

LA LITERATURA COMO MÍMESIS. APUNTES PARA LA HISTORIA DE UN MALENTENDIDO

En los últimos decenios se ha puesto muy en boga, en el terreno de los estudios literarios, invocar la autoridad de Platón o de Aristóteles para demostrar la validez 'eterna' de una teoría —y, consecuentemente, la imposibilidad de cualquier planteo realmente novedoso— o, por el contrario, achacar a ambos filósofos la persistencia de confusiones conceptuales e incluso de posiciones dogmáticas a lo largo de siglos de reflexión sobre la literatura.

En estas páginas me propongo examinar el sentido de una familia de términos técnicos muy utilizada por ambos: *mimesis*, *mimetizar*, *mimético*, etcétera, con el doble fin de despejar tanto objeciones como actitudes apologéticas basadas en equívocos y de señalar la productividad y la importancia de esas nociones para el desarrollo de la ciencia literaria actual

Miméisthai ("mimetizar") designa originariamente —y el sentido primigenio del nombre griego debió jugar un rol considerable en su adopción como tecnicismo filosófico y teórico-literario— una acción cuya función exclusiva es evocar otra acción con la que guarda una relación de analogía. Caso típico es, por ejemplo, el de un individuo que en un ritual religioso destinado a conjurar a las divinidades de la fertilidad efectúa una serie de movimientos similares a los de un agricultor en trance de arrojar la simiente a los surcos. Tal individuo no siembra sino mimetiza el sembrar. Retengamos desde ya un aspecto de esta actividad que tiene especial relevancia en el campo de las artes: el objeto de la mimesis —el original o el modelo en el sentido no científico del término— puede ser, en el caso señalado, la acción particular, única en su facticidad, de un agricultor particular, igualmente único en su facticidad, pero no tiene por

qué ser necesariamente así y que de hecho suele no ser así. El objeto de la mimesis puede ser también una clase de acciones correspondiente a una clase de individuos.

Cuando se habla de *modelo* en el sentido mencionado suele pensarse en un individuo concreto, casi nunca en una abstracción. Se supone que el modelo de una naturaleza muerta, para mencionar un ejemplo pictórico, debe ser un determinado plato con frutas que el pintor tuvo ante sus ojos y no aquella "cierta idea" de su mente que Rafael decía retratar.

La noción aristotélica de mimesis implica el presupuesto contrario: el carácter genérico del objeto de la mimesis artística y, en particular, de la mimesis poética. El no reconocimiento de este rasgo sustancial ha dado pie, como veremos en seguida, a muchos malentendidos y objeciones descaminadas que reaparecen periódicamente en algunos de los más autorizados críticos de nuestros días.

Mimetizar es para Aristóteles el quehacer específico del artista, el que lo define como tal, el que permite reconocer, más allá de las diferencias en los medios, objetos y maneras de la mimesis, el vínculo profundo que mantiene coherentemente unidas las más diversas manifestaciones artísticas. El pintor que pinta un paisaje o un plato de frutas, el escultor que da forma a un lanzador de discos, el poeta que imagina y registra un discurso que no es el suyo, el bailarín o el músico que con movimientos corporales o los sonidos de un instrumento evocan conductas o emociones, mimetizan por igual.

En oposición con Platón, quien en el libro x de *La República* sostenía que los artesanos mimetizaban las ideas eternas de las cosas y los artistas mimetizaban las mimetizaciones de los artesanos, Aristóteles entiende que el carpintero que fabrica una silla se limita a producir un objeto que no es representación de un ente ideal, sino lisa y llanamente una silla determinada. Si ésta se reconoce como tal no es por el hecho de ser reproducción de la *idea* de silla sino porque la *forma* de silla —que sólo puede existir en las múltiples sillas concretas— se realiza en una materia particular. A la

inversa, quien pinta o esculpe una silla no hace un objeto sino la mimesis de un objeto, esto es, lo re-presenta, reproduce la actualización de su forma en un medio distinto de aquél en el que se actualiza la forma de silla para dar lugar a una silla-objeto.

Si bien Aristóteles no se pronuncia con claridad sobre cuál sea el objeto específico de la mimesis en las artes plásticas, es, por el contrario, bien explícito en lo que concierne a la música, la danza y la poesía, que aparecen englobadas bajo el término *poiesis*, utilizado por él tanto en este sentido amplio cuanto en el más estrecho de arte verbal. En este último terreno el objeto de la mimesis está constituido, como lo puntualiza repetidas veces, por acciones humanas y, secundariamente, por los caracteres que ejecutan dichas acciones.

