

* in "*Encomio de Helena*". *Homenaje a Helena Beristain* (a cura di T. Bubnova e L. Puig), UNAM, México 2004, pp. 109-119

Giovanni Bottiroli

MIMESIS Y MURALES

Apuntes sobre el estilo desde Ciudad de México*

1. Como el propio autor tuvo ocasión de puntualizar en una réplica a Curtius, *Mimesis*, el gran libro de Auerbach, no gira alrededor del problema de los tres niveles de estilo. Es cierto que esta antigua división tripartita, que hoy día ya no se entiende en sentido normativo sino descriptivo, ofrece una posible taxonomía: Auerbach la transforma en una tipología de escrituras y de épocas, por medio de las nociones de *Stilmischung* y *Stiltrennung*. Hay épocas que separan y jerarquizan los estilos, negándose a tratar “seriamente” las temáticas cotidianas: la antigüedad clásica y, sobre todo, el clasicismo francés. Hay épocas y culturas que suprimen esta separación: la edad media cristiana y el realismo moderno. En cuanto a la mezcla teológica de lo humilde y lo sublime, que hallamos en Victor Hugo, el realismo moderno se caracteriza por sumergir la narración en una atmósfera abarrotada de historicidad (Stendhal, Balzac) y por atribuir una dignidad inédita a la dimensión “intermedia” de la existencia (Flaubert). Sin embargo la enseñanza metodológica de Auerbach no puede ser reducida al esquema más recurrente y visible en su texto.

Que las propuestas teóricas de *Mimesis* no hayan sido comprendidas correctamente, se debe también a la reticencia del mismo Auerbach a analizar su propia terminología y su propio método, más complejo que no aparece, por ejemplo, en la lectura atenta de René Wellek:

“Auerbach nunca se conforma con un análisis del estilo, sino que a partir del mismo suscita reflexiones sobre la actitud del escritor hacia la realidad y su técnica al reproducirla... Su procedimiento no es nada uniforme. Casi todos los capítulos están organizados de manera

distinta, pero Auerbach reúne casi siempre tres métodos distintos, a saber: la estilística, la historia intelectual y una sociología orientada históricamente.”¹

Sin embargo a mí me parece que la verdadera “mezcla de estilos” (*Stilmischung*) en *Mimesis* no es ni la tradicional entre sublime, intermedio y humilde, ni la metodológica entre crítica, historia y sociología. La mezcla más auténtica, y en todo caso la más sugerente, se nos muestra y al mismo tiempo se esconde en el primer capítulo, cuando el autor contrapone dos tipos de escritura, que también expresan dos “modos de visión” opuestos: Homero y la Biblia.

Las diferencias son analizadas con sagacidad por Auerbach que luego las resume así:

“No es fácil concebir estilos más contradictorios entre sí que los de estos dos textos, antiguos y épicos en la misma medida. Por un lado, figuras totalmente plasmadas, uniformemente iluminadas, definidas en tiempo y lugar, juntas unas con otras en un primer plano y sin huecos entre ellas; ideas y sentimientos puestos de manifiesto, peripecias reposadamente descritas y pobres en tensión. Por el otro, las figuras están trabajadas tan sólo en aquellos aspectos de importancia para la finalidad de la narración, y el resto permanece oscuro; únicamente los puntos culminantes de la acción están acentuados, y los intervalos vacíos; el tiempo y el lugar son inciertos y hay que figurárselos; sentimientos e ideas permanecen mudos, y están nada más que sugeridos por medias palabras y por el silencio; la totalidad, dirigida hacia un fin con alta e ininterrumpida tensión y, por lo mismo, tanto más unitaria, permanece misteriosa y con trasfondo.”²

