mito no desplazado, que atañe generalmente a dioses o demonios y que adopta la forma de dos mundos contrastantes de total identificación metafórica, uno deseable e indeseable el otro. Estos mundos a menudo se identifican con los cielos e infiernos existenciales de las religiones contemporáneas de esa literatura. A estas dos formas de organización metafórica las denominamos respectivamente la apocalíptica y la demoníaca. (186)

Para no alargar la cita, y en muy resumidas cuentas, tenemos en segundo lugar la tendencia romántica a revelar patrones míticos implícitos, partiendo del realismo, y en tercer lugar la orientación irónica, que comienza también con el realismo y tiende hacia el mito.

Todo esto es un poco abstracto. Concretando, el *Libro* de Juan Ruiz sirve para ilustrar la organización metafórica apocalíptica, la *Celestina* ilustra la demoníaca y el *Quijote* se presta tanto para la romántica como para la irónica. Mucho depende de la respuesta afectiva del lector, y éste es un factor que Frye no toma suficientemente en cuenta. En el caso del *Quijote*, dos escuelas críticas tradicionales son precisamente la romántica y la admonitoria. Esta última insiste en una lectura irónica. Y sin embargo, el esquema global de Frye es genial, porque permite que un personaje tratado irónicamente, aun un *pharmakos* o chivo expiatorio, pueda subir de nivel desde lo más bajo hasta lo más alto, desde la humillación hasta el triunfo. El caso de Jesucristo es ilustrativo, y algunos han creído ver paralelos con la trayectoria de don Quijote.

Pero en enfoque ahora está en el *LBA*. Vamos a citar una vez más a Frye para orientarnos:

El mundo apocalíptico [...] presenta, en primer lugar, las categorías de la realidad según las formas del deseo humano, tal como están indicadas por las formas que asumen bajo la acción de la civilización humana. La forma impuesta por el trabajo y el deseo humanos al mundo vegetal, por ejemplo, es la del jardín, la finca, el huerto, o el parque. La forma humana del mundo animal es un mundo de animales domésticos. (187)

Luego añade que el mundo apocalíptico de la Biblia presenta, en orden descendente, los mundos divino, humano, animal, vegetal y mineral. En el *LBA*, concretamente en el episodio de doña Endrina y don Melón, encontramos unos paralelos interesantes. Doy por sentado que el *LBA* es una miscelánea y que, como tal, no es necesario leerlo de forma lineal. Se puede iniciar la lectura dondequiera. Otra hipótesis, que me parece muy plausible, es que el episodio referido constituya el *Ur-text*, o sea la parte más primitiva, del *Libro*.

Observamos, primero, que los nombres de los personajes tienen sus raíces, literal y figuradamente, en lo autóctono, en la tierra misma, en el reino vegetal, y así: Melón de la Huerta, la viuda Endrina (fruta enlutada, por su color oscuro), y la mamá de ésta, Rama. Luego, subiendo ligeramente de nivel, toda una serie de imágenes nos remite al mundo animal: *bezerillo*, *buey* y *perro* para Melón, *vaca* y *mula* para Endrina, y *vieja coytral* para Trotaconventos (Phillips 57). Las fábulas, como de costumbre, tienen que ver con ese mismo mundo animal. Esta esfera baja del desarrollo, autóctona y embrutecida, es la Naturaleza, la inconsciencia, el apetito, los instintos, la promiscuidad –metafóricamente, la alimentación en forma cruda, en los términos de Claude Lévi-Strauss–. Dando un paso más hacia arriba, nos encontramos en el mundo humano y social, caracterizado por el refinamiento, los buenos modales, la cortesía y el erotismo; metafóricamente, por lo comestible en forma cocida, pensando de nuevo en el binomio de Lévi-Strauss.

En el nivel social, los personajes reciben nombres más apropiados, según el código: doña Endrina, don Melón Ortiz, doña Rama y Urraca, nombre que sirve de nexo entre los mundos humano y animal. “De la Huerta” se ha adaptado al mundo humano y social en forma de Ortiz, o sea “hijo de la Huerta” (Gilman 255). Hay una esfera intermedia entre lo humano y lo divino ortodoxo en el *Libro*, y es la mitología. En otros momentos, Frye insiste mucho en la importancia de la Biblia y la mitología clásica para una comprensión adecuada de la literatura, pero aquí está tan aferrado a la Biblia que deja fuera de su esquema lo mitológico. Lo pagano en el *LBA*, personificado en doña Venus y don Amor, conlleva otro grado de refinamiento y erotismo y sirve para completar la esfera humana de la cultura. A la vez, sirve de eslabón entre lo humano y lo divino ortodoxo, o sea la visión de la iglesia católica.

