

REFLEXIONES SOBRE LA MIMESIS *

Je pense que quand on a une fois l'entendement ouvert par l'habitude de réfléchir, il vaut toujours mieux trouver de soi-même les choses qu'on trouverait dans les livres ; c'est le vrai secret de les bien mouler à sa tête, et de se les approprier. . .

ROUSSEAU. (Carta XII de Saint-Prioux a Julie.)

El arte es alquimia que transforma en oro cualquier sustancia. En la esfera del arte no existe el problema de lo bello y de lo feo. La obra artística es buena o mala, lograda o malograda, pero en ese resultado no interviene la belleza o fealdad del modelo. La mujer más hermosa retratada por un pintor mediocre dará un cuadro mediocre. Las brujas más espantables, llevadas a la tela por Zuloaga, inspiraron una obra maestra.

Con todo, si bien lo bello o lo feo natural no pesa sobre la calidad de la obra, algo influye sobre su orientación. Lo bello o lo feo natural reproducido con fidelidad fotográfica se traduce en realismo estético. Pero lo común es que el modelo tiree y que el artista se desvíe del realismo: si el modelo es hermoso, hacia el idealismo; y si es feo, hacia el deformismo grotesco. En las tres posiciones hay imitación de lo real. El

* Notas para una clase.

arte es siempre imitación de lo real: como es, mejor de lo que es, o peor de lo que es. No lo afirmamos nosotros sino Aristóteles.

Hay en la *Poética* del Estagirita, gavilla de apuntaciones mutiladas, un principio tendido de cabo a cabo y del que cuelgan las ideas prendidas por sus muñones. Es tal la gravidez de este principio que todavía hoy, después de muchos siglos de parición, podría dar materia para un grave y voluminoso tratado de estética. Nosotros vamos a repensarlo y a componer, con los residuos de ese repensar, un ensayo, pues carecemos de fuerzas y de ocio para empresa de más largo aliento.

Se trata del canoso principio de la *mimesis*: la poesía y, por extensión, el arte, es *mimesis*, es imitación; imitación, se sobrentiende, de la realidad. Observa luego el filósofo que no todos los poetas imitan de la misma suerte: unos, al imitar, engendran tipos *mejores* que los reales, otros *semejantes* y otros *inferiores* (1).

El dogma que yace en el fondo de la *Poética* tiene la consistencia de una ley. En efecto, aun la expresión artística más osada, más caprichosa y libre, es incapaz de emanciparse de la *mimesis*. Y las tres maneras de imitar señaladas por Aristóteles constituyen como un férreo triángulo fuera del cual la vida del arte es imposible.

Todo cuanto digamos en adelante llevará como fin apuntalar esta creencia, que tiene visos de aventurada. Si logramos contagiarla al neófito y al profano, este ensayo podrá servirles para orientarse en el maremagno de las letras. Verán, como nosotros, en la sucesión de escuelas y de *ismos*, cambios de postura, y nada más, dentro de la jaula aristotélica; verán, como nosotros, siempre lo mismo: reflejo de la realidad, de la realidad como es, mejor de lo que es, o peor de lo que es.

De ser así con tres *ismos* bastara para entendernos: un ismo para cada lado del triángulo: *realismo* para el arte que refleja la realidad como es; *idealismo* para el que la refleja mejor de lo que es; *deformismo* (o arte grotesco) para el que la refleja peor de lo que es.

(1) "Homero pinta a los hombres mejores que son; Cleofonte, iguales; Hegemonón de Taso (el primero que escribió parodias), peores que son."

Pero no bastan tres *ismos*, porque no siempre la obra responde, como en la tragedia y en la comedia antiguas, a un solo tipo de mimesis. Es frecuente que convivan, hermanadas, dos o tres maneras de imitar lo real (así en el drama romántico). Si eso ocurre, la obra adquiere una fisonomía distinta y exige una nueva designación. Otras veces la imitación de la realidad no es directa sino indirecta: nuevo cambio de fisonomía, nueva designación. Y hay escuelas que no copian toda la realidad, sino un sector, v. gr. el naturalismo. Nuevo matiz diferencial, nueva designación.

