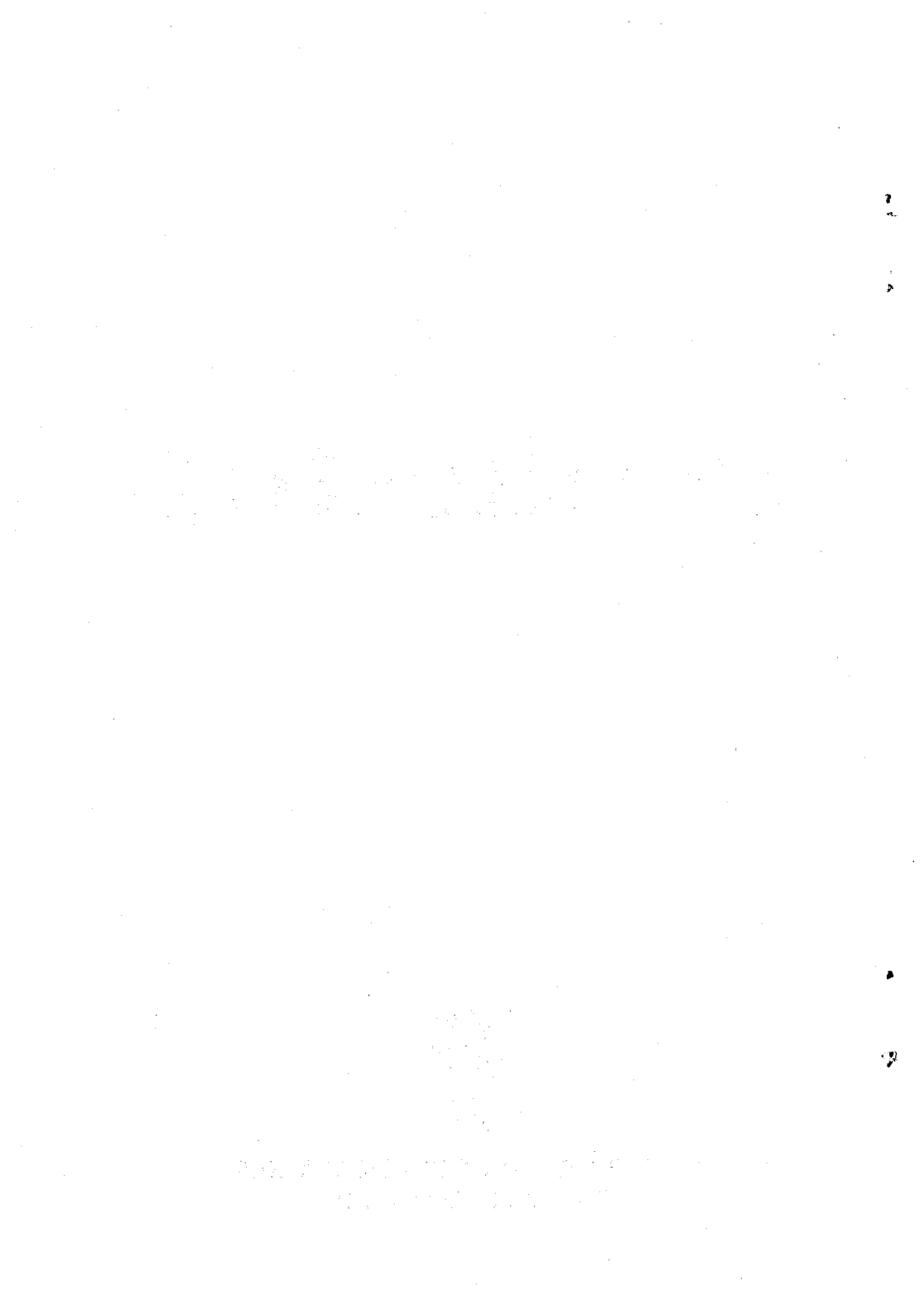


CEMI
CENTRO DE ESTUDIOS
METODOLOGICOS E INTERDISCIPLINARES

contextos



SECRETARIADO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE LEÓN



CONSIDERACIONES SOBRE LA TEORÍA DEL DESPLAZAMIENTO EN NORTHROP FRYE

PEDRO JAVIER PARDO GARCÍA

Departamento de Lengua y Literatura Inglesas y Literatura Norteamericana
Facultad de Filología. Universidad de Salamanca. 37008 Salamanca

La noción de "desplazamiento" es una de las constantes recurrentes en los libros y artículos que conforman uno de los sistemas teóricos más importantes e influyentes del siglo XX, el del canadiense Northrop Frye (1912-1990). Sin embargo, paradójicamente, la "teoría del desplazamiento" que da título a este ensayo no existe como tal teoría en la obra de Frye, en cuanto que no se encuentra formulada de manera unitaria, sino dispersa, como un concepto que aparece en diferentes contextos y al que se hace referencia aquí y allá. Ello hace que los diferentes fragmentos de una eventual teoría del desplazamiento no siempre sean armonizables y coherentes entre ellos, como demostraremos más abajo, y que ésta se perfila más como un *work in progress* que como un producto acabado. El objetivo de este estudio es precisamente reconstruir esa formulación coherente y unitaria que nunca alcanzó de manera explícita en la obra de Frye, utilizando para ello las ideas presentadas en diferentes obras, y reduciendo su contexto de la literatura en su sentido más amplio a la ficción narrativa. Para avalar esta reconstrucción de la teoría del desplazamiento como teoría de ficción ilustraremos su funcionamiento a través de una serie de obras de diferentes momentos históricos.

Palabras clave: Frye, desplazamiento, *romance*, descenso, el otro mundo

1. Hacia una teoría del desplazamiento

En el primer ensayo de *Anatomy of Criticism* (1957)—"Historical Criticism: Theory of Modes"—Northrop Frye, basándose en el aristotélico criterio del poder de acción del héroe (mayor, igual, o menor al nuestro) distingue cinco "fictional modes", cuya sucesión define una evolución de la narrativa en la que del mito se pasa al *romance*, del *romance* a la mí-

mesis (en sus variantes alta y baja), y de ésta al modo irónico¹. Northrop Frye concluye que existen dos polos en literatura: en uno está el mito, en el otro la tendencia mimética hacia la verosimilitud y la descripción realista, y entre ambas discurre el curso de la literatura de ficción. En palabras de Frye,

...a tendency to tell a story which is in origin a story about characters who can do anything... gradually becomes attracted toward a tendency to tell a plausible or credible story... Myths of gods merge into legends of heroes; legends of heroes merge into plots of tragedies and comedies; plots of tragedies and comedies merge into plots of more or less realistic fiction. But these are changes of social context rather than of literary form, and the constructive principles of story-telling remain constant through them, though of course they adapt to them... Reading forward in history, therefore, we may think of our romantic, high mimetic and low mimetic modes as a series of *displaced* myths, *mythoi* or plot-formulas progressively moving over towards the opposite pole of verisimilitude, and then, with irony, beginning to move back. (51-52)

Con estas afirmaciones Northrop Frye está sentando las bases del principio del desplazamiento, un elemento fundamental de su teoría de la literatura, al que volverá a referirse al estudiar en el tercer ensayo de su obra ("Archetypal Criticism: Theory of Myth") estos *mythoi* o *plot-formulas* universales que son progresivamente desplazados desde el mito hacia el realismo. Los *mythoi*, en diferentes variantes y combinaciones estudiadas por Frye, dan lugar a una especie de gramática narrativa en la que figuran los principios estructurales en los que se basan todas las historias que han sido o pueden ser contadas. Estos principios estructurales son siempre

¹ En el mito el héroe es superior en *kind* (especie, clase) tanto a los demás hombres como a su entorno—es un ser divino—mientras que en el *romance* lo es sólo en *degree* (grado)—es un ser humano aunque capaz de acciones maravillosas. En la *high mimesis* esta superioridad se restringe aún más, y ya sólo supera en grado a los otros hombres, pero no a su entorno—es un caudillo, un *leader*, pero sometido al orden natural. En el modo *low mimesis* ya no es superior ni a uno ni a otro—es uno de nosotros—y en el irónico es incluso inferior a nosotros.

los mismos, lo que varía es el grado de desplazamiento con que aparecen en diferentes obras, o lo que es lo mismo, su posición en el proceso de contextualización realista que va del mito al realismo. "In myth," dice Frye, "we see the structural principles of literature isolated; in realism we see the *same* structural principles (not similar ones) fitting into a context of plausability... The presence of a mythical structure in realistic fiction, however, poses certain technical problems for making it plausible, and the devices used in solving these problems may be given the general name of *displacement*" (136).

