

HACIA UN MODELO DE LA
NARRATIVIDAD:
MIKHAIL BAKHTIN Y NORTHROP FRYE
EN DIÁLOGO

TOWARDS A NARRATIVITY MODEL:
MIKHAIL BAKHTIN Y NORTHROP FRYE DIALOGING

CLAUDIA ANDRADE ECCHIO

Candidata a Doctora en Literatura Chilena e Hispanoamericana

Universidad de Chile

Av. Ignacio Carrera Pinto 1025

Ñuñoa, Santiago de Chile

Chile

lalaithdolin@yahoo.es

RESUMEN

El siguiente trabajo presenta una reflexión en torno a las problemáticas actuales de la narratividad, entendida dentro de las teorías de la discursividad que conciben la literatura como un complejo sistema discursivo que se construye en la interacción entre sujetos, constituyéndose en un espacio de encuentro de la otredad. Dentro de este contexto teórico-crítico, se propondrá un modelo de la narratividad que considere tanto lo micro narrativo (estudio de la diégesis, el cronotopo y el héroe) como

lo macro narrativo (estudio de los géneros, en particular, y lo interdiscursivo, en general). En este sentido, se pondrán en relación dos modelos de la narratividad que, a pesar de su distancia geográfica y temporal, presentan una mirada similar en torno a los estudios narratológicos: la del ruso Mikhail Bakhtin y la del canadiense Northrop Frye.

Palabras claves: Narratividad, universo semiótico, universo diegético, lo mítico-dialógico, entropía.

ABSTRACT

The following paper presents a reflection on current problems of narrativity, seen within theories of discursivity, which conceive literature as a complex discursive system that builds up in the inter-action of subjects within a dimension of otherness. In both theoretical and critical contexts, it will propose a narrativity model, which considers, on the one hand, micro narrativity (diegesis studies, chronotope and hero) and, on the other hand, macro narrativity (genre studies, in particular, and interdiscursivity, in general). In this sense, it will connect two narrativity models which, in spite of the fact that both are geographically and temporary apart, present a similar view on narratology studies: Mikhail Bakhtin (Russian) and Northrop Frye (Canadian).

Key words: Narrativity, Semiotic Universe, Diegetic Universe, Mythical-dialogic, Entropy.

Recibido: 13/08/2012

Aceptado: 7/12/2012

El universo del no-equilibrio es un universo coherente
Ilya Prigogine

La narratividad es una experiencia vital. En un nivel macro, el movimiento es circular-transformacional, cuya dialéctica del orden-desorden, creación-renovación, regula los grandes ciclos del Universo, de la historia de la humanidad y de la literatura. En un nivel micro, el movimiento se asemeja a lo lineal-progresivo, tiempo de lo humano, regido por su palabra, constreñido por su forma limitada de concebir lo real. Corresponde al espacio-tiempo de las acciones del héroe y de sus transformaciones vitales-cronotópicas, lo que determina su poder de acción respecto de la sociedad circundante. Lo micro modula la construcción de la imagen del ser humano dentro de la literatura; lo macro configura tanto los géneros discursivos como el devenir de la historia literaria.

Dos son los tiempos, por tanto, de la narratividad: el “Gran Tiempo” de los ciclos cosmogónicos (del hacer y padecer del cosmos, que, dentro de la cultura-sociedad-literatura, constituye una pluralidad interdiscursiva de universos semióticos) y el “Pequeño Tiempo” de los seres individuales (del hacer y padecer de sujetos humanos concretos, quienes, dentro de la literatura, conforman el universo diegético). En ambos, la presencia de la entropía¹ perturba cualquier intento de equilibrio, de explicación simplista (monológica, monovocal y monofocal), de estabilidad y determinismo. Lo entrópico introduce el dinamismo, la heteroglosia, lo múltiple y lo inestable,

¹ Dentro del segundo principio de termodinámica, la entropía corresponde al efecto de termodifusión: mientras exista homogeneidad de la temperatura interna de un sistema, sus componentes moleculares permanecen en “equilibrio”; sin embargo, al aplicar mayor temperatura, el sistema se reordena: se separan sus componentes, conformando un no-equilibrio. En este sentido, Ilya Prigogine (en su conferencia *El nacimiento del tiempo* de 1987) ha insistido en el hecho de que se ha malinterpretado la entropía como un proceso que va del orden al desorden, del equilibrio al no-equilibrio. Para él, más que un desequilibrio se crea un nuevo ordenamiento de fuerzas heterogéneas que se encuentran en un no-equilibrio coherente: “El no-equilibrio constituye el dominio de la multiplicidad de soluciones” (50). Desde esta perspectiva, el equilibrio (lo homogéneo) no es más que un estadio momentáneo dentro del gran movimiento del no-equilibrio (lo heterogéneo).

conformando una “. . . unidad abierta, en proceso de formación, no solucionada y no preformada, capaz de perecer y de renovarse, capaz de trascenderse (o sea de rebasar sus propios límites)” (Bakhtin, *Estética de la creación verbal* 357).

La presencia o ausencia de la recodificación entrópica² —de acuerdo al semiótico ruso Iuri Lotman— configura dos estéticas: de la identidad (monovalente, centrada en la transmisión del conocimiento) y de la oposición (polivalente, centrada en la transformación del saber). Los modelos de la narratividad están permeados por la dialéctica entre ambas estéticas: por un lado, la predominancia de la identificación (que en lo macro se esfuerza en mantener los géneros, mientras que en lo micro configura héroes que representan los ideales de belleza y sabiduría); por otro, la preferencia por el distanciamiento (que en lo macro posibilita la transformación genérica y, en lo micro, construye héroes marginales, escépticos e irónicos).

La narratividad constituye un tránsito, un movimiento tanto ontológico (de un estado del ser a otro) como discursivo (por medio de la palabra plurilingüe) de carácter circular-progresivo (de lo macro y de lo micro al mismo tiempo), cuya forma de expresión es el relato. Narratividad y temporalidad están estrechamente vinculadas: “. . . la temporalidad es una estructura de la existencia —una forma de vida— que accede al lenguaje mediante la narratividad, mientras que esta es la estructura lingüística —el juego del lenguaje— que tiene como último referente dicha temporalidad. La relación, por tanto, es recíproca” (Ricoeur 183). El relato es, en consecuencia, una forma privilegiada de acceder tanto al ser como al decir-hacer. Comprende dos dimensiones: una *episódica* (de la linealidad que se da desde lo singulativo y la concatenación cronológica de hechos) y otra *configurativa* (de la totalidad significativa que se construye desde lo panorámico y la configuración artística de los acontecimientos). Se trata de una estructura paradójica en cuanto, según Ricoeur, se concibe como el enfrentamiento

² En su libro *La estructura del texto artístico*, Iuri Lotman postula que toda obra de arte posee la capacidad de transformar el ruido en información; en este sentido, todo aquello que para la teoría de la información es considerado como una “irrupción del desorden, de la entropía, de la desorganización en la esfera de la estructura y de la información” (101), para este autor es central a la hora de comprender las complejidades del arte y, en especial, de la literatura.

entre lo episódico y lo configurativo: entre lo que tiende a lo monológico (identificación) y lo que tiende a lo dialógico (distanciamiento).

En este sentido, cabe preguntarse qué características particulares asume el relato dentro del contexto de lo macro y lo micro. ¿Cuál es la vinculación entre las transformaciones genéricas y la conformación del héroe? ¿En qué medida la búsqueda del héroe es un proceso entrópico que configura tanto el desarrollo del sujeto-personaje dentro del universo diégetico como de la historia de la literatura como universo semiótico? La extraordinaria complejidad de los cuestionamientos impide una aproximación desde la perspectiva de varios autores.³ Considerando lo anterior, la presente reflexión tratará de responder a las preguntas planteadas, abordando las problemáticas del género y de las transformaciones del héroe a partir de las propuestas teórico-críticas de dos pensadores contemporáneos Mikhail Bakhtin (1895-1975, Rusia) y Northrop Frye (1912-1991, Canadá).