Esto se percibirá mejor recorriendo los *ismos* de mayor predicamento. Se verá, de camino, cómo la mimesis es el denominador común de todas las expresiones artísticas.

Empecemos por el clasicismo. Dos acepciones encierra el término *clásico*, que conviene deslindar. Clásico es lo culminante, lo ejemplar, lo más típico de una escuela, de cualquier escuela. En este sentido, es lícito designar como clásicos al prerromántico Calderón, al romántico Chateaubriand, al simbolista Verlaine y — ¿por qué no? — al futurista Marinetti. Entre nosotros, Hernández es el clásico de los gauchescos.

Y se entiende otra cosa: las obras salientes greco-latinas, que se estudiaban en *clase* y servían de modelo. Para evitar anfibiologías, usaremos el término clásico únicamente en esta segunda acepción. Y diremos clasicista y no clásico al autor inspirado en los paradigmas greco-latinos.

Lo clásico greco-latino imitado por clasicistas originó el *neo-clasicismo*, movimiento estético que desde mediados del siglo XVII hasta mediados del XVIII, domina en Francia e irradia sobre la Europa culta. Sus ases en la realización, Corneille y Racine; en la teoría, Boileau.

Obligados, frente a la vastedad del panorama, a esquematizar (lo que significa prescindir de las excepciones), vemos en el neo-clasicismo dos aspectos que es preciso contemplar por separado: su contenido y su expresión.

La tragedia es el género literario que alcanza en el neo-clasicismo puntos más altos. Y bien, la tragedia neo-clásica no se inspira en la actualidad. Prefiere, como la griega, asuntos

histórico-legendarios. Eso aconsejaba Horacio a los Pisones (1) y eso practican Corneille y Racine; y eso harán los trágicos italianos y españoles del siglo XVIII.

Nos basta este simple dato de que el neo-clasicismo se inspira en el pasado, para saber a qué tipo de mimesis obedece. No es escuela realista porque no copia la realidad directamente; es escuela idealista, pues la transfigura. Y la transfigura porque trabaja con sombras, con realidades percibidas por hombres ya difuntos. Cuando no hay observación directa, es inevitable la deformación y, por lo tanto, la desrealización.

La figura del Cid, casi de tamaño natural en el poema del juglar anónimo, se va desvaneciendo y magnificando al pasar de un romance a otro. Como un canto rodado, se alisa, pierde sus aristas humanas y adquiere la silueta vagorosa de las criaturas envueltas en el halo de la leyenda. Cuando la toma Guillén de Castro ya es una sombra; y con esta sombra labra Corneille la joya mejor de su diadema.

Así, estilizados por el alejamiento, convencionales, retóricos, son los griegos y romanos de la tragedia neo-clásica.

Por dicha, el poeta no puede evadirse totalmente de la vida que le rodea y palpita en su corazón, y aun sin proponérselo la inyecta en sus creaciones. Se reprocha a Corneille y a Racine el haber atribuído a los héroes evocados la psicología de los cortesanos de Luis XIV. Para nosotros, fué gran acierto, pues las sombras se humanizaron gracias a esta transfusión de sangre.

Puede idealizarse lo actual y circundante, forjarse un dios de un hombre, divinizarse una pasión humana, convertirse un paisaje real en un paisaje de ensueño. Es idealización voluntaria. La de los neo-clásicos es involuntaria y proviene, como hemos dicho, de que trabajan con sombras, con datos de observación indirecta. Está bien entonces que una designación específica distinga un idealismo del otro.

El neo-clásico no se limitó a extraer de los antiguos la sustancia (asuntos, tipos, leyendas), sino también la cobertura

(1) "Obrarás con acierto tomando de la *Iliada* el argumento de tu tragedia antes que aventurarte a componerla sobre hechos del todo ignorados y nuevos."

de esa sustancia, los atributos formales. Y aquí estuvo su pecado y su virtud, no en su "pasatismo", posición legítima como la más.