Lo divino, tal como lo concibe la iglesia, no se encuentra en este episodio, pero sí en otras partes del *Libro*, y con frecuencia. Así que, entrando en el texto por el episodio de doña Endrina, podemos extender nuestra vista ahora para abarcar la totalidad del *Libro*, y cuando lo hacemos queda claro que el deseo vertical del pobre melón, anclado al suelo, por la amada que cuelga de la rama arriba, fuera de su alcance, figuradamente en su pedestal, tiene una relación especular desde el mundo del loco amor con respecto a la devoción que expresa el Arcipreste en otros momentos hacia la Virgen en la esfera del buen amor. Es un deseo de otra índole, espiritual en vez de carnal, pero lo que tiene en común es la dimensión vertical de la mirada dirigida hacia arriba.

La explicación del fenómeno proporcionado por el episodio de doña Endrina es la siguiente: brota el deseo de la capa más primitiva, instintiva e irracional del ser humano, simbolizada por lo vegetal, animándole al varón a realizar su potencial de unión física con la amada, preferentemente con la

ayuda de los refinamientos brindados por el amor cortés y la sabiduría pagana. El deseo es encauzado por la iglesia hacia fines más nobles, ofreciéndole al pecador la manera de superar el estado ínfimo de la lujuria, la realización de un amor humano libre de pecado y, más importante aún, la posibilidad de gozar eternamente de la *caritas* de Dios y su Madre, María. A pesar del *sic et non* omnipresente, tanto el episodio de doña Endrina como el *Libro* entero sirven el propósito de situar el deseo humano en un contexto trascendente, aclarando así tanto sus orígenes como su meta final. Cabe dentro de la temática apocalíptica porque apunta hacia el paraíso, “sin hacer caso de la plausibilidad ni de la experiencia ordinaria”, como dice Frye (483). Hay algo aquí de la gran cadena del ser, y a mi modo de ver, se podría considerar más apoteósico que apocalíptico. Los cuatro jinetes no asoman. (Ver apéndice 1)

### *El género de la “Celestina”*

Es un tema que se ha discutido largamente, sin llegar al consenso. Dudo mucho que solucionemos el problema hoy, pero se me ocurre que Frye puede ayudarnos algo para matizar la cuestión. Dada su extensión, la obra se podría clasificar de prosa de ficción, casi novela, en diálogo. Podría ser comedia, en el sentido abarcador del vocablo, el sentido en que lo emplea más tarde Lope de Vega para designar cualquier obra de teatro. De comicidad, no tiene casi nada, claro está. Además es muy larga para obra de teatro. Se podría calificar de tragedia senequista, dada la cantidad de muertes al final y, sin embargo, ninguno de los muertos alcanza la estatura del héroe trágico. El mismo Rojas optó por tragicomedia, pero las razones que aduce no convencen del todo (la combinación de elementos trágicos y cómicos). A mi modo de ver, la razón más convincente de llamarla tragicomedia se encuentra en la compenetración de los dos mundos sociales relacionados históricamente con la tragedia y la comedia en la antigüedad, con gente de la clase alta para la tragedia y personajes de capas inferiores de la sociedad para la comedia: rufianes, prostitutas, el soldado fanfarrón, criados, etc. Si tuviera que escoger entre novela, tragedia, comedia y tragicomedia, optaría yo también por tragicomedia, pero por la razón que acabo de mencionar.

Hay otra posibilidad, sin embargo, y tiene que ver con el radical de presentación. Por lo que nos dice el autor del prólogo, entendía él que era una obra para ser presentada en voz alta ante un público reducido; dice así: “Así que quando diez personas se juntaren a oír esta comedia...” (80-81). Podría pertenecer entonces al género de *epos*, término que define Frye así: “género

literario cuyo radical de presentación es el autor o un juglar o recitador oral, que tiene ante sí a un público oyente” (484).