Si bien pareciera resultar azarosa dicha correlación, la cercanía de sus modelos sobre la narratividad, especialmente respecto de lo monológico-mimético y lo dialógico-mítico, no ha sido abordada con acuciosidad. Si bien, por separado, son profusos los estudios en torno a Bakhtin⁴ y Frye⁵, no hay

³ De hecho, podría haberse incorporado a Iuri Lotman, cuyas propuestas sobre semiótica de la cultura y la dualidad de estéticas, formas de comunicación y comprensión de los textos artísticos y culturales son atinentes a la reflexión que aquí se propone. Asimismo, la teoría de la ficción propuesta por Lubomir Dolezel (principalmente en su libro *Estudios de poética y teoría de la ficción* de 1999) también permite establecer diferencias entre estéticas miméticas (aquellas que valoran lo contextual por sobre lo textual) y estéticas no-miméticas (aquellas en que predomina la realidad ficcional textualizada).

⁴ Solo a modo de ejemplo, destacar la compilación de artículos de críticos chilenos en dos volúmenes editada por Manuel Jofré en 2011 bajo los títulos *Mijail Bajtin y la literatura* y *Mijail Bajtin y la cultura*.

⁵ En cuanto a Northrop Frye, la crítica especializada se ha esforzado en reducir sus aportaciones solo en lo que respecta a la crítica arquetípica, desconociendo otros aspectos abordados como una teoría de los géneros discursivos y literarios, una teoría de los símbolos y otra de los modos históricos. Para el catedrático Manuel Jofré (en su artículo sobre *Anatomía de la crítica* de 2006) actualmente se percibe, con mayor claridad, el real aporte de la escritura del teórico canadiense: “En efecto, a la obra que fue recibida de manera exitosa pero a la vez crítica, al ser calificada como solo método mítico en su tiempo, ahora se le reconoce también la magnitud teórica y su persistencia en el tiempo . . . Ahora se percibe con más claridad que hay en su escritura, además de un aporte textual y formal (que es, a la vez, también mítico y antropológico), consistente en una contribución teórica e histórica, amén de cultural y filosófica, en el entramado total de su obra escrita” (*Northrop Frye. Anatomía of Criticism: Four Essays* 1).

aproximaciones teórico-críticas que aborden sus confluencias y las resonancias entre ambas propuestas sobre la narratividad. El propósito de esta reflexión es, en primer lugar, abordar el pensamiento de ambos autores desde la conformación de universos semióticos y de universos diegéticos para, en segundo lugar, establecer puntos de cercanía en el modelo de narratividad que proponen.

I. NARRATIVIDAD DE LOS UNIVERSOS SEMIÓTICOS: LOS GÉNEROS DISCURSIVOS COMO CENTROS DE ENCUENTRO

Dentro del contexto de la literatura entendida como universo semiótico (lo macro), el estudio del relato le corresponde a lo que Northrop Frye —en *Anatomía de la crítica* (1957)— ha denominado crítica arquetípica,⁶ aquella que se ocupa de la literatura como fenómeno comunicable (como hecho social), cuya unidad básica es el arquetipo (imagen típica o recurrente), un “símbolo que conecta un poema con otro” y que, en consecuencia, “contribuye a unificar e integrar nuestra experiencia literaria” (135).⁷ La crítica arquetípica se ocupa del estudio tanto de lo mítico-narrativo como de lo genérico-discursivo en la medida que su objetivo final es “. . . considerar no simplemente un poema como una imitación de la naturaleza, sino el orden

⁶ En el segundo ensayo del libro citado, “Crítica Ética: Teoría de los Símbolos”, Frye establece cinco fases de la crítica: literal (motivos), descriptiva (signos), formal (imágenes), arquetípica (arquetipos) y anagógica (mónadas). Para el autor canadiense, solo las dos últimas fases corresponden a un estadio de crítica verdadera (no ingenua) en tanto que son los “. . . únicos géneros que asumen el contexto más amplio de la literatura como un todo” (179).

⁷ Si bien Frye afirma que los arquetipos se estudian con mayor facilidad en la “literatura convencional” (por ejemplo, la de los cuentos folklóricos), cree que es posible ampliar el estudio comparativo y morfológico al resto de la literatura: “Los arquetipos son conjuntos asociativos y se diferencian de los signos en ser variables complejas. Dentro del complejo se da a menudo gran cantidad de asociaciones cultas específicas que son comunicables por el hecho de que gran cantidad de personas, dentro de determinada cultura, están familiarizadas con ellas” (139). En este sentido, la repetición, como procedimiento fundamental de la comunicación, otorga sentido a la información transmitida cultural y literariamente: cada arquetipo contiene en sí elementos tanto de la tradición (del pasado) como de la actualidad (del presente) y, por ello, es un mecanismo capaz de dar cuenta de las transformaciones del género y del héroe concebidos dentro de un sistema inestable, abierto y en constante movimiento.

de la naturaleza como un todo en cuanto es imitado por un orden correspondiente de palabras” (131).⁸ En este sentido, la narratividad es entendida como “un acto recurrente de comunicación simbólica”, en otras palabras, un rito:

El crítico arquetípico estudia la narración como rito o imitación de la acción humana considerada como un todo y no simplemente como la *mimesis praxeos* o imitación de una acción . . . Los ritos se concentran en torno a los movimientos cíclicos del sol, la luna, las estaciones y la vida humana . . . El impulso del rito tiende hacia la narración cíclica pura . . . (142-43)

Un modelo de narratividad, desde la perspectiva de lo macro, debe considerar el “Gran Tiempo” de la historia literaria así como la configuración genérica. De hecho, el devenir histórico de los géneros configura, en gran medida, el desarrollo de la historia de la literatura. En su artículo “El origen de los géneros”, Tzvetan Todorov afirma que todo género literario proviene de otro: “Un nuevo género es siempre la transformación de uno o de varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación” (34). Este sistema dinámico se sustenta en la concepción del género como una serie de propiedades discursivas que dicen relación con aspectos sintácticos (la forma en que se utiliza y organiza el lenguaje), semánticos (el tema tratado y las relaciones entre forma y referente) y/o pragmáticos (la manera en la que el género es percibido, es decir, la recepción), que permiten diferenciar un acto de habla de otro y, por tanto, un género de otro.

Todo género es el lugar de encuentro entre la realidad histórica (corrientes, escuelas, movimientos, estilos) y la realidad discursiva (modos, registros, estilos, formas). De esta manera, el género constituye una institución,⁹ por lo que funciona como horizonte de expectativa tanto para

⁸ En palabras de Frye: “La poesía sólo puede hacerse con otros poemas; las novelas con otras novelas. La literatura se conforma a sí misma y no es conformada desde fuera: las *formas* de la literatura no pueden existir fuera de la literatura” (132).

⁹ Wellek y Warren, en el capítulo dedicado a los géneros literarios de su libro *Teoría literaria* (primera edición de 1949), definen género como una institución, una “. . . agrupación de obras literarias basadas teóricamente tanto en la forma exterior (metro o estructura específicos) como en la interior (actitud, tono, propósito; dicho más toscamente: tema y público)” (278).

los autores —que escriben de acuerdo al sistema genérico existente— como para los lectores —quienes leen en función de dicho sistema genérico—; así, como cualquier institución, los géneros manifiestan rasgos conformadores de la sociedad a la que pertenecen, sociedad que “. . . elige y codifica los actos que corresponden más exactamente a su ideología; por lo que tanto la existencia de ciertos géneros en una sociedad, como la ausencia en otra, son reveladoras de esa ideología” (Todorov 38-39).