Si el neo-clásico escribe teatro, no promiscuará, no ayuntará lo cómico y lo grave, no hará tragicomedia. ¿Por qué? Porque los antiguos no lo hacían. E interpretando estrechamente a Aristóteles, pensará su asunto con la ceñida cota de las unidades dramáticas. En esta docilidad a normas caducas estuvo su pecado. Y su virtud en repetir cualidades externas aprendidas en los ejemplares griegos y latinos, hojeados "con mano diurna y mano nocturna": en los griegos el orden, el equilibrio, la simetría, la sabia arquitectura; y en los latinos de la República y de Augusto, la expresión fuerte, elíptica, precisa.

Pasemos al romanticismo. Madama de Staël y luego Víctor Hugo, pusieron frente a frente, en actitud de rivales, romanticismo y clasicismo. Desde entonces todos, por inercia mental, mantenemos el divorcio. Pero tanto la autora de *L'Allemagne* como el prologuista de *Cromwell*, carecían de perspectiva para opinar con justeza.

A nuestro juicio, nada hay de incompatible entre ambos movimientos. El romanticismo se nos antoja una posición más holgada, más amplia, más comprensiva, menos dogmática, pero no de naturaleza distinta. Así, para nosotros, el clasicismo cabe dentro del romanticismo, y sobra sitio. En cambio, el romanticismo no soportaría un instante la malla de los neo-clásicos.

Separemos, para mayor claridad, contenido y forma. El romanticismo, se dice, es la estética del corazón; el clasicismo la estética de la razón. Boileau es hijo del racionalismo cartesiano: el término *razón* en su *Poética* es un leit-motiv.

En el romanticismo, sobre todo en el meridional, las pasiones desbordan: hay gritos, lágrimas, lamentos. Pero esta exuberante afectividad no le es privativa: gritos, lágrimas y lamentos abundan en los trágicos griegos y en los neo-clásicos, desahogo de pasiones desorbitadas.

¿Cuál es la causa aparente de la guerra de Troya? Una pasión amorosa, el rapto de una mujer. ¿Por qué no concebir a Menelao, al concitar la más famosa de las guerras para recon-

quistar a Helena, excitado por una tremenda borrasca pasional, mezcla de celos, de rabia y. . . de amor?

Safo tiene temblorosas efusiones que parecen románticas.

Hasta los preceptistas clásicos y neo-clásicos se refieren a la expresión de sentimientos y piden que sean sinceros, vividos, experimentados. Dice Aristóteles en la *Poética*: "Sólo provoca agitación en los otros quien está agitado; sólo manifiesta bien la cólera el que está furioso". Repite Horacio este concepto (1) y Boileau lo trasvasa al francés (2).

Una de las vetas más explotadas por el romanticismo fué la evocación del pasado: la novela histórica se considera de origen romántico. Y bien, hemos visto que el pasado fué la única fuente de los neo-clásicos. Los románticos exploraron con preferencia el pasado medieval, los clasicistas el greco-latino, pero la vía es la misma.

Clásicos y neo-clásicos—dijimos, repitiendo un lugar común de preceptiva—apartaban la tragedia de la comedia, no toleraban el concubinato de las lágrimas con la risa. Los románticos en su drama copulan tragedia y comedia, lágrimas y risa. Pero no es obligatoria ni forzosa esta cópula: hay dramas románticos sin elemento cómico y puede haberlos respetando las unidades trágicas. Quiere decir que lo clásico cabe dentro de lo romántico, si bien la oración no puede volverse por pasiva.

En cuanto a la forma, lo clásico es compatible con lo romántico. Tan así, que las virtudes de elocución que persigue el clasicismo lucen en los grandes románticos, como que todos ellos fueron escritores de sólida cultura clásica. Manzoni y Leopardi, Chateaubriand y Hugo, el Duque de Rivas y Bécquer (para no citar sino gente conocida y accesible), escribieron con la precisión, tersura y limpieza de los grandes clásicos. Las expresiones ya generalizadas: "clasicismo de los románticos" y "romanticismo de los clásicos", revelan el parentesco de estas dos tendencias presentadas como enemigas.