Pero la situación es más complicada. No todo depende de la postura del emisor del mensaje. El recipiente también tiene su papel que desempeñar y puede afectar el radical de presentación, cambiándolo en radical de recepción, por decirlo así. Si nos sentamos en un sillón y pasamos dos o tres horas leyendo la *Celestina*, se acerca más a la prosa de ficción que no al drama o al *epos*. Si asistimos al teatro para ver una adaptación al escenario, se transforma en drama. Si escuchamos a alguien leerla en voz alta ante un público, grande o pequeño, estamos otra vez con el *epos*. Así es que, según el caso, la *Celestina* puede verse como ejemplificación de uno de tres radicales, o tal vez como manifestación de los tres a la vez: prosa de ficción, drama y *epos*, dejándonos tal vez tan perplejos como los personajes de la obra. Con toda seguridad, sin embargo, no se puede ver en términos del cuarto radical, la lírica. Sólo quería sugerir en este breve comentario la posibilidad de *epos* como radical de presentación, subrayando a la vez la complejidad del concepto de “radical de presentación”, que a veces, como he dicho, debería verse como “radical de recepción”, concepto que probablemente no admitiría el profesor Frye.

### El “*Lazarillo*”

El término “novela” es aplicado con frecuencia a la prosa de ficción anterior al siglo XVIII. Entre los varios candidatos para el puesto de honor de primera novela se mencionan títulos tan diversos como *El asno de oro* de Apuleyo, la *Historia etiópica* de Heliodoro, *Troilus and Criseyde* de Chaucer, *Gargantua et Pantagruel* de Rabelais, la *Celestina* y, con cada vez más insistencia en los últimos años, el *Lazarillo* y/o el *Quijote*.

Cuando opinan Fernando Lázaro Carreter, Claudio Guillén y Francisco Rico que el *Lazarillo* es novela, sin precisar más, es evidente que por “novela” quieren decir la forma moderna que se suele designar “novela realista”. No se refieren a la posmoderna o los textos experimentales de Joyce o Proust. Tampoco a la novela antigua de Apuleyo o Heliodoro. No; la palabra “novela” a secas se entiende en el contexto de sus comentarios, sin que haga falta ningún adjetivo, como novela realista, sinónimo de novela moderna, es decir la novela por antonomasia.

Es curioso que dijera Guillén en algún momento que el *Lazarillo* por sí solo no sirve para iniciar la picaresca, y sin embargo sí sirve, nos sugiere en otra ocasión, para encabezar toda la novela moderna. Si hace falta el *Guzmán* para que se configure la picaresca como género literario –idea genial– sería

lógico suponer por lo menos un título adicional, o varios, para poner en marcha la novela moderna. Walter Reed, más cauteloso, opina que el *Lazarillo* “is a text that emerges from the matrix of satire [...]”. It is in this sense not fully novelistic” (50). Tampoco es plenamente picaresco, según Alexander Parker.

¿Qué será entonces? Salta a la vista que es carta, pero no es la carta típica de la época —una carta de Erasmo a Vives, por ejemplo— sino una épistola paródica. Como observa Mauricio Molho, el personaje responde al arquetipo del necio-astuto o tontilista y así personifica perfectamente la *paradoxia epidemica* estudiada con tanto discernimiento por Rosalie Colie y anticipa, a la vez, los personajes duales del *Quijote*, el cuerdo-loco y su compañero simple-agudo.

Esto nos lleva a dos conclusiones preliminares: 1) la paradoja, junto con la ironía, son ingredientes esenciales de la sátira, y pueden ser, por tanto, indicios de que ésa es la forma genérica dominante; 2) la comunicación entre narrador y narratario manifestada en la epístola es sólo el más elemental nivel de comunicación. El mensaje comunicado entre autor y lector inferidos funciona a través de otro código, otra dimensión, y esa dimensión es la sátira.

Entran en juego dos géneros, entonces, en dos niveles intratextuales interdependientes. Mientras el narrador, Lázaro, le cuenta al narratario, Vuestra Merced, su pequeña historia de anti-héroe, en un nivel superior se está efectuando la comunicación de otro mensaje, a través de otro código genérico, entre el autor-en-el-texto y su contraparte, el lector-en-el-texto, o sea el lector ideal a quien, es lícito inferir, se dirige un comentario devastador sobre la situación social y política bajo el César Habsburgo. La política del emperador ha contribuido a su manera a la creación de una sociedad de valores trastornados. El primer indicio de esa inversión —paradoja evidente— se encuentra en el prólogo, donde un sinvergüenza tiene la audacia de proponer conseguir el honor elaborando un caso deshonoroso. La fuerza motriz del hambre también se puede explicar, en gran medida, como consecuencia lógica de las guerras fratricidas del emperador, es decir, como producto de los tremendos gastos que estas empresas suponían (Elliott 196-204).