Ahora bien, puesto que al referirse a la poesía trágica —que dentro de su concepción evolucionista de la historia literaria representa a la poesía por antonomasia— señala que el objeto de la mimesis poética es *lo que podría acaecer* (*Poética*, IX), resulta a primera vista justificado suponer que la noción misma de mimesis está confinada a los límites de uno de los tantos metatextos históricos (preceptivos, tratados teóricos descriptivo-normativos, artículos críticos, etcétera) dentro de los cuales el sistema de la literatura se autodefine como tal en un ininterrumpido proceso de cambio (*Cf.* Lotman 1976, 344-346). Dicho de otro modo: despejada del contexto amplio de la *Poética* en su totalidad, la caracterización generalizadora de la poesía como mimesis de posibles acciones tiene todo el aspecto de una definición normativa cuya validez, como la de todo enunciado normativo, sería equivalente a la de cualquier otra definición elaborada en el interior de cualquiera de los metatextos literarios identificables en el espacio y en el tiempo.

Es en ese supuesto que se le ha reprochado frecuentemente a la *Poética* aristotélica —en particular en este siglo— el fundarse en postulados no por más sutiles menos totalitarios que los platónicos, que tendrían por finalidad subordinar la creación artística a la noción de realidad dominante

en el conjunto social, sofocar cualquier intento individual de cuestionamiento de los patrones cognoscitivos generales y afianzar, mediante una repetición servil, la visión estereotipada del mundo en que se sustenta el orden constituido.

El arte propugnado por Aristóteles, la mimesis de acciones posibles cuya función es, como lo precisa abrupta y telegráficamente el célebre capítulo vi, provocar en el receptor la catarsis de afectos elementales, constituiría, desde esta perspectiva, una copia, una mera reproducción de lo que una comunidad histórica experimenta como realidad, cuyo sentido primordial sería proporcionar un *ersatz*, un sustituto ilusorio para la satisfacción de los sentidos y los instintos humanos. No mucho más que el muñeco —el remedo de padre, madre o hermano— en el que el niño desfoga jugando sus amores y su odios (Cf. Adorno 1970, 354 y *passim*).

Un persuasivo ejemplo de poética antiaristotélica, fundada en parte en la estética de Adorno y del poeta y teórico alemán Siegfried J. Schmidt, se hallara en el ensayo del poeta y crítico literario portugués Alberto Pimenta *O silêncio dos poetas* (Pimenta 1978). En él se sostiene la tesis de la existencia, a través de todas las épocas, de dos formas de poesía (y de arte en general): una poesía "poetológica", supuestamente fundada en las normas aristotélicas, que sería expresión de un conocimiento del mundo obtenido a través de categorías conceptuales preexistentes, y una poesía propiamente "estética", que sería expresión de un conocimiento individual, directo, concreto, no mediatizado por ninguna clasificación apriorística. Esta segunda forma de poesía partiría del rechazo de la lengua en su carácter de sistema modelizador de la realidad y se empeñaría en transformar e incluso destruir los signos lingüísticos convencionales para articular, a través de esa transformación y/o de esa destrucción, un modo inmediato y personal de aprehensión y representación del mundo.

Respecto de esta tesis me atrevo a arriesgar que, contra lo que muchos estetas modernos suponen, Aristóteles no sólo la habría suscripto sino que, además, habría identificado la segunda forma de poesía con su propia noción de

poiesis. Sus reflexiones sobre los medios de expresión propios de la poesía en el capítulo xxii de la *Poética* y las numerosas observaciones diseminadas a lo largo de casi todo el tercer libro de la *Retórica* sobre los rasgos distintivos de la elocución poética en oposición a la oratoria, permiten afirmar que Aristóteles no estaba describiendo ni, mucho menos, erigiendo en canon una poesía que subordinara la creatividad cognoscitiva y expresiva del artista a la necesidad de comunicar mensajes comprensibles, basados en un código conocido y en una clasificación apriorística de la realidad. Su exaltación de lo "extraño" (*xenikón*) que, como ya lo señalé en otra oportunidad (Reisz de Rivarola 1977), anticipa la noción de "extrañamiento" (*ostranenie*) de los formalistas rusos, y su tendencia a privilegiar la metáfora respecto de las demás figuras por ser el medio de expresión más apto para extrañar, sorprender y transmitir un conocimiento nuevo, muestran a las claras que la elocución poética no era para él el resultado de un compromiso entre necesidades individuales y sociales ni un simple medio entre los extremos de una ramplona inteligibilidad y un refinado hermetismo.

La teoría aristotélica de la metáfora, que incluye una caracterización de las metáforas específicamente poéticas, hace particular hincapié en dos aspectos que hablan a favor de una concepción de poesía que bien puede calificarse de "estética" en el sentido técnico que adquiere este término a partir de Baumgarten, quien por primera vez asoció explícita y sistemáticamente la producción de arte con una teoría del conocimiento sensitivo. Esos dos aspectos, sobre los que podrían multiplicarse las citas, son los siguientes:

- 1) Metaforizar bien es algo que no se puede aprender de nadie, ya que se trata de percibir y expresar una semejanza, hasta entonces oculta, entre dos objetos (Cf. *Poética*, capítulo xxii, 1459 a 4-8; *Retórica*, L. III, capítulo 11, 1412 a 11-15 y L. III, capítulo 2, 1405 a 8-10).
- 2) Interpretar una metáfora supone la superación de una

confusión inicial y la placentera sorpresa de co-descubrir la semejanza descubierta por el creador. (Cf. *Retórica*, L. III, capítulo 10, 1410 b 10-27 y L. III, capítulo 11, 1412 a 19-26).