No hay entonces diferencias sustantivas entre lo romántico y lo neo-clásico. Pero — insistimos — lo romántico rebasa lo

(1) Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi.

(2) Pour me tirer des pleurs, il faut que vous pleuriez.

neo-clásico. En lo neo-clásico sólo encontramos un tipo de mimesis, el que refleja la realidad deformada en el sentido idealista. En lo romántico, los tres tipos de mimesis. En efecto, el romanticismo se inicia copiando fielmente la realidad. La naturaleza que irrumpe — diremos así — en la literatura rusioniana, no es imaginada ni extraída de los libros, sino captada por los propios sentidos. Y la melancolía, “tristeza vaga, sosegada y permanente” que tiñe la obra de los románticos “puros”, vale decir de los primeros, es proyección de una realidad psicológica. Por eso nos aventuramos a afirmar que el romanticismo tiene comienzo realista. Luego se desvía hacia la deformación de la realidad en los dos sentidos: en el idealista y en el grotesco.

La deformación idealista, o transfiguración, se produce entre los románticos de las dos maneras ya citadas: o estilizando modelos presentes (tipos y naturaleza) o trabajando, como los neo-clásicos, con lo pretérito (fauna libresca, leyendas, folklore).

La deformación grotesca se obtiene, entre los románticos, acentuando hasta la caricatura lo feo natural.

El romanticismo no es, empero, realismo, ni idealismo, ni deformismo: es todo eso junto. De ahí lo justificado de este *ismo* específico.

El romántico pasa libremente de una jurisdicción a otra: llora si está triste, ríe si está alegre, vocifera si está irritado; sigue las reglas o no las sigue; es católico o liberal; fotografía la realidad o la adultera; no pide ni da cuentas. El romanticismo es una escuela de libertad. El jubón rojo de Teófilo Gautier, las melenas pluviales y las corbatas flotantes, no son simples excentricidades: son expresiones de desafío y de emancipación. Es una escuela de libertad, pero, naturalmente, de una libertad condicionada, semejante a la del pájaro enjaulado. La fantasía vuela como el pájaro, pero no puede ir más allá de la jaula aristotélica.

Al degenerar el romanticismo en bajo romanticismo, en folletín, provoca una reacción de tipo realista, sobre todo en la novela. Renace un realismo integral, semejante al cervantino, un arte que refleja toda la realidad: la externa y la interna, la hermosa y la fea, la buena y la mala, la superior

y la inferior. (Así, en general, es el realismo de Dickens, de Flaubert, de Alfonso Daudet, de Tolstoy, de Pereda, de Galdós). Este realismo integral, apoyado en la observación directa, presenta el mundo y la vida *tales como son*. Ni deforma ni idealiza. Luego, responde a un solo tipo de mimesis.

Topamos más adelante con nuevos motes: costumbrismo, naturalismo, psicologismo: son provincias dentro de la vasta república del realismo. Sus cultores no hacen sino ceñir y acotar voluntariamente las fronteras de su arte.

El costumbrismo, como su nombre lo denuncia, pinta costumbres; pero no costumbres palaciegas ni aristocráticas, sino populares. Limita su observación a lo plástico, a lo externo, a lo pintoresco del vivir popular. A este linaje de realismo pertenecen muchas páginas de Fernán Caballero, mucho teatro de los Alvarez Quintero; y, pasando a nuestro medio, las novelas realistas de Payró y los cuentos de Fray Mocho.

No es fácil, después del embrollo ideológico en que terminó la polémica sobre el naturalismo, acertar con su definición. Pese a las protestas de Zola, justificadas por algunas de sus creaciones, el naturalismo es, para todos, la "estética del alcan-tarillado". La vía abierta por los hermanos Goncourt con *Germinie Lacerteux*, fué explorada en todo sentido. La literatura se pobló de borrachos, de vagabundos, de prostitutas, de chusma, de pueblo maloliente. Y fueron tabernas, conventillos, zaquizamías, el teatro de las trifulcas, de las palizas y de los amores sucios.

