

“MELOS” Y “OP SIS” EN LA CRÍTICA DE NORTHROP FRYE

Kurt SPANG
Departamento de Literatura Hispánica
y Teoría de la Literatura
Universidad de Navarra
31080 Pamplona

EL DETALLADO Y POLIFACÉTICO TRATAMIENTO de muchos aspectos de la crítica literaria que propone Northrop Frye a lo largo de los cuatro ensayos de su obra más conocida, *Anatomía de la crítica*, fácilmente puede desencadenar el riesgo de que se pase por alto un aspecto aparentemente marginal, a saber, la interrelación e interferencia entre la literatura y otras artes. El estudioso sostiene que la literatura ocupa un puesto central entre las artes por la simple razón de que apela a dos sentidos, en primer lugar, al oído, participando así de la naturaleza de la música como arte orientado hacia el oído. En segundo lugar apela a lo que Frye llama el “ojo interior” (*inner eye*), es decir, se centra también en aspectos espaciales y participa de la naturaleza de las artes plásticas (243). Representa, sin duda, un enfoque auténticamente interdisciplinario que arroja nuevas luces sobre la naturaleza de la literatura y puede servir de herramienta para su interpretación más cabal.

En más de treinta ocasiones, fundamentalmente en el cuarto ensayo: “Rhetorical Criticism”, Frye indaga en lo que designa como *melos* y *opsis*, es decir, en elementos musicales y pictóricos como ingredientes de la creación literaria. Robert D. Denham considera en su estudio del método crítico de Frye que este enfoque es “perhaps Frye’s most original contribution in the entire essay, he shows that the rhythm of each genre has its characteristic *melos* and *opsis*” (93). Lamentablemente, el marco temporal que se impone en esta intervención impide un tratamiento más detenido del tema; intentaré exponer las líneas maestras del pensamiento de Frye a este respecto.

Por cautela adelanto que las exposiciones del crítico canadiense a veces carecen del rigor sistemático necesario para sacar conclusiones operativas; sin embargo, no dejan de ser sugestivas e invitan a indagar en la materia.

Frye designa las interrelaciones y solapamientos entre literatura, por un lado, y música y artes plásticas, por otro, con los términos *melos* y *opsis*; voces que toma prestadas de la *Poética* de Aristóteles. Como complementos de *mythos*, *ethos* y *dianoia*, el *melos* como derivación de lo musical pertenece al

mythos, y la *opsis* pertenece a la *dianoia* como manifestación de lo pictórico. La *lexis* constituye el soporte, la estructura verbal en la que se plasman los dos componentes restantes: *melos* como "elemento análogo o conectado con la música" y *opsis* como "conexión similar con las artes plásticas". La *lexis* se considera, por tanto, bajo dos perspectivas, primero como "dicción" (*diction*) en el sentido de una "secuencia de sonidos captados por el oído" y, por otro lado, como "imagería" (*imagery*), formando un modelo de significación captado por el ojo y transformado en "visión mental" (243-44).¹ Frye advierte que los términos "musical" y "pictórico" se emplean con frecuencia en la crítica literaria en un sentido figurado y que frente a esta ambigüedad habría que intentar encontrar un sentido auténtico utilizable objetivamente como concepto analítico.

El *melos* como interferencia de la música en la literatura debe entenderse por lo menos en dos formas: primero, como elemento rítmico y, segundo, como ingrediente fónico. Obviamente son dos aspectos difíciles de separar, aun cuando en el primero se insiste más en los recursos que inciden en la agrupación regular o irregular de tónicas y átonas, es decir, es un aprovechamiento de las intensidades de las que dispone el lenguaje, mientras que en el segundo se hace hincapié en la disposición expresiva de los sonidos, un procedimiento en el que se aprovecha en mayor medida la expresividad fónica del lenguaje. En el sentido figurativo de la palabra *armonía*, añade Frye, "la música no es en absoluto la secuencia de armonías sino una secuencia de disonancias que acaban en armonía, siendo el acorde tónico final la única armonía estable y permanente en la música" (256). No sé si todos los musicólogos suscribirían esta afirmación y menos aún con la explicación de la cercanía entre ritmo literario y ritmo musical. "When we find sharp barking accents, crabbed and obscure language, mouthfuls of consonants, and long lumbering polysyllables, we are probably dealing with *melos*, or poetry which shows an analogy to music, if not an actual influence from it" (256).

Como mediante la *lexis* el poeta no solamente genera sonidos sino también significados, surge inmediatamente la pregunta por la relación entre sonido y significado. Es improbable, sostiene Frye, que exista una relación natural entre los dos (como había sostenido Platón en el *Crátilos*). En cambio, según él, deben considerarse las posibilidades onomatopéicas que ofrece el lenguaje, una especie de "armonía imitativa [...] en la que el sonido existe primordialmente por mor del sentido" (262).