Varios defectos, inadmisibles en una novela realista, no lo son si se enfocan desde la perspectiva del género. Por ejemplo, la extensión variable de los tratados y el empobrecimiento del desarrollo del protagonista en el episodio del cuerpo muerto, señalado como defecto por Lázaro Carreter (151), son aspectos que caben perfectamente dentro de la *satira* (forma omnívora, caótica e inconsistente), aunque ofendan a quien lea la obra erróneamente como novela realista. Para que el texto comunique eficazmente su mensaje, hay que aceptarlo y leerlo por lo que es, no por lo que uno quisiera que fuese.

### El “Quijote”

Llegamos ahora a la *pièce de résistance*. Para Northrop Frye, la obra maestra de Cervantes es uno de esos designios ficcionales amplios que emplea, por lo menos, tres formas, a saber, en este caso, novela, *romance* y sátira (414). En otros momentos, parece optar por el predominio de la sátira menipea. Estoy de acuerdo. El texto tiene elementos del *romance*, sin duda, pero por la mayor parte esos elementos se invierten, dándonos, en la trama central sobre todo, un *romance* patas arriba, donde las convenciones de *romance* que intenta seguir nuestro caballero malandante resultan todas al revés. Emerge del mundo de *romance*, eso sí, como sostiene Edwin Williamson, pero rompe con esa herencia sin más tardar. Cuando se invierte el mundo ideal del *romance*, resulta algo muy parecido al mundo degradado de la sátira. La idea de Frye del eje vertical ayuda tal vez a aclarar la situación (ver apéndice 3).

Si incorpora elementos del *romance* a la trama principal, es sólo para parodiarlos. La ironía es constante. Otros indicios de sátira son la pedantería ridícula que ostenta don Quijote con cierta frecuencia, la paradoja, la proliferación de animales, las digresiones, la estilización del personaje central por el recurso a los humores corporales, la violencia, la exageración y, desde luego, lo carnavalesco, comentado tan acertadamente por Augustin Redondo en varios ensayos. Me parece que el *Quijote* es sátira menipea por su estructura, sátira horaciana por su tono. No tiene casi nada del ataque personal que asociamos con Juvenal, con una excepción, el caso de Avellaneda. Pero no sólo de sátira puede vivir el hombre, como dice muy bien Claudio Guillén (*Entre lo uno y lo diverso* 170).

Podríamos precisar algo más, afirmando que el *Quijote* de 1605 es más satírico que la continuación, mientras que el *Quijote* de 1615 señala más claramente el camino hacia la novela moderna, sin ser novela moderna todavía, claro está. Se ha sugerido que nace la novela de la tensión entre lo quijotesco y lo picaresco, y me parece convincente, por lo menos como alternativa a Ian Watt y su *Rise of the Novel*. Es la tesis del comparatista Walter L. Reed en un libro de 1981, *An Exemplary History of the Novel: The Quixotic versus the Picaresque*.

### La tragicomedia

El acierto de Fernando de Rojas fue el combinar la capa alta de la sociedad con la capa baja, o sea las dos clases que asociamos, respectivamente, con la tragedia y la comedia antiguas, creando así la tragicomedia española arquetí-

pica, un modelo que informará gran número de obras teatrales del Siglo de Oro. Además, nos da un caso extremado de aislamiento de la sociedad al final de los cinco personajes principales, proporcionando a la obra un patetismo que se incrementa con el *planctus* de Pleberio al final. La tónica de la tragedia es aislamiento, y de la comedia, integración, nos dice Frye.