Los grados o estadios posibles de desplazamiento en que pueden encontrarse los principios estructurales son básicamente tres. (1) En primer lugar, "undisplaced myth", que se caracteriza por la presencia de seres de poderes ilimitados, dioses y demonios, en dos mundos opuestos, cielo e infierno, uno deseable y otro indeseable, que Frye denomina "apocalíptico" y "demoníaco". (2) En segundo lugar, la "romantic tendency", en la que aparece todavía el esquema mítico vertical de mundos antitéticos, pero ahora encarnado en héroes humanos (aunque de cualidades superiores al resto de los mortales) que habitan mundos más relacionados con la experiencia, los equivalentes humanos de los mundos demoníaco y apocalíptico del mito, y por tanto a medio camino entre éste y la realidad. En *Anatomy of Criticism* Frye parece excluir el mundo demoníaco de la *romantic tendency*, que es para él básicamente una analogía, o sea un desplazamiento, del mundo apocalíptico del mito ("the analogy of innocence"), pero esto, como veremos más abajo, es un error que el propio Frye corregirá en *The Secular Scripture* (1976). (3) Finalmente, la "realistic tendency" pone más énfasis en la representación y la reproducción del mundo real que en la forma o estructura mítica subyacente, y los dos mundos opuestos del mito y el *romance* se funden y diluyen en uno que es el mundo de la experiencia, poblado por seres iguales a nosotros. Frye concluye: "Myth, then, is one extreme of literary design; naturalism is the other, and in between lies the whole area of romance, using that term to mean, not the historical mode of the first essay, but the tendency, noticed later in the same essay, to displace myth in a human di-

rection and yet, in contrast to 'realism,' to conventionalize content in an idealized direction" (137)².

Como puede observarse en estas palabras, el *romance* ocupa una posición central en la teoría del desplazamiento, y en la teoría de la literatura de Frye en general, como ha explicado Ian Balfour en su libro sobre Frye: "...romance stands as both the displacement of myth and the material for its own displacement in what is called realism: hence romance becomes, in Frye's schema, 'central' for the history and theory of literature as a whole" (57). Esta centralidad del *romance* es el punto de partida

² Los estadios de desplazamiento son reducidos de esta manera a tres en este tercer ensayo, frente a los cinco modos históricos del primer ensayo que podrían considerarse también grados de desplazamiento, pero que son algo diferente (como indica Frye al precisar que utiliza *romance* en un sentido distinto al de modo histórico), por ser el criterio del que resultan unos y otros sin duda diferente: en un caso el poder de acción del héroe, en otro el grado de desplazamiento del esquema mítico en el universo presentado, o, lo que es lo mismo, el grado de representación de la realidad. No obstante ambos criterios están claramente relacionados, el poder del héroe está acorde con el universo presentado, y la clasificación tripartita puede entenderse como una simplificación de los cinco modos. Así lo confirmará el propio Frye, que en 1967 escribirá: "I have elsewhere given the term... 'displacement' to the process by which mythical stories, about gods which can do anything, become romances of heroes who can do almost anything, or heroines of tantalizing elusiveness or unshakable fidelity, and from there become stories of the founding Tom Jones, the whorish but unquenchable Moll Flanders, or the virtue-rewarded Pamela" (38-9). Y, en tiempos más recientes, esta relación ha sido refrendada de manera indirecta por Robert Scholes, que reorganiza y modifica el sistema de modos de Frye basándose en las "possible relations between any fictional world and the world of experience" (1974: 132), y por un estudioso del *romance* medieval inglés, W. R. J. Barron (1987: 2), que unifica ambos criterios (el héroe y el mundo representado) al caracterizar al *romance* como un modo de presentación de la experiencia, y por tanto un grado de desplazamiento, integrado en un esquema tripartito basado en el poder del héroe (superior en especie a los otros hombres y a su entorno en el mito, superior en grado en el *romance*, y no superior en la ficción realista). En nuestra explicación hemos superpuesto este esquema simplificado del héroe al progresivo desplazamiento del esquema mítico vertical, o sea, a la progresiva presencia de la realidad.

de los estudios posteriores de Frye, los que Hamilton (1991) denomina "post-*Anatomy* writings" (195), en los que el *romance* se ha convertido en uno de los principales focos de interés, ya que, como dice el propio Frye, "Romance is the structural core of all fiction: being directly descended from folktale, it brings us closer than any other aspect of literature to the sense of fiction, considered as a whole, as the epic of the creature, man's vision of his own life as a quest" (1976: 15)³. Esta concentración en el *romance* ha dado lugar a un desarrollo y concretización de la teoría del desplazamiento en el terreno de la ficción más puramente narrativa, del *story-telling* (como queda claro en el título de un artículo del que nos ocuparemos, "Myth, Fiction and Displacement"), en lugar del más amplio campo de la literatura y sus arquetipos e imágenes universales, como en la *Anatomy*. En virtud de este desarrollo, que en ciertos aspectos modifica, corrige, o si se prefiere adapta o especifica al territorio de la ficción la formulación de la *Anatomy*, el desplazamiento queda configurado como un proceso tripartito a través del cual se desplaza progresivamente un esquema vertical mítico hasta la horizontalidad de la ficción realista.

En "Myth, Fiction and Displacement" (1963) Frye insiste en la idea de que el mito y el cuento popular son la base imaginativa fundamental de toda ficción narrativa, ya que ofrecen en estado puro las estructuras narrativas, los *mythoi*, que, explícitamente o de manera encubierta, están presentes en toda narración. La pureza de las formas narrativas del mito y la leyenda popular proviene del hecho de que estas modalidades narrativas no pretenden representar el mundo, y por ello no están mediatizadas por el impulso mimético que anima narraciones posteriores, especialmente la novela. Afirma Frye que,

³ Hamilton se ha referido en su magnífico estudio (1991) a cómo "Frye's increasing recognition of the importance of romance has led to one major shift in his criticism after writing the *Anatomy*" (194). Este giro, para Hamilton, está ya anunciado en el primer ensayo de la *Anatomy*, y se explica porque, ya allí, "it becomes clear that romance emerges as *the* fictional mode, uniquely privileged in being closest to myth. Although myth is held up as the mode from which literature is said to descend, being beyond the normal categories of literature, inevitably it is displaced by romance" (195).

Removing the necessity for telling a credible story enables the teller to concentrate on its structure, and when this happens, characters turn into imaginative projections, heroes becoming purely heroic and villains purely villainous. That is, they become assimilated to their functions in the plot. We see this conventionalizing of structure very clearly in the folk tale. Folk tales tell us nothing credible about the life or manners of any society;... they do not even care whether their characters are men or ghosts or animals. Folk tales are simply story-patterns, uncomplicated and easy to remember... (27)

Con el mito ocurre algo parecido. Valores religiosos, sociales o históricos aparte⁴, el mito es ante todo un tipo de historia, un esquema narrativo, caracterizado por no estar subordinado a la realidad, a un tiempo y un espacio concretos y reconocibles, ya que se sitúa en un mundo anterior y superior nuestro, en el que dioses, ni siquiera seres humanos, son los personajes. "Hence, like the folk tale, it is an abstract story-pattern. The characters can do what they like, which means what the story-teller likes: there is no need to be plausible or logical in motivation. The things that happen in myth are things that happen only in stories; they are in a self-contained literary world" (31).

