

Erich Auerbach (1942), *MÍMESIS: la representación de la realidad en la literatura occidental*, Fondo de Cultura Económica, 1ª edición en español, 1950, 4ª reimpresión, 1988, México. Traducción de I. Villanueva y E. Ímaz.

La equivalencia entre **mimesis** y representación literaria que establece el título (y que confirma Auerbach (1882-1957) en el “epílogo” cuando dice que el tema del libro es la interpretación de lo real por la representación literaria o “imitación”) permite decir que la idea de mimesis que maneja Auerbach es la aristotélica¹; es decir, una interpretación, y no “copia”, en sentido estricto, de la realidad. No hay que entender, sin embargo, una libre interpretación que permita al poeta imitador eludir cualidades esenciales, como la historicidad, el cambio y el desarrollo de la experiencia sensible en la vida terrestre (p. 182)² y sí interpretar y representar “seriamente” el mundo... ordenado en un todo real (p. 219) Como, por otra parte, la imitación carece de historia como concepto unitario³, conviene no perder de vista, por un lado, que de las tres clases de saber en Aristóteles –teórico, práctico y técnico o productivo de cosas (tecné)- es en este último donde hallamos la literatura, pues la autonomía de la imitación, o representación “fabricada” literariamente, permite a estos productos estar fuera del ámbito de la verdad metafísica o el bien moral⁴ (y aunque la imitación se lleve a cabo mediante el lenguaje, considerado convencional y simbólico por Aristóteles) y, por otro, no perder de vista, tampoco, la presuposición pre-moderna, todavía muy activa, de una realidad ya dada, plena y previa al hombre que se ofrece como modelo eterno⁵, pues, desde este modelo de realidad que se basta a sí mismo, se explica el carácter inferior, respecto al modelo, de la copia que lo imita, y explica, en parte, que desde la identificación de la mimesis con la **representación** literaria de la realidad que

¹ W. Tatarkiewicz (1976), *Historia de seis ideas*, Tecnos, 6ª edición, Madrid, 1997, p. 303. Dice este autor que aunque Aristóteles sostuvo la tesis de que el arte imita la realidad, la imitación no significaba una copia fideligna, sino un libre enfoque de la realidad. Es decir: el artista interpreta la realidad “a su manera”. Aristóteles fusionó dos conceptos sobre la imitación: el ritualista (que no significaba reproducir la realidad externa, sino expresar la interior mediante la danza, mímica y música) y el socrático (imitar es construir el parecido de las cosas, lo que vemos, desde los conceptos e ideas que tenemos de ellas). Si añadimos la imitación de los procesos de la realidad, de cómo funciona ésta (Demócrito), tenemos tres conceptos- ideas distintas del “imitar”: expresión subjetiva, construcción-copia del parecido desde la interpretación y construcción-copia del movimiento interno de la realidad. Y no creemos que estas tres ideas sean excluyentes unas de otras. De hecho, en *Mimesis*, se pueden reconocer todas y especialmente la referida de Demócrito como “conciencia del devenir de los procesos y fuerzas históricas”.

² Así es como Auerbach define la imitación de la realidad a propósito de la *Divina Comedia* en la p. 182, para preguntarse a continuación, con Hegel, ¿Cómo es posible que Dante mantenga inalterables, sin cambios, los mundos representados en su obra? y seguir con un análisis de esta cuestión en el resto del capítulo VIII que da las claves nocionales de la idea de representación y de la idea de realidad, como devenir histórico, con las que trabaja Auerbach.

³ Carecía, habría que haber dicho, pues la acaba de hacer Javier Gomá Lanzón (2003) en su libro *Imitación y Experiencia*, Biblioteca de bolsillo, Crítica, Barcelona, 2005, p. 81. En tres contextos diferentes –imitación de la naturaleza, metafísico (coincidiendo con la historia de la teoría de las ideas en Platón) y como técnica retórica-literaria- aparece la imitación y notoriamente, en la segunda mitad del siglo XX, como imitación de la naturaleza, en el libro de Auerbach, aunque, dice Gomá sin interesarse por la teoría de la imitación (p. 89), por cómo los autores han pensado la relación modelo-copia y la relación sujeto-naturaleza, sino por la “realidad” misma del fenómeno imitativo, identificada con el término “representación”.

⁴ *Ibid.*, p. 124.

⁵ *Ibid.*, p. 81.

Auerbach establece en su libro, no cuestione el estatus de “la realidad” a pesar de que, como dice G. Colli⁶, *el mundo que se ofrece a nuestra mirada, lo que tocamos y lo que pensamos, es representación... y carece de sustancia en tanto que es relación fluctuante y cambiante entre sujeto (determinado) y objeto. Si se afirma la inconsistencia del sujeto, la realidad de este mundo es ilusoria –no hay realidad en sí, independiente de nosotros y de nuestro conocimiento- y sólo tiene derecho a llamarse cabalmente “realidad” esta realidad ilusoria, la representación. Y todavía menos habría que pensar en “realidades ocultas” o “mundo oculto” pues a este mundo oculto no le corresponde ningún atributo: los predicados pertenecen a la representación⁷ y la representación constituye el núcleo, la esencia del lenguaje⁸. Según esto la literatura sería representación y la literatura llamada realista representación de otra representación (llamada convencionalmente “realidad”) Dos representaciones, dos formas de representar el mundo cognoscitivamente muy distintas, pero las dos reales, legítimas, y no independientes de nosotros ni de nuestros conocimientos, que ponen en entredicho, por las relaciones que se establecen entre ellas, como dice Manuel Asensi⁹ con el ejemplo de *El casamiento engañoso*, *El coloquio de los perros* y *El Quijote*, la posibilidad de que la verdad sea revelada por alguien y que se pueda establecer con claridad el límite entre ficción y verdad, o entre verdad y verosimilitud. Lo que cuestiona, también, lógicamente, el concepto de “Realismo” como arte representacional, pues sería, según Colli y Cervantes, el menos realista, en sentido estricto, de todos; como demostró Sterne con su *Tristram Shandy* al ponerse como ley narrativa la máxima de “no engañar al lector” y “contarlo todo” y caer en un absurdo y flagrante contradicción (a la mitad del libro, contando la vida de sus padres, tiene que admitir, *al no haber nacido todavía*, ese absurdo de fidelidad), que denuncia la “contingencia calculada”, y el engaño, de toda pretensión de describir algo como realista¹⁰, pues da cuenta y significa, para empezar, que ese algo no es la cosa real por mucho “aire de realidad” que tenga... ni es la cosa real, tampoco, la representación “no literaria” que nos hacemos de la realidad. Pues estaríamos, más bien, ante dos cifrados lingüísticos diferentes sobre lo mismo, los dos reales y realizados con y en la misma lengua (con y en el mismo sistema), que nos llevan a pensar que “copia”, “reflejo” o “parecido”, son efectos de diferentes modos de redundancia y repetición de las representaciones, efectos que darían cuenta y explicación de esa reversibilidad a la que aluden dichos como “la naturaleza imita al arte” o “la realidad supera la ficción”, por ejemplo. Sin embargo, al final del libro, Auerbach, comentando los procedimientos de W. Wolf, Proust, Joyce... -que han renunciado a *representar la historia de sus personajes con pretensiones de integridad exterior, con rigurosa observación de la sucesión cronológica y haciendo hincapié en las vicisitudes externas importantes* (p. 515)-, sí parece cuestionar “la realidad” como algo dado, pleno y previo al hombre*