Lo que se pasa por alto muchas veces, sin embargo, y yo soy tan culpable como el que más, es que Pleberio y Alisa están pensando en casar a Melibea –no se sabe con quién– y esta insinuación al principio el acto xvi, cuando ya es tarde, de la posibilidad de integración por el matrimonio añade una nota muy especial de ironía. Hay ironía dramática en lo que dice la madre –“nuestra hija obedecerá, según su casto vivir y honesta vida y humildad”–, pero más importante es lo que he llamado, refiriéndome a Lope y Tirso sobre todo, ironía genérica. En una obra que tiende ya claramente hacia el aislamiento radical de los dos amantes, se introduce socarronamente, y tardíamente, la posibilidad de un final feliz. Lope va a hacer algo muy parecido en *El caballero de Olmedo* cuando doña Inés y su padre contemplan sus bodas con don Alonso, muy tarde desde luego, puesto que yace muerto ya el caballero. Hay una variante en *El burlador de Sevilla*, cuando se menciona la cena nupcial a la que hubiera podido asistir don Juan en vez de ir a la capilla. Y Lope presenta un caso límite en *El médico de su honra* original, cuando no sólo insinúa sino que combina los dos finales posibles, aislamiento e integración, haciendo que don Gutierre sangre a Mencía para en seguida desposarse con otra. El gracioso pone de manifiesto los recursos genéricos, y la ironía que se desprende de su yuxtaposición, diciendo: “Aquí hay una boda/ con un entierro, señores;/ eso es abreviar parolas”. Pero hay que reconocer que Lope le pide prestada a Fernando de Rojas la ironía genérica tan característica de algunas de sus tragicomedias. El error mío en algunos comentarios anteriores fue no reconocer que ese tipo muy especial de la ironía tiene sus orígenes en la *Celestina*, mucho antes que la producción de Lope. Lo que va a hacer Lope es explorar y desarrollar las posibilidades del concepto, sin llamarlo nunca por el nombre que he acuñado siglos después, va sin decirse.

### *Modos ficcionales en el Siglo de Oro*

Para Frye, el género literario depende del radical de presentación. Hay cuatro géneros básicos: drama, *epos*, prosa de ficción y lírica. Añade en el cuarto ensayo que “el *epos* y la ficción constituyen el área central de la literatura y van acompañados por el drama de un lado y del otro por la lírica” (328). En el primer ensayo, señala cinco modos ficcionales, “de acuerdo con el poder



de acción del héroe, que puede ser mayor que el nuestro, menor o el mismo” (53). Si es superior en clase, “tanto a los demás hombres como al medio ambiente de estos hombres”, pertenece al nivel del mito y es un ser divino. Si es superior en grado a los demás hombres y al propio medio ambiente, es el héroe típico del *romance* (54). Si es superior en grado a los demás hombres, pero no al propio medio ambiente natural, es un jefe y es el héroe del modo mimético elevado. Si no es superior ni a los demás hombres ni al propio medio ambiente, es uno de nosotros y, como tal, pertenece al modo mimético bajo. La última categoría es el modo irónico, y el seudo-héroe o anti-héroe en cuestión es inferior en poder o inteligencia a nosotros. Señala Frye que “la ficción europea, durante los últimos quince siglos, ha ido desplazando paulatinamente hacia abajo su centro de gravedad en la lista” (55). Tenemos que ver con otro eje vertical, entonces, con el mito en la parte más alta y lo irónico en la parte más baja (ver apéndice 2). A mí me parece que la tónica de la literatura española, a partir del Arcipreste de Hita es la ironía y que raya con frecuencia en sátira.

Aplicando estas ideas a la prosa de ficción del Siglo de Oro, no hay ningún personaje central en el nivel del mito. Podríamos situar a Amadís de Gaula en el nivel de *romance*, Abindarráez o Rodrigo de Narváez de *El Abencerraje* y tal vez Critilo de *El Criticón* pertenecerían al mimético alto, posiblemente algún personaje principal de las novelas al estilo italiano de Cervantes o María de Zayas en el mimético bajo, aunque éste es más bien el mundo de la novela realista, que no ha cuajado todavía. En el modo irónico yo incluiría los tres pícaros más conocidos y, con reservas, a don Quijote.

En cuanto a lo que llama Frye las formas continuas específicas de la prosa de ficción, se mencionan novela, *romance*, autobiografía o confesión y sátira o anatomía. Novela no hay todavía, como ya hemos dicho. De *romance* podríamos calificar *El Abencerraje*. La autobiografía o confesión se manifiesta en el *Libro de su vida* de Santa Teresa. La sátira o anatomía en *El Criticón*, también en el *Quijote* (con elementos de *romance* y novela) y también en el *Lazarillo* (con elementos de confesión y novela).