En cualquier caso, hablar de musicalidad en literatura y en crítica literaria conlleva también riesgos ya que, según sospecha Frye, los críticos pocas veces tienen en cuenta la música que se cultiva en la época de la creación de la obra en cuestión. Como siempre, aquí cabe preguntarse si no existen criterios

supratemporales para captar y conceptualizar, más allá de las convenciones históricas y epocales, la musicalidad en la música misma y en sus aplicaciones al resto de las artes. Una cosa es la imitación o la influencia de un estilo musical de una determinada época, y otra la musicalidad, por así decir, absoluta. Es más, podría ocurrir incluso que una musicalidad no intencionada por el autor surja en la recepción y se descubra justamente a través de los efectos de la evolución de la música en épocas posteriores a la creación de un poema. De hecho, Frye distingue ya por lo menos dos tipos de ritmo musical al parecer supratemporales y aplicables a la literatura: el ritmo recurrente como combinatoria de acento, metro y disposición de sonidos, y luego el "ritmo semántico" cuya naturaleza no precisa, advirtiendo sólo que es más característico de la prosa.

El crítico canadiense defiende la hipótesis de que el origen de la *opsis* en el poema es la adivinanza entendida como fusión entre la sensación y la reflexión, es decir, la utilización de un objeto sensorial para estimular la actividad mental. "La adivinanza parece íntimamente relacionada con el proceso de reducción del lenguaje a una forma visible, un proceso que transcurre a través de formas afines de la adivinanza como el jeroglífico y el ideograma" (280) o "una tendencia a largos períodos hechos por oraciones cortas y cláusulas coordinadas, para una repetición enfática combinada con un ritmo lineal e impelente, característico de invectivas y catálogos exhaustivos que expresan el proceso o el movimiento de las ideas en vez del orden lógico de las palabras del pensamiento acabado" (266). Frye menciona como maestros de este ritmo a Milton y Sterne, en la literatura de los siglos XVII y XVIII, y a Proust y Joyce en la literatura moderna. Este último autor es una buena prueba de que este tipo de ritmo no tiene porqué ser puramente fantasioso y gracioso; con otras palabras, los procedimientos musicales pueden descubrirse también en autores que normalmente pasan como "*unmusical writers*", como autores poco musicales. Creo que es un acierto de Frye el haber llamado la atención sobre las dos posibilidades fundamentales de introducción de elementos musicales en la creación literaria. Por un lado, son lo que podríamos llamar "recursos eufónicos" y por otro, los "recursos cacofónicos". Surge aquí la consabida problemática de la belleza o la estética de lo feo que no sólo está vigente en los aspectos musicales. Según Frye, tanto en la prosa como en el verso los autores que normalmente se designan como musicales en el sentido sentimental de la palabra son habitualmente los más alejados del concepto auténtico de música en el sentido de aprovechamiento expresivo de la palabra (270).

La *opsis* como aplicación de recursos pictóricos a la literatura se evidencia de forma patente en el caligrama, que constituye una especie de maridaje

entre pintura y literatura, ya que con la disposición tipográfica de las líneas o versos tiende a reproducir los contornos del objeto que está plasmando: es "*picture-writing*" en palabras de Frye. Junto con los intentos de "musicalización" a través de la "ritmización" de la poesía, la introducción de elementos estáticos de la pintura constituye el aspecto primordial de lo que se suele llamar "escritura experimental". Sin embargo, la *opsis* poética ha de buscarse aún antes con elementos más sencillos como la apariencia tipográfica de la página impresa: la disposición de las estrofas, las sangrías de los versos iniciales, la misma medida de los versos y, por tanto, su extensión.

Salvo en casos tan obvios como el caligrama, las relaciones entre pintura y literatura resultan acaso menos palpables y evidentes que las afinidades con la música. Ocurre que los críticos emplean en su lenguaje términos relacionadas con la pintura en un uso metafórico; así voces como "pintoresco" o "coloreado" respecto de la lengua poética, en realidad, afirma Frye, no se refieren estrictamente al empleo de recursos auténticamente pictóricos sino al uso del código verbal para la evocación de una imagen.

Para facilitar el acceso a los conceptos de *melos* y *opsis* el crítico canadiense sugiere que puede ser muy clarificador remontarse a las actividades humanas elementales de los niños como el *babble* y el *doodle*, que significan, por un lado, balbucear o parlotear y garabatear o pintarrajar, por otro.

En el *babble*, considerado como el arquetipo de la asociación de sonidos en la lírica infantil o de actividades colectivas,² la rima, la asonancia, la aliteración y el juego de palabras emergen de asociaciones de sonido. El objeto confiere contornos a la asociación que es lo que Frye llama la iniciativa rítmica (274). A menudo, las revisiones que efectúan los poetas en sus poemas demuestran que generalmente el ritmo tiene prioridad sobre la palabra, tanto en la inspiración como en la configuración e incluso en las dos juntas. Además, el procedimiento no se limita a la literatura, se produce igualmente en la música y de modo elemental en la evolución de los niños que empiezan a hablar con un balbuceo rítmico que, pasando el tiempo, va configurándose a través de palabras y oraciones completas.

