

cotejo sistemático y completo entre las obras de Erasmo y Cervantes, seguros de que hará nueva luz sobre la génesis del *Quijote*, y sobre el pensamiento cervantino.

PEDRO BOHIGAS

Barcelona.

ERICH AUERBACH, *Mimesis; la realidad en la literatura*. Trad. de I. Villanueva y E. Ímaz. Fondo de Cultura Económica, México, 1950. 532 págs.

Al reseñar la traducción española del libro de Erich Auerbach, *Mimesis*, es inevitable que coloquemos en primer término el ensayo sobre el *Quijote* "añadido especialmente para esta edición", según nos dice la solapa. El original alemán (Berna, 1942) había tratado brevemente de Cervantes y el Siglo de Oro en general al final del ensayo sobre Shakespeare (págs. 312-313):

La poesía medieval española había sido realista de un modo bien auténtico y concreto, pero el realismo del Siglo de Oro es como una aventura él mismo, y produce un efecto casi exótico; hasta en la representación de las más bajas zonas de la vida es extremadamente colorista, poetizante e ilusionista; ilumina la realidad cotidiana con los rayos de las formas ceremoniosas en el trato, con formaciones verbales rebuscadas y preciosistas, con el grandioso *pathos* del ideal caballeresco y con todo el encanto interior y exterior de la devoción barroca y contrarreformista: hace del mundo un teatro de maravilla . . . Por lo demás, raras veces un tema anduvo tan cerca del estudio problemático de la realidad como *Don Quijote* . . . Pero Cervantes no ha ido por esc camino. Su imagen de la realidad española se desfleca en muchas aventuras y estampas aisladas; sus fundamentos permanecen incommovibles.

Unas palabras del *Epilogo* ("de buen grado hubiese tratado más extensamente el Siglo de Oro . . .") indican que Auerbach se dió cuenta de que el despachar la literatura española en esta forma podía parecer arbitrario. Y al traducir *Mimesis* al español, la única traducción completa a cualquier idioma, inserta *La Dulcinea encantada*, un nuevo ensayo en el que se propone ampliar las indicaciones arriba citadas y encontrar para Cervantes, en cuanto "imitador de la realidad", un lugar junto a Homero, Dante, Shakespeare, Molière, Schiller, Zola, Virginia Woolf y otros.

En vista del esfuerzo generoso de Auerbach por corregir una aparente injusticia, es penoso confesar que el nuevo ensayo decepciona a los lectores hispánicos en general y a los del *Quijote* en particular. Un corto resumen del contenido del ensayo bastará para darnos cuenta del fallido esfuerzo de Auerbach. Con su método acostumbrado, Auerbach empieza por escoger un pasaje significativo; en este caso se trata del encuentro de Don Quijote con una aldeana en las afueras del Toboso, aldeana que le es presentada por Sancho como "la Dulcinea encantada" (parte II, cap. 10). El fuerte contraste

de lenguaje y actitud entre el arrodillado Don Quijote y la moza (que monta en su burro por detrás y de un salto) sugiere a Auerbach la posibilidad de una inmediata crisis psicológica, de una repentina y terrible desilusión. Pero, como bien indica, nada de esto ocurre; Don Quijote acepta la interpretación de Sancho de que todo ha sido obra de encantamiento, y todo acaba “felizmente”:

Tal como fué escrita por su autor, no cabe duda que la historia de las tres aldeanas y Don Quijote es, simplemente, una historia cómica. La idea de enfrentar al caballero loco con su Dulcinea de carne y hueso debió de ocurrírsele a Cervantes ya al escribir la primera parte de su libro; la ocurrencia de desarrollar esta idea a base de una maniobra fraudulenta de Sancho, haciendo que se trocasen los papeles, fué una ocurrencia verdaderamente genial, y el autor supo realizarla de una manera tan excelente, que la farsa, pese a todo lo que hay de absurdo y de intrincado en todos sus elementos y situaciones, se proyecta ante el lector como algo perfectamente natural y hasta necesario. Pero, pese a todo, no pasa de ser eso, una farsa. Ya hemos intentado demostrar más arriba que el posible giro hacia lo problemático y lo trágico se salva perfectamente en el único personaje de la escena en quien esta posibilidad podía darse, que era Don Quijote. Desde el momento en que éste se parapeta, casi instantáneamente y de un modo automático, por así decirlo, en su ilusoria interpretación del encantamiento de Dulcinea, queda eliminado del episodio todo aspecto trágico (pág. 321).