⁶ Giorgio Colli (1969), *Filosofía de la expresión*, Ediciones Siruela, Traducción de Miguel Morey, Madrid, 1996, pp. 37-38.

⁷ *Ibid.*, p. 40. Dice Colli que *el universo de la naturaleza, el cielo y las estrellas con sus presuntas leyes, el hombre y su historia, con sus pensamientos más sutiles y sus acciones más rotundas, todo ello no es otra cosa sino representación, y por tanto es lícito interpretarlo como un dato cognoscitivo. Sólo reducido a términos de conocimiento y relación representativa se puede designar algo como acción y devenir.*

⁸ J. Searle, “Entrevista con Byan Magee”, en *Los grandes filósofos*, Cátedra, Madrid, 1990, p. 372.

⁹ Manuel Asensi Pérez, *Historia de la Teoría de la Literatura*, Vol I, Tirant lo blanch, Valencia, 1998, pp 285-286.

¹⁰ Terry Eagleton, “Chuletas de cerdo y ananás”, en *London Review of Books*, n° 20, 23/10/2003, reseña de una traducción de *Mimesis* (publicado en la página Web de la Fracción Trotskista Estrategia Internacional).

como modelo eterno, pues niega que *Mimesis* sea “una historia del realismo europeo” (p. 516)

Viendo así, someramente, los complicados problemas teóricos (de los que huye Auerbach con plena conciencia, pues dice, como veremos, que “esos problemas” le hubieran impedido llevar a cabo *Mimesis*) a los que remiten estos dos términos claves –Mímesis y Representación-, o tres, si añadimos el del “Realismo”, para la comprensión de *la médula del sentido de las ideas expuestas en Mimesis* (p. 525), seguimos con las dificultades, *demasiado grandes*, que se encontró en Estambul (había llegado en 1936 desde Marburgo huyendo de los nazis y donde permaneció doce años antes de ir a parar a Yale y morir en New Haven en 1957), en plena guerra, sin bibliografía especializada ni revistas –estaban interrumpidas las comunicaciones internacionales-, sin ediciones críticas, sin disponer de ninguna biblioteca *bien provista para estudios europeos*, teniendo que abandonar su campo específico de acción con frecuencia –fue el sucesor, en la cátedra de literaturas románticas, de Leo Spitzer en 1929- por, dice textualmente, *tener que habérmelas con textos correspondientes a tres milenios*, dificultades que le hacen decir, con humildad, que es muy posible que *se me hayan escapado muchas cosas que hubiera debido tener en cuenta y que afirme a veces algo que se halle rebatido o modificado* y que el libro se deba, *es muy posible*, dice con modestia, *precisamente a la falta de una gran biblioteca sobre la especialidad, pues si hubiera tratado de informarme acerca de todo lo que se ha producido sobre temas tan múltiples, quizás no hubiera llegado nunca a poner manos a la obra*: Un acto dramático de **supervivencia** cultural y civilizadora, en palabras de E.W. Said¹¹, pues la tentación de no escribir y convertirse en víctima del exilio –pérdida de textos, tradiciones, regularidades... que *constituyen el entramado mismo de una cultura-* no pudo con su voluntad y su idea, tomada de G.Vico (Auerbach tradujo al alemán la *Ciencia Nueva* en 1924), de que el trabajo filológico trasciende las fronteras nacionales: *nuestro hogar filológico ya no puede ser la nación*¹²... *pues aquél que encuentra agradable su dulce tierra natal es todavía un tierno principiante... aquél para quien cualquier tierra es su tierra natal es ya fuerte; pero el hombre perfecto es aquél para quien el mundo entero es como una tierra extranjera* (citando Auerbach el *Didascalicon* de Hugo San Victor) *Mimesis* debe entonces su existencia, no a la propia cultura que tan bien y perspicazmente describe, dice Said, sino a la *agonizante distancia de ella*, pues esa propia cultura, *con sus agentes autorizados y sancionadores, habría impedido tan audaz labor*. Escrita, pues, durante la guerra, el exilio le hizo ver la necesidad de no encapsularse, *patriótica y sentimentalmente, en el propio espíritu nacional, pues, el objeto de la romanística son varios pueblos diferentes entre sí a pesar de la “romanidad” común*¹³ y cuyo método consistiría en elegir cuestiones particulares desde las que se abriera el acceso al conjunto, a la generalización, de modo que este conjunto obrara como *unidad dialéctica, como un drama, o, según dice Vico, al modo de un poema serio y profundo*. Esta idea de Vico (*el primero que se dio cuenta de que Dios no tenía poder*, dice J.Berger en su novela *King, una historia de la calle*¹⁴) de que era posible conocer las más antiguas manifestaciones culturales de los hombres como expresión de su naturaleza histórica, y desde el principio de totalidad que rige esas

¹¹ E.W.Said (1983), *El mundo, el texto y el crítico*, Debate, Barcelona, 2004, pp. 16-21.

¹² *Ibid.*, p. 18-19. Cita Said una traducción suya de un trabajo de Auerbach, “Philology and Weltliteratur”.

¹³ Erich Auerbach (1958), *Lenguaje literario y público en la baja Edad Media y en la Edad Media*, Seix-Barral, Barcelona, 1969, p. 9.