Robert Scholes modifica el esquema de Frye, haciendo horizontal el eje vertical del ilustre canadiense. A un extremo coloca el mundo degradado, al otro extremo el mundo heroico, y en el centro el mundo mimético (ver apéndice 4).

Hay otra dimensión que me gustaría mencionar y es la idea genial de Claudio Guillén del contragénero. La idea es que los géneros establecidos se prestan a la creación de géneros alternativos, réplicas o contragéneros. Señala cómo nacen las narrativas pastoriles, moriscas y picarescas como contragénero a los libros de caballerías y su dramatización del aspecto bélico del hom-

bre. Dice que los tres expresan un descontento básico con la historia contemporánea, aunque de maneras muy distintas, y que cada uno contribuye a su manera a la decadencia de los libros de caballerías. En otro estudio señala cómo el *Quijote* funciona de contragénero a la picaresca. Estoy de acuerdo con la relación que señala Guillén entre el *Quijote* y la picaresca, pero me parece que la tesis inicial es algo problemática. Diría yo que la picaresca, en su dimensión de sátira, surge como contragénero a las formas idealizadas anteriores, incluyendo lo caballeresco, lo pastoril, lo morisco y lo sentimental. Luego entra en el escenario el *Quijote* como respuesta a la picaresca. Pero se podría añadir, creo, que *El Criticón* nace en gran medida como contragénero al *Quijote*, obra que a Gracián no le cayó en gracia (ver apéndice 5).

### *A modo de conclusión*

Hemos visto cómo las ideas de Frye siguen vigentes y ayudan a poner en orden los conceptos de modo y género en la literatura española anterior a 1700. Tzvetan Todorov sobre todo ha criticado a Frye por la falta de simetría conceptual y por el empleo de algunos términos en dos sentidos (11-19), pero no se puede negar que su aportación tuvo un impacto tremendo durante dos décadas, por lo menos, inspirando a muchos de nosotros a profundizar más de lo que hubiéramos hecho sin él en los problemas de arquetipo, modo y género. Piensa Frye en gran escala. Es estructuralista a su manera, pero lo que intenta describir siempre es la estructura global de la literatura como totalidad. Y la relaciona preferentemente con la Biblia y la mitología clásica. Si no siempre nos convence del todo, por lo menos nos hizo ver las posibilidades de concebir a la literatura como sistema y como totalidad y nos hizo pensar que era algo factible. Más vale no preocuparnos excesivamente con las lagunas y la terminología un tanto excéntrica.

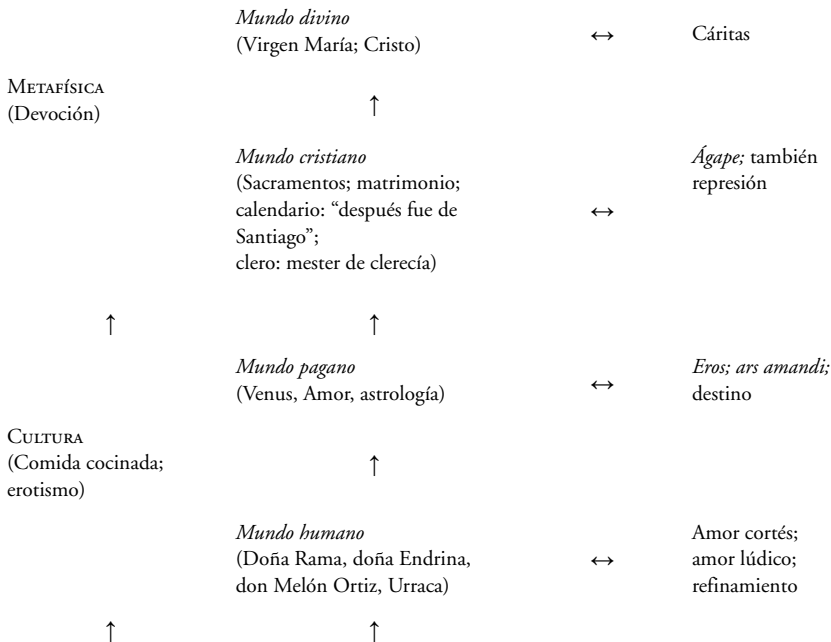
Su importancia para el Siglo de Oro es, primero, que nos obliga a distinguir entre novela, sátira y *romance* en la prosa de ficción, utilizando el eje vertical o *axis mundi*—algo que sólo se está empezando a llevar a cabo sistemáticamente—; segundo, su idea clarísima de que los géneros literarios son vías de comunicación (o de expresión, tal vez, en el caso de la lírica) mucho más que categorías para encasillar los textos de una manera positivista y, tercero, su recordatorio de que la literatura se hace de la literatura tiene implicaciones significativas para el estudio y la crítica de la misma. O sea, no se hace la literatura tanto en base al poderío o la economía, como suponen los neo-marxistas, como de sí misma, en un proceso de creación y re-creación, a veces en términos de género y contragénero. Cuarto, nos ha enseñado que la teorías