Los elementos primitivos del diseño verbal, identificable con el *doodle*, son difíciles de separar del *babble* asociativo. Se verifica, por ejemplo, cuando los autores apuntan frases sueltas en una libreta que luego utilizan en una obra concreta; o escriben una primera estrofa que se les ocurre súbitamente obligándoles a que el resto de las estrofas del poema obedezcan al esquema de aquella. El esmero de las formas convencionales (el soneto, etc.) y las demás convenciones que aplica el poeta lírico nos hacen ver que la iniciativa poética está muy lejos de ser la corazonada por la cual se está considerando general-

mente (278). La creación tiene mucho de intuitivo pero también reclama su presencia el saber hacer y la experiencia.

Llama la atención un hecho curioso relacionado con la evolución de la lírica. Mientras que en sus comienzos y como premisa general, la lírica siempre se dirigió directamente al oído, a partir de la introducción de la imprenta se observa una tendencia que, sin dejar de encaminarse al oído, da mayor importancia al ojo. Es decir, el diseño visual de los poemas desempeña un papel cada vez más patente e importante. Se ha pasado de una fase puramente oral a otra visual que hace llegar el estímulo auditivo a través de la vista. Se produce así la situación paradójica de que se percibe primero una realización tipográfica que sólo luego desencadena la ejecución mental de los ingredientes auditivos. De este modo, los poemas de E.E. Cummings o los de E. Jandl no se reciben cabalmente sin haber visto previamente su disposición gráfica.

Es a partir de este recorrido de los planteamientos elementales cuando se puede profundizar en los conceptos de *melos* y *opsis* desde una perspectiva antropológica y psicológica. El origen del *melos* es –según Frye– la fascinación: el encanto hipnótico producido por el ritmo de la danza que provoca una respuesta física involuntaria y por eso no está lejos de la fuerza de la magia. Se observa el procedimiento ya en la poesía popular, en cantos de trabajo y particularmente en las nanas (278).

Pero la lírica es igualmente propensa a lo pictórico, que ya se observa –como vimos– en aspectos puramente tipográficos como la mayúscula inicial del poema (a veces incluso adornada) o la sangría con la que empieza el primer verso. Lo mismo ocurre con la disposición de los versos en una estrofa o en un poema; procedimientos que culminan en el caligrama, que ya es la compenetración más intensa de literatura y pintura.

Evidentemente, los procedimientos introducidos en la lírica son igualmente aplicables a la prosa. Incluso se amplían y enriquecen en ella, ya que la prosa literaria y no literaria por naturaleza presenta más mundo y con muchos más detalles que la lírica.

Es admirable la sensibilidad artística que demuestra Frye en estas pocas alusiones respecto de las afinidades y compenetraciones entre música, pintura y literatura. Seguramente serán de gran utilidad en un análisis más profundizado de textos literarios. Se abre un ancho campo para los estudios interdisciplinarios.

Sus observaciones podrían haber sido más eficaces y operativas si en vez de las relativamente inconexas alusiones el autor hubiera intentado, en primer lugar, presentar una breve definición de los componentes comunes de las tres artes en cuestión con unas precisiones que hubieran facilitado el reconocimiento y la comparación de los diversos fenómenos mencionados. Se echa

también de menos el establecimiento de una tipología de las afinidades porque es de sospechar que son de muy diversa índole y repercutirán también de forma variada en la literatura. No quiero pasar por alto la circunstancia de que las tres artes que se consideran en este ensayo echan mano de soportes muy diferentes que no se prestan a una traslación simple, sino que precisarán siempre de una adaptación al nuevo substrato. Lo más cercano y más fácilmente transferible en la música y en la literatura es la fonicidad junto con el ritmo, pero con la gran diferencia de que la combinación de sonidos de la literatura en palabras se torna en conceptualidad y en referencialidad, mientras que los sonidos de la música se limitan a una ordenación melódica y rítmica. La lejanía, y por tanto, el uso metafórico del concepto de lo pictórico en la literatura precisa de una clarificación y de una tipología más exacta y adaptada a la literatura.

Sin embargo, el trabajo de Frye aporta suficiente motivación y suficientes herramientas para incorporarse con provecho en el instrumental analítico de la crítica contemporánea.

NOTAS

1. Robert D. Denham caracteriza la relación de la siguiente manera: "It seems clear that Frye wants to establish a relationship, on the one hand, between rhythm and the organization of *melos-lexis-opsis*, and on the other hand, between the radical of presentation and the mimetic form of each genre" (92).
2. Es en el *babble* "where rhythm is a physical pulsation close to the dance, and is often filled up with nonsense words", afirma Frye (278).

OBRAS CITADAS

- Denham, Robert D. *Northrop Frye and Critical Method*. University Park-London: The Pennsylvania State UP, 1978.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton UP, 1990.