¹⁴ Alfaguara, Madrid, 2000, p. 158.

manifestaciones¹⁵ (que permiten generalizaciones y abstracciones del tipo “Humanidad”, “Europa”, o “España”), es también la idea que determinará a Auerbach partir, no de esas abstracciones “dramáticas”, sino *de la comprensión y enjuiciamiento* de formas históricas materiales, concretas y particulares: las manifestaciones lingüísticas y estilísticas en su devenir histórico (“el hecho particular concreto y característico”, dice Vallés), lengua, o mejor, manifestaciones lingüísticas¹⁶, estilo, pero también “contenido”, “significado”¹⁷, que expresarían la existencia y conciencia “vivas” de esas abstracciones generales, dialécticas y dramáticas. A diferencia de Leo Spitzer, que se interesa por lo genético psicológico desde los trazos de estilo individuales, para Auerbach, por el contrario, lo estilístico genético es social e histórico: el detalle individual, el desvío, los hechos concretos de estilo, el contenido y el significado, son integrados para iluminar un contexto histórico, temporal y dialéctico, sin pretender agotar, claro está, la historia y sin pretender, tampoco, establecer *ninguna ley o teoría de su desarrollo*¹⁸, sino *aproximarse sólo hasta donde permite el punto de partida*. Incluso (pp. 25-26) sobre la guerra que se desarrollaba (1942) mientras escribía *Mimesis*, Auerbach se guarda de exponer y teorizar sobre esos hechos históricos como tales, pues piensa que *lo histórico contiene en cada hombre una multitud de motivos contradictorios, un titubeo y un tanteo ambiguo... muy rara vez aparece una situación definida... Es tan difícil escribir historia que la mayoría de los historiadores se ven obligados a hacer concesiones a la técnica de lo fabuloso*.

Estilística al servicio, por tanto, de la historia de la cultura, filiada a la lingüística histórica y menos al formalismo, y estilo como “modo” de *organizar e interpretar* la realidad por el escritor -punto de conexión (del escritor) con la ideología en la que su obra se inscribe¹⁹- y modo que requiere necesariamente de una semántica ideológica y sociológica. Estamos entonces ante una noción de estilo que vincula la literatura, a través del propio lenguaje de ésta como forma expresiva cultural, como estilo cultural, con el pensamiento ideológico y social: *lo decisivo son la causa y la mentalidad a cuyo servicio están los medios artísticos* (p. 190) Lo que explica que, esta noción modal, haya sido recuperada hoy día como “categoría de análisis cultural” en las estrategias de lectura que, en términos de estilo, *intentan evaluar las relaciones variables entre los sujetos, su experiencia histórica y el arte*²⁰.

¹⁵ José Vallés Calatrava, “La crítica sociológica continental: propuestas fronterizas”, en *Sociología de la literatura*, director Antonio Sánchez Trigueros, Síntesis, Madrid, pp. 100-103.

¹⁶ Fernando Gómez Redondo recuerda que para Croce (*Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, 1902) la capacidad de creación lingüístico-poética, intuición y expresión, convergen en el lenguaje y que éste genera, en un acto espontáneo espiritual y creador, la representación que expresa (*La Poesía*, 1936), concluyendo, y es a lo que vamos, que no existe “lengua” como realidad social y comunitaria ni como producto creado, y sí hechos lingüísticos particulares, es decir, acciones concretas expresivas. En *La Estilística genética: La escuela alemana*, archivo PDF, Liceus.com E-excellence, Portal de Humanidades.

¹⁷ La dimensión temática en *Mimesis* plantea el problema teórico –otro más- de la continuidad entre estilo y tema que propugna S. Ullmann. Continuidad que Paul de Man niega (1971, 1983) (“Forma e intención en la Nueva Crítica norteamericana”, en *Visión y Ceguera*, Universidad de Puerto Rico, 1991, pp. 30-31), pues el estudio de la *apariciencia sensorial –campo de la estilística- nunca podría conducir al significado real de los temas, ya que ambos, por lo menos en la literatura occidental, están separados por una discontinuidad tan radical que no hay dialéctica que pueda servir de puente*. Sin embargo otra cosa es partir, no de la apariciencia, sino de la experiencia interior profunda, subjetiva, que determina la selección y articulación de los temas, como cree de Man que es el caso de la *pugna entre la apariciencia y el sentido que se manifiesta a lo largo del realismo cristiano*, como sostiene (p.54) Auerbach en *Mimesis*.

¹⁸ José Vallés Calatrava, *op. cit.*, p. 102.

¹⁹ Fernando Gómez Redondo, *op. cit.*

Es en el “epílogo” donde Auerbach expone las ideas que le venían ocupando *desde hace largo tiempo* y que, por lo que acabamos de decir con Said, Vallés, Gómez Redondo, y el propio Auerbach, le determinó llevarlas a cabo al encontrarse en esa *agonizante distancia* y desconocer, probablemente, añadimos, *qué iba a ser de Alemania y Europa*. Y nos cuenta que “la idea” había ido tomando forma desde el planteamiento platónico sobre la imitación (el tercer grado de verdad y, por tanto, a dos grados de distancia de la realidad completa como dice en *República*, 597 a,b,c,d) en relación con la pretensión de Dante de presentar en la *Divina Comedia* “una auténtica realidad”²¹ Al observar, después, los cambiantes modos de representación de los sucesos humanos en las literaturas europeas, se *concentró y precisó* su interés y se desarrollaron algunas **ideas directrices**.

La primera de éstas se refiere a **la teoría antigua del nivel**²² en la representación literaria, clasificación jerárquico-axiológica y político-social –la Rueda de Virgilio-, readaptada posteriormente por toda la corriente clásica desde Teofrasto y Cicerón, que dividía los estilos en tres niveles (Sublime, Medio, Bajo) siendo el Bajo o Tenue el más parecido con el lenguaje hablado –claro, sencillo, sin adornos ni complicaciones gramaticales exageradas- pero tan artificial en su construcción como los otros dos (es una cuestión de “efecto” en los tres casos) Dice Auerbach que el realismo moderno aparecido en Francia en el siglo XIX, con Stendhal y Balzac, *se desliga por completo de esta teoría en tanto que fenómeno estético* y va más allá de la imitación literaria de la vida, mezclando lo sublime y lo grotesco, que proclamaban los románticos. Hacer objeto de representación *seria, problemática y trágica*, a cualquier persona en su propia circunstancia histórica y temporal, *aniquila la regla clásica de la representación de niveles* dando paso a la irrupción de la realidad cotidiana en el marco de un género estilístico que ya no es, dice Auerbach, *bajo, cómico-grotesco*, ni busca *el entretenimiento agradable, ligero... y pintoresco*. Dieron cima así, con este nuevo “modo de ver”, a la evolución que se venía preparando desde la novela de costumbres, la comédie larmoyante del siglo XVIII, y desde el *Sturm und Drang* de los románticos alemanes²³, que *abrieron el camino al realismo moderno que desde entonces ha venido*

²⁰ Mónica Cohendoz, “La cicatriz de Ulises: el estilo a través de las estrategias de la crítica cultural”, Universidad Nacional del Centro, Facultad de Ciencias Sociales (página Web)

²¹ Tenemos así, con las nociones platónicas sobre la imitación y la pretensión de representar “una auténtica realidad” por Dante, el origen, digamos intelectual, de *Mimesis* en la conciencia de Auerbach; nociones y pretensión con las que empezó a dar vueltas a la idea de “la representación de la realidad” en la literatura occidental y a concretar poco a poco su estudio mediante el análisis de los niveles de estilo.