¿Por qué es el estilo homérico un estilo de primer plano? Porque, aclara Auerbach, en el relato de Homero “todo vuelve a relatarse con un perfecto modelado de las cosas y una conexión en las frases que no deja nada oscuro o inadvertido”³: es con la mano derecha, por ejemplo, con la que Ulises sujeta a Euriclea por la garganta; el mismo Ulises encuentra el modo de hablar con los Pretendientes mientras empieza a matarlos; aun en los momentos de mayor tensión, el autor no renuncia a explicitar los detalles, los nombres y las pasiones. En Homero no hay perspectiva: ni siquiera las digresiones, como la que reconstruye la cacería en que Ulises adolescente se hirió provocándose la cicatriz que reconoce Euriclea, crean desniveles y no desvanecen la acción en lo impreciso. En la gran épica griega nunca encontramos profundidades inexploradas. Pero ¿es realmente así?

El énfasis con que Auerbach acompaña la narración homérica hacia “un presente uniformemente objetivo e iluminado”⁴ corre el riesgo de ocultar su valor estético: no existen

grandes obras de arte en donde todo está bien trabado (*tutto è articolato*) y en las que no hay sitio para lo implícito, porque en ese caso se aboliría la dimensión *virtual* que hace que una gran obra siempre se pueda interpretar de nuevo. No es posible ahora ilustrar la dialéctica entre denso y trabado en cuanto constitutiva de la esfera estética; sin embargo me parece más bien evidente que las fórmulas con las que Auerbach se refiere a la poesía de Homero actualmente se utilizan para legitimar juicios estéticos negativos. ¿No es cierto que los personajes totalmente plasmados resultan más bien *planos*? ¿No es cierto que la ausencia de omisiones entre los varios elementos narrativos corresponde a una deplorable incapacidad de utilizar procedimientos elípticos y por lo tanto a la redundancia? Y en cuanto a la pérdida de tensión, ¿no será un aspecto irremediablemente obsoleto de la épica antigua?

Llegados a este punto, debemos cuestionarnos si esta involuntaria denigración de la poesía homérica nace de la insuficiencia, o del desgaste, del lenguaje utilizado por Auerbach o si deriva de errores en la esencia de su análisis. En realidad las observaciones de Auerbach resultan fundadas y convincentes vistas de una en una: es su síntesis, es el efecto global lo que contrasta singularmente con su admiración con respecto a la épica griega. Debemos pues localizar los puntos en donde se origina el equívoco. Creo que los términos más ambiguos, en el discurso de Auerbach, son el *primer plano* y el *trasfondo*. Pero esta ambigüedad se extiende a la relación entre el nivel estilístico y el nivel sociológico.

Si pensamos en la Odisea y en la Biblia como textos emblemáticos de las sociedades que supuestamente hallarán en ellos una “manera de expresarse”, el estilo de primer plano y el estilo de trasfondo nos parecerán el fruto espontáneo de dos visiones colectivas del mundo: Homero sería la voz de un pueblo que tiende a atribuir *perfección* a todas las cosas, la Biblia daría testimonio de una mentalidad dominada por una concepción distinta de lo divino, la verdad y las pasiones –concepción exegética, en donde lo visible no es más que la evocación de lo invisible y lo indecible. Pero ¿hasta qué punto hay *espontaneidad* en el estilo homérico,

y más en general en los estilos de la literatura griega? Según Nietzsche los griegos amaban la “bella palabra” y concebían la belleza de la palabra en un sentido anti-naturalista:

“Esta especie de *desviación de la naturaleza* es quizá el manjar más gustoso para el orgullo del hombre: es por su causa por lo que ama el arte como expresión de una innaturalidad y convención elevada y heroica. (...) Examínese a los autores griegos de tragedias para ver *qué* es lo que más excitaba su diligencia, su ingenio, su emulación: ¡Seguro que no era el propósito de arrollar a los espectadores con emociones! ¡El ateniense iba al teatro *para oír bellos discursos!*”⁵