El estudio de los géneros, por tanto, permite entender la literatura desde sus propias convenciones y transformaciones, las cuales, producto de un proceso entrópico, generan recreaciones cada vez más complejas, dando cuenta no solo del dinamismo genérico sino también de la irreversibilidad de dicho proceso. Una vez producida la entropía, no es posible volver a lo que había con anterioridad: solo la dinámica del cambio, de la renovación, del no-equilibrio, impera.

Las aportaciones teóricas de Mikhail Bakhtin apuntan en esta dirección: la literatura —en particular la novela como género característico de la contemporaneidad¹⁰— está en constante (trans)formación: se recrea a sí misma abriendo un abanico infinito de posibilidades. Para Bakhtin, el género literario debe reflejar tanto las tendencias seculares más estables del desarrollo literario como la permanente renovación y actualización de sus componentes. En este sentido, el género “. . . es siempre el mismo y otro simultáneamente, siempre es viejo y nuevo, renace y se renueva en cada nueva etapa del desarrollo literario y en cada obra individual de un género determinado” (*Problemas de la poética de Dostoievski* 150). Por tanto, el género vive en el presente, pero, a su vez, rememora el pasado, transformándose en un representante de la memoria creativa. Resulta evidente que, para Bakhtin, el surgimiento de un nuevo género jamás cancela ni sustituye a los ya existentes; por el contrario, “. . . todo género nuevo completa los

¹⁰ La novela, a diferencia de la épica (género concluido y envejecido), se caracteriza por su infinalización. Es el único género engendrado y nutrido por la nueva época de la historia mundial y, por eso, profundamente afín a ella, mientras que los otros grandes géneros fueron recibidos por ella en una forma acabada y solo se adaptan a las nuevas condiciones de existencia. En este contexto, la novela no participa de la armonía de los géneros; por el contrario, a veces, lleva una existencia no oficial, fuera de la gran literatura, pues en esta solo entran aquellos géneros terminados, formados y definidos.

antiguos ampliando el horizonte de los géneros anteriores” (*Problemas de la poética de Dostoievski* 377).

En el artículo “El problema de los géneros discursivos” (1952-1953), afirma que las características esenciales de los géneros son, por un lado, su riqueza (en cuanto las posibilidades de la actividad humana son inagotables) y, por otro, su heterogeneidad (incluyen tanto géneros mayores —la novela— como géneros menores —cartas, diálogos, etc.—). En cada época del desarrollo de la historia literaria son determinados géneros los que dan el tono. Esta variedad que presentan los géneros discursivos viene dada “. . . por la posición social y las relaciones personales entre los participantes de la comunicación: existen formas elevadas, estrictamente oficiales de estos géneros, junto con las formas familiares de diferente grado y formas íntimas . . . Estos géneros requieren también un determinado tono, es decir, admiten en su estructura una determinada entonación expresiva” (*Estética de la creación verbal* 269).

A partir de lo anterior, se establece una diferenciación entre géneros altos monotonaes (oficiales y autoritarios) y géneros bajos bitonaes (paródicos y populares). Dicha distinción permite establecer una de las características más importantes de los géneros discursivos: su capacidad de organizar una particular visión de mundo. Por tanto, una variación de la visión de mundo implica, necesariamente, una modificación de la tonalidad. Mikhail Bakhtin, a través de una serie de reflexiones en torno a la prosaica¹¹ —y especialmente en sus estudios sobre la novela¹²—, ha configurado dos líneas de construcción de la conciencia humana (de carácter estilístico-tonal) y, en consecuencia, dos formas del macro relato:

¹¹ El término *Prosaica* es un neologismo acuñado por Morson y Emerson, que tiene, en un principio, dos acepciones. Por un lado, se entiende Prosaica en oposición a Poética, como una teoría de la literatura que privilegia la prosa en general y a la novela en particular por sobre los géneros poéticos. Por otro lado, Prosaica corresponde a una forma de pensamiento que otorga gran importancia a lo cotidiano, a los acontecimientos de cada día. Precisamente, en este último sentido, sería comprendida por Bakhtin. Véase: Morson, Gary Saul y Emerson Caryl 15-36.

¹² “Autor y Héroe en la actividad estética” (1923-1924); “La novela de aprendizaje y su significado en la historia del realismo” (1936-1938); “De los Apuntes de 1970-1971” (1970-1971) en *Estética de la creación verbal*. “La palabra en la novela” (1934-1935); “Formas del tiempo y cronotopo en la novela” (1937-1938); “De la prehistoria de la palabra de la novela” (1940); “La épica y la novela (sobre una metodología de investigación de la novela)” (1941) en *Problemas estéticos y literarios*.

- 1) Línea Monológica (como discurso dominante de la historia de la cultura de Occidente y, por tanto, de la historia de la literatura), dentro de la cual el relato busca uniformidad y estabilidad a través de fuerzas centrípetas tendientes al establecimiento de un equilibrio ilusorio, de modelos abstractos que simplifican fenómenos diversos y de la verticalidad del poder. En lo macro, corresponde a géneros discursivos altos (de la Poética, como la Tragedia y la Épica) que, en lo micro, conforman héroes cuyos discursos, acciones y cronotopías representan lo oficial, lo unívoco, la idealización y lo cerrado.
- 2) Línea Dialógica (como discurso emergente de la historia de la cultura y la literatura occidentales a partir del surgimiento del género novelesco), en la que el relato se construye a partir de fuerzas centrífugas que privilegian el cambio y la inestabilidad, la horizontalidad del poder y la complejización de los modelos; fuerzas multiformes que comprenden lo entrópico como “el equilibrio del no-equilibrio”, de la recreación y no de la degradación.¹³ En lo macro, corresponde a géneros discursivos bajos (de la Prosaica, como la Comedia y la Sátira) que, en lo micro, construyen héroes cuyos discursos, acciones y cronotopías conforman lo no oficial, lo multívoco, la carnavalización y lo abierto.

El relato, como espacio semiótico de lo polisémico y lo dinámico (entendido desde la línea dialógica), permite dar cuenta de las relaciones

¹³ En la conferencia dictada en Milán el 24 de octubre de 1984, “El papel creativo del tiempo”, Ilya Prigogine contraponen dos visiones sobre el tiempo en la física clásica: (a) el tiempo-ilusión de Einstein (que se relaciona con una circularidad repetitiva en la que el Universo se reproduce indefinidamente bajo las mismas condiciones cada vez) y (b) el tiempo-degradación (que se vincula con una linealidad teleológica en la cual el Universo se degrada hasta la desaparición completa por medio de entropías sucesivas cuya consecuencia es el vacío). Para el Premio Nobel, la física moderna ha abandonado ambas concepciones clásicas en cuanto concibe al tiempo como irreversibilidad, en el que la entropía no actúa como un proceso de degradación, sino de creación (segundo principio de termodinámica). No hay disipación, sino generación de sistemas cada vez más complejos cuyos resultados no pueden ser determinados *a priori*, pues son multiformes y regidos por la probabilidad (Véase: Prigogine 79-98).

existentes entre sujeto-creador y objeto artístico-literario, entre sujeto-creador y sujeto-receptor, entre autor-creador y héroe-personaje, entre mundo real y mundo de ficción, entre otras, a través de valoraciones que privilegian la palabra ajena (politonal, multivocal), ideológica (con un plurilingüismo proveniente de lo social, histórico, cultural) y marginal (desde la periferia de los géneros discursivos prosaicos). La literatura creará sus temas, su mundo y su imagen de héroe a partir de dicha diversidad social de lenguas y de la heteroglosia individual-sociocultural: “El discurso autorial, el lenguaje de los narradores, los géneros suplementarios, el habla de los héroes, sólo constituyen esas unidades compositivas fundamentales con ayuda de las cuales la diversidad de lenguas se introduce en la novela” (*Problemas estéticos y literarios* 87).