²² Victor Aguiar e Silva pone en relación el establecimiento de la división triádica de los géneros en el siglo IV por Diómedes con la clasificación de los tres niveles de estilo que Servio, a finales de ese mismo siglo IV, llamó “Rueda de Virgilio”, y que hacía corresponder cada estilo con *un cierto tipo social, ciertos personajes literarios representativos de esos tipos sociales, ciertos instrumentos que simbolizan la condición social y la actividad de esos personajes y un determinado espacio y determinadas especies de fauna y flora*. Cita Aguiar a João de Garlândia –*Poetria*- donde se encuentra de forma explícita esta correspondencia de cada nivel con un grupo social. En *Teoría da literatura*, 8ª edição, 9ª reimpressão, Almedina, Coimbra, 1996, p. 349.

²³ Thomas Pavel discrepa de esta idea de Auerbach en su libro *Representar la existencia (El pensamiento de la novela)*, Editorial Crítica, Barcelona, 2005, p. 10. Estudio histórico sobre la evolución de la novela que se abre con una cita de George Sand (“*El Arte no es un estudio de la realidad positiva... es una búsqueda de la realidad ideal*”) y en el que Pavel nos cuenta que en el origen del libro está la discrepancia entre sus gustos como lector –las novelas antiguas, *Etiópicas*, *Amadis*, *L’Astrée*- y las ideas más comunes y admitidas sobre la historia de la novela, en especial las que exaltan el *progreso, cada vez*

desplegándose. El muro derribado así por Stendhal y Balzac, sigue Auerbach, *había sido levantado a fines del siglo XVI y principios del XVII por los partidarios de la imitación estricta de la literatura antigua*. Ya antes, durante toda la Edad Media y el Renacimiento, se había producido un “realismo serio”²⁴ que había conseguido representar “lo corriente” de la realidad bajo aspectos *serios e importantes*, y que destituía la universalidad a la regla de los tres niveles. Auerbach nos dice que se le hizo patente la razón de este primer realismo, y primera derrota de la teoría de los niveles, con la historia de Cristo, que mezclaba la realidad cotidiana con la tragedia más sublime: la venida de Dios –*lo más alto*- al mundo a través de Cristo –que vivió con *lo más bajo* de la escala social... pescadores, prostitutas... - a redimir la culpa de los hombres, explica la “mezcla”: *Que el Rey de Reyes hubiera sido escarnecido, escupido, azotado y clavado en la cruz como un criminal vulgar*: esta narración, dice Auerbach (p. 75), *aniquiló por completo la estética de la separación de estilos*. Pero la visión de la realidad que producen ambas violaciones de la regla no coinciden. La que se deduce de las obras cristianas de las postrimerías de la antigüedad y de la Edad Media obligó a Auerbach a investigar la etimología del término “Figura”²⁵, pues *era difícilísimo* enunciar ese punto de vista realista y propio del cristianismo antiguo y medieval (y antitético estilísticamente con el mundo clásico), punto de vista que llama “Figural” y que significa que, para esta concepción cristiana, “lo que ocurre sobre la tierra” (e independientemente de su fuerza real y concreta en el “aquí” y “ahora”) como “hecho”,

más exacto y profundo, del realismo; realismo que se suele asociar con “la verdad” del género y que deja “la mentira” para las novelas antiguas. Pero la convicción de Pavel de que el objeto de la novela –el ser humano, los ideales que persigue, sus aventuras terrestres... - está representado *con una fuerza extraordinaria* en las novelas antiguas o premodernas, le permite no asociar, ni confundir, “la mentira” con “los ideales” ni la atención a los detalles empíricos, del mundo o del individuo, con “la verdad”. Y así, cree comprender que la historia de la novela no es reductible a un *combate entre la verdad triunfante* (el realismo) y *la mentira equivocada* (el idealismo) sino que descansa en un diálogo secular *entre la representación idealizada de la existencia humana y la representación de la dificultad de medirse con el ideal*. Esta observación constituye el punto de partida de su trabajo: Presentar la forma en que los géneros narrativos premodernos conciben *la perfección humana* y continuar después con las tentativas modernas de *representar la inserción de dicha perfección* en el mundo de la experiencia cotidiana.

²⁴ *Ibid.*, pp. 18-19. De nuevo traemos a Pavel para contrastar las afirmaciones de Auerbach y poder disponer de otro “modo de ver” el realismo, como decíamos al principio sobre estos tres términos tan problemáticos teóricamente –Mimesis, Representación y Realismo-. Siguiendo con el razonamiento de la nota anterior, Pavel nos viene a decir que, en el siglo XIX, los portavoces del realismo social y psicológico creían que el perfeccionamiento del arte de novelar debía ir unido a la capacidad de la novela de iluminar ejemplarmente la verdad de la era moderna: La fuerza moral reservada a los héroes de excepción pasó a ser concedida a todos los hombres; la invención fue sometida a la observación empírica y el lenguaje a la sobriedad: las preocupaciones cotidianas de los hombres y la objetividad de la ciencia, hecha modelo, determinaron también el estilo –la economía de la lengua hablada, la exactitud del discurso jurídico y científico- de la prosa. Y las creencias antiguas sobre la libertad, la fuerza y la generosidad, fueron poco a poco sustituidas por la reflexión “imparcial” sobre lo que se creyó eran las verdaderas virtudes y defectos de los seres humanos en sus relaciones concretas con la sociedad y la naturaleza.