⁴ Las diferencias entre mito y cuento o leyenda estriban, según Frye, en su función social. El mito ocupa un lugar central en la cultura verbal de una sociedad, puesto que transmite un tipo especial de saber, la revelación, y tiene por tanto un valor religioso y de verdad del que carece el cuento. La posición del cuento o leyenda es periférica, su valor radica en el entretenimiento que procura, en satisfacer las necesidades imaginativas de la comunidad. Lo mítico coincide con lo sagrado, lo fabuloso con lo secular, aunque hay mitos que no son sagrados. Precisamente por esto los mitos, a diferencia del cuento, tienden a agruparse y formar núcleos narrativos compactos—mitologías—que contienen los saberes religiosos e históricos esenciales para una sociedad. Pero estas diferencias entre lo mítico y lo fabuloso se refieren a su autoridad y función social, no a la estructura. En sus características estructurales hay un claro paralelismo entre ambos, puesto que las formas posibles de contar una historia de manera efectiva tienen un número limitado. Vid. *The Secular Scripture*, capítulo 1, "The Word and the World of Man".

Por todo ello, tanto mito como cuento ofrecen al escritor de ficción lo que Frye denomina "a ready-made framework" para sus narraciones, una serie de esquemas narrativos básicos o "essential principles of storytelling" (28). Incluso si su objetivo va más allá del simple hecho de contar una historia con la que entretener, y pretende ofrecernos una ventana al mundo, ésta ha de tener una forma literaria determinada elegida entre un número finito de posibilidades, entre las formulas narrativas de cuentos y mitos. La casa de la ficción, utilizando la conocida imagen de Henry James, tiene un número limitado de ventanas para Frye, ya que, como argumentará posteriormente en *The Secular Scripture*, la imaginación humana es formulaica y convencional, trabaja con un número limitado de unidades que combina en una serie finita de *mythoi* o estructuras narrativas⁵. El carácter imaginativo, inventado, de la obra de ficción obliga al autor realista, que tiene que dar forma al mundo real y a la *experiencia* que quiere pintar a través de una historia *imaginaria*, a utilizar esta serie limitada de estructuras narrativas que la imaginación humana articula por primera vez en mitos y cuentos. Se le plantea, sin embargo, "the technical problem of making them sufficiently plausible or credible to a sophisticated audience" (28). Para resolver este problema, para adaptar las estructuras narrativas básicas de mito y cuento que son las unidades con las que trabaja la imaginación a estas exigencias de verosimilitud y credibilidad, se utiliza el desplazamiento, que Frye define en este artículo del que nos hemos venido ocupando como "the techniques a writer uses to make his story credible, logically motivated or morally acceptable—lifelike, in

⁵ "The imagination, then, is the constructive power of the mind, the power of building unities out of units. In literature the unity is the *mythos* or narrative; the units are metaphors... Left to itself, the imagination can achieve only a facile pseudo-conquest of its own formulas, meeting no resistance from reality. The long-standing association between the words imagination and fancy may suggest that the imaginative, by itself, tends to be fantastic or fanciful. But actually, what the imagination, left to itself, produces is the rigidly conventionalized" (36).

short" (36), o, en otro lugar, como "the adjusting of formulaic structures to a roughly credible context" (1976: 36)⁶.

A la luz de estas ideas la literatura de ficción se presenta como un proceso de desplazamiento de los modelos narrativos, los principios estructurales en estado puro, del mito y el cuento popular, que son observables, con modificaciones y adaptaciones a diferentes contextos históricos y culturales, en el *romance* o la ficción popular, y, aún más difuminados por el impulso mimético, escondidos tras la pantalla de un mundo que reconocemos como nuestro, siguen presentes en la novela. Pero tal vez la aportación *post-Anatomy* más interesante a la teoría del desplazamiento es la superposición de un principio de verticalidad sincrónica a la línea horizontal diacrónica por la que discurre el proceso de desplazamiento. En *The Secular Scripture* Frye va a caracterizar el *romance* por lo que él denomina "vertical perspective" (49), ya que la acción tiene lugar en dos niveles de experiencia que no se corresponden con el nivel ordinario, sino que están por encima y por debajo de éste, lo que se refleja en la polarización de los personajes en héroes y villanos. Explica Frye que,

⁶ Frye toma el término "desplazamiento" de Freud, que lo usa en un contexto diferente, pero con un significado similar, como ha demostrado Hamilton. Este explica cómo para Freud "dream-displacement" es el proceso en virtud del cual son censurados los deseos que aparecen de forma desinhibida, pura, en el subconsciente, y cita al propio Freud: "the result of...displacement is that the dream-content no longer has any likeness to the nucleus of the dream-thoughts, and the dream reproduces only a distorted form of the dream-wish in the unconscious" (1991: 68). La literatura para Frye es también "dream-displacement", y el censor es lo que él llama "plausibility principle": "For Freud, the concept refers to the restrictions placed on human desire by reality; for Frye, it refers to the restrictions placed on the reader imagination, which is the means of projecting human desire, by the reader's awareness of reality. Instead of being free to tell a purely imaginative story, that is, a myth, the writer is forced to accommodate it to the reader's awareness of things as they are in the physical world" (1991: 68). La distinción freudiana entre contenido latente y manifiesto se corresponde con la diferencia en Frye entre la forma de una obra literaria, que imita al mito, y su contenido, que imita la naturaleza.

The characterization of romance is really a feature of its mental landscape. Its heroes and villains exist primarily to symbolize a contrast between two worlds, one above the level of ordinary experience, the other below it. There is, first, a world associated with happiness, security, and peace... I shall call this world the idyllic world. The other is a world of exciting adventures, but adventures which involve separation, loneliness, humiliation, pain, and the threat of more pain. I shall call this world the demonic or night world. Because of the powerful polarizing tendency in romance, we are usually carried directly from one to the other. (1976: 53)

El movimiento narrativo que caracteriza al *romance* también es vertical, pues une ambos mundos: ".most romances exhibit a cyclical movement of descent into a night world and a return to the idyllic world, or some symbol of it like marriage". La relación de estos dos mundos con los apocalíptico y demoníaco del estadio mítico (de los que se hablaba en la *Anatomy*) salta a la vista. El mundo idílico y el nocturno resultarían de desplazar aquéllos, pero tal desplazamiento no se menciona en la *Anatomy*, donde el modo *romance* es considerado "the analogy of innocence", esto es, un desplazamiento ("analogía") del mundo apocalíptico superior y su "structure of imagery" característica, pero no del inferior, demoníaco, que es desplazado por el realismo ("the analogy of experience"): "The mode of romance presents an idealized world... Hence its imagery presents a human counterpart of the apocalyptic world" (1957: 151). Esta discrepancia es muy significativa, pues delata problemas de coherencia interna en el sistema teórico de Frye que han pasado desapercibidos hasta ahora, por lo que merece la pena detenerse brevemente en ellos⁷.