Hay que interpretar la tendencia del estilo homérico a “representar los objetos acabados, visibles y palpables en todas sus partes”⁶ como una construcción, es más, como una construcción anti-naturalista. En efecto, no hay nada natural en el *ralentí* homérico: la mera trama de los sucesos requeriría mayor velocidad, al igual que la supresión, por ejemplo, de aquellos símiles que interrumpen y suspenden la linealidad del tiempo narrativo. En verdad ¿son los símiles únicamente un freno de la acción? Examinando algunos fragmentos hegelianos, sobre la relación entre metáfora y trama, Sklovskij observa que “el objetivo de las imágenes no consiste solamente en la representación de la acción sino también en el análisis y el incremento del significado de las sensaciones. La sensación, al ser ralentizada, aumenta en expresividad ”.⁷ Las “imágenes”, como las llama Sklovskij, las técnicas alegóricas actúan como una *reelaboración semántica de las acciones* aumentando su complejidad. Veamos un ejemplo:

Odiseo registraba con los ojos toda la estancia por si hubiese quedado vivo alguno de aquellos hombres, librándose de la negra Moira. Pero los vio, a tantos como eran, caídos todos entre la sangre y el polvo. Como los peces que los pescadores sacan del espumoso mar a la corva orilla de una red de infinidad de mallas, yacen amontonados en la arena, anhelantes de las olas, y el resplandeciente sol les arrebató la vida: de esa manera estaban tendidos los pretendientes los unos contra los otros.”⁸

¿Qué función podemos atribuir a este símil? ¿Había quizás algún aspecto oscuro en la acción, algo que no se podía dejar sin destacar o solamente esbozado? Los Pretendientes han

sido exterminados: sus cuerpos yacen uno al lado del otro. ¿Por qué Homero no se da por satisfecho con esta descripción detallada, a la que ningún símil puede añadir más claridad? En realidad este símil introduce opacidad e incertidumbre: obsérvese la leve incongruencia en el paralelismo entre los cuerpos de los pretendientes, que en parte quizás agonizan pero en parte ya son cadáveres, y los peces que todavía sueñan con las olas del mar. Pero la verdadera opacidad deriva de la combinación y superposición de dos imágenes: a causa, o en virtud de este mecanismo vemos desaparecer los tejados del palacio de Ítaca, vemos que el sol desciende y resplandece como una luz feroz sobre los cuerpos ajusticiados. ¿Seguiremos diciendo que éste es un estilo de primer plano?

Ciertamente no en el sentido de una percepción homogénea e iluminada por igual: parece al contrario que, al prevalecer las figuras y los detalles, en el tiempo suspendido que se mezcla con el tiempo de la trama que discurre, ha irrumpido el *trasfondo*. Igual que a través de una cicatriz irrumpe una historia de cacería –¡y no con la modalidad del recuerdo! La cicatriz de Ulises no es la *madeleine* de Proust. Con gran perspicacia Auerbach ha observado que esta disgresión no pertenece a un pasado reevocado y lejano sino a un presente muy cercano. Por otro lado, todo esto sugiere unas implicaciones distintas a las formuladas por el autor de *Mimesis*. La carencia de perspectiva en Homero no equivale a una simple ausencia del trasfondo sino a la *presencia del trasfondo en primer plano*. El presente del pasado pertenece también al presente; la figura también forma parte de la letra. El estilo homérico no es un estilo disyuntivo.

El análisis del estilo bíblico también se puede modificar parcialmente. El Dios hebraico es inaccesible, pero ontológicamente es uno: la proteiforme visibilidad de las divinidades griegas no le pertenece. Su voz procede de alturas o profundidades desconocidas, pero es inteligible: sus peticiones son imperiosas, pero claras. Junto al trasfondo que se retira, en el relato bíblico, se halla la tensión de una palabra que se quiere revelar.

Así pues la tipología de Auerbach no se debe interpretar como una dicotomía. El hilo conductor de su estudio es, sin duda alguna, la mezcla (o la ausencia de mezcla) de los estilos: pero la mezcla que decide el valor estético de una obra no es aquella entre lo sublime, lo intermedio y lo humilde, sino la relación dialógica entre estilo de trasfondo y estilo de primer plano, entre densidad y trabazón.