Además, los escritores se vieron en la obligación de hacer evidente la perspectiva individual y de afirmar el arraigo de los hombres y mujeres reales en su ambiente hereditario y social. Es decir, descubrir la vinculación del hombre individual con la objetividad del mundo y hacer de esa vinculación el paradigma de la obra maestra novelesca. En todas las lenguas aparecieron obras que cumplían esa tarea con suficiente éxito como para, retrospectivamente, dividir la historia de la prosa narrativa en dos etapas excluyentes: la era de la mentira novelesca sometida al error y a la superstición y la era moderna, enemiga de las tinieblas y promotora del verdadero método de la novela y al que, retrospectivamente, se busca un selecto linaje de precursores. En nota a pié de página, Pavel nos remite a las obras y a los autores que sintetizan estas posturas: Auerbach y su obra *Mimesis* como paradigma de la concepción “realista” del destino de la novela y la literatura y René Girard (*Mentira romántica y verdad novelesca*, Anagrama, Barcelona, 1985) como ejemplo de la contraria.

²⁵ Hay una edición en Trotta (*Figura*) de un estudio, anterior a *Mimesis*, sobre este término.

no sólo se implica a sí mismo sino a otro (hecho), *al que anuncia o repite corroborándolo*. Además de no imputar la conexión entre los distintos hechos a evoluciones temporales y causales, sino a la unidad del plan divino -la Providencia- del que, esos hechos, serían miembros y reflejo, la interpretación de ese “plan divino” no necesitaría del conocimiento y significación terrenales de los hechos (el saber “común” sobre las cosas y el saber que hoy llamamos conocimiento científico y antes episteme), conocimiento superfluo para las instituciones interpretativas y doctrinarias de la Iglesia (lo que no impedía, contradiciendo “lo superfluo del conocimiento”, quemar vivo o condenar, por otra parte, a quien, con esos conocimientos, pudiera comprometer la interpretación y doctrina oficiales sobre y de esos hechos²⁶) Así, sin vínculos temporales, de lugar o causalidad, la estructura lógica, sintáctica y temporal, del lenguaje clásico, dejaba paso a un discurso *lleno de lagunas y saltos que reclama constantemente la interpretación desde lo alto* (p.77) Representación “figural” del devenir histórico y pérdida *de la visión de la conexión racional, fluyente y terrena – sintáctica- de las cosas*. No quedó más, dice Auerbach, *que el mero observar, tolerar o utilizar el suceso práctico eventual: material en bruto acogido también en una forma ruda* (p.78) Realismo primero, pues, que se asienta en la idea de describir la realidad vivida como correspondiendo a otro lugar y a otra realidad y que es conformado “figuralmente”. Sólo mucho tiempo después, *los gérmenes contenidos en el cristianismo* –mezcla de estilos, visión profunda del acaecer- pudieron desplegar sus fuerzas (p.78) y culminar, con Stendhal y Balzac, la segunda violación de la regla de los niveles; regla que se estableció a finales del XVI, dominó el XVII y algo menos el XVIII. La constatación, por Auerbach, de ese primer tipo de realismo serio y “figural” da prueba de su preocupación por los hechos históricos concretos –el significado de la figura de Cristo para las concepciones medievales, por ejemplo- a cuya luz va a interpretar el segundo realismo serio, no figural, del siglo XIX, asentado en la noción de mimesis como “duplicación”, con mediaciones, de la realidad vivida.

Sobre **el método**, del que ya hemos apuntado que parte del “hecho lingüístico particular característico” (manifestaciones concretas léxicas, fraseológicas, gramaticales, retóricas, estilísticas... etc), hecho que puede ser una simple expresión, rastreada e interpretada, después, en varias obras elegidas en función de su posición respecto al principio clásico de los niveles y según el significado de “la realidad

²⁶ U. Eco en “La fuerza de lo falso” (*Sobre Literatura*, RqueR editorial, Barcelona, 2002, pp. 283-311), donde “falso” no necesariamente es una creación o mentira deliberada e intencionada, sino error, nos dice que, en gran medida, la Historia ha sido el Teatro de una Ilusión si nos atenemos al criterio de verdad científica e histórica que hoy aceptamos en occidente. Si hay, por el contrario, mentira deliberada e intencionada, como nos dice A. Grafton en su libro sobre la falsificación (1990) (*Falsarios y Críticos*, Crítica, Barcelona, p. 34): *en torno a la mitad de los documentos legales de época merovingia y los dos tercios del total de documentos eclesiásticos anteriores al año 1100, son probablemente falsos*. Esta actitud deliberada e intencionada de la Iglesia se hace patente en el asunto de la redondez de la tierra, pues, la Iglesia, para negar “las teorías paganas” sobre esta redondez, se acogió a la autoridad de Lactancio (siglo IV) que, en sus *Instituciones divinae* e impulsado por el deber de justificar muchos pasajes bíblicos (en los que el universo se describe siguiendo el modelo del Tabernáculo, cuadrangular), se oponía a las teorías paganas... *porque no podía aceptar la idea de “hombres andando cabeza abajo”*. El 22 de junio de 1633 un decreto del Santo Oficio declaraba culpable a Galileo y sostenía que era contraria a las Escrituras, y absurda e insensata filosóficamente la afirmación “la Tierra se mueve y no es el centro del mundo”. Así que, aún no necesitando “conocimiento verdadero”, y si “figuras”, para interpretar el “plan divino”, no dejaba, ni deja, la Iglesia, de entrar en las polémicas científicas –ahora con todo lo relacionado con la clonación- sobre todo cuando el conocimiento científico entra en contradicción con la interpretación y la doctrina sobre “el plan divino” figurado o pre-figurado.