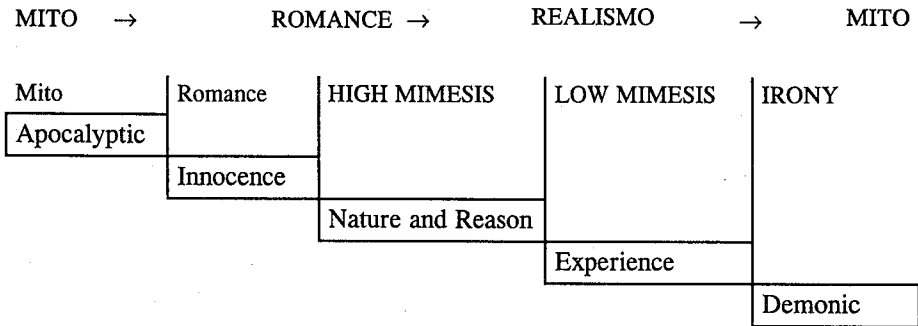
⁷ Los estructuralistas han sido quizás, por razones obvias, los que han detectado más agudamente algunos de los problemas de coherencia interna en el sistema teórico de Frye, como puede verse en la discusión que sobre el mismo llevan a cabo Tzvetan Todorov (1980) y Robert Scholes (1974) en sendos capítulos de libros que no se ocupan directa o exclusivamente de Northrop Frye. Un muestrario de algunas de las críticas más importantes que han suscitado las ideas de Frye puede encontrarse en los ensayos editados por Murray Krieger (1966). Para un catálogo

En el tercer ensayo de la *Anatomy* se establecen cuatro estructuras de arquetipos o imágenes que configuran una serie de niveles o universos asociados por Frye a diferentes fases de desplazamiento: dos extremas, "apocalyptic imagery" y "demonic imagery", que corresponden al cielo e infierno del modo mítico, y otras dos intermedias, "analogy of innocence" y "analogy of experience", que resultan de desplazar éstas hacia el *romance* y el realismo respectivamente. Para completar el paralelismo entre estos niveles o estructuras con el proceso histórico de desplazamiento, Frye amplía estos niveles a cinco y los superpone con los cinco modos históricos que marcaban el curso del desplazamiento en el primer ensayo. De este modo, a la *high mimesis* se le asigna la "analogy of nature and reason", situada entre las analogías de inocencia y experiencia del *romance* y la *low mimesis* (aunque Frye en última instancia prescindirá de ella para mantener el esquema binario inocencia/experiencia), y al modo irónico que sucedía a la *low mimesis* le corresponde la *demonic imagery* propia del mito, pues este modo para Frye marca un retorno del realismo al mito (uno de los aspectos más polémicos y problemáticos de las teorías de Frye)⁸. Esta superposición de modos históricos sobre las estructuras de

más exhaustivo puede consultarse la bibliografía sobre Frye recopilada por Robert Dehham (1987).

⁸ "Apocalyptic imagery is appropriate to the mythical mode, and demonic imagery to the ironic mode in the late phase in which it returns to myth. In the other three modes these two structures operate dialectically, pulling the reader toward the metaphorical and mythical undisplaced core of the work. We should therefore expect three intermediate structures of imagery, corresponding roughly to the romantic, high mimetic and low mimetic modes" (1957: 151). Ian Balfour (1988) resume acertadamente esta relación entre el primer y el tercer ensayo en las siguientes palabras: "The demonic and apocalyptic represent the outer limits of the imagination; much of literature moves in the middle ground between those two extremes. This region would contain the high mimetic, low mimetic, and romance, but Frye reduces the three categories to the two more general ones of 'romance' and 'realism.' This permits a Blakean distinction between innocence and experience to structure the middling ground of literature, with the idealizing mode of romance constructed according to the 'analogy of innocence' and realism to the 'analogy of experience.' Analogy here is the structural term that marks what in the first essay

arquetipos configura el desplazamiento como un progresivo descenso del mundo apocalíptico del mito al demoníaco de la ironía a través de una serie de mundos intermedios contruidos por analogía, por desplazamiento, bien de lo apocalíptico (inocencia) o lo demoníaco (experiencia). El esquema resultante es el siguiente⁹:



Dicho esquema no admite la perspectiva vertical del *romance* de la que hablará más tarde Frye. Ni siquiera en el mito existiría esta perspectiva

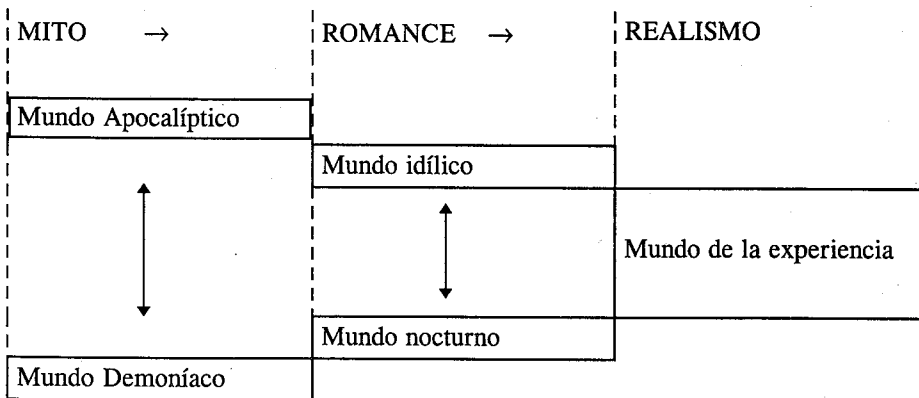
was called displacement, the revision of an earlier mode in the direction of greater plausibility. If metaphor is the characteristic trope of the apocalyptic and demonic, simile is the more appropriate figure for romance and realism" (36). Sobre el dudoso retorno al mito que implica este esquema podemos citar como ejemplo del escepticismo que esta idea ha suscitado en críticos y lectores de Frye las palabras de Geoffrey Hartman en su contribución a la recopilación de ensayos sobre Frye editada por Murray Krieger ("Gohstlier Demarcations", 109-31): "Except for Frye's hint of a cyclical return of realism to myth, the notion of displacement is empirically sound: it works; it is teachable; above all it reveals the permanence of Romance" (126).

⁹ Esta modesta transcripción visual de las ideas de Frye con la que esperamos clarificar nuestro razonamiento ha sido realizada de manera exhaustiva por Robert Denham en su libro sobre Frye (1978), donde ofrece hasta veinticuatro tablas y diagramas con los que explica el sistema teórico de la *Anatomy*, y ya antes, aunque no de manera tan completa, por Paul Hernadi, en el capítulo de su libro sobre teoría de géneros dedicado a Frye (1972).

vertical, pues los dos niveles y mundos antitéticos que el propio Frye le asigna en la introducción del tercer ensayo de la *Anatomy* (139), en realidad parecen corresponder a dos momentos históricos diferentes, el mito y el retorno al mito a través de la ironía, y por tanto no pueden generar un movimiento narrativo entre ellos de descenso al mundo inferior. La verticalidad en este esquema corresponde al proceso de desplazamiento mismo, que va del mundo apocalíptico al demoníaco, pero no a la estructura interna del modo, al movimiento narrativo dentro del mismo. Es lógico que Frye, cuando formula su teoría de los *mythoi* (las fórmulas que dan movimiento narrativo a estas estructuras), excluya de éstos el descenso al mundo inferior: "We may apply this construct to our principle that there are two fundamental movements of narrative: a cyclical movement within the order of nature, and a dialectical movement from that order into the apocalyptic world above. (The movement to the demonic world below is very rare, because a constant rotation within the order of nature is demonic in itself.)" (161-62). Esta afirmación se contradice no sólo con la realidad empírica, la de tantos textos basados en este descenso a los Infiernos, a un mundo inferior, sino con la tesis misma que conforma la espina dorsal de *The Secular Scripture*, como ha apreciado acertadamente Hamilton (1991): "Frye adds parenthetically that 'the movement to the demonic world below is very rare,' ignoring the descent into hell, which is a major topos in literature, as he shows in *The Secular Scripture*, where he treats the 'four primary narrative movements in literature' (97), one of which is descent to the demonic world" (131)¹⁰. Pero es sin duda coherente con el diseño del desplazamiento de la *Anatomy*. De hecho es resultado de él.