Estas tesis, aun formuladas en la sintética versión que acabo de ofrecer, testimonian suficientemente que la obra de arte literaria no es vista como el mero resultado de la aplicación de una técnica ni, por consiguiente, como producto de una aprehensión rutinaria de los datos de la experiencia. El implícito reconocimiento de que el verdadero poeta no percibe el mundo a través del filtro preclasificador del código lingüístico manejado por el conjunto social sino que más bien se ve forzado a transformar ese código para poder expresar su visión personal, está en perfecta consonancia con dos concepciones a primera vista tan extrañas e incluso contradictorias como: a) una mimesis cuyo objeto no es un individuo particular, efectivamente existente, sino una posibilidad de individuo y b) una mimesis embellecedora o afeadora, que sobre la base de cierto objeto —existente o meramente posible— construye un nuevo objeto, mejor o peor que aquél.

La primera de estas concepciones aparece cuidadosamente fundamentada en el mencionado capítulo ix de la *Poética*, en el que Aristóteles marca las fronteras entre poesía e historia y, al hacerlo, sienta las bases para una teoría de la ficción literaria (Cf. Reisz de Rivarola 1979).

La segunda de ellas está claramente expuesta en el capítulo II, donde se afirma que todos los artistas —incluidos los artistas plásticos— mimetizan caracteres superiores, inferiores o semejantes a lo que suelen ser los hombres. Como elemento de comparación Aristóteles usa los términos "nosotros" o "los de ahora", con los cuales no alude, sin embargo, a individuos concretos sino a una clase definible por un conjunto de rasgos comunes a los seres humanos en general. Al sostener que la mimesis trágica se caracteriza, al revés que la comedia, por mimetizar caracteres superiores, sugiere que el poeta trágico elabora un modelo artístico de

hombre que a su vez guarda cierta relación analógica con un modelo de hombre que forma parte de la noción de realidad, históricamente condicionada, de una determinada comunidad cultural.

En la reflexión precedente he utilizado por primera vez el término *modelo* en el sentido en que se lo usa en teoría de la ciencia y, a partir de ella, en el ámbito de la semiótica. Semejante desplazamiento conceptual no es causal ni arbitrario. Con él quiero significar que la noción aristotélica de mimesis que, como se vio, resulta contradictoria —si no incomprensible— si se la quiere conmutar por las de imitación o copia, así como la definición de poesía como mimesis de acciones y caracteres, quedan notablemente iluminadas si se las correlaciona como las modernas categorías de *modelización* y *sistema modelizador* que Yuri Lotman ha aplicado tan eficazmente al examen de los sistemas semiológicos artísticos.

Lotman considera que todos los lenguajes —tanto los naturales como los artificiales— cumplen no sólo una función comunicativa sino también de modelización en la medida en que cualquier sistema de designación refleja cierta idea clasificatoria de lo que designa, es decir, propone una cierta representación —forzosamente reductora y parcial— de la realidad designada. Dentro de esta concepción las lenguas naturales ocupan el lugar del sistema modelizador por excelencia, de aquel que organiza todos los procesos cognoscitivos. De ahí que Lotman lo llame *primario* y que caracterice a los sistemas artísticos —a la par del mito o de la religión— como *modelizadores secundarios* en el supuesto de que funcionan *a modo de lengua* lo que, en el caso especial de la literatura implica además que *servirse de la lengua como material* (Lotman 1978, 17-36).

Sobre la base de los modelos del mundo elaborados por la conciencia del hombre (que es, para Lotman, una conciencia lingüística) cada cultura y cada época elaboran modelos artísticos del mundo que se superponen a aquéllos y que son tan generales como aquéllos. El creador literario propone, en cambio, a través de sus textos, un modelo par-

ticular y subjetivo, que se funda tanto en un código lingüístico como en un código artístico determinados, que es inseparable de la estructura de cada texto y que incluye no sólo la representación de ciertos objetos —realmente existentes o sólo pensables— sino también la proyección de la estructura de la conciencia que percibe esos objetos (Cf. Lotman 1972, 38).