Mientras Mikhail Bakhtin da cuenta de la transformación de la conciencia humana (reflejada en el devenir genérico) y, por tanto, del macro relato de la literatura de lo monológico a lo dialógico, Northrop Frye construye tanto una visión de la historia de la literatura de Occidente como una teoría de la narratividad que manifiesta una intrínseca vinculación entre la visión mítica cosmogónica (nacimiento, vida, muerte y renacimiento) y la estructura de toda narración.

La historia de la narratividad —desde la perspectiva de Frye— se funda en la circularidad de los *mythos*, tipos de narración arquetípica cuyo principio organizativo es cosmogónico en cuanto se fundan en símbolos cíclicos tetrafásicos (cuatro estaciones del año, cuatro períodos del día, cuatro aspectos del ciclo del agua, cuatro etapas de la vida). Esa forma cosmológica se encuentra más próxima a la poesía (por provenir del mito): “La concepción de un cielo arriba, de un infierno abajo, y de un cosmos u orden cíclico de la naturaleza entre los dos, traza la planta . . . tanto de Dante como de Milton” (Frye 214). En este sentido, distingue cuatro *mythos* de la narración: Comedia (primavera), Romance (verano), Tragedia (otoño) e Ironía-Sátira (invierno):

La mitad superior del ciclo natural es el mundo del romance y de la analogía de la inocencia; la mitad inferior es el mundo del “realismo” y de la analogía de la experiencia. Existen, por tanto, cuatro tipos principales de movimiento mítico: dentro del romance, dentro de la experiencia, hacia abajo y hacia arriba. El movimiento hacia abajo es el movimiento trágico, la rueda de la fortuna que cae

de la inocencia a la *hamartia*, y de la *hamartia* a la catástrofe. El movimiento hacia arriba es el movimiento cómico, desde las complicaciones amenazadoras hasta el desenlace feliz . . . (214-15)

En cuanto al estudio de los géneros, afirma que “. . . la base de la crítica genérica es retórica, en el sentido de que el género se determina por las condiciones que se establecen entre el poeta y su público” (324). En este contexto, establece una distinción entre los *modos ficcionales* (géneros narrativo y dramático) y los *modos temáticos* (géneros lírico y ensayístico). El movimiento de los géneros, de acuerdo al teórico canadiense, es de carácter circular: va desde la mimesis del discurso directo (*epos*) hacia la mimesis de la escritura aseverativa (prosa-ficción), acompañados por el drama (mimesis externa) y por la lírica (mimesis interna). En el epos, el autor se enfrenta directamente a su público (alocución directa), pues, incluso cuando un rapsoda lo representa, este habla en nombre del poeta y no como un personaje del poema; en tanto, en la prosa, tanto el autor como el personaje se ocultan del lector a través del recurso de la ficción. Por su parte, el drama tiene una conexión íntima con el rito, mientras que la lírica con el sueño o la visión. Ambas formas evitan la alocución directa y se encuentran una frente a la otra: el drama es una representación destinada a un público; la lírica, en cambio, es una comunicación destinada a sí misma.

La circularidad representada por el devenir del epos en prosa traspasa variados géneros a lo largo de la historia literaria:

El *epos* y la ficción adoptan primero la forma de las escrituras sagradas y del mito; luego la de los relatos tradicionales; después la de la poesía narrativa y didáctica, incluyendo la épica propiamente dicha, y la de la prosa oratoria; y, finalmente, la de la novela y otras formas escritas. A medida que avanzamos históricamente por los cinco modos, la ficción va cobrando, poco a poco, más importancia que el *epos* y, a medida que esto ocurre, la *mimesis* de la alocución directa se convierte en la *mimesis* de la escritura aseverativa. (Frye 328)

A lo largo de los cuatro ensayos que componen *Anatomía de la crítica*, Northrop Frye distingue dos tendencias en la construcción tanto de los macro relatos como de la percepción humana:

- 1) Tendencia Mítica (historia de lo sobrenatural, entendida como proceso abierto), que privilegia la conformación de dos imaginarios (que se encuentran en el inicio y término de la circularidad cosmogónica): mítico-apocalíptico (cuyas imágenes son el árbol de la vida, los animales domésticos, el camino hacia las alturas celestes) e irónico-demoníaco (cuyas imágenes representan el bosque siniestro, las bestias salvajes y el camino hacia las profundidades abismales). Construye relatos cíclicos, cuya dinámica es la creación-renovación de lo entrópico. En lo macro, representan el movimiento de la experiencia de lo unívoco hacia lo multívoco, de las certezas divinas a la incertidumbre humana, de lo único-cognoscible a lo fragmentario-incognoscible. En una perspectiva genérica, aborda tanto la Comedia (*mythos* de la primavera) como la Tragedia (*mythos* del otoño). En lo micro, configura un héroe que pierde gradualmente su poder en cuanto a sí mismo y a la sociedad, cuya transformación se produce desde su inicial capacidad de *anagnorisis* hacia su estado final de *pathos*. Sin embargo, en tanto que se trata de un movimiento circular, lo mítico configura la metáfora de la constante transformación, del devenir perpetuo, de lo mutable e inestable.
- 2) Tendencia Mimética (historia de la verosimilitud, comprendida como producto acabado), que conforma imaginarios de tipo analógico: de la inocencia (Romance), de la naturaleza y la razón (Mimético Alto) y de la experiencia (Mimético Bajo). Construye relatos lineales-progresivos, cuya dinámica es la degradación de la existencia humana: de la idealización (castidad y magia) a la cruda experiencia de lo real (génesis y trabajo). En lo macro, representa el movimiento de la pureza a la degeneración, de lo mágico-primitivo a lo mundano-contemporáneo, de lo paradisiaco-añorado a lo terrenal-indeseado. En una perspectiva genérica, aborda tanto el Romance (*mythos* del verano) como la Ironía-Sátira (*mythos* del invierno). En lo micro, configura un héroe condenado a despertar de la ilusión del ideal para enfrentarse a la experiencia dolorosa de la realidad. Su transformación involucra tanto el *agon* como el *sparagmos*, en un movimiento escatológico que representa una caída. Lo mimético configura

la metáfora de lo irrecuperable, del pasado ya finalizado, y del porvenir ominoso y finito.

Para Frye, la literatura (su historia, su estructura narrativa, sus imaginarios, sus héroes) se configura como un *agon* entre lo mítico y lo mimético, lucha en la que la verosimilitud ha predominado:

. . . la tendencia a la verosimilitud y a la exactitud en la descripción, es uno de los dos polos de la literatura. En el otro polo hay algo que parece relacionarse tanto con el término de Aristóteles, *mythos*, como con el significado usual de mito. Es decir, se trata de una tendencia a contar una historia que es originalmente una historia acerca de personajes que pueden hacer lo que les da la gana, y sólo gradualmente se desplaza hacia una tendencia a narrar una historia plausible o verosímil. (76-77)

En la actualidad, el retorno a lo mítico en lo irónico,¹⁴ la recuperación de la literatura del pasado en el presente, permite comprender el desarrollo histórico de la literatura no como una sucesión lineal de movimientos sino como un ciclo donde ninguno muere, sino que se reformula e interpreta desde nuevas perspectivas. Lo mítico (ya sea en su forma apocalíptica o demoníaca) atrae al ser humano hacia la literatura: ve en ella sus dualidades, sus ambivalencias, sus deseos, sus temores. Lo mítico responde las preguntas existenciales, no así lo mimético (que subordina la literatura a lo real-verosímil). Si bien el Romance (a través de la búsqueda), el Mimético Alto (por medio de la lealtad y el ideal) y el Mimético Bajo (a través de la experiencia como aprendizaje) también configuran imaginarios atrayentes, es lo mítico-apocalíptico devenido en lo irónico-demoníaco “. . . el factor que eleva a una obra literaria fuera de la categoría de lo meramente histórico” (209).