Como resultado inevitable de esta conclusión preliminar (aunque Auerbach se protege con ciertas reservas), Don Quijote y Sancho se convierten en personajes de farsa, Don Quijote como un hombre de “cordura perfectamente normal y corriente”, sujeto a una “idea fija”, y Sancho como un “necio y tosco escudero”. Siendo personajes de farsa, son para Auerbach poco reales, es decir, sus características se explican “estéticamente” más que “realmente”. Comparada con la locura de Hamlet o de Áyax, víctimas de terribles experiencias, la locura de Don Quijote, producto de una mera lectura de libros de caballería, le parece a Auerbach particularmente inexplicable (Julien Sorel y Emma Bovary eran, después de todo, jóvenes sin experiencia comparados con el “juicioso y cultivado hidalgüelo” que frisaba los cincuenta). De donde —y tal razonamiento circular no traiciona al libro— la imposibilidad de “tragedia” o de un “estudio problemático de la realidad contemporánea”. Don Quijote nunca entra en verdadero conflicto con su prosaica circunstancia; nunca defiende sus ideales con “consecuencia y método” germánicos como para poder ilustrar una injusticia social contemporánea, y nunca se da cuenta de la “responsabilidad trágica” que tiene de sus actos. Lo que queda, y aquí Auerbach cita a Cervantes, es “honesto entretenimiento”:

En Cervantes . . . gracias a la locura de Don Quijote, los dos mundos de vida y estilo chocan entre sí y se repelen sin la menor posibilidad de engarce; son dos mundos cerrados y antagónicos, entre los que no existe más cohesión que la alegre neutralidad del juego (pág. 330).

El *Quijote* es, así, una “única y espléndida” farsa y su mundo es una procesión de “alegres y divertidos embrollos”, exentos de crítica o de problemas.

Aunque hemos reordenado y abreviado el razonamiento de Auerbach, este resumen es, creo, justo, y, en cuanto tal, es una poderosa invitación a la polémica. Parecería como que en 1950 Auerbach hubiese revivido la interpretación avellanedesca del *Quijote* con su rígida separación de un caballero “loco” y su “real” circunstancia, con su invertida desintegración del todo en cómicos episodios extravagantes, y con su negativa de interpretar el orden moral o social existente. En efecto, muchas veces parece ser el *Quijote apócrifo* y no el *Quijote* el objeto de la atención crítica de Auerbach. ¿Es que no ha notado el progresivo desengaño *novelístico* de Don Quijote que se origina precisamente en el incidente que escoge? ¿No se ha dado cuenta de que las intenciones artísticas de Cervantes eran cada vez más profundas según iba de capítulo en capítulo y de parte a parte, y que la historia de las interpretaciones del *Quijote* no es una sucesión de simbolismos superimpuestos, sino que está arraigada en un creciente potencial de significado ofrecido por el autor mismo? Y finalmente, ¿no ha comprendido que este potencial creciente corresponde al crecimiento vital de Don Quijote y Sancho y a su íntima y vital relación? Son estos tres puntos fundamentales—malinterpretación del *Quijote* como novela, obstinación en interpretar literalmente el propósito de Cervantes, e incapacidad para concebir a Don Quijote y a Sancho viviendo independientemente—los que en Auerbach, como en Avellaneda, estimulan a una tentadora contraofensiva.