Cuando Aristóteles sostiene que la poesía —como todas las artes— es mimesis, cuando ubica el objeto de la mimesis trágica en el ámbito de las acciones y los caracteres posibles a la par que admite que el objeto de la mimesis épica es no sólo lo posible sino también lo imposible que convence (*Poética*, capítulo xxiv, 1460 a 26-27) y cuando, finalmente, señala diferencias fundamentales entre la elocución poética y la retórica así como entre los diferentes tipos de elocución poética en conformidad con los diversos géneros literarios, alude a los mismos rasgos que, en la opinión de Lotman, caracterizan a la obra literaria. Con mimesis queda implícitamente aludido el carácter modelizador de todo sistema artístico. Con el reconocimiento de la existencia de un conjunto de normas que regulan la construcción del mundo ficcional en cada género literario y de un subcódigo lingüístico igualmente propio de cada género, queda abierto el camino para el reconocimiento de la literatura como un sistema modelizador secundario y del texto literario como el producto de una doble codificación: según el código de la lengua (del sistema modelizador primario) y según una compleja jerarquía de códigos artísticos variables para cada época, género, estilo, etcétera (los del sistema modelizador secundario).

De todo lo dicho se desprende que ni la definición del arte como mimesis ni la definición de *poiesis* en sentido amplio (literatura, música y danza) como *mimesis de acciones y caracteres* ni, por último, la definición de *poiesis* en sentido estrecho (fundamentalmente poesía trágica) como *mimesis de acciones y caracteres posibles*, se ubican en el nivel correspondiente a una reflexión metaliteraria de tipo preceptivo. Un examen atento de los contextos en que aparecen todas estas definiciones permite localizarlas en un nivel superior: el

correspondiente a una teoría cuya tarea no es sentar normas ni evaluar las obras literarias conforme a determinados sistemas normativos ni tampoco evaluar los sistemas normativos mismos, sino describir y explicar un conjunto de fenómenos entre los que se incluyen precisamente las definiciones y los sistemas normativos así como los criterios de evaluación emanados de ellos (Cf. Mignolo 1978, 44-45).

La afirmación precedente no implica, por cierto, que la *Poética* aristotélica en conjunto se ubique en el plano de la teoría en el sentido que acabo de precisar. Es un hecho bien sabido que ya desde el primer párrafo se manifiesta en ella la tendencia a combinar constantemente —y a veces confundir— una perspectiva descriptiva (que bien podría calificarse de estructuralista) con la preocupación por fijar paradigmas de buena poesía a los que se les atribuye validez universal y eterna. Uno de los resultados más notorios de esta tendencia sincretizadora es la identificación de la estructura de la poesía trágica con la estructura de la tragedia del siglo v a.C. y, en particular, con la de la tragedia sofoclea, que representa para Aristóteles una cumbre jamás igualada. Otro resultado de esa mezcla de ópticas —especialmente relevante para nuestra reflexión— es el erigir la mimesis de acciones posibles —que, como el propio Aristóteles lo admite implícitamente, designa un tipo literario ficcional entre otros— en fórmula definidora de la poesía en general, por el hecho de corresponder a un género literario que Aristóteles ubicaba en el punto terminal de un largo proceso de perfeccionamiento.

Pródiga fuente de equívocos y, por ello mismo, de objeciones desacertadas es asimismo la teoría platónico-aristotélica de la división de la poesía en géneros, dentro de la cual el par terminológico *mimesis-diégesis* juega un rol fundamental. En este punto Aristóteles sigue dócilmente la propuesta clasificatoria de su maestro, limitándose a modificar la nomenclatura en consonancia con sus propios planteos sobre la naturaleza mímica de las artes. Aristóteles es más consecuente que Platón en la utilización de aquellas expresiones que él adopta como términos técnicos. En efecto, en

la *Poética*, la familia léxica *mimesis*, *mimetizar*, *mimético*, etcétera, alude invariablemente al carácter modelizador —no simplemente imitativo ni, mucho menos, imperfectamente imitativo según la teoría platónica— de los sistemas artísticos. En Platón, en cambio, esa misma familia cubre un campo semántico bastante amplio y de contornos difusos, que incluye conceptos como “imitación”, “emulación”, “repetición en un medio distinto del original”, “reproducción engañosa”, “reflejo”, “espejismo”, “copia de copias (alejada del original en dos grados)”, etcétera. El último de los conceptos mencionados es el dominante en el libro X de *La República*, en el que todas las artes son censuradas por estar aún más alejadas del mundo de las ideas que la pseudo-realidad, ya en sí misma ilusoria, del mundo de los sentidos. En el libro III usa, en cambio, el término *mimesis* con un significado técnico-literario para designar con él una de las modalidades de presentación de sucesos. Allí define a la poesía como “diégesis de cosas pasadas, presentes o futuras” (392 d 3) debiéndose entender por diégesis no simplemente “relato”, como hoy se acostumbra, sino un concepto englobante de aquél, tal vez traducible por “exposición”, “presentación” o “construcción imitativa”, que abarca tanto una modalidad narrativa como una modalidad descriptiva. Platón llama, por tanto, diégesis a lo que Aristóteles llamará *mimesis* de acciones y distingue, dentro de ella, a) una *diégesis simple*, que corresponde al actual concepto de “relato”, en la que las acciones de los personajes son referidas por el poeta; b) una *diégesis a través de la mimesis*, en la que las acciones, tanto verbales como no verbales, son directamente ejecutadas por los personajes sin mediación del poeta; y c) una *diégesis mixta*, en la que alternan el relato de acciones con la presentación inmediata de acciones verbales ejecutadas por los personajes (los llamados “discursos directos”). La primera forma es identificada con el ditirambo, la segunda con la tragedia y la comedia y la tercera con la epopeya (*República*, Libro III, VI-VII, 392 d — 394 c 5).