2. Muchas asociaciones de ideas me llevaron al libro de Auerbach, y a las ambigüedades de sus categorías, mientras observaba los murales pintados por Diego Rivera en el Palacio Nacional de Ciudad de México. Tenía frente a mí una pintura mixta, más en el sentido de Victor Hugo (combinación de lo humilde y lo sublime) que no de Flaubert. Y una narración épica, cuyas determinaciones estilísticas quería comprender. Como no se puede empezar un análisis sin un 'juicio de gusto', como me fío de mi gusto y como que los murales de Rivera me parecían muy bonitos, *en su conjunto*, me interrogué sobre las perplejidades que me suscitaban algunos detalles. Cuando la vista aísla una escena, o a un personaje, esta pintura parece incitar los prejuicios de un observador poco benévolo, como lo fue por ejemplo Emilio Cecchi, quien al contar un viaje realizado por México en 1930 declaraba que no le gustaba Rivera: “Si quitamos al efecto de sus obras todo lo que concierne a la propaganda, al folclore y a la anécdota, queda bien poco”⁹. Los murales del Palacio Nacional constituyen una excelente ocasión para reflexionar sobre el peso que ejerce un mensaje ideológico con respecto a las estructuras de la obra de arte.

El estilo de Rivera se podría definir como un estilo de primer plano: nada queda oscuro, todo se nombra y es nombrable –el turista sólo debe seguir la guía que se le ofrece al entrar para reconocer fácilmente los episodios narrados. Veamos uno:

El arribo de Hernán Cortés a Veracruz. 1519.

El personaje, que aparece deformado según los estudios antropológicos realizados por Diego Rivera, es el conquistador español. Arriba a la izquierda: Cortés asiste a la primera ceremonia religiosa celebrada en las costas del territorio mexicano. A la derecha: los

esclavistas. Debajo: los animales domésticos transportados por los españoles a América. El indígena con el niño de los ojos azules representa el cruce de las dos razas. El capitán español mientras paga el quinto real. A la izquierda: el herrado de los indígenas y el mercado de los esclavos negros importados de África.

Sin embargo sería incorrecto confundir el tiempo necesario para reconocer –es decir para satisfacer una exigencia de individuación que sentimos frente a cualquier obra rica por la cantidad de elementos– con el tiempo de toda la percepción estética. Es evidente que, cuando ambos tiempos tienden a coincidir, nuestra lectura de una obra pictórica se limita a ser, precisamente, una lectura, un simple desciframiento enciclopédico. En tal caso, efectivamente, retomando el juicio de Cecchi a propósito de Rivera, la materia persiste “basta y sin esplendor”. Cuando prevalece *lo reconocible*, cuando observamos “La lucha de clases” y pensamos “ese es Marx” o bien “ese es Pancho Villa”, el mensaje se impone por encima del estilo, la trabazón suprime densidad.

El arte propagandístico es, por definición, reconocible y se compone de partes reconocibles. Sin embargo, ¿se componen de partes los murales de Rivera? Sí, de manera provisional, cuando en nosotros prevalece el placer de ordenar el caos de las figuras. Sí, si intentamos ver aquellas fronteras que no aparecen, en el interior de todo gran fresco. Guiada por las anotaciones, la vista las encuentra con facilidad. Pero todo esto no es suficiente. La percepción se dilata porque todo se mezcla de nuevo, las escenas vuelven a confundirse, y a alejarse. Es precisamente éste el efecto irresistible de los murales del Palacio Nacional: el primer plano se ve atraído hacia el trasfondo. No hacia lo impreciso, lo informe o hacia el vacío, porque en esta pintura ateológica el mundo es completamente visible y está lleno. Bulle en un extremado desorden. El caos no nace del alejamiento sino de un exceso de cercanía. El efecto de lejanía o de alejamiento deriva de la extensión natural del espacio, del principio de contigüidad: como el arquero de la filosofía de Epicuro que despide una flecha más allá del límite del universo, obligándolo a desplazarse, del mismo modo la mirada que recorre la Historia, contada por los murales, penetra en lugares que cada vez son un lugar que viene a

continuación. ¿Cuál es pues la función del primer plano? No goza de ningún privilegio respecto al trasfondo: es una ampliación (no natural pero no arbitraria). Más allá del primer plano la Historia sigue: todo se sume en lo *diferenciado*.