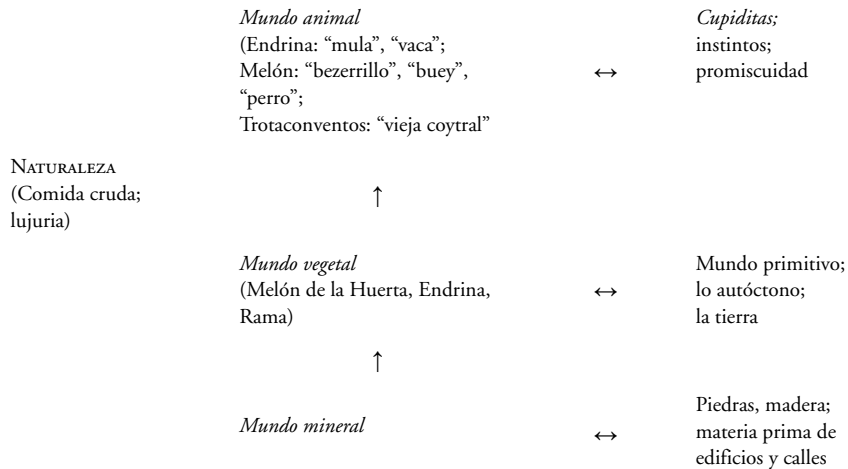
literarias vienen y se van, que son efímeras, pero que los arquetipos, los mitos, y los modos y géneros literarios permanecen.

El concepto del radical de presentación subraya el hecho de que los géneros literarios son vías de comunicación, y es muy útil para analizar textos de otras épocas también, como, por ejemplo, el poemario *Campos de Castilla* de Antonio Machado, que ilustra perfectamente el género de *epos*, mientras que sus *Galerías y Soledades* pertenecen más bien a la lírica. Hay dos o tres poemas en cada colección que no se conforman, pero, en general, el contraste entre los dos radicales de presentación queda claro y puede ser muy eficaz pedagógicamente. Los puntos de divergencia entre sátira, novela y *romance*, al comentar la prosa de ficción, pueden servirnos de herramienta muy útil también en el aula. La teoría y la práctica *–theoria y praxis–* se complementan y se completan siempre.

## APÉNDICES

### 1. Libro de buen amor: estructura apocalíptica y mítica del deseo, partiendo del episodio de doña Endrina





## 2. *Modos de ficción (Frye):*

Mito: superioridad de naturaleza sobre el lector y sobre las leyes de la naturaleza; seres divinos (por ejemplo, Saturno, Apolo).

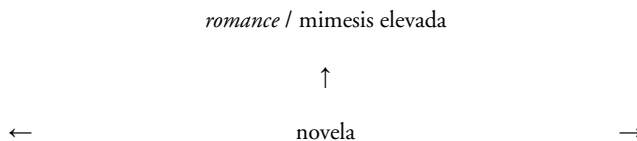
*Romance*: superioridad de grado sobre el lector y las leyes de la naturaleza; héroe legendario (Amadís).

Mimético elevado: superioridad de grado sobre el lector pero no sobre las leyes de la naturaleza; jefe o héroe típico (Rodrigo de Narváez de *El Abencerraje*).

Mimético bajo: posición de igualdad con respecto al lector (protagonistas de algunas novelas ejemplares).

Irónico: inferior al lector (Lázaro de Tormes).