representada” -y no como obras “en sí mismas”-, obras en las que son estudiados, y no interpretados, fragmentos textuales, minuciosamente, para extraer *constantes y variaciones estilísticas, como código social*²⁷ que permita la iluminación del panorama histórico. No pretende Auerbach, sin embargo, como ya dijimos, una historia completa y sistemática ni de la historia, ni del elusivo realismo²⁸, sino *del grado y género de la seriedad, del problematismo o del tragicismo en el tratamiento de los textos realistas* (p. 524) –lo que excluye de su estudio las obras cómicas ya circunscritas al estilo bajo-, y no pretendiendo elaborar teóricamente ni describir “la obra realista de carácter serio”, pues reconoce lo equívoco del termino “realismo”, no ha querido, tampoco, sobrecargar la obra con jerga *fatigosa y fatigante* sino, simplemente, *presentar para cada época un cierto número de textos que nos introduce directamente en la materia, de suerte que el lector se da cuenta de lo que se trata aún antes de que se le insinúe teoría alguna* (p. 524) Evita así, en lo posible, el lenguaje técnico y presenta las obras por su significado – lo lingüístico va cediendo sitio paulatinamente a lo no lingüístico-, a pesar de estar “lo formal” siempre guiando los razonamientos: vocabulario, discurso directo, indirecto, sintaxis... coordinación y subordinación gramaticales... Y resalta que, aunque este método de análisis de textos (fragmentos) deje cierta libertad para elegir y *poner el acento donde le plazca*, todas sus afirmaciones e interpretaciones deben ser encontradas en el texto; texto que ha dado forma a sus propias intenciones y textos elegidos arbitrariamente –*un hallazgo casual, o por afición-* que no siguen *un plan trazado a propósito*. El único plan es estudiar la evolución de los recursos estilísticos en su esfuerzo por representar la realidad vivida por los occidentales a través de la literatura, de Homero hasta nuestros días. En Estambul, viendo llegar y declararse la guerra. Y acaso pensando que no iba a quedar nada... de Homero a W. Wolf... adopta el método de dejarse llevar *por algunos motivos, elaborados poco a poco y sin propósito deliberado, extrayéndolos de unos cuantos textos que se me han ido haciendo familiares y vivos* (p. 516)

Método y procedimiento filológico *que puede compararse al procedimiento de los escritores contemporáneos* –W.Wolf, Proust, Joyce-, y que abandona la sistematicidad, la acumulación de materiales, las definiciones conceptuales..., pues, como esos escritores, *se confía más en síntesis obtenidas por el agotamiento de un episodio cotidiano que en un tratamiento de conjunto ordenado cronológicamente que persigue el asunto desde el principio hasta el fin, y procura no omitir nada exteriormente esencial* (p. 516) Por el contrario, como esos escritores, como antes ya había hecho Montaigne, *se concede menos importancia a los grandes virajes externos y a los golpes espectaculares del destino y mucha más a lo seleccionado arbitrariamente del transcurso de la vida, en cualquier momento de ella, momentos y episodios cotidianos que contienen toda la sustancia del destino*. Es tiempo perdido, dirá poco después Auerbach, *pretender ser realmente completo* (p. 517) *dentro de un*

²⁷ José Vallés Calatrava, *op. cit.*, p. 102.

²⁸ En la página 46, sin embargo, sí define lo que entiende por realismo (lo que siempre arrastra también las nociones de mimesis y representación, como dijimos) Analizando la historiografía de Tácito dice textualmente: *moralismo y retórica son incompatibles con una captación de la realidad como evolución de fuerzas* (el concepto de mimesis de Demócrito al que aludíamos en la nota 1); *la historiografía antigua no nos proporciona ni historia del pueblo, ni historia de la economía, ni historia del espíritu...* lo que pone de manifiesto que *los límites del realismo antiguo son los de la antigua conciencia histórica*. Es decir, que es “la conciencia histórica” (de las fuerzas político-económicas que mueven la sociedad) la que determina que se pueda o no *representar la vida ordinaria en forma severa, problemática, y sobre un fondo histórico* (p. 39). También lo repite en la p. 349 cuando dice que *Molière evita en todo momento concretar realísticamente o ahondar críticamente en la situación política y económica del ambiente en que sus personajes se mueven*.

determinado curso de cosas externo... pues en cada momento la vida ya ha comenzado hace tiempo, y en cada momento también prosigue sin interrupción. Procedimiento metodológico, de escritores y filólogos como él mismo, que nace históricamente en los años de la primera guerra y posguerra mundiales, en una Europa rebosante de formas de vida y masas con ideas desequilibradas, insegura y preñada de presagios infaustos (p. 519), momento en que esos escritores encuentran un procedimiento que disgrega la realidad en reflejos de conciencia múltiples y de variadas significaciones, procedimiento que no sólo es un síntoma de la confusión y desconcierto de nuestro mundo sino una constatación de lo velado e indefinible del sentido.

Privilegia Auerbach, y es la clave del método, el momento “cualquiera”, *el suceso corriente y no seleccionado* (p. 404), *relativamente independiente de los grandes órdenes discutibles y vacilantes por los que los hombres luchan y se desesperan*, y momento que transcurre por debajo de esos órdenes o sistemas, *en tanto que vida corriente* (p. 520) Es en *la representación indeliberada*, exacta, interna y externa, de un *momento cualquiera*, simple, en su integridad, de la vida de los diversos hombres, donde aparece esa meta, *que empieza ya a vislumbrarse*, de “*una vida común de los hombres sobre la tierra*” gracias a un proceso económico y cultural nivelador que ocurre por debajo de las pugnas y aún a costa de ellas y que reduce paulatinamente las diferencias entre las formas de vivir y pensar de los hombres (p. 521) Antes, como dijimos, Montaigne, y también Saint-Simon, ya habían presentado *con toda seriedad* situaciones casuales, situaciones “cualquiera”, *fugaces movimientos de su conciencia* (p. 289) tomados al azar para *iluminar las condiciones generales de la existencia humana...* sin ningún plan previo y sin ningún orden cronológico, *saltando libremente de una cosa a otra* (p. 274) pero manteniéndose fieles a las cosas, a lo concreto, a su propia libertad.

Método que Auerbach extrae de la propia forma histórico-literaria, la ficción contemporánea, y que aparece lógicamente vinculado, tanto orgánica como funcionalmente, al propio proceso creativo de ésta²⁹: arbitrario, disgregador, discontinuo, multiplicador de perspectivas y significaciones, pluri-temporal, y que afronta la confusión, el desconcierto y *lo velado e indefinible* del sentido. Y método que rechaza la sistematicidad, el tratamiento de conjunto ordenado cronológicamente, el querer abarcar el asunto completamente –desde el principio hasta el final-, que rechaza “los grandes movimientos”, “los golpes del destino”... Sistematicidad, orden, conjunto, totalidad, grandes acontecimientos, destino... todo esto, dice Auerbach con Montaigne, con Saint-Simon, tener en cuenta todo eso, es perder el tiempo. Y no lo es, como nos cuenta en el comentario de “la media parda” de W.Wolf (1927, *To the Lighthouse*), el fijarse y apoyarse en el detalle inexpresivo -sin ninguna categoría en el sistema de valores-, el fijarse en hechos sin importancia, desconectados... a los que se asocia, intercaladamente, la “corriente de conciencia” que manifiesta el monólogo interior de Mrs Ramsay, por ejemplo. Hechos cotidianos sin importancia, arbitrarios, domésticos, corrientes –pero *que contienen toda la sustancia del destino*- y cuya unidad se determina y justifica por el análisis de las condiciones sociales en correlación con la propia modalidad –la de W.Wolf en este caso- de la mezcla de estilos, con la modalidad específica literaria de la abolición de la jerarquía entre los niveles de estilo. Una Poética antifascista que es también la respuesta de Auerbach al nacional-socialismo³⁰, a lo

²⁹ Fernando Gómez Redondo (*op. cit. en la nota 15*) ve en esta característica de la metodología de Auerbach –*los mecanismos que ponen en juego los autores en el curso de la creación literaria*- lo que define mejor la “Estilística Genética”, que no es una estilística de la “lengua” sino del “habla” ni tampoco una estilística descriptiva sino generativo-genética (P. Guiraud).