Otro filósofo de la plenitud, Bergson, escribe: “Todos los vivientes están en él, y todos ceden a ese mismo impulso formidable. (...), la humanidad entera, en el espacio y en el tiempo, es un inmenso ejército que galopa al lado de cada uno de nosotros, delante y detrás de nosotros, en una carga arrolladora, capaz de derribar todas las resistencias y de franquear muchos obstáculos, quizá incluso la muerte.”¹⁰ Rivera se suma a esta concepción transformándola, o mejor dicho demoliéndola. La humanidad satura los espacios de la historia, ferozmente ceñida sobre sí misma. La destrucción de los templos paganos, la pesca con las redes, el símbolo del águila, la diosa del maíz, la maceración de las hojas del maguey para obtener el papel, el mercado de Tlatelulco, la lucha por la independencia, Wall Street, el fraile gordo, Hernán Cortés, la danza del fuego, Francisco Madero, el lago de Texcoco: la secuencia de los murales reordena parcialmente el montón desordenado de la memoria; todo fresco es una parada que delimita e inmoviliza un periodo de tiempo, pero en la memoria involuntaria del observador los protagonistas pertenecen a una materia líquida, flotan en el mismo río –eternamente se mojan en el mismo río, que no fluye más que virtualmente. El gran río de la Historia no tiene un mar donde desembocar, y sin embargo se obstina en abrirse camino (¿a través de quién o de qué? de sí mismo, es evidente) y en recorrerlo. Sin duda alguna la serialidad de los frescos de Rivera es un indicio de esta paradoja.

3. El estilo no es un conjunto de estilemas, sino el lenguaje dividido: ésta es la tesis que he intentado defender en un libro reciente¹¹. *Lenguaje dividido* significa que las unidades lingüísticas (los signos) pertenecen a regímenes distintos, las hacen posibles fronteras (o trabazones) de distinto tipo. Lo que llamamos “el lenguaje” o “el estilo” de una obra de arte

en realidad siempre es una mezcla de estilos heterogéneos: por lo que a la heterogeneidad se refiere, para el ideólogo es un punto de llegada (el ideólogo se conforma con la oposición entre heterogéneo y homogéneo, entre híbrido y no híbrido), para la teoría es un punto de partida. En efecto, es necesario analizar las muchas formas, las muchas relaciones que hacen que una obra sea *plural*, del mismo modo que es indispensable comprender que no hay pluralidad sin conflicto. Quisiera limitarme a un aspecto de dicha conflictividad: las incoherencias de la obra de arte, incoherencias que, obviamente, la obra no debe *sufrir* –en tal caso de plural se convertiría en múltiple, en una acepción puramente numérica– sino que debe *saber incluir*, es decir dominar y gobernar.

Emilio Cecchi se había acercado al problema, gracias a la admiración por un arte popular (auténticamente popular, bajo su mirada, es decir anónimo y en todo caso no ideológico): el arte de tejer de los indios Navajo.

“Cuando una mujer Navajo está a punto de terminar uno de esos tejidos, deja en la trama y en el dibujo un pequeño defecto, una falta: <<para que el alma no se le quede prisionera dentro de la labor>>. Ésta me parece una profunda lección de arte: prohibirse, deliberadamente, una perfección demasiado aritmética y fija. Porque los trazos de la obra, al soldarse visiblemente sobre sí mismos, constituirían un laberinto sin salida; un mensaje cifrado, un enigma cuya clave se ha perdido. El primero que se irritaría por el engaño es el espíritu que ha creado el engaño.