¹⁴ En lo irónico se produce una entropía inversa: se recupera lo perdido en el mito, pero transformado, reelaborado. No es posible concebir un imaginario apocalíptico después de los desplazamientos realizados por los imaginarios analógicos; el mundo resultante es demoníaco, donde el punto de epifanía apocalíptico (de las alturas que conectan lo humano con lo divino) deviene en demoníaco (de los abismos que conectan lo humano con lo infernal).

2. NARRATIVIDAD DE LOS UNIVERSOS DIEGÉTICOS: EL HÉROE COMO CENTRO ORGANIZATIVO

Dentro del contexto de la literatura entendida como universo diegético (lo micro), el estudio del relato debe comprenderse como una construcción de mundos ficcionales de acción humana.¹⁵ En palabras de Paul Ricoeur: “El relato es la dimensión lingüística que proporcionamos a la dimensión temporal de la vida” (216). En todo relato hay alguien que cuenta algo a otro alguien. Se sustenta, por tanto, en un *proceso de enunciación*¹⁶ que prevé la presencia de, al menos, dos entidades discursivas: autor empírico / autor implícito / narrador y lector empírico / lector implícito / narratario. En este sentido, y siguiendo a Gérard Genette (1998), el relato puede dividirse, de acuerdo al *modo de enunciación*, entre narrador (entendido como mediador que toma a su cargo el acto de la narración) y un mundo narrado (conformado por la historia y el discurso).¹⁷

Por una parte, el narrador es la fuente de la información del mundo de acción humana propuesto, en consecuencia, su mediación no es optativa sino constitutiva del relato. Por otra, el mundo narrado conjuga dos factores: la historia (mundo) y el discurso (narrado). La relación establecida entre ambos permite construir la información narrativa necesaria para la configuración del mundo de acción humana. En otras palabras, todo aquello que se refiere al mundo narrado (acontecimientos, personajes, ubicación espacio-temporal, objetos, posturas ideológicas y/o valóricas) constituye la información narrativa. De acuerdo a Ricoeur, todo relato queda sujeto a un doble principio de selección de la información narrativa: por un lado, la

¹⁵ Luz Aurora Pimentel, en su libro *El relato en perspectiva. Estudio de Teoría Narrativa* (primera edición de 1998), define relato —siguiendo a Ricoeur— como una “. . . construcción progresiva, por mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficticio” (10).

¹⁶ Entendido como un proceso “. . . de apropiación del lenguaje por parte de un yo que apela a un tú” (Filinich 9).

¹⁷ El relato como texto (oral o escrito) puede dividirse en tres aspectos fundamentales: historia (contenido narrativo constituido por una serie de acontecimientos inscritos en un universo espacio-temporal dado), discurso (texto narrativo que da concreción y organización textuales al relato) y acto de la narración (relación comunicable entre el narrador, el universo diegético construido y el lector).

historia se presenta con un entramado previo, observable en la preselección de acontecimientos, actores, lugares y tiempos; por otro, el discurso opera sobre la historia, tejiéndose así una compleja red de interrelaciones entre la historia y el discurso.

Ambos principios de selección de la información narrativa constituyen formas discursivas que organizan el relato y sus relaciones con la historia. Dentro de este contexto, es posible diferenciar lo cuantitativo (mundo narrado en sus aspectos esenciales: dimensión espacial, temporal y actorial) de lo cualitativo (enunciación narrativa y perspectiva: autorial y/o figural). En este sentido, el proceso de transformación del relato en los universos diégticos se plasma en cuatro planos: lo narrativo (estudio de la enunciación y de las perspectivas), lo actancial (estudio del héroe y de los personajes), lo pragmático (estudio del devenir de las acciones) y lo cronotópico (estudio del espacio-tiempo). Lo constitutivo del relato, en la medida que debe poner en relación, a lo menos, estos cuatro planos, es lo interdiscursivo.

Mikhail Bakhtin, en sus estudios tanto de la transformación gradual de épica en novela¹⁸ como del cronotopo novelesco,¹⁹ vincula el desarrollo de la literatura —particularmente de la novela— con la configuración del héroe (creación del autor y recreación del lector). Como centro organizativo, el héroe atrae un conjunto heterogéneo de ideologías, voces, lenguajes, géneros; en él circula tanto lo macro como lo micro: es, por tanto, la zona de contacto entre los dos tiempos de la narratividad.

Tanto Bakhtin como Frye elaboran una tipología del héroe bajo el trasfondo aristotélico que establece una distinción —tanto genérica como de figura heroica— entre *spoudaios* (personaje de alto estándar moral) y *phaulos* (personaje de escasos principios morales).²⁰ Dicha diferenciación se plantea en el segundo apartado de la *Poética*, cuando el estagirita responde a la pregunta acerca de qué se imita:

Mas, puesto que los que imitan, imitan a hombres que actúan, y éstos necesariamente serán esforzados o de baja calidad (los caracteres, en efecto, casi siempre se reducen a éstos solos, pues todos sobresalen, en cuanto al carácter, o por el vicio o por la virtud), o bien los hacen mejores que solemos ser nosotros, o bien peores o incluso iguales (II, 1-5).²¹

Para Bakhtin, el héroe de los géneros altos (*spoudaios*) es el hombre del pasado absoluto y de la imagen distante. Como tal, está íntegramente terminado, coincide consigo mismo y se encuentra completamente exteriorizado: “Todas sus potencias . . . están realizadas hasta lo último en su posición social externa, en todo su destino e incluso en su apariencia exterior; fuera de su destino y su posición determinados, de él no queda nada. Él ha llegado a ser todo lo que podía ser, y sólo podía ser sólo aquello en lo que se ha convertido” (*Problemas estéticos y literarios* 547). Es el héroe de la épica, quien carece de toda iniciativa ideológica y lingüística en cuanto su mundo conoce una ideología totalmente acabada, única y singular, obligatoria e incuestionable. Los seres humanos están delimitados, presentados e individualizados por diferentes posiciones y destinos, pero no por verdades diferentes. Ni siquiera los dioses están separados de los hombres por una existencia especial: ellos poseen la misma lengua, ideología, destino y exterioridad.

Cuando la épica comienza a descomponerse, se inicia el paso de la imagen del hombre del plano distante a la zona de contacto con el presente inconcluso. Dentro de este proceso, se produjo la inadecuación del héroe con su destino: es o más grande que sí mismo o más pequeño que su humanidad. Surge el héroe novelesco (más próximo al *phaulos*, en cuanto a la tradición cómica-folklórica de lo prosaico subyacente en la formación de la novela como género); en él no hay convergencia entre el hombre externo y el interno, se encuentra escindido entre su propia subjetividad y el mundo que lo circunda. Asimismo, adquiere iniciativa ideológica y lingüística: “El héroe . . . no es sólo la palabra acerca de sí mismo y de su entorno más próximo, sino también la palabra acerca del mundo; el héroe no es solamente un ser consciente, sino un ideólogo” (*Problemas de la poética de Dostoievski* 112).

¹⁸ “La épica y la novela (sobre una metodología de investigación de la novela)” (1941).

¹⁹ “Formas del tiempo y cronotopo en la novela” (1937-1938).

²⁰ Aristóteles diferencia al héroe de acuerdo a un parámetro moral. En este sentido, el *spoudaios* es noble, tanto por su alcurnia como por su conducta. En cambio, el *phaulos* pertenece a las clases bajas, caídos en degradación por su falta de posición social, educación y cultura.

²¹ Aristóteles 131.