Sin embargo, un completo desarrollo polémico de estos tres puntos, en relación sólo con el *Quijote*, no puede ser de gran interés para los lectores de esta revista. Las fallas de Auerbach son tales que no sugieren nuevos problemas críticos ni nuevas posibilidades de solución. Podríamos recomendarle lo mejor de la bibliografía cervantina contemporánea (por ejemplo los recientes ensayos de Castro, e incluso Unamuno, Madariaga, Thomas Mann y Ortega) e intentar ver su capítulo sobre el *Quijote* bajo el tono general de *Mimesis* y la peculiar visión de la literatura que contiene. Esto será, no sólo más justo para Auerbach y su muy sugerente método crítico, sino que también indicará sus limitaciones. Nuestra particular insatisfacción con el tratamiento que da a Cervantes nos impone el deber de discutirlo en los términos del autor.

Auerbach se propone seleccionar, más o menos asistemáticamente, una serie de momentos, obras y pasajes de la Tradición Occidental que representen el desarrollo de las técnicas literarias empleadas para transmitir la “realidad”, así como los cambios históricos que sufre la visión de esa realidad. La exactitud estilística y las revelaciones de la *Geistesgeschichte* se unen en sus páginas. Para este propósito, Homero y el Viejo Testamento son sus puntos de partida, y Virginia Woolf, Proust y Joyce su destino. Auerbach evita deliberadamente cualquier definición previa, en particular la de su palabra clave, “rea-

lidad", palabra que en sí carece de toda precisión. Sin embargo, según el contenido del libro, vemos que para Auerbach significa, a grandes rasgos: técnicas para reflejar la vida ordinaria de todos los días en una forma seria, consciente y problemática. Tiene interés en buscar "la combinación de lo cotidiano y la severidad trágica" y encuentra en la Biblia la verdadera fuente de su posibilidad literaria. Por otra parte, la literatura clásica, entre Homero y Petronio, tiene muy poco interés desde su punto de vista. Por su misma naturaleza, la división genérica de estilos prohíbe la representación de tal "realidad", y sólo cuando esta división se derrumba, junto con la estructura clásica de la vida, aparecen en *Mimesis* pasajes en latín. Insistiendo en la búsqueda de una definición eficaz, nos vemos tentados de llegar a la conclusión de que Auerbach escribe, no la historia de la "realidad" en la literatura, sino la del "realismo", cosa muy diferente. Las grandes obras de la literatura occidental aparecen a menudo como antecedentes de Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola y los Goncourts. Tal vez esta impresión sea injusta, pero parecería que la "realidad" que Auerbach busca estuviese implícitamente definida tal como podría haberlo sido en Francia a fines del siglo XIX.

Dentro de esta intención limitada, Auerbach hace continuamente interesantes observaciones estilísticas, técnicas e históricas. El análisis de pasajes individuales suele ser brillante, y el libro, en conjunto, es al mismo tiempo fascinador y modesto. Pero Auerbach se enfrenta a una tentación fatal, una tentación a la que sólo se resiste cuando está frente a lo que considera un gran artista literario (un Racine o un Goethe): con demasiada frecuencia ofrece su interpretación de la "realidad", no como objeto de estudio, sino como medida de juicio. En lugar de limitarse al pasaje que analiza, pesa el todo en la balanza del realismo. El ensayo sobre Chrétien de Troyes, por ejemplo, tiene sospechosas reminiscencias de una crítica que podrían haber hecho el Cura o el Barbero:

Es un mundo creado y preparado ex profeso para la prueba del caballero. La escena de la salida de Calogrenante nos la muestra con absoluta claridad; cabalga todo el día y no encuentra más que el castillo dispuesto a la acogida, sin que se diga nada de las condiciones y circunstancias prácticas que hacen posible, compaginable con la experiencia común, la existencia de semejante castillo en la soledad más completa. Tal idealización conduce lejos de la imitación de lo real. En el *roman courtois* se pasa en silencio lo funcional, la realidad histórica del estamento caballeresco, y no puede sonsacarse a esta poesía ninguna visión honda de la realidad temporal, siquiera sea de la clase caballeresca, aunque sí gran cantidad de detalles histórico-culturales sobre las prácticas sociales y las formas exteriores de la vida en general. Cuando nos describe la realidad, sólo se ocupa de su superficie abigarrada y, cuando no es superficial, maneja otros temas y abriga otras intenciones que los de la realidad temporal (págs. 132-133).