En el capítulo III de la *Poética* Aristóteles adopta esta

delimitación con algunas leves variantes, como surge del siguiente pasaje:

En efecto, con los mismos medios es posible mimetizar las mismas cosas unas veces narrándolas (ya convirtiéndose en otra cosa, como hace Homero, ya como uno mismo y sin cambiar), o bien presentando a todos los mimetizados como obrando y en acción (1448 a 20-24).*

Las diferencias más notorias —aparte de las meramente terminológicas— radican en que Aristóteles subsume la diégesis simple (el relato puro) y la diégesis mixta de Platón en una categoría general narrativa que se contrapone al drama, y en que no ejemplifica con el ditirambo ni con ninguna forma literaria determinada la variante del relato puro.

Me he detenido con alguna morosidad en los textos clásicos para que la objeción que debo hacerle a uno de los maestros de la narratología moderna, Harald Weinrich, no parezca superficial o arbitraria. En un trabajo de reciente data, "Los tiempos y las personas" (Weinrich 1978), intenta rendir a Platón y Aristóteles un homenaje que, lamentablemente, se funda en una distorsión de las ideas de ambos sobre los géneros. Señala allí con razón que dichas ideas constituyen un precedente fundamental para la moderna oposición entre lo no narrativo y lo narrativo pero basa este reconocimiento en dos argumentos que implican una visión anacrónica de los sistemas teórico-literarios de ambos filósofos. Uno de ellos es que la oposición entre lo mimético y lo no mimético (en el sistema platónico) o entre lo mimético directo y lo mimético indirecto (en el sistema aristotélico) les habría permitido a ambos distinguir dos géneros polares puros, el de la poesía dramática y el de la poesía lírica, y un género mixto, el de la poesía épica (Weinrich 1978, 25).

Semejante aserto es el resultado del desconocimiento de los diversos estadios que integran el proceso de formación

* Las traducciones de los textos de Aristóteles y Platón son mías.

de la conciencia de clases de textos literarios en el mundo griego antiguo. Ni Platón ni Aristóteles hablaron jamás de "poesía lírica" o de "poeta lírico". No podían hacerlo pues ninguno de los dos reconocía un tercer gran género que, sin ser mezcla de narrativa y drama, se opusiera igualmente a ambos. Por otra parte, en caso de que lo hubieran reconocido, no lo habrían llamado *poesía lírica* sino *mélica* (de *melos*: "canto"), ya que éste era el único término usual en su época para designar cualquier tipo de poesía destinada a ser cantada. En este rasgo, el único común a muchas y variadas formas versificadas no subsumibles en el drama ni en la epopeya, se apoyarían posteriormente los gramáticos alejandrinos —tan dados al afán catalogador— para delimitar una tercera gran categoría poética, equipolente de la poesía dramática y épica, a la que rebautizarían con el término *lírica* (derivado del nombre de uno de los instrumentos más usados para acompañar musicalmente esas composiciones).

El anacronismo de Weinrich se explica tal vez por el hecho de que Platón, a diferencia de Aristóteles, ejemplifica la diégesis simple (la forma no mimética de su sistema) con el ditirambo, que era precisamente uno de los tantos especímenes de poesía-canción que los alejandrinos englobarían más tarde en el género lírico. Pero Platón no lo menciona por su carácter musical ni porque poseyera ninguno de los rasgos que la conciencia literaria moderna reconoce como líricos (tales como estatismo, subjetivismo, tendencia monologizadora, etcétera) sino por el simple hecho de ser puramente narrativo. En efecto, si bien no se conoce ningún ejemplar de ditirambo primigenio y los pocos ditirambos tardíos que se conservan (por ej. "Los persas" de Timoteo) muestran una evolución hacia el predominio total de la música sobre el texto así como elementos dialógico-dramáticos, hay testimonios suficientes de que este tipo de composición, que fue originalmente una canción cultural consagrada a Dionysos, se volvió eminentemente narrativa y de contenido heroico no dionisiaco a raíz de las innovaciones introducidas por el legendario Arión hacia el 600 a.C. Podemos, pues,

representarnos el ditirambo a que alude Platón como una canción coral destinada a una gran masa de voces masculinas, que relataba las hazañas y padecimientos de algún héroe mítico en el estilo indirecto tan exactamente descripto e ilustrado por el propio filósofo con su versión no mimética del comienzo de *La Ilíada* (*República*, Libro III, VI, 393 d 3 — 394 b).