De acuerdo a Bakhtin, mientras el héroe épico conforma mundos con características de la línea monológica, el héroe novelesco construye mundos en los que prima el dialogismo. En este sentido, cuando elabora una “tipología histórica de la novela”,²² lo hace a partir de la estructuración de la imagen del héroe:

Tipo de novela	Imagen de héroe	Tipo de novela	Imagen de héroe
1. Vagabundeo	- El protagonista es un punto que se mueve en el espacio, que carece de características importantes y que no representa por sí mismo el centro de atención artística del novelista. - Se centra en el espacio.	3. Biográfica	- El protagonista da cuenta de los momentos principales de cualquier vida (nacimiento, matrimonio, trabajos y logros, muerte, etc.), no obstante, su imagen carece de una formación, de un desarrollo verdadero. - Se centra en el personaje.
2. Pruebas	- El protagonista sufre una serie de pruebas (fidelidad, valor, virtud, santidad, etc.), sin embargo, se representa como un ser concluido e invariable. - Se centra en las acciones.	4. Educación	- El protagonista vive una transformación que se realiza dentro del tiempo histórico real, es decir, se transforma junto con el mundo, reflejando en sí mismo el devenir histórico de este. - Se centra en el tiempo.

Cabe destacar que la sucesión de estas cuatro categorías no tiene un sentido de progreso, sino de un devenir complejo de formas novelescas cuyo eje organizador es la imagen del héroe en la literatura. Asimismo, las tipologías expuestas establecen vinculaciones entre los diferentes planos del relato:

- 1) Lo pragmático se presenta con fuerza en la novela de pruebas, cuyo foco está en la búsqueda realizada por el héroe que lo lleva a soslayar una serie de obstáculos para alcanzar su objetivo. De

²² “La novela de aprendizaje y su significado en la historia del realismo” (1936-1938).

acuerdo a Joseph Campbell (*El héroe de las mil caras* 1949), el héroe es “. . . el hombre o la mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales” (26). Es, por tanto, alguien que, para conformarse a sí mismo, se ve impelido a abandonar su espacio de confianza (previo a la partida) e iniciar una búsqueda (el viaje propiamente tal) que lo lleva a convertirse ya sea en héroe de lo humano y del microcosmos (rey/reina) o héroe de lo divino y del macrocosmos (dios/diosa).²³ Sin la acción, cuyo fundamento es la búsqueda, no hay transformación posible.

- 2) Lo actancial se presenta en todos los tipos de novela descritos, sin embargo, se visualiza con mayor énfasis en la biográfica y de educación. Por una parte, la novela biográfica conforma un héroe que “. . . cambia, se transforma y . . . construye . . . su destino, pero él mismo permanece invariablemente en su esencia” (*Estética de la creación verbal* 208); por otra, la novela de educación muestra el crecimiento esencial del hombre dentro de un período histórico que no solo le sirve de marco, sino que lo transforma al mismo tiempo: “El héroe se ve obligado a ser un nuevo tipo de hombre, antes inexistente . . . Se están cambiando precisamente los fundamentos del mundo, y el hombre es forzado a transformarse junto con ellos” (*Estética de la creación verbal* 215). En este contexto, los estudios realizados por Vladimir Propp (*Morfología del cuento* 1928) y Algirdas Greimas (“Reflexiones acerca de los modelos actanciales” y “En busca de los modelos de transformación” 1966) permiten iluminar el camino

²³ Georg Lukács, en su *Teoría de la novela* (de 1920; revisada en 1962), presenta al héroe de la novela en oposición al mundo, sin embargo, al mismo tiempo, en comunidad con él. Se trata de un sujeto en pugna tanto consigo mismo como con su entorno. De ahí que sea un héroe problemático: “La novela es la epopeya de un mundo sin dioses; la psicología del héroe novelesco es demoníaca” (93). En este sentido, cabe la posibilidad de que el héroe sea derrotado en cuanto posee una visión particular del mundo que choca con su entorno inmediato. No hay, por tanto, victoria. Está solo, sin el amparo divino, inserto en un mundo hostil que es, paradójicamente, el único hogar que conoce.

recorrido por el héroe, entendido como un sujeto que se define por lo que hace: “. . . la única pregunta importante es saber qué hacen los personajes; quién hace algo y cómo lo hace son preguntas que sólo se plantean accesorialmente” (Propp 32).

- 3) Lo cronotópico es inseparable de todas las tipologías e imágenes del héroe, sin embargo, en las novelas de vagabundeo (de lo espacial) y de educación (de lo temporal) se visualiza el desarrollo de la novela que, a medida que continúa en su proceso de formación, cada vez da mayor énfasis a la dimensión espacio-temporal del relato. Según Bakhtin, un estudio sobre esta base permitiría reflexionar en torno a la configuración de la figura del héroe en relación con diversas cronotopías (camino, castillo, salón, ciudad, umbral), las cuales develan, a su vez, el movimiento de lo privado a lo público, de lo aristocrático a lo burgués, del encuentro al desencuentro, de lo nuclear-central a lo liminar-periférico. A su vez, mostraría las variedades cronotópicas del cuerpo y la trascendencia de su incorporación a partir de la novela rabelaisiana.²⁴

Por su parte, el modelo de narratividad propuesto por Northrop Frye está fundamentado en la relación del héroe con su entorno y en qué medida dicha vinculación conforma la ciclicidad de los *myhtos* narrativos. En el primer ensayo de la obra trabajada, “Crítica Histórica: Teoría de los Modos”, establece que, en las ficciones literarias, la trama consiste en que alguien hace algo: “Ese alguien, si se trata de un individuo, es el héroe y ese algo que hace o deja de hacer es lo que puede hacer, o podría haber hecho . . .” (53). A partir de ello —y a diferencia de Aristóteles—, se inclina por dividir a los héroes (y, en consecuencia, las ficciones literarias) en cinco categorías (modos), de acuerdo al poder de acción de estos sobre su entorno:²⁵

²⁴ En “Formas del tiempo y cronotopo en la novela” (1937-1938), Bakhtin desarrolla una completa cronotopía del mundo de Rabelais, estableciendo series del cuerpo humano, la comida, la bebida, la sexualidad, los excrementos y la muerte. Este artículo complementa las reflexiones que realiza en su libro *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1940).

²⁵ Mientras los tres primeros modos presentan héroes cuyas características se asemejan al *spoudaios*, en los dos últimos, su figura es más cercana al *phaulos*.

Modo	Héroe y relación con su entorno
Mítico	- Héroe es un ser divino o semidivino. - Es <i>superior en clase</i> (tanto de los demás hombres como de su medio ambiente).
Romance	- Héroe es una figura extraordinaria, pero con características humanas. - Es <i>superior en grado</i> (tanto de los demás hombres como de su medio ambiente).
Mimético Alto	- Héroe es un jefe (tiene autoridad, pasiones y poderes). - Está sujeto tanto a la crítica social como al orden de la naturaleza. - Es <i>superior en grado</i> a los demás hombres, pero no al propio medio ambiente.
Mimético Bajo	- Héroe es un ser humano cualquiera. - <i>No es superior</i> ni a los demás hombres ni al propio medio ambiente.
Irónico	- Héroe es de baja procedencia. - Es <i>inferior</i> en poder o inteligencia, por lo que se asocia a la servidumbre, la frustración y el absurdo.

En el tercer ensayo del libro citado, “Crítica Arquetípica: Teoría de los Mitos”, Frye retoma los aspectos abordados en el primer ensayo y elabora una clasificación del héroe de acuerdo al *mythos* de la narración (Primavera-Comedia / Verano-Romance / Otoño-Tragedia / Invierno-Ironía). Para ello, establece cuatro tipologías de personajes: *alazon* (impostor, persona que engaña o que se engaña a sí mismo en la ficción, normalmente objeto de irrisión en la comedia o en la sátira, pero a menudo héroe de una tragedia); *iron* (personaje que se menoscaba a sí mismo o a quien se asigna un modesto papel en la ficción, por lo común un agente del desenlace feliz en la comedia y de la catástrofe en la tragedia); *bomolochoi* (bufón, personaje cuya función es incrementar el ánimo de festejo en la comedia más que participar en la trama. En la tragedia, corresponde a una figura patética, con frecuencia mujeres y/o niños); *agroikos* (palurdo, rústico, personaje cuyas observaciones, groseras aunque bondadosas, contienen algún elemento de verdad telúrica).