Como resultado, se nos dice que esta forma de literatura, junto con el ideal cortesano que representa, son "influjos entorpecedores de

una aprehensión plena de la realidad dada..." Un ejemplo más decisivo es el modo de justificar la preferencia por Zola sobre Flaubert; el pasaje se refiere a la *Correspondance*:

... hay algo de angosto y sofocante en estos libros. Están llenos de realidad y de ingenio, pero son pobres de humor y de interna serenidad. Lo puramente literario, incluso en los grados más altos de entendimiento artístico y en medio de la mayor riqueza de impresiones, limita el juicio, empobrece la vida, y deforma a veces la visión de los fenómenos...; presentan a pesar de su talento y de toda su incorruptibilidad artística, un cuadro peculiarmente mezquino: el del gran burgués egocéntrico y preocupado por su *confort* estético, nervioso, plagado de fastidios y maniático; sólo que la manía en este caso se llama "literatura" (págs. 475-476).

En vez de una historia de los estilos y sus realidades, *Mimesis*, con demasiada frecuencia, nos ofrece una forma "a-literaria" de crítica absoluta, una "poética" que lleva implícito un dogmatismo tan rígido como el de los más severos neoclásicos.

A esta tentación se rinde Auerbach en el caso de Cervantes. En la misma forma en que los críticos anónimos del *Journal des Sçavans* encontraban que el Avellaneda traducido por Lesage era más "vraisemblant" que el original, así Auerbach coloca al *Quijote* frente a un ideal absoluto de realismo y no sólo lo descarta (para lo cual está en su derecho), sino que lo rebaja y lo malinterpreta. Podemos estar de acuerdo con Auerbach en que pocas obras maestras de la literatura occidental tienen menos que ver con su particular versión de la "realidad" que el *Quijote*, y sin embargo podemos afirmar que el reducirlo por esa razón al nivel de "farsa" descubre un muy particular proceso de apreciación literaria.

Este paso casi imperceptible de historia y análisis del estilo a opinión era, sin embargo, inevitable. Es axiomático que, puesto que las obras literarias se componen no sólo de palabras sino de valores, no sólo de signos sino de significaciones, el hablar de ellas requiere cierta medida de valoración. Pero, si bien no podemos reprochar a Auerbach su tentación de juzgar la literatura que le sirve de punto de partida, podemos, por lo menos, tratar de averiguar por qué yerra a veces en sus juicios. Aparte de la definición de "realidad" que, como premisa, no puede discutirse, estamos en desacuerdo con Auerbach en cuanto a lo que sea la naturaleza de la literatura. A Auerbach le preocupa la *mimesis*, "imitación de la realidad", y parece pasar por alto el hecho de que la literatura es, no sólo imitación, sino también creación, creación valorizadora sujeta a condiciones propias y peculiares¹. Y aunque se pueden descubrir muchas cosas interesantes desde su punto de vista, un juicio que no tenga en cuenta la condición de la literatura como forma especial de la creación humana es peligroso y está siempre sujeto a error.

Desde luego, no es éste el lugar adecuado para desarrollar una

¹ La doctrina de la *mimesis*, según Aristóteles, no implica la pura imitación, sino también la creación o *poiesis*.