El otro argumento anacronístico de Weinrich al que me referí más arriba consiste en asignar al problema de las personas gramaticales un lugar central dentro de la teoría platónico-aristotélica de las tres modalidades de poesía. El siguiente pasaje testimonia más de una confusión sobre lo que ambos filósofos estaban en condiciones de decir:

Ahora bien, el criterio de esta distinción está basado en el capítulo de las personas gramaticales que corresponde a la gramática. Es así que pudieron afirmar que cuando el poeta lírico dice "yo" es posible saber que es él mismo quien habla; en consecuencia, el poeta lírico no es imitador. Mientras que si, por el contrario, es el poeta dramático el que dice "yo", éste imita a alguien, apoderándose así de su rol comunicativo (Weinrich 1978, 25).

No vale la pena insistir en el hecho de que ni Platón ni Aristóteles tenían la noción de "poeta lírico" pero, aun prescindiendo de esta indebida atribución, se hace preciso puntualizar que jamás tematizaron el uso de las personas gramaticales en relación con los géneros literarios reconocidos en su época como tales. Es más: sorprende comprobar que ninguno de ambos se ocupó de preguntarse qué ocurre cuando el poeta épico invoca a la Musa para que lo inspire, refiriéndose a sí mismo en su calidad de poeta-narrador. El que no mezclaran aquí el problema de las personas gramaticales me parece, con todo, un acierto: como si hubieran intuido, anticipándose en muchos siglos a las más recientes reflexiones sobre el tema, que el único criterio decisivo para distinguir tipos de discursos no es que el que habla diga "yo", "tú" o "él" sino que haya o no relación de identidad entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación

por un lado, y entre la fuente del discurso y el creador literario, por el otro. Es este aspecto fundamental —el de los roles asumidos por el productor del discurso— el que subrayan ambos filósofos cuando contraponen narrativa y drama y, sobre todo, cuando adjudican un *status* especial, dentro de esta oposición categorial, a los poemas homéricos. La siguiente caracterización que Platón hace del comienzo de *La Ilíada* es suficientemente elocuente al respecto:

Entonces sabes que hasta estos versos: "y a todos los aqueos, y particularmente a los dos Atridas, caudillos de pueblos, así les suplicaba" es el poeta el que habla y no trata de llevar nuestros pensamientos a otra parte como si hablara otro en lugar de él. Pero inmediatamente después habla como si fuera Crises y se esfuerza al máximo por darnos la impresión de que no es Homero quien habla sino el anciano sacerdote. Y en esta forma poco más o menos ha compuesto casi todo el resto de la narración de los sucesos ocurridos en Ilión, en Itaca y en toda la Odisca. (*República*, Libro III, VI, 393 a 3-393 b 5).

Como puede apreciarse, Platón plantea el problema de los diferentes tipos de narración en términos muy próximos a los recientemente propuestos por J. R. Searle (Searle 1975) con la diferencia de que no incurre, como este autor, en la tentación de mezclar el criterio distintivo de los roles discursivos con el de las personas gramaticales (Cf. Reisz de Rivarola 1979, 100-101). Desde la perspectiva de la moderna teoría literaria la única imprecisión conceptual radica en la identificación del narrador con el autor, esto es, de la fuente de lenguaje imaginaria de que dimana la narración con el o los individuos históricos ("Homero") que imaginaron y registraron los actos de habla de esa fuente de lenguaje. En este punto Aristóteles sigue dócilmente las huellas de su maestro. Los mismos aciertos y la misma confusión del narrador con el autor caracterizan el pasaje arriba citado de la *Poética* en el que contrapone la narrativa, en sus dos variedades fundamentales, al drama.

Las reflexiones de Weinrich sobre el aporte de la teoría

literaria antigua a la narratología desarrollada en los últimos decenios de este siglo, se fundan en parte en un trabajo ya algo viejo de Genette que ha gozado de gran difusión, especialmente en el ámbito hispanoamericano. Me refiero a "Fronteras del relato", aparecido originariamente en el ya célebre número de la revista *Communications* dedicado al análisis estructural del relato (Genette 1970 [1966]).

En ese artículo Genette exhuma la terminología platónico-aristotélica para señalar tanto los grandes hallazgos como las presuntas omisiones y confusiones de ambos filósofos para lanzar a través de ella una tesis que en su formulación más sintética y provocativa reza: "Mímesis es diégesis" (Genette 1970, 198). Con ello quiere significar que sólo puede hablarse de mímesis en aquellos casos en que un hablante *relata* acciones ajenas o propias en lugar de ejecutarlas o bien *refiere* en las formas del estilo indirecto discursos ajenos o propios en lugar de citarlos o pronunciarlos.