¿No es acaso la explicación de por qué determinados grandes artistas pusieron siempre en su propia obra una señal de inacabado, como si fuera una invitación al misterio, a la colaboración natural? Temían que su obra, de alguna manera, fuera viciada y maldita si se quedaban “prisioneros” dentro de ella. Sabían cuán más viva iba a resultar en virtud de semejante libertad con la que dar testimonio de que el ser humano, en el acto mismo de crear, reconoce la fatalidad de su propia imperfección”.¹²

La ruptura de las simetrías y de las coherencias es una exigencia vital para la obra de arte, incluso para las obras más sencillas, en las cuales –como en las alfombras de los Navajo– dicha ruptura sigue siendo un fenómeno *local*. En las grandes obras, la producción y la inclusión de incoherencias obedece a una voluntad implacable y sistemática (piénsese en la *Caridad* de Giotto, según la descripción de Proust en el primer volumen de la *Recherche*). Por ello Cecchi se equivoca cuando interpreta la “imperfección” com una declaración de

modestia, como el reconocimiento ético de la propia finitud. No se trata de someterse frente a un límite, sino de reconocer el motor del arte auténtico, el rechazo de los estilemas y de su coherencia banal. La introducción de asimetrías es un fenómeno positivo, es un multiplicador de relaciones, es la vía para crear la densidad.

No en la falta *de* perfección sino en la ausencia de correspondencia *entre* regímenes heterogéneos hallamos la condición de vida de la obra de arte. Si una obra ejemplifica solo el estilo de primer plano, o solamente el estilo de trasfondo, no es una obra viva. Para comprender la épica griega y la hebraica, pero también la épica pintada en las paredes de la Ciudad de México, hay que volver a encontrar la tensión entre los dos principios, sin ignorar cuán distintos son los modos con que se manifiesta. El trasfondo no es inevitablemente el abismo en donde los significados y las formas se extravían: puede ser un lugar en donde unos cuerpos ocultan a otros. I el primer plano no es necesariamente el ápice de la individualización: puede ser, al contrario, el umbral al que se asoman la buena y la mala suerte.¹³

NOTAS

* Traducido del italiano por M. Carreras i Goicoechea

1. R. Wellek, *Storia della critica moderna*, (traducción italiana, Il Mulino, Bologna 1995, vol. VII, p. 168).
2. E. Auerbach, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, 1946 (trad. de I. Villanueva y E. Ímaz, Fondo de cultura económica, México, Madrid, Buenos Aires, 1982², p. 17).
3. *Íbid.*, p. 10.
4. *Íbid.*, p. 13
5. F. Nietzsche, *La gaya ciencia*, 1882, af. 80 (trad. de J. Mardomingo Sierra, Edaf, Madrid, 2002).
6. E. Auerbach, *op. cit.*, p. 12.
7. V. Sklovskij, *Lettura del Decameron*, 1961 (traducción italiana, Il Mulino, Bologna, 1969, p. 149).
8. La Odisea, XXII, vv. 381-389.
9. E. Cecchi, *Messico*, 1930, Adelphi, Milano, 1985, p. 136.
10. H. Bergson, *La evolución creadora*, 1907 (trad. es. de M.L. Pérez Torres, Planeta-De Agostini, Barcelona, 1994, p. 239).
11. Cfr. G. Bottiroli, *Teoria dello stile*, La Nuova Italia, Firenze, 1997, para las nociones introducidas en este párrafo.

12. Cfr. E. Cecchi, *op. cit.*, p. 51.
13. Los personajes vienen individualizados por sus cualidades (Aquiles es rápido en la carrera, el astuto Ulises, etc.), pero *desindividualizados* por su destino -por una necesidad que no es determinista, porque indica posibilidades superiores, auténticas, y nunca totalmente explorables.