¹⁰ Hamilton ha señalado además otras contradicciones e incoherencias en la formulación de la teoría de los *mythoi* de Frye, para las que ofrece una hipotética explicación: "After being told that there are only two fundamental movements of narrative, the reader learns in three sentences later that there are four main types of mythical movement: 'within romance, within experience, down and up'—a catalogue that jumbles a literary genre, a state of existence, and two kinds of physical movement... What happened here, I suspect, is that too much broke in upon Frye too suddenly..." (131)

Acaso consciente de estos problemas, o simplemente como resultado de una concentración mayor en la ficción narrativa y en el *romance*, Frye ofrecerá un modelo de desplazamiento diferente en *The Secular Scripture*, o mejor dicho *sugerirá* un modelo diferente, pues el cambio no resulta de una formulación explícita por parte de Frye, sino de las contradicciones ya apuntadas entre la visión del *romance* en una y otra obra. Si el *romance* en *The Secular Scripture* se caracteriza por sus dos mundo antitéticos y el movimiento entre ellos, y es un desplazamiento del mito, tales mundos y tal movimiento se encontrarán de forma pura, extrema, en éste. Frye, además, parece renunciar a la idea de la ficción realista como analogía del mundo demoníaco, para afirmar, por el contrario, que la mimesis nivela la perspectiva vertical entre un mundo superior y otro inferior y la sustituye por la horizontal de la experiencia ordinaria, aunque el movimiento entre dos mundos diferenciados, uno marcado positiva, y otro negativamente, pueda seguir siendo el principio estructural que da forma a la narración. En este modelo de desplazamiento, por tanto, éste queda configurado no como el paso de un extremo mítico al otro, de lo apocalíptico a lo demoníaco, sino como el movimiento desde éstos extremos hacia el centro, hacia el nivel de la experiencia, de lo que resulta el siguiente esquema:



El desplazamiento define así no un movimiento del paraíso al infierno, sino de éstos a paraísos e infiernos dentro de la experiencia, hacia la contextualización de estos universos antitéticos en el mundo real. El descenso al mundo inferior, al infierno, ausente en la *Anatomy*, no sólo es ya posible al existir ese mundo al que se desciende en diferentes fases de desplazamiento dentro del modo correspondiente, sino que de hecho es uno de los movimientos más universales y permanentes de la ficción, como Frye demostrará en *The Secular Scripture*. Esta obra, así como los numerosos mitos e historias del descenso al Otro Mundo y toda la tradición del *romance* que los desplaza en diferentes fórmulas narrativas, son un instrumento esencial para alcanzar la forma ideal, la formulación sintética, que Frye nunca llegó a dar a la teoría del desplazamiento. Por ello examinaremos precisamente estas historias y fórmulas narrativas del descenso para ilustrar y demostrar la validez tanto de la teoría del desplazamiento de Frye como de nuestra visión reconstruida de la misma.

2. Descensos al Otro Mundo

Una de las formulaciones míticas del descenso al Otro Mundo más universales y conocidas es sin duda la leyenda de Orfeo. El mito griego narra la muerte de Eurídice y su descenso al Tártaro (el mundo de los muertos de la mitología griega, presidido el dios Hades y la diosa Persefoné, Plutón y Proserpina en la versión latina, que es la que nos ha llegado a través de Ovidio y Virgilio), y cómo Orfeo desciende en su busca a este mundo de ultratumba al que los vivos tenían vedado el acceso. Orfeo, tras superar diferentes obstáculos y pruebas gracias a los poderes mágicos de su música, consigue introducirse en él y recuperar a Eurídice, aunque finalmente ésta volverá al mundo de los muertos por no seguir Orfeo la orden de los dioses de no volverse a mirar a su compañera hasta encontrarse fuera. La existencia de una versión medieval de la leyenda, con los mismos protagonistas pero claramente desplazada, que a su vez entronca con otras versiones del descenso en la tradición celta en las que se basan algunos *romances* medievales, así como la presencia de una protagonista femenina, que nos permitirá entroncar su descenso con las heroínas de algunos textos ingleses del siglo XVIII, hace del mito de Or-

feo un punto de partida ideal para ver como la tendencia romántica primero, y la realista después, desplazan este descenso mítico. En este proceso el mundo infernal del mito es poco a poco transformado en el mundo real, pero el esquema mítico del movimiento entre dos mundos permanece, aunque, eso sí, cada vez más diluido en la realidad.

1. En el mito de Orfeo el mundo infernal y la fórmula del descenso y la búsqueda aparecen en toda su pureza mítica, como "undisplaced myth", pues el mundo inferior es claramente el mundo demoníaco de Ultratumba, el Más Allá. En el lai inglés medieval *Sir Orfeo* (c. 1300) este mundo demoníaco del mito empieza a ser desplazado. En *Sir Orfeo* Eurídice es la reina Heurodis, que no muere, sino que es raptada por el rey de los *Faeries*, que la lleva a su reino. Este reino ya no es por tanto el mundo de los muertos, y ha perdido por completo el carácter demoníaco, puesto que es presentado más bien como un lugar idílico, y aparece revestido de formas humanas, medievalizado. Se presenta como un inmenso y verde prado, con un hermoso castillo en el que tiene su sede una esplendorosa corte al uso medieval, similar a la de Orfeo y Heurodis en Winchester, sobre la que presiden el rey y la reina de los *Faeries* (124 y 125). Antes esa corte actuará Sir Orfeo como juglar, y gracias a su música conseguirá rescatar a Heurodis. Esta transformación del mito se debe en parte a la atracción de la leyenda griega hacia la tradición legendaria celta, cuyos protagonistas no son tanto dioses que moran en el cielo o el infierno, como seres maravillosos que viven en un mundo contiguo y similar al nuestro, no superior o inferior. El Otro Mundo celta, como explica Carlos García Gual en un ensayo sobre *Sir Orfeo* (1981), está a la vuelta de la esquina: "En las leyendas célticas el Otro Mundo suele estar cercano al mundo cotidiano. Un caballero puede perderse en el bosque y traspasar, sin darse cuenta, la invisible frontera entre ambos. Esta inmediatez de lo maravilloso es uno de los rasgos de esa mitología" (196). El desplazamiento por tanto resulta en parte de la situación del poema inglés "en la confluencia entre dos mitologías", como indica García Gual en el título de su ensayo, aunque el esquema mítico original está todavía presente, y el mundo de los muertos griego llega incluso a asomarse al Otro Mundo celta en la dantesca escena que contempla Orfeo al llegar al castillo, en el que en-

cuentra un gran número de personas inmovilizadas en la postura en la que encontraron la muerte, y entre ellas a Heurodis, dormida bajo el árbol junto al cual fue raptada en un estado que también sugiere la muerte (125, versos 387-408). Nos encontramos ante una reminiscencia del mito griego que asocia este reino con el de los muertos y el rapto de Heurodis con la muerte, creándose así una cierta ambigüedad. Sin embargo, aunque la presencia del mito es todavía intensa, en *Sir Orfeo* nos encontramos ya en la *romantic tendency*, el mito empieza a ser desplazado hacia la experiencia y comienza el compromiso entre mito y realidad.