Puesto que Genette entiende que la mímesis, en tanto actividad específica del poeta, consiste en "representar por medios verbales una realidad no verbal y, excepcionalmente, verbal" (*ibid.* 196) excluye de este ámbito tanto la mímesis escénica —los gestos y movimientos de los actores— como todas las acciones verbales englobables en la categoría del *discurso* (en el sentido de Benveniste) por oposición al *relato*, independientemente de que estén destinadas a la escena o no lo estén. Según Genette tanto los parlamentos de los personajes dramáticos como los discursos directos intercalados en la narración épica no mimetizan nada sino que repiten literalmente un discurso real —si es que ha sido efectivamente pronunciado— o bien —caso el más frecuente— constituyen verbalmente un discurso ficticio. Sólo habría trabajo de mímesis cuando con el lenguaje se busca suscitar en la mente del receptor la imagen de objetos no verbales (por ej. cosas materiales, personas, sucesos, etcétera) o cuando los objetos verbales (los discursos de personajes) aparecen incorporados a la narración, vale decir, transpuestos a otro estilo, modificados, resumidos o, para decirlo en

los términos de Genette, imperfectamente imitados, ya que él parte del supuesto de que un "discurso no puede imitar perfectamente sino a un discurso perfectamente idéntico" (*ibid.* 197-198).

Por las mismas razones excluye del ámbito de la mimesis toda la poesía hoy caracterizable como lírica, satírica o didáctica, en la que una fuente de lenguaje, en muchos casos identificable con el productor del texto, pronuncia un discurso asumiéndolo como propio. En el hecho de que ni Platón ni Aristóteles hicieran la menor alusión a las muchas formas poéticas griegas de este tipo que ellos no podían desconocer, Genette ve la confirmación de su tesis, que le permite así separar limpiamente al relato de todas las demás clases de discurso y, a la vez, de los otros dos grandes géneros tradicionalmente admitidos (la lírica y el drama), al adjudicarle como rasgo distintivo el ser la única forma auténtica de mimesis (Cf. 202 ss.).

Semejante propuesta no deja de ser interesante y sugestiva pero a condición de que no pretenda erigirse en la versión corregida (y correcta) de la teoría literaria aristotélica. Uno de los principales reproches que se le pueden hacer en este sentido es reducir la noción de mimesis a 'imitación' o 'representación' dando a la vez por sentado que el objeto de la imitación o representación es un individuo particular, con características prefijadas, que está esperando ser debidamente representado. Genette incurre en el mismo error que él achaca indebidamente a una supuesta teoría platónico-aristotélica de la imitación, cuando sostiene que ésta no establece diferencias entre ficción y representación pues para ella el objeto de la ficción es "un simulacro de realidad, tan trascendente al discurso que lo lleva a cabo como el acontecimiento histórico es exterior al discurso del historiador o el paisaje representado al cuadro que lo representa" (197). Esta objeción, que —insisto— se vuelve un boomerang contra el propio Genette, no es pertinente para ninguno de los dos filósofos, si bien por razones diametralmente opuestas. A Platón no lo toca pues él no confunde representación con ficción sino ficcionalidad con mentira.

Y a Aristóteles tampoco, ya que al excluir a la poesía del ámbito propio de la historia —el de lo particular y efectivamente acaecido— y al ubicarla en el terreno de lo general y posible y, en casos especiales, hasta de lo imposible, consagra implícitamente a la ficcionalidad como rasgo distintivo de la mimesis literaria. Sólo en un sentido muy alto y simplificador puede decirse que esta operación mental equivale a no distinguir representación de ficción.

Pienso que en el curso de toda esta reflexión y, en especial, tras la revisión de los contextos en que aparecen estas nociones, ha quedado suficientemente claro que para Aristóteles el objeto de la mimesis poética —y consecuentemente el de la ficción— no es trascendente al discurso que la realiza en la misma medida en que puede serlo un acontecimiento histórico al discurso del historiador.

Si, como se ha visto, lo característico del arte que tiene como medio el lenguaje, el ritmo y la armonía, es que su objeto no es un ente concreto sino una posibilidad y que esa posibilidad a su vez puede ser embellecida o afeada en el proceso mismo de mimetización, entonces es preciso concluir que la mimesis literaria no consiste en representar imitativamente, por medio de los signos convencionales del lenguaje, un objeto que ha sido previamente apprehendido a través del filtro preclasificador del código lingüístico común a un conjunto social, esto es, independiente de y preexistente al trabajo de representación. La mimesis literaria es, antes bien, un complejo proceso de estructuración de los datos procedentes de un acto de conocimiento resultante del rechazo de los conceptos apriorísticos impuestos por la lengua. No se trata, por tanto, de la simple verbalización-reproducción de cierto modelo del mundo largamente internalizado, sino de la elaboración de un modelo nuevo, menos general y abstracto que los preexistentes, obtenido *en y mediante* el proceso de desconstrucción y manipulación del código de la lengua, proceso timoneado por las normas del código literario particular adoptado por el artista.