teoría de la literatura, pero podemos, por lo menos, discutir brevemente esas condiciones elementales de la creación literaria que Auerbach subraya al omitirlas. La primera de estas condiciones es la del género. Hay a lo largo de *Mimesis* una tendencia a emparejar (o por lo menos a tratar como ejemplos comparables) pasajes de historias, ensayos, memorias, novelas, tragedias, comedias, misterios, poemas épicos, poemas cortos y hasta narraciones medievales en verso. Cada uno de estos géneros es, cuando menos, una forma para la creación y valoración de la realidad, una forma que, hasta cierto punto, está divorciada de la historia. Ciertas formas pueden ser adecuadas a una cultura o a un período particular; algunas formas, como la de la tragedia, pueden ser rehechas para acomodarse a la vida histórica que las necesita; pero, a pesar de esto, la autonomía del género no puede ser totalmente negada. Hay un concepto trágico de la vida así como un concepto novelístico de la vida, y cada cual tiende a crearse dentro de sus posibilidades formales. Es, precisamente, por no haberse dado cuenta de la peculiar apreciación novelística de la vida que tenía Cervantes (para la cual descubrió una forma adecuada) por lo que Auerbach no ha percibido el lento crecimiento de experiencia novelística del *Quijote*, como tampoco ha sabido ver la irónica preparación novelística que para ello elabora Cervantes. La costumbre de Auerbach de saltar de un pasaje escogido a las posibilidades y variedades del "realismo" en cierto momento histórico, tiende a hacerle prescindir de la forma creadora intermedia, forma que, hasta cierto punto, determina la "imitación de la realidad" en cada obra y momento. Así, Auerbach lleva a cabo lo mejor de su análisis cuando el texto que examina no es puramente genérico, es decir, cuando no es completamente trágico, cómico, novelístico o épico. Ejemplos son la *Biblia*, la *Divina Comedia*, o el mismo Rabelais. En estos casos, el todo se puede juzgar según la parte con menos peligro de yerro que en los casos de Cervantes, Shakespeare o Racine².

Esta falta de atención a la creación genérica en la literatura va mucho más allá de una mala interpretación del *Quijote* como novela. Hace que pongamos en duda el siempre indefinido concepto de tragedia, que, como hemos visto, es fundamental para la idea de "realidad" literaria de Auerbach. Al exigir que lo cotidiano sea descrito trágicamente, parecen quedar descartados los héroes trágicos

² Podría alegarse que Auerbach da una clasificación genérica al *Quijote*, la de "farsa". Pero hace esto precisamente porque divide la novela en incidentes, en una serie de imitaciones burlescas de la "realidad", y porque no toma en cuenta la forma determinante que da su mayor significación a estos fragmentos. Auerbach, en resumen, no ha visto que lo que aparece como farsa en los detalles corresponde a una superestructura de ironía novelística. El novelista, necesariamente, escribe desde lo que Cervantes llama el punto de vista del "padrastro". También es cierto que el elemento de imitación propiamente dicho en cualquier novela debe ser cómico, dado el material que trata. La descripción de la *Maison Vauquer* en el *Père Goriot* (estudiada con gran apreciación en *Mimesis*) está "imitada" por Balzac menos activa, pero en realidad tan cómicamente como el encuentro con "Dulcinea".

que luchan contra fuerzas gobernables. El hecho de que la gran tragedia haya sido casi siempre dramática en su forma no puede ser un accidente. Más bien parece expresar el hecho de que esta estimación de la vida recorre los límites extremos de la "condición humana", y que, por lo tanto, requiere un individuo activamente comprometido en la defensa del sentido de todas las vidas humanas. La tragedia no puede ser descrita; ha de ser actuada, hecha y dicha. Y si bien las "imitaciones de la realidad" en Shakespeare contribuyen a la acción (la tormenta de *Lear*, se ha dicho repetidamente, es de naturaleza coral), aisladamente no tienen ningún sentido y, desde luego, no son por naturaleza trágicas. Además —sin llegar a defender la extrema estratificación de estilos—, la tragedia, hasta cierto punto, debe colocar al héroe en un alto nivel de sentido y significación generales. De otra manera, como en el caso de Zola quien, según apunta Auerbach, intentó valientemente hacer tragedia en forma de prosa narrativa, se corre el riesgo de escribir una historia clínica. Es un hecho más o menos aceptado que todo el fracaso de la tragedia moderna (según Auerbach mismo admite, Ibsen es un buen ejemplo) está relacionado con la pérdida de trascendencia social y estilística. Los reyes, los príncipes y la poesía dramática son parte del juego. Volviendo a Auerbach: decimos todo esto no para insistir en la búsqueda de una definición última de la tragedia, sino porque sus curiosas preferencias dentro de la literatura del siglo XIX —prefiere Zola a Flaubert, Balzac a Stendhal— parecen estar íntimamente ligadas al problema de los géneros. No podemos discutir sus gustos, pero podemos indicar que para justificarlos críticamente Auerbach debería tener en consideración la novela y definir la tragedia. Al hacer esto último, bien podría tropezar con algunas de nuestras consideraciones.