Acaso más interesante que este acercamiento del Otro Mundo al mundo humano y ordinario es la otra forma que adopta el descenso en el poema, que implica el proceso inverso, la conversión del mundo ordinario en "otro mundo". Cuando Heurodis desaparece Orfeo no inicia la tradicional búsqueda, sino que renuncia a su reino y al mundo y se retira al bosque, a la *wilderness*, donde llevará una vida de soledad y penalidades semejante a la de un ermitaño. Este auto-exilio en lugar de búsqueda es acaso la discrepancia más significativa respecto a la leyenda, y ha dado lugar a variopintas interpretaciones. Lo que nos interesa aquí es que el gesto de Orfeo puede interpretarse como su particular forma de descender a un mundo diferente al suyo para equipararse solidariamente con Heurodis, a un estado muy cercano a la muerte (puesto que es la vida en su nivel mínimo), a un infierno o Hades interior, como ha apreciado acertadamente Kenneth Gros Louis: "He is a pilgrim travelling nowhere, a hermit living in a timeless void—it is as if he, not Heurodis, were in Hades" (248). Más adelante añade este crítico: "He knows that she has been taken to a world unlike his own, and he thinks that she will never be seen by mortal eyes again. He cannot join her, but he can do the next best thing by shunning all human company, by moving into the mysterious wilderness, by passively living out his life in strange and lonely lands" (249). Este auto-exilio precede en *Sir Orfeo* al viaje al Otro Mundo en el que rescatará a Heurodis. Por tanto nos encontramos en *Sir Orfeo* ante dos formas de descenso: una más obvia, la búsqueda exterior, el viaje entre dos mundos, el movimiento físico al espacio de la aventura y de lo maravilloso; otra más desplazada aún, el exilio interior, el movimiento espiritual al espacio

de la soledad, la alienación, la carencia. Estas dos formas de descenso reaparecen una y otra vez en el *romance* artúrico o de caballerías (en *El caballero del león*, de Chrétien de Troyes, en el *Lanzarote de la Vulgata*, en el *Amadís de Gaula* de Montalvo, por citar sólo algunos ejemplos), en las que el caballero se enfrenta a veces a un "infierno exterior" encarnado en una serie de aventuras y criaturas demoníacas, a veces a un "infierno interior" simbolizado en la *wilderness*.

2. La versión más cercana al descenso al Otro Mundo céltico de Orfeo es tal vez el *romance* artúrico *El caballero de la carreta*, escrito por el inventor del género, el francés Chrétien de Troyes, entre 1177 y 1181, en el que Ginebra es la reina raptada por un misterioso señor y Lanzarote el caballero que va en su busca y la rescata. La relación entre ambos textos no es sólo estructural, sino "genética", ya que todo parece indicar que Chrétien se inspiró en leyendas de la tradición céltica, galesas o irlandesas, similares a las que mediatizan la adaptación de la leyenda clásica en el *lai* inglés, como ha explicado Jean Frappier (1959):

It is generally admitted that an ancient myth of Celtic origin form the basis for the story [Chrétien's]. The variant forms in Irish and Welsh present the following pattern. A mysterious stranger claims as his own a married woman, and...takes her away to his supernatural realm. The husband pursues the abductor, triumphs over obstacles, enters the strange land, and wins back his wife. Guenièvre had already been assigned the role of heroine of this tale in Arthurian tradition before Chrétien's time. (177-78)

Es evidente por tanto que el esquema mítico es el mismo para *Sir Orfeo* y la obra de Chrétien. Sin embargo en ésta es menos explícito, está mucho más desdibujado, más desplazado por su adaptación a un universo aún menos mitológico y más humano y real.

El lugar en que Ginebra permanece cautiva es el reino de Gorre, cuya relación con el mundo de los muertos es tenue, casi inexistente, pero so-

brevive en alusiones, en ecos lejanos¹¹. Por ejemplo, Gorre es caracterizado como el mundo del que nunca se vuelve, "la tierra de donde no sale nadie, ni siervo ni gentilhombre, una vez que ha penetrado en ella. Hasta ahora ninguno de allí ha retornado. Los extranjeros quedan allí prisioneros..." (46). En estos mismos términos de irreversibilidad que se utilizan desde siempre para referirse a la muerte y el mundo de ultratumba, se expresa un personaje al que Lanzarote pregunta por Gorre, que le dice: "Entrar puede aquí quien quiera, pero luego tiene que quedarse. Vos mismo no tenéis más solución. No saldréis, me temo, ya nunca" (50). Además, para acceder a Gorre hay que cruzar el mítico paso peligroso, un río de aguas profundas descrito como "el agua asesina, negra y rugiente, densa y espesa, tan terrorífica y espantosa como si fuese el río del demonio" (67), que evoca inmediatamente el Estige infernal. Al otro lado esperan feroces leones que guardan la entrada y que recuerdan al guardián del Tártaro, Cerbero. Si éste fue encantado por el poder mágico de la lira de Orfeo, Lanzarote descubre gracias a su anillo mágico que los leones eran tan sólo un encantamiento. A todo ello hay que unir ciertas conexiones entre el viaje de Ginebra y Lanzarote con el descenso de Eurídice y Orfeo al mundo de los muertos. El rapto de Ginebra, por ejemplo, es asociado con la muerte, puesto que todos la dan por muerta: "A su marcha tan gran duelo hicieron todos aquellos y aquellas que la presenciaron, como si se partiera muerta sobre el ataúd. Pensaban que no regresaría jamás en vida" (15). Y en su viaje a Gorre la reina tiene como compañía el ataúd de un caballero muerto, un fúnebre cortejo que preside su raptor, Meleagante, como si del señor de la muerte se tratara. En lo que respecta a Lanzarote, su búsqueda parece conducir explícitamente al

¹¹ Esta es la relación característica que resulta del desplazamiento del mito en el *romance*, como ha explicado Frye: "The central principle of displacement is that what can be metaphorically identified in a myth can only be linked in romance by some form of simile: analogy, significant association, incidental accompanying imagery, and the like. In a myth we can have a sun-god or a tree-god; in a romance we may have a person who is significantly associated with the sun or trees. In more realistic modes the association becomes less significant and more a matter of incidental, even coincidental or accidental imagery" (1957: 137).

mundo de ultratumba cuando ésta le lleva a un cementerio, en el que encuentra unas tumbas abiertas destinadas para sus amigos de la corte artúrica y para él mismo.

Todos estos detalles son ecos o residuos de un sustrato mítico sobre el que Chrétien construye su *romance*. Sin embargo, el Otro Mundo, el infierno, no se presenta como tal, sino que está desplazado, diluido en la realidad medieval que el *romance* artúrico deja traslucir. El proceso de medievalización y humanización del Otro Mundo iniciado en *Sir Orfeo* es así completado: Gorre es un reino como los otros, con sus castillos y sus habitantes, vavadores, caballeros y doncellas, y en él tienen lugar las mismas ceremonias cortesas y guerreras, las mismas fiestas y torneos, que en las cortes francesas del momento. El viaje de Lanzarote, su descenso, es una sucesión de encuentros con otros caballeros como él con los que combate, con damas a las que asiste y castillos en los que recibe hospedaje, todo según el código de conducta de la aristocracia francesa del siglo XII. La obra de Chrétien es la característica idealización que ofrece el *romance* de caballerías de los hábitos y valores que prosperaban en cortes como la de Champaña, en la que Chrétien escribió esta obra. Lanzarote no es ya un músico, sino el prototipo de caballero cortés, la visión idealizada que un estamento social, la aristocracia, tenía de sí mismo y de su función histórica. En *El caballero de la carreta*, tal como dice Frye de la tendencia romántica, el mito es desplazado hacia la experiencia humana, aunque, a diferencia del realismo, los contenidos miméticos aparecen idealizados en una convención literaria, y el esquema mítico es todavía evidente.