No hay en esta literatura deformación grotesca sino reflexión fotográfica de una triste realidad. Pero de una realidad que, felizmente, no es toda la realidad.

El psicologismo que inicia en Francia la novelística de Stendhal y que llega en la de Proust a sus límites extremos, es el reverso del costumbrismo: lo interno predomina sobre lo externo. Así, no sabemos si un tipo es alto o bajo, rubio o moreno; pero adivinamos los más finos engranajes de su máquina interior y lo que sucede en ese mundo invisible. A esto llaman "fotografía psicológica". En los buenos autores es fotografía sin retoques, retrato de la realidad interior tal como es, mimesis de tipo realista.

En los umbrales del año 50 fué cuajando en Francia la escuela poética que el capricho de un editor bautizara con el nombre de Parnaso. Esta escuela hizo culto de la impasibilidad: fué un alzamiento contra el caliente subjetivismo de los románticos. Desechó, además, la actualidad y la visión directa del mundo y lanzó sus anzuelos hacia el pasado; pero no hacia el pasado cristiano que hurgaron los románticos, sino hacia el pasado helénico y bárbaro. Leconte de Lisle fué el pontifice de esta cofradía. Y bien, el Parnaso no es sino un nuevo retoño del clasicismo y, por lo tanto, una expresión estética idealista. La estilización de la forma que caracteriza a los parnasianos, apareja la estilización del fondo. A través de esta generación de artífices sabios y arqueólogos, renace el mundo antiguo embellecido con una nueva luz. Esta poesía refleja una realidad alquitarada por el tamiz de muchos siglos.

Después del Parnaso, el simbolismo. Al verso helado, firme, rectilíneo, opone Verlaine un verso algodonoso, brumoso, gelatinoso, estuche amorfo de estados de conciencia apenumbados. El verso simbolista del "pauvre Lelian" es la expresión de una nueva enfermedad del siglo, de la tristeza fisiológica: languidez, lasitud, cansancio de carne y alcohol. Es una tristeza que sintoniza con las tardes grises, con los días interminables de lluvia fina y fría, de lluvia que charola los techos y empaña los vidrios de la taberna y del hospital.

El simbolismo inicial es neo-romanticismo, es retorno al subjetivismo romántico; traduce estados afectivos, pero estados afectivos vagos, grises, imprecisos. Y los expresa con palabras de significación imprecisa.

Il faut aussi que tu n'aïlles point
choisir tes mots sans quelque méprise.

La semipenumbra verleniana se convierte luego en hermetismo. Todos atribuyen a Rimbaud esta virada camino de las sombras. El poeta de las *Illuminations* hace mutis en plena juventud. Mallarmé lo reemplaza y con la misma avaricia busca en las tinieblas nuevos filones para la poesía. Alborozados se agitan los manes de Góngora.

Estos poetas murciélagos son los abanderados de una franca cruzada contra el realismo, cruzada que todavía perdura. Mari-

netti considera como "padres intelectuales" a los "maestros simbolistas": Poe, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine; y aunque reniega de ellos, los sigue en su fobia al realismo, al arte verista y fotográfico.

Todo lo que viene después: dadaísmo, sobrerrealismo, creacionismo, etc., es fermento de la guerra, es un arte gripal; un arte, como dice Bouvier, con 40 grados de fiebre. Y nada como la fiebre para desfigurar la realidad.

Rasgo común a las diversas erupciones actuales de la lírica actual antirrealista, es la incoherencia. Reproducen todas el ilogismo del delirio y de la pesadilla. Por esta senda pensó llegarse a la desrealización total del arte, a la "creación" de realidades puramente psicológicas. Fué una ilusión. Aun en el delirio y en el sueño, "nada hay que no haya pasado antes por los sentidos". El desvarío más fronterizo reposa, en última instancia, sobre un haz de sensaciones, reptantes en la subconciencia como gusanos.

He ahí por qué la imitación, la mimesis, es en arte una fatalidad derivada de nuestra limitación humana.

CARMELO M. BONET.