*estático, jerárquico, deshistorizado, elevado, idealista, socialmente exclusivo*³¹... y un ejemplo, que toma en este caso de W.Wolf, de la clase de **correlación Literatura-Sociedad** que se investiga en *Mimesis*.

Clase de correlación –deducida del “modo de abolición de la jerarquía entre los niveles de estilo”- que le permite afirmar, sobre la literatura española del Siglo de Oro, por ejemplo, *que no tiene mucha significación en la historia de la conquista literaria de la realidad moderna; mucho menos que Shakespeare, e incluso Dante, Rabelais o Montaigne* (p. 312) pues, esta literatura, *fecundó más bien lo fantástico, aventurero y teatral que “el sentido de lo real”*. Literatura, sigue diciendo, que produce un efecto casi “exótico” pues *hasta en la representación de las más bajas zonas de la vida es extremadamente colorista, poetizante e ilusionista... y hace del mundo un teatro de la maravilla... donde reina una ordenación fija del mundo: Dios, el Rey, honor y amor, clase y actitud clasista son cosas incommovibles e indudables y ni las figuras trágicas ni las cómicas nos hacen preguntas difíciles de contestar... pues, después de todo, la realidad y el orden del mundo permanecen tan invariables como antes*. Juicios que fundamenta Auerbach desde la idea directriz que recorre su libro: *andamos, dice, tras las descripciones literarias de la vida cotidiana en las que ésta aparece expuesta de un modo serio con sus problemas humanos y sociales, y hasta con sus complicaciones trágicas... y no como una farsa* (p. 320-321) Idea directriz que no es otra que *poner en evidencia los problemas y conflictos existentes en el mundo... poner de relieve el meollo de las cosas* (p. 322) Y aunque esta literatura (del Siglo de Oro) represente “la realidad corriente” y mezcle los estilos, nunca lo hace como finalidad, pues su empeño es la *poetización y elevación constante de la realidad*, que Auerbach lo achaca *al orgullo nacional español... capaz de considerar a cada español como figura de estilo elevado*. También ve esa realidad incommovible y ese orden fijo del mundo en *El Quijote*, que, *a pesar de tratarse de una de las obras maestras de una época en la que va adquiriendo forma en Europa lo problemático y lo trágico, nos encontramos muy poca problemática y muy poca tragedia. Todo el libro es una obra humorística en que la locura resulta risible al proyectarla sobre el fondo de una realidad bien fundada* (p. 326); y pone como contraejemplo a Chaplin, *que permite ver las cosas con una claridad que escapa a la cordura*, que nos permite ver los relieves de lo trágico, que nos presenta los problemas humanos de un modo que nos hace temblar o nos mueve a compasión. Con Don Quijote *no salimos nunca del marco de la alegría*. Del humor. Del honesto entretenimiento³². Acaso sea, precisamente, lo que decíamos al principio sobre

³⁰ Terry Eagleton, *op. cit.* También en el caso de la poética de Batjín, -antiestalinista-, contemporánea de la de Auerbach, descubre Eagleton, en ambos, un cálido y optimista “humanismo populista” que oponen al pesimismo modernista, y que les lleva a elegir los textos de estudio según un criterio político: *el arte que importa es aquél que está impregnado por las fuerzas históricas, dinámicas, de la época* (Lukács). Arte que parte de la presuposición, que comparten Batjín y Auerbach, de que involucrar a “la gente común” es ética y estéticamente superior al arte que no lo hace. Dice Eagleton que no es cierto que *la vida cotidiana de la gente común sea más real que la vida de las cortes y las casas de campo... Mezclar estilos a veces es subversivo y a veces no*. Y añade, para corroborar su afirmación, que *el capitalismo es el sistema social más dinámico que la historia haya visto... y que el mercado es el mezclador más entusiasta*.

³¹En la página 350 se refiere Auerbach directamente a los acontecimientos de Alemania, “*a lo que nosotros hemos vivido*”, como *un mar de cieno y sangre*. Un poco más arriba, comentando la retórica propagandista en Voltaire, no se le pasó por alto el papel falseador y tramposo de la propaganda política: *cuando a una forma de vida o a un grupo humano les ha sonado su hora o han perdido el favor o la tolerancia de que disfrutaban, cualquier injusticia que la propaganda comete con ellos se siente vagamente como injusticia y, sin embargo, es saludada con regocijo sádico*.

³² Thomas Pavel (*op. cit.*) coincide en este juicio con Auerbach: *El Quijote es una obra cómica pero no realista* (p.86)... *Cervantes estaba convencido de que la novela podía y debía presentar la verdad moral*

lo problemático del concepto de realismo como arte representacional (y que Cervantes convierte en uno de los temas de su obra cuestionando la posibilidad *de que la verdad sea revelada por alguien...*, que se pueda establecer con claridad *el límite entre ficción y verdad, o entre verdad y verosimilitud*), la razón por la que Auerbach no vea, en los juegos metaliterarios que establece Cervantes, “la seriedad” ni lo “trágico”.