3. El siguiente paso en el proceso de desplazamiento es la desaparición casi completa de este esquema mítico, devorado por la mimesis y el mundo de la experiencia. La tendencia realista lleva a término la adaptación del descenso al mundo infernal a la realidad cotidiana, y un buen ejemplo de ello puede encontrarse en la obra *Pamela* (1740), de Samuel Richardson. El rapto y cautiverio de Pamela en la mansión de Mr B. en Bedfordshire son los equivalentes estructurales del descenso a los infiernos de Eurídice, el rapto de Heurodis por los *Faeries* o la cautividad de Ginebra en Gorre, aunque ahora el mundo infernal se ha tornado en el ambien-

te doméstico en el que transcurre la historia¹². Pamela es una criada, rodeada por otros criados como ella, que cuenta su particular descenso a los infiernos en un relato en el que tienen cabida pormenores de la vida cotidiana y diferentes aspectos de la realidad social y moral del siglo XVIII. El Otro Mundo se ha transformado en simplemente otro mundo (en la medida en que otra casa en un lugar desconocido es otro mundo para una chiquilla como Pamela), y del descenso nos queda, por un lado, el viaje exterior, el paso, forzado por un villano que rapta y hace prisionera a la heroína, de un entorno a otro, de un mundo conocido a otro desconocido, y, por otro, la transición de la felicidad al sufrimiento. Pamela pasa de la casa de Lincolnshire y el ambiente inicial de felicidad y armonía doméstica, presidida por las dos figuras protectoras de Lady B. y Mrs. Jervis, al terror y la angustia de la casa de Bedfordshire, donde es mantenida prisionera por dos figuras amenazadoras, residuos del mundo infernal que

¹² Por supuesto parece bastante improbable que Richardson tuviera presente estos relatos a la hora de escribir *Pamela*. Richardson no es consciente de estar desplazándolos porque el proceso de desplazamiento, aunque planteado por Frye en el plano teórico como desplazamiento de *mythoi* o principios estructurales puros, es en la praxis literaria el desplazamiento de las fórmulas en que esos *mythoi* se encarnan en diferentes contextos históricos (y en gran parte como resultado de ellos, pues reflejan las circunstancias, obsesiones, deseos, que los caracterizan). Si hubiéramos querido seguir el proceso de desplazamiento de la fórmula creada por Chrétien, deberíamos haber vuelto la vista a Cervantes y su *Don Quijote*, obra que el propio Frye cita como ejemplo de *romance* desplazado. Hemos preferido tomar otra línea, otra actualización histórica del descenso, en la que, a diferencia de los relatos de caballerías, la heroína raptada prima sobre el héroe que rescata. Esta línea, que es la que se puede considerar el antecedente inmediato que Richardson está desplazando, es la de una serie de obras escritas fundamentalmente a principios del siglo XVIII en Inglaterra (aunque siguiendo las pautas del *romance* "heroico" francés del siglo XVII) en las que un corrupto aristócrata acosa e intenta seducir a una inocente y virtuosa heroína (*the maiden in distress*). La relación existente entre estas obras y las de Richardson ha sido puesta de manifiesto por los estudios de John J. Richetti (*Popular Fiction Before Richardson* [Oxford: Clarendon Press, 1969]) y Hubert McDermott (*Novel and Romance: The Odyssey to Tom Jones* [London: MacMillan, 1989]).

sirven de contrapunto a las protectoras: Mrs Jewkes y Colbrand. Estos son presentados por la sensibilidad exacerbada de Pamela como la bruja y el gigante del *romance*, respectivamente. Sobre este mundo cuasi-infernal preside el malvado Mr B., que en un principio le parece un ángel a Pamela ("I thought he looked like an angel", 50), pero al que luego se referirá como "Lucifer", nombre muy apropiado para un ángel *caído*, tornado demonio¹³. A esto, y a los coqueteos de Pamela con la idea de su muerte, que intentará llevar a término en un frustrado intento de suicidio, se reduce el carácter demoníaco de este mundo. Es un infierno en cuanto que implica cautiverio, sufrimiento y alienación de afectos y de un mundo feliz anterior, pero ha sido adaptado a un contexto creíble, a las exigencias de verosimilitud.

La novela de Richardson entra de lleno en la tendencia realista, y el énfasis en la representación del mundo devora la estructura mítica del descenso al infierno. La exploración de una serie de conflictos latentes en la sociedad del momento a través de la relación entre Pamela y Mr B. (no sólo la agresión sexual del varón seductor a la *maiden in distress*, sino el enfrentamiento de burguesía y aristocracia con dos códigos morales y formas de vida diferentes que los dos representan), la forma epistolar en primera persona que sirve de excusa para la transcripción minuciosa de lo que pasa en el interior de Pamela y de lo que pasa a su alrededor con todo lujo de detalles realistas, incluso la distancia misma que adopta el autor respecto a la presentación demoníaca que de otros personajes y de su cautiverio presenta Pamela en determinados momentos de su narración (o en otras palabras, la transferencia de los elementos de *romance* que aún son apreciables en *Pamela* del plano objetivo al subjetivo), sitúan clara-

¹³ D. C. Muecke (1967) sugiere esta relación de desplazamiento entre *Pamela* y el *romance* o el cuento popular cuando afirma: "I think it may be shown that in the composition of *Pamela*, Richardson's imagination was very actively engaged at the fairy story/romance level: if fairy tale figures and situations were not consciously present to him as he planned and wrote, then they were never very far away"(467). Un poco más adelante añade: "Pamela is the abducted princess held prisoner in a giant's castle. Mrs. Jewkes is the ogress, as at least two critics have called her, and Mr. B. is the ogre" (468).

mente la acción de *Pamela* no en un mundo por debajo del nuestro, de contornos míticos o idealizadores (aunque, insistimos, Pamela se los otorgue en algunos momentos), sino en este mundo. La forma en que la liberación, el ascenso, tiene lugar, muestra bien a las claras esta absorción del esquema mítico por la realidad social: el héroe liberador es la misma figura que el aristócrata que rapta y el matrimonio de la sirvienta con éste sustituye al rescate de la dama tras la superación de una serie de pruebas por parte del héroe. El ascenso es ante todo social.

4. Todas las obras de las que nos hemos ocupado comparten un mismo principio estructural que aparece en forma pura, no desplazada, en el mito de Orfeo: el descenso al Otro Mundo, el viaje entre dos mundos, uno deseable y otro indeseable, uno asociado con la felicidad y la libertad y otro con el cautiverio y la muerte. Sin embargo, el mundo al que se desciende se acerca cada vez más al mundo real, a la experiencia. El Otro Mundo se transforma primero en otro reino y después en otra casa; es desplazado hasta convertirse en éste. Desde el mítico Tártaro, pasando por el mundo intermedio del *romance* medieval, que empieza a reflejar la realidad contemporánea en un espejo idealizador, llegamos al universo doméstico de la Inglaterra del XVIII. Aunque esta evolución refleja un proceso histórico, tal proceso no está exento de retrocesos. O, en otras palabras, la tendencia realista no implica la desaparición de la romántica, sino que ambas coexisten, generalmente como literatura seria frente a literatura popular, y muchas veces se suceden en una especie de movimiento pendular¹⁴.