A la clasificación anterior, Frye agrega el *pharmakos* (víctima o chivo expiatorio), personaje que “[e]s inocente en el sentido de que lo que le acontece es mucho más grave que cualquier cosa que pudiese provocar lo que él haya hecho . . . Es culpable en el sentido de que es miembro de una

sociedad culpable o habitante de un mundo en el que tales injusticias son una parte inevitable de la existencia” (64). Dentro de lo trágico, la situación del *pharmakos* combina lo incongruente con lo inevitable; en tanto, dentro de lo irónico, se separan: en un polo está la ironía inevitable de la vida humana (héroe de *El Proceso* de Kafka / arquetipo de Adán, naturaleza humana bajo sentencia de muerte); en el otro polo está la ironía incongruente de la vida humana, “. . . en la que todo intento de culpabilizar a una víctima otorga a dicha víctima algo de dignidad de la inocencia” (65) (arquetipo de Cristo, víctima perfectamente inocente a quien se excluye de la sociedad humana). Entre ambos polos se encuentra la figura central de la tragedia, cuya estatura divina se entremezcla con sus rasgos humanos (arquetipo de Prometeo, el titán inmortal, a quien rechazan los dioses por su amistad con los hombres). Finalmente, dentro de lo cómico, y con el objetivo de alcanzar un desenlace feliz, se expulsa al *pharmakos* de la sociedad.

En la perspectiva de lo trágico, el héroe realiza un movimiento tanto cíclico (de lo mítico a lo irónico) como vertical (de dioses y hombres extraordinarios a humanos comunes y plausibles); en cambio, en lo cómico, el movimiento del héroe dice relación con el ascenso social (en el caso de la Comedia) y/o con una vida no idealizada y, por tanto, sustentada en la parodia (Ironía y Sátira). En ese contexto, a cada *mythos* de la narración le corresponde tanto una tipología heroica como un entramado de acciones, características que determinan cuatro posibles relatos dentro del universo diegético:

Comedia (Primavera)	Romance (Verano)	Tragedia (Otoño)	Ironía-Sátira (Invierno)
- Héroe de baja alcurnia, de vida sencilla y/o de desconocido origen.	- Héroe de gran virtud y belleza; casto y fiel.	- Héroe trágico (a medio camino entre lo divino y lo humano).	- Héroe irónico, escéptico y crítico respecto de su sociedad y de sí mismo.
- Trama: ascenso. El héroe (que representa lo nuevo) se rebela y triunfa sobre la sociedad vieja (del oponente paterno o rival más rico).	- Trama: idealización. El héroe (que representa el ideal del pasado) se enfrenta a la sociedad actual (degradada en principios morales).	- Trama: descenso. El héroe tiene una vida libre que se ve imbuida en un proceso de causalidad ineluctable y aislamiento progresivo de la sociedad.	- Trama: no idealización. El héroe es el eje articulador de los odios nacionales, prejuicios e injusticias presentes en la sociedad.

- Su forma es el obstáculo: vencerlo constituye la solución cómica.	- Su forma es la búsqueda: implica un conflicto entre un protagonista (héroe) y un antagonista (enemigo).	- Su forma es la caída: el héroe asume una vida que ha creado para sí mismo a partir de su hamartia.	- Su forma es la crítica: el héroe adopta una mirada desencantada de sí mismo y de la sociedad.
---	---	--	---

Al igual que en Bakhtin, las cuatro categorías de Frye no poseen un sentido de progreso, sino de un devenir complejo de formas narrativas cuyo eje organizador es la imagen del héroe en la literatura. Asimismo, las tipologías expuestas establecen vinculaciones entre los diferentes planos del relato:

- 1) Lo pragmático se presenta a través de la estructura de la trama. Las acciones llevadas a cabo por el héroe pueden llevarlo al ascenso y a la inclusión dentro de un nuevo orden social (comedia) o al descenso y al aislamiento (tragedia); pueden ser realizadas bajo el prisma de la idealización del pasado en desmedro del presente y el porvenir (romance) o de la no idealización y de la permanente desdicha humana (ironía).
- 2) Lo actancial se refleja en el establecimiento de cinco categorías de personajes (*alazon*, *iron*, *bomolochoi*, *agroikos* y *pharmakos*), cuyas funciones, dentro del modelo actancial propuesto por Greimas pueden ser analizadas e interpretadas. En el eje del deseo, el *alazon* constituye el sujeto cuyo objeto varía dependiendo del *mythos* en el que se inserta. Por su parte, en el eje de la acción, el *iron* es el oponente de los deseos del héroe en tanto que las figuras de *bomolochoi* y *agroikos* pueden representar, en ocasiones, al adyuvante. Respecto del *pharmakos*, puede ser —dependiendo de las circunstancias— sujeto, oponente o adyuvante.
- 3) Lo cronotópico se vislumbra a través de las múltiples relaciones que pueden establecerse entre las tres categorías de la realidad (vegetal, animal y mineral) y los tres imaginarios (mítico-apocalíptico, analógicos e irónico-demoníaco). Por ejemplo, y solo considerando lo mineral, las cronotopías del templo (mítico-apocalíptico), el castillo (analógico de la inocencia / romance), la corte (analógico de la naturaleza y la razón / mimético alto),

la metrópoli (analógico de la experiencia / mimético bajo) y la torre de Babel (irónico-demoníaco) podrían desplegar nuevas significaciones respecto de los *mythos* y responder a la interrogante sobre en qué medida estos, junto con develar los mecanismos de acción del héroe sobre sí mismo y su entorno, también configuran relaciones espacio-temporales particulares.

3. CONFORMACIÓN DE MODELOS DE LA NARRATIVIDAD: REFLEXIONES FINALES

En lo macro, un modelo de la narratividad constituye un proceso de transformación en el que el género es el centro de encuentro de los universos semióticos, en cuanto los cambios históricos (reflejados en los estilos de la lengua) están intrínsecamente vinculados con las modificaciones genéricas. Tanto la postura bakhtiniana (dos líneas estilísticas-tonales divergentes) como la mirada fryeriana (dos modos ficcionales disímiles) apuntan a un movimiento genérico que debe abandonar lo monológico-mimético a favor de lo dialógico-mítico.

Ambos pensadores —desde diferentes perspectivas— colocan lo popular-folklórico (Bakhtin) y lo mítico (Frye) dentro de las primeras manifestaciones de la literatura.²⁶ Solo con posterioridad los discursos monológicos y miméticos (abstracciones de la realidad que privilegian lo unidireccional, la linealidad, la estabilidad y la homogeneidad) se impusieron por sobre los discursos dialógicos y míticos (que muestran las complejidades de lo real al poner en relieve lo polidireccional, la ciclicidad, la inestabilidad y la heterogeneidad). Lo monológico-mimético responde a una simplificación de la verdadera realidad semiótica-discursiva: lo dialógico-mítico. En esta última, las voces ajenas están compenetradas de la memoria colectiva (basada en el principio de la recurrencia y, por tanto, sustentada en arquetipos), lo que proporciona una visión de lo real en su complejidad como sistema de

no-equilibrio coherente. En lo dialógico-mítico prima lo entrópico-creativo por sobre lo determinístico-degradativo.

Si bien ambas tendencias han existido paralelamente en la historia de la literatura, el arte y la cultura ha sido la primera la que el pensamiento de Occidente ha hecho suya. Ha predominado la ilusión de aprehender la realidad, la univocidad y la verticalidad del poder, los grandes géneros de las clases dominantes por sobre los géneros populares: voces hegemónicas en todos los ámbitos del saber. Lo dialógico-mítico, por su parte, ha recorrido un camino tortuoso, siempre secundario, sin embargo, no por ello menos valioso. Todo movimiento centrífugo, proveniente de los bordes de la cultura, genera una estética del distanciamiento, del cambio, de la ficción por sobre la realidad: de la desilusión dialógica-mítica que rompe con la ilusión monológica-mimética.