Por último, y relacionado directamente con las condiciones discutidas, surge el problema del personaje creado. Desde luego, Auerbach, basándose en la elección de pasajes representativos, no puede tratar este asunto directamente y no pretende hacerlo. No es su propósito seguir el desarrollo de un personaje a lo largo de una obra. Pero esta omisión no hace más que llevarle a errores críticos como los que venimos señalando. La literatura genérica, escrita con honda autenticidad creadora y no sólo en términos de una simple intención inmediata, ofrece una extraordinaria posibilidad humana: el nacimiento de personajes independientes de tres dimensiones que sigan el curso de su propia vida y que puedan, incluso, como dice Unamuno, llegar a ser más "reales" que sus autores. Esta última e importantísima "realidad" le está negada al método crítico de Auerbach precisamente porque no puede ser "descrita", ya que es, en última instancia, la pura creación. En el caso de Shakespeare, el no tratar una sola obra o personaje, el limitar la discusión a la mezcla de estilos, es admitir tácitamente que este nivel de significación está más allá de su alcance. Pero, en el caso del *Quijote*, en ningún momento se admite tal cosa. Auerbach, desde su punto de vista, no puede comprender una obra que pone en duda el valor mismo de

la "realidad imitativa" y que sólo afirma la realidad vital y autónoma del individuo creado. Y llega a proponer su propia versión del libro, una versión que plantea los problemas de la realidad y no su problematismo:

El tema del noble y valeroso caballero loco que sale al mundo para realizar su ideal y mejorar la suerte del universo, podría concebirse y plasmarse también haciendo que en esta cruzada se pusieran en evidencia los problemas y conflictos existentes en el mundo. La pureza y derechura de este insensato podrían ser de tal naturaleza, que, aun sin proponerse un efecto concreto, por todas partes en que interviniera diera espontánea e inconscientemente en el meollo de las cosas haciendo que así cobrasen relieve los conflictos latentes o imprecisos (pág. 322).

Aunque Auerbach menciona el *Idiota* de Dostoyevski como ejemplo (ejemplo dudoso en todo caso), un Don Quijote semejante habría sido un tipo, la clase de tipo a que muchas veces se ha visto reducido por la crítica. El Quijote de Cervantes puede vivirse a sí mismo hasta el máximo, puede convertirse en una vida independiente porque, siendo rechazadas las recetas de Auerbach, la realidad exterior es discutible. Cuando Cervantes, en su famoso pasaje, se niega a describir la casa de Don Diego Miranda, parece haber intuído esa verdad. Una descripción demasiado objetiva de la "realidad" impide, hasta cierto punto, un desarrollo independiente de los personajes. Por esta razón Flaubert, Stendhal y Dostoyevski, frente al enorme problema del "realismo" en la novela, buscaron, cada cual a su modo, una solución cervantina.

Así, pues, no tiene sentido polemizar con Auerbach sobre el valor del *Quijote* ni quejarnos una vez más de la ceguera crítica del extranjero para la literatura española. Los errores de Auerbach no responden más que a ciertas inevitables limitaciones de su método, y su propia literatura alemana ha sido tratada tan brevemente como la española. Podríamos desear que en esta incursión por territorios sin duda poco familiares hubiese dado al *Quijote* el beneficio de la duda, pero debemos admitir que de todas las grandes obras de la literatura europea era ésta quizás la menos adecuada para el análisis de Auerbach. Es lástima que no haya escogido, por ejemplo, las *Generaciones y semblanzas* de Pérez de Guzmán o cualquiera de las novelas picarescas (un estudio de la "mimesis" en Europa que ignore la contribución de la picaresca será, evidentemente, incompleto). En esto, dada su verdadera capacidad crítica y la excelencia general de estos ensayos, podría habernos ilustrado grandemente.

STEPHEN GILMAN

The Ohio State University.