## 3. *Eje vertical o “axis mundi” (Frye):*



(también punto de referencia para el lector; se mira hacia arriba a un mundo heroico y personajes superiores, con más libertad de acción; se mira hacia abajo al mundo degradado de la sátira, cuyos personajes gozan de menos libertad que nosotros; si miramos a ambos lados vemos el mundo de la novela realista, con personajes que se parecen a nosotros)



#### 4. Variante: eje horizontal (Robert Scholes):

DEGRADADO			MIMÉTICO			HEROICO
Sátira	Picaresca	Comedia	Historia	Sentimiento	Tragedia	Romance
<i>Sueños</i>	<i>Guzmán</i>	<i>Quijote</i>	<i>Libro de su vida</i>	<i>La Diana</i>		<i>Abencerraje</i>
	<i>Criticón</i>	<i>Lazarillo</i>		<i>Guerras civiles de Granada</i>		
<i>Buscón</i>						<i>Amadís</i>

#### 5. Género y contragénero (après Claudio Guillén):

Género (*romancel* mimético elevado): mundo idealizado –libros de caballerías; narrativa pastoril; narrativa morisca (personajes cortesanos; tercera persona; fondo biográfico; escapista).

↑ Contragénero: sátira; mundo degradado –la picaresca (se erige en género en 1599 con el *Guzmán*; se necesitan por lo menos dos títulos para que se pueda hablar de un “género”); anti-héroes; autobiografía fingida en primera persona; infrarrealismo; una vida desde el principio; comprometida.

↑ Contragénero: el *Quijote* (tercera persona otra vez); pseudo-héroe; nada de su formación; irónico; finge ser “historia”; ¿perspectivismo filosófico? (Lo dudo).

↑ Contragénero: *El Criticón* (tercera persona; mundo intelectualizado; alegoría; fondo biográfico; filosófico-didáctico; sigue la tradición satírica, ya bien establecida).

#### OBRAS CITADAS

Colie, Rosalie. *The Resources of Kind: Genre Theory in the Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1973.

Elliott, J. H. *Imperial Spain, 1469-1716*. New York: St. Martin's, 1963.

Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica: cuatro ensayos*. 1957. Trad. Edison Simons. Caracas: Monte Ávila, 1977.

—. *The Critical Path: An Essay on the Social Context of Literary Criticism*. Bloomington: Indiana UP, 1971.

—. *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*. Boston: Harvard UP, 1976.

Gilman, Stephen. “Doña Endrina in Mourning”. *Homenaje a José Manuel Blecua*. Ed. Dámaso Alonso et al. Madrid: Gredos, 1983. 247-55.

- Guillén, Claudio. "Genre and Counter-Genre: The Discovery of the Picaresque". *Literature as System: Essays toward the Theory of Literary History*. Princeton: Princeton UP, 1971. 135-58.
- . *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 1985.
- Lázaro Carreter, Fernando. *Lázaro de Tormes en la Picaresca*. Barcelona: Ariel, 1972.
- Molho, Mauricio. "El Lazarillo de Tormes, o la revolución del trabajo". *Ínsula* 490 (Septiembre 1987): 21-22.
- Parker, Alexander. *Los pícaros en la literatura: la novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*. 1967. Trad. Rodolfo Arévalo Mackry. Madrid: Gredos, 1971.
- Parr, James A. *Don Quixote, Don Juan, and Related Subjects: Form and Tradition in Spanish Literature, 1330-1660*. Selinsgrove, PA: Susquehanna UP, 2004.
- . *Confrontaciones calladas: el crítico frente al clásico*. Madrid: Orígenes, 1990.
- . "Tragicomedia". *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Ed. Frank P. Casa y otros. Madrid: Castalia, 2002. 307-09.
- Phillips, Gail. *The Imagery of the "Libro de buen amor"*. Madison: Seminary of Medieval Studies, 1983.
- Reed, Walter L. *An Exemplary History of the Novel: The Quixotic versus the Picaresque*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Ed. Dorothy S. Severin. Madrid: Cátedra, 2000.
- Scholes, Robert. *Structuralism in Literature: An Introduction*. New Haven: Yale UP, 1974.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. México: Premia, 1980.
- Watt, Ian. *The Rise of the Novel*. Berkeley: University of California Press, 1957.
- Williamson, Edwin. *The Half-Way House of Fiction: Don Quixote and Arthurian Romance*. Oxford: Oxford UP, 1984.