Por su parte, en lo micro, un modelo de la narratividad se configura a través de las complejas relaciones que establecen los planos del relato dentro del universo diegético: entre el narrador (lo narrativo propiamente tal) y el mundo narrado (en el que confluyen lo actancial, lo pragmático y lo cronotópico). Tanto Bakhtin como Frye centran sus propuestas interpretativas sobre la imagen de héroe en la literatura. Pareciera, entonces, imposible hablar de la narratividad sin mencionar al héroe (su ser, su decir, su hacer y su estar).

El héroe, de acuerdo a Bakhtin, se encuentra en una zona de contacto dialogal entre, a lo menos, dos planos: autor-creador / lector-recreador. Como sujeto, el héroe es un conjunto de múltiples ideologías, voces, lenguaje, géneros, etc., que refleja en qué medida la palabra bivocal (propia y ajena a la vez) permite tanto recobrar como reelaborar la experiencia humana. Asimismo, el héroe, según Frye, no hace sino reflejar las posibilidades que subyacen en la imaginación humana: los cuatro *mythos* de la narración y los cinco modos de clasificación de las ficciones (de acuerdo al poder de acción del héroe sobre su entorno) ponen de manifiesto tanto la forma en que reaccionan los seres humanos frente a diferentes entramados —complejos y dinámicos— como la búsqueda que deben realizar para alcanzar sus objetivos. De ahí que la figura del héroe le sea al lector tan deseable, en tanto ve en él su propio reflejo:

²⁶ En la propuesta cíclica de Frye, lo mítico evoluciona desde lo apocalíptico (cielo existencial) hacia lo demoníaco (infierno existencial). Sin embargo, se trata de dos mundos que, si bien son contrastantes, tienen un trasfondo mítico que los unifica.

Los héroes nos fascinan y nos atraen . . . [En ellos] vemos, precisamente, lo que más tememos o lo que admiramos más. Mientras actúan en el ámbito de un texto literario, los héroes vienen a ser como grandes avalanchas hacia los estantes de nuestra imaginación, en la que los mantenemos . . . y desde donde nos recuerdan no sólo aquello en lo que podemos convertirnos, sino, también, quiénes somos todos y cada uno de nosotros en nuestras propias historias. (Meyer 23)

El viaje del héroe es la aventura milenaria del alma, afirma Joseph Campbell. Habría que agregar que, en cuanto portavoz de un universo semiótico-discursivo, el héroe contribuye, a su vez, a la aventura de la literatura. Si el héroe es el *ombligo del mundo*, aquel “. . . centro umbilical a través del cual las energías de la eternidad irrumpen en el tiempo” (45), constituye el centro de la organización tanto del género como de la totalidad del universo literario.

Las propuestas sobre la narratividad de ambos autores se complementan entre sí a la vez que se correlacionan con variadas reflexiones sobre la obra literaria y la semiótica de la cultura (Iuri Lotman), sobre el tiempo y el relato (Paul Ricoeur), sobre el héroe y la teoría de la novela (Georg Lukács), sobre las modalidades narrativas y mundos ficcionales (Lubomir Dolezel), entre otras. Si bien han sido más estudiadas las aportaciones bahktinianas, las del crítico canadiense mantienen, al igual que su par ruso, indiscutible actualidad. Ambos autores siguen generando nuevas lecturas y aproximaciones en torno a una infinidad de temáticas atinentes dentro de los estudios literarios. Tanto Mikhail Bahktin como Northrop Frye propician miradas tendientes al dinamismo, a la otredad, a lo no-mimético, a lo circular-espiral del devenir y a la ineluctable entropía de la cultura, el arte y la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles. *Aristotelis Ars Poetica*. Trad. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1999. Impreso.
- Bakhtin, Mikhail. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. Madrid: Siglo XXI, 1990. Impreso.

- . *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Trad. Julio Forcat & César Conroy. Madrid: Alianza, 1989. [Primera versión: 1940 / segunda versión revisada y ampliada: 1960 / versión finalmente publicada en Moscú: 1965]. Impreso.
- . *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. México: FCE, 1988. [Primera versión: 1929 / versiones revisadas y ampliadas: 1961-1962 / versión finalmente publicada en Moscú: 1963 y 1979]. Impreso.
- . *Problemas estéticos y literarios*. Trad. Alfredo Caballero. La Habana: Arte y Literatura, 1986. Impreso.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Trad. Javier Franco. Madrid: Cátedra, 1990. Impreso.
- Beltrán, Luis. *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*. Barcelona: Montesinos, 2002. Impreso.
- Bourneuf, R. & Ouellet, R. *La novela*. Trad. Enric Sullá. Barcelona: Ariel, 1981. Impreso.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Trad. Luisa Josefina Hernández. 7ª reimp. México: FCE, 2006. Impreso.
- Dolezel, Lubomir. *Estudios de poética y teoría de la ficción*. Trad. Joaquín Martínez Lorente. Universidad de Murcia, 1999. Impreso.
- Filinich, María Isabel. *Enunciación*. 4ª reimp. Buenos Aires: Eudeba, 2001. Impreso.
- Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Trad. Edison Simons. Caracas, Venezuela: Monte Ávila, 1977. Impreso.
- García Berrio, Antonio & Huerta Calvo, Javier. *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra, 1999. Impreso.
- Genette, Gérard. *Nuevo discurso del relato*. Trad. Marisa Rodríguez Tapia. Madrid: Cátedra, 1998. Impreso.
- Greimas, A. J. “Reflexiones acerca de los modelos actanciales”; “En busca de los modelos de transformación.” *Semántica Estructural. Investigación metodológica*. Trad. Alfredo de la Fuente. Madrid: Gredos, 1973. 263-338. Impreso.
- Jofré, Manuel, ed. *Mijaíl Bajtin y la literatura. Mijaíl Bajtin y la cultura*. 2 vols. Santiago, Chile: Ventana Abierta, 2011. Impreso.
- Jofré, Manuel. *Palabra sobre palabra. Teoría crítica, discursividad y posmodernidad*. Santiago, Chile: Universidad Bolivariana, 2010. Impreso.

- . *Northrop Frye. Anatomy of Criticism: Four Essays*. Revista Chilena de Literatura, Número 72, Abril 2008, 261-78. http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22952008000100014&script=sci_arttext
- Lotman, Iuri. *Estructura del texto artístico*. Trad. Victoriano Imbert. Madrid: Istmo, 1978. Impreso.
- Lukács, Georg. *Teoría de la novela*. Barcelona: Edhasa, 1971. Impreso.
- Meyer, Bruce. *Héroes. Los grandes personajes del imaginario de nuestra literatura*. Trad. Ernesto Junquera. Madrid: Siruela, 2008. Impreso.
- Morson, Gary Saul y Emerson Caryl. *Mikhail Bakhtin (Creation of a Prosaics)*. Stanford: Stanford University Press, 1990. Impreso.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. (4ta reimpre-sión). México: Siglo XXI, 2010. Impreso.
- Prigogine, Ilya. *El nacimiento del tiempo*. Trad. Josep Maria Pons. 4ta ed. Barcelona: Tusquets, 2005. Impreso.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Trad. Lourdes Ortiz. Barcelona: Fundamen-tos, 1971. Impreso.
- Ricoeur, Paul. *Historia y narratividad*. Trad. Gabriel Aranzueque Sahuquillo. Barcelo-na: Paidós, 1999. Impreso.
- Todorov, Tzvetan. "El origen de los géneros." *Teoría de los géneros literarios*. Trad. Antonio Fernández Ferrer. Comp. Manuel Garrido. Madrid: Arco, 1988. 31-48. Impreso.
- Wellek, René & Warren, Austin. *Teoría literaria*. Trad. José María Gimeno. Pról. Dá-maso Alonso. 4ta ed. Madrid: Gredos, 1966. Impreso.