¹⁴ La posibilidad de tales retrocesos está recogida en el sistema de Frye por los conceptos de literatura *naive* y *sentimental*, que aparecen en el primer ensayo de *Anatomy of Criticism*. La ficción naive es espontánea en el sentido de que nace del modo predominante en un determinado período histórico, se escribe dentro de ese modo, en armonía con la percepción del mundo de una determinada sociedad. La ficción sentimental es una recreación posterior, y por tanto *self-conscious*, de un modo anterior ya superado. Frye pone como ejemplo el romanticismo, una forma sentimental de *romance*, o el cuento de hadas, una forma sentimental del cuento popular, folclórico. De esta manera, formas sentimentales de *romance* pueden aparecer en períodos posteriores caracterizados por el realismo, conviviendo con la

Este fue el caso de la ficción "Gótica", nacida en Inglaterra en 1764 con la obra *The Castle of Otranto*, escrita por Horace Walpole, como reacción contra el realismo imperante, y desarrollada luego en las obras de Mrs. Radcliffe, M. G. Lewis, y una infinidad de seguidores. En cierta manera lo que los autores de *Gothic romances* hicieron fue desplazar *Pamela* hacia atrás, invertir el desplazamiento, volver al *romance*. Tomaron de la obra de Richardson el principio estructural del nuevo género: el descenso de una heroína, semejante a Pamela en sus convencionales habilidades y cualidades, en su extraordinaria sensibilidad y en su gran propensión al llanto y los desmayos, que como ella es raptada y hecha prisionera por un villano que pretende hacerla objeto de sus oscuros deseos. Pero el mundo al que desciende no es una ordinaria casa en el campo de la Inglaterra del XVIII, sino un recóndito castillo medieval (a veces un monasterio) en un exótico y mediterráneo país (habitualmente España o Italia). El mundo del *Gothic romance* está enormemente alejado del mundo de la experiencia humana, es un retorno hacia el mundo demoníaco del mito, hacia el Tártaro. Al igual que éste, es un mundo subterráneo y de tinieblas, lleno de mazmorras y pasadizos secretos a los que no llega nunca la luz del día, y en los que la heroína es mantenida prisionera. Con este carácter subterráneo el descenso recupera su carácter literal, de bajada a un mundo nocturno por debajo del nuestro y diferente del nuestro, del mundo de la experiencia ordinaria. En él reina el horror, es el escenario de terribles muertes y sobre todo de lo sobrenatural y maravilloso¹⁵.

ficción realista. La distinción entre naive y sentimental, aunque con un matiz ligeramente diferente, también es desarrollada en *The Secular Scripture*, cap. 1.

¹⁵ La relación entre Richardson y el *Gothic romance* es comentada por Frederick S. Frank (1975) en términos parecidos a los nuestros: "These two highly successful Gothic novelists [Walpole and Radcliffe] and their brood of imitators cleverly medievalized and supernaturalized various Richardsonian events and arenas of action, parodied the didactic element of Richardson's books or replaced it with an outrageous new aesthetic, recostumed Richardson's cast, and moved the company underground by shifting the scenery from Richardson's drawing rooms and boudoirs to mouldy, subterranean niches and murky castle crypts... Reading Richardson with the Gothics in view, we recognize him at once as the progenitor of the Gothic

Su carácter demoníaco es subrayado por el hecho de que, en algunas obras, el mismo demonio llegará a aparecerse en él, y en cualquier caso es presidido y controlado por un villano que es su servidor, o al que se equipara con él, con Lucifer. Si Mr B. era, como todos nosotros, ángel y demonio al tiempo, primero villano que rapta y después héroe que libera, estos dos aspectos del alma humana son de nuevo desdoblados en dos personajes, el villano y el héroe, al igual que el mundo de luces y sombras de la experiencia humana es polarizado en el idílico de la heroína y el nocturno del villano, como ha hecho desde siempre el *romance*.

Es fácil, por tanto, observar como la ficción gótica implica un retroceso en el proceso de desplazamiento, una revitalización de la perspectiva vertical que caracteriza al *romance*, en la que vuelven a definirse con claridad los dos mundos antitéticos de resonancias míticas diluidos en la realidad de *Pamela* así como el movimiento de descenso al mundo inferior descrito por Frye, como ha apreciado correctamente William Patrick Day:

The Gothic fantasy has its immediate origin in the tradition of the romance that Northrop Frye has described in *The Secular Scripture*... The Gothic fantasy employs many of the motifs and archetypes of the romance, particularly, the narrative pattern that Frye calls "the theme of descent," which portrays the movement of the hero or heroine from a higher to a lower world, from the Edenic or natural world to the underworld, in search of lost identity. (6-7)

Paradójicamente, la presencia central de este mundo nocturno inferior a lo largo de las obras góticas, y por tanto de imágenes y motivos correspondientes a la esfera de la "demonic imagery", y no a la "apocalyptic" de la que habla Frye como característica del modo *romance*, es tal vez la prueba más clara de que el *romance* no es la "analogy of innocence" postulada por Frye en la *Anatomy*, y de las deficiencias de la teoría del desplazamiento tal como se formula en esa obra. La presencia del mundo

fashion which characterized the closing decade of the eighteenth century—a remarkable collapse of rational values at the end of the century" (49).

demoníaco, más o menos desplazado, en las obras de las que nos hemos ocupado en este ensayo confirma nuestra visión de la teoría del desplazamiento, implícita en *The Secular Scripture*, no como un movimiento del mito apocalíptico al *romance* idílico y de ahí a la realidad demonizada, para retornar desde ésta al mito en su variante demoníaca, sino como el progresivo acercamiento de los mundos antitéticos del mito hacia el mundo de la realidad en el que se confunden en uno, en el que se encuentran.

BIBLIOGRAFÍA

- BALFOUR, Ian (1988). *Northrop Frye*. Boston: Twayne.
- BARRON, W.R.J (1987). *English Medieval Romance*. London: Longman.
- DAY, William Patrick (1985). *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*. Chicago: The University of Chicago Press.
- DENHAM, Robert (1978). *Northrop Frye and Critical Method*. University Park and London: Pennsylvania State University Press.
- (1987). *Northrop Frye: An Annotated Bibliography of Primary and Secondary Sources*. Toronto: University of Toronto Press.
- FRANK, Frederick S. (1975). "From Boudoir to Castle Crypt: Richardson and the Gothic Novel". *Revue des Langues Vivantes* 41: 49-59.
- FRAPPIER, Jean (1959). "Chrétien de Troyes". En R.S. Loomis (Ed.), *Arthurian Literature in the Middle Ages*. Oxford: Clarendon Press.
- FRYE, Northrop (1973 [1957]). *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- (1963). "Myth, Fiction and Displacement." En *Fables of Identity: Studies in the Poetic Mythology*. New York: Harbinger Books.
- (1967). "Literature and Myth". En James Thorpe (Ed.), *Relations of Literary Study: Essays on Interdisciplinary Contributions*. New York: Modern Language Association. 27-55.
- (1976). *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*. Cambridge: Harvard University Press.
- GARCIA GUAL, Carlos (1981). "Sir Orfeo: En la confluencia de dos mitologías". En *Mitos, viajes, héroes*. Madrid: Taurus.

- HAMILTON, A.C (1991). *Northrop Frye: Anatomy of his Criticism*. Toronto: University of Toronto Press.
- HERNADI, Paul (1972). "The Critic and His Horizon: Northrop Frye". En *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification*. Ithaca: Cornell University Press. Cap. 4, 131-51.
- KRIEGER, Murray (Ed.) (1966). *Northrop Frye in Modern Criticism*. New York: Columbia University Press.
- LOUIS, Kenneth Gros (1967). "The Significance of Sir Orfeo's Self-Exile". *Review of English Studies* 18: 245-52.
- MUECKE, D. C (1967). "Beauty and Mr. B.". *Studies in English Literature* 7: 467-74.
- RICHARDSON, Samuel (1980). *Pamela*. Harmondsworth: Penguin.
- SCHOLES, Robert (1974). "Towards a Structuralist Poetics of Fiction: Systems and System Builders". En *Structuralism in Literature*. New Haven: Yale University Press. Cap. 4, 117-141.
- TODOROV, Tzvetan (1980). "Literary Genres". *The Fantastic*. Ithaca: Cornell University Press. Cap. 1, 3-23.
- TOLKIEN, J.R.R. (Ed.) (1979). *Sir Gawain and the Green Knight, Pearl, Sir Orfeo*. London: Allen & Unwin.
- TROYES, Chrétien de (1983). *El caballero de la carreta*. Madrid: Alianza Editorial.

7

8

9

4

3