Siendo entonces *la representación “seria” de la realidad* la idea directriz del libro y siendo el método *un análisis minucioso del “hecho lingüístico –histórico-particular característico”* (manifestaciones concretas léxicas, fraseológicas, sintácticas, retóricas, estilísticas... una simple expresión), nos explicamos por qué, en *Mimesis*, el estudio no sea el de la obra en sí, sino de fragmentos textuales que muestren *el modo de abolición concreto de la regla de los niveles* con el sentido de “conquista de la realidad”, de “iluminación del panorama histórico-social”, que la representación *seria, problemática y trágica* (de cualquier persona, en su propia circunstancia histórica y temporal), produce; y nos explica la necesidad filológica de no encapsularse *patriótica ni sentimentalmente* en ninguna dramática abstracción, en ningún espíritu nacional, que pudiera cegar éste método de análisis que no busca ni justificar ni legitimar ni clasificar espíritus abstractos, sino estudiar *la acción constitutiva sobre la representación europea de la realidad* del estilo homérico y del estilo del Antiguo Testamento, tal como se ofrecen en los textos (p. 30) Pues, ya lo dijimos, lo estilístico genético, a diferencia de Spitzer, es social e histórico en Auerbach, y el detalle individual, el desvío, los hechos concretos de estilo, el contenido y el significado, son integrados para iluminar un contexto histórico, temporal y dialéctico, que no pretende agotar la historia y no pretende, tampoco, establecer *ninguna ley o teoría de su desarrollo, sino aproximarse sólo hasta donde permite el punto de partida*, es decir, hasta donde permite el hecho concreto de estilo desde el que se evalúa “la representación seria de la realidad” que logra el texto.

Por esto, analizando Auerbach el *Yvain* de Chrétien de Troyes, y después de demostrar que la *imagen coloreada y viva* de la realidad inmediata (p.129) está desprovista *de todo fundamento real y político* en el *roman courtois*, que sus protagonistas *no tienen función alguna histórico-política* (p. 130) *ni práctica*, que el mundo de la “prueba caballeresca” es un mundo de aventuras donde nada ocurre que no sea *escenario o preparación para una aventura*, mundo creado ex profeso para la prueba del caballero, y que esta ética e ideales fueron adoptados después por otras clases dominantes, precisamente por ese “vacío de toda realidad” que muestra el ideal, dice Auerbach que sólo Cervantes *interpretó el problema de la forma más acabada* (p. 133) y nos mostró, por *la exacta descripción* de las circunstancias de la vida de su héroe, cuáles son las raíces históricas del extravío de Alonso Quijano: pertenecer a una clase desprovista de función, de actividad, de toda misión... que se da cuenta del sinsentido por el que transcurre su vida... que es un hombre paralizado. Su salida es la fuga del vacío de realidad, de una situación insoportable, de alguien que quiere ejercer *a todo trance* la función –hechos de armas y amores- que corresponde a su clase y que será molido a palos, por la realidad del momento, cada vez que ejerza esa función de clase. Enlazando con lo que decíamos más arriba, vemos que Auerbach hace una lectura del *Quijote* que no le deja valorar adecuadamente, por ejemplo, la forma de leer los libros de caballerías por Alonso Quijano, ni ver el sentido de los juegos formales que hace Cervantes con la “ficción” y la “realidad”, con “la literatura” y “la historia”, con “el narrador”, “el autor” y “el lector”... aún dándose cuenta de esos juegos (*Cervantes muestra el mundo, la dicha y el infortunio, como un juego*, dice en la p.338; *Cervantes*

mediante la idealización (p. 87)

sólo se atreve a emitir un juicio acerca de lo que toca a su profesión, como escritor, y sobre la literatura –p. 339-) y resultándole difícil salir, con su método y “las ideas directrices”, de ellos. Pero, efectivamente, estos juegos teóricos que problematizan el propio ser de la literatura (autor, lector, ficción, realidad, texto...) quedan fuera del método de Auerbach como quedan fuera las obras “tomadas en sí mismas”... y cualquier tipo de patriotismo. Hay que verse en Estambul, en plena guerra y asistiendo a la destrucción de Europa, tratando de salvar “los muebles” de la realidad de la cultura románica, para entender qué podían significar palabras como “serio”, “trágico”, “juego”, “risa”, “literatura”, “realidad” o “representación” en esas condiciones. No nos extraña que Auerbach huya de las complicaciones teóricas y de la metaliteratura cervantina mientras ardían seis millones de judíos y él, salvado provisionalmente de la quema, aprovechaba la ocasión para estudiar la *acción constitutiva sobre la representación europea de la realidad* del estilo homérico y del estilo del Antiguo Testamento, tal como se ofrecen en los textos³³, sin pretender nada más que iluminar un contexto histórico, temporal y dialéctico, sin pretender agotar, claro está, la historia y sin pretender, tampoco, establecer *ninguna ley o teoría de su desarrollo sino aproximarse sólo hasta donde permite el punto de partida*. Por esto, sobre la guerra que se desarrollaba (1942) mientras escribía *Mimesis*, Auerbach se guarda de exponer y teorizar sobre esos hechos históricos como tales, pues piensa que *lo histórico contiene en cada hombre una multitud de motivos contradictorios, un titubeo y un tanteo ambiguo... muy rara vez aparece una situación definida... Es tan difícil escribir historia que la mayoría de los historiadores se ven obligados a hacer concesiones a la técnica de lo fabuloso*.

En el capítulo primero, **La cicatriz de Ulises**, Auerbach va a describir las características de la tradición clásica y de la tradición cristiana, del estilo homérico y del estilo del Antiguo Testamento, a partir del canto XIX de la *Odisea* y del libro 22 del *Génesis*, el sacrificio de Isaac. Relato homérico ordenado y espacioso, lenguaje ordenado en una lógica y conectado sintácticamente entre sus partes de forma clara, *sin perfiles esfumados*, con descripciones uniformemente ilustradas, perfecto modelado de las cosas, sin dejar nada a medio hacer y sin dejar nada oscuro o inadvertido, *en la penumbra*. Relato siempre presente, espacial y temporalmente, que no conoce ningún *segundo plano*, que llena por completo la escena y la conciencia. Nos dice Auerbach que Goethe y Schiller, en su correspondencia de abril de 1797, trataban de lo “retardador” en la poesía épica homérica, del avance y retroceso de la acción a través de las interpolaciones, y lo oponían al principio de “tensión” que caracterizaba la tragedia. Acertaban en la clave y en el fondo del estilo homérico *-representar los objetos acabados, visibles y palpables en todas partes, y exactamente definidos en sus relaciones espaciales y temporales* (p. 12)- y respecto al movimiento interno *-nada debe quedar oculto y callado-*.

³³ Alfonso Sastre citaba a César Vallejo (*Otro busca en el fango huesos, cáscaras. // ¿Cómo escribir después del infinito?*) al inicio de su obra de 1951 *El cubo de la basura*. Es lo que intentamos decir respecto a la “huída de los problemas teóricos” por parte de Auerbach en *Mimesis*, que es una obra producto de circunstancias excepcionales y nada académica.