En conformidad con esta noción de mimesis —y no con la postulada por Genette e indebidamente atribuida a Aris-

tóteles— no es posible sostener que la única forma auténtica de mimesis sea el relato de acciones no verbales y la transposición de acciones verbales al estilo indirecto. Si uno se ubica en el interior del sistema aristotélico se puede argumentar que así como una tragedia o una epopeya son, desde una perspectiva macroestructural, modelos de posibles acciones (tanto no verbales como verbales), los parlamentos de los personajes dramáticos y los discursos directos intercalados en el relato épico son modelos de posibles discursos. Lo que lleva a Genette a afirmar que en tales parlamentos y discursos no hay trabajo de mimesis —en el sentido a construcción a partir de algo— sino cita o autogeneración, es el falso supuesto de que el objeto de la mimesis es un individuo particular y concreto. Cuando se parte de la premisa correcta, a saber, que el objeto en cuestión no es un discurso determinado sino lo que cierto tipo de hombre podría decir en cierto tipo de circunstancias (Cf. *Poética*, capítulo IX), las diferencias entre el objeto y el producto de la mimesis se perfilan con nitidez: son las que se dan entre lo posible y lo fáctico, lo general y lo particular, lo abstracto y lo concreto, la clase y cada uno de los individuos que ostentan los rasgos distintivos de la clase.

Este mismo razonamiento podría aplicarse a esa multiforme familia de textos poético-musicales que los alejandrinos subsumieron en la categoría de la "lírica" así como esa otra familia —considerada aparte por su metro yámbico y la ausencia de música— de las invectivas a enemigos y rivales reales o supuestos, como los célebres "yambos" de Arquíloco. Dejo deliberadamente de lado el caso de los poemas filosóficos a la manera de un Empédocles y, en general, el de las obras didácticas en verso, pues el mismo Aristóteles los excluye en forma explícita del ámbito de la mimesis literaria y, en consecuencia, del ámbito de la *poiesis* en sentido restringido, noción que corresponde aproximadamente al moderno concepto de literatura (Cf. *Poética*, capítulo I). El que Aristóteles niegue la condición de poetas a los autores de tales poemas a la par que indirectamente adjudica carácter poético a los diálogos de Platón, evidencia una con-

cepción de lo literario en ciertos aspectos más amplia y en ciertos aspectos más estrecha de la vigente desde los albores de la Grecia clásica hasta hoy. Aristóteles introdujo polémicamente, ya desde el primer capítulo de su *Poética*, un criterio de demarcación que iba contra todos los hábitos clasificatorios tradicionales y que no logró imponerse ni en su época ni en siglos posteriores. En su opinión no es la presencia o ausencia del verso ni la presencia o ausencia de música acompañante ni el uso de un lenguaje particular lo que distingue fundamentalmente a los textos poéticos —es decir, literarios— sino el ser mimesis de acciones y sólo secundariamente de los caracteres que ejecutan esas acciones.

El llamativo hecho de que Aristóteles no incluyera ni excluyera expresamente de la esfera de la *poiesis* ninguno de los tipos de textos hoy caracterizables como líricos o satíricos —que él debía forzosamente conocer—, no parece ser indicador de una decisión negativa (la de rotularlos como no literarios), sino, antes bien, de una perplejidad por la resistencia que esos textos ofrecían a ser encasillados dentro de la *mimesis* de acciones.

En efecto, si se tiene en cuenta que la *praxis* aristotélica no es una acción cualquiera sino una hecha con la intención de alcanzar un fin determinado y, además, condicionada por la estructura psico-moral y los patrones comportamentales habituales en el individuo actuante, resulta claro que los personajes de tragedia o de epopeya realizan tales acciones, como cuando Orestes mata a su madre para vengar a su padre, Edipo busca la verdad que lo conducirá a la ruina o Aquiles se retira de la lucha irritado por la ofensa de Agamenón. Resulta claro, asimismo, que tales personajes no sólo ejecutan ese tipo específico de acciones sino que también son víctimas o beneficiarios de análogas acciones ajenas, esto es, *hacen cosas y les ocurren cosas*, todo lo cual configura un entramado de sucesos causalmente conectados entre sí que pueden ser presentados de modo inmediato ante los ojos del espectador, como en el drama, o bien tan sólo referidos, como en la epopeya. Es explicable, entonces, que Aristóteles concentrara toda su atención en estas dos

formas poéticas en detrimento de todas las demás. O, si se quiere expresar esto mismo desde otro ángulo del problema, es natural que extrayera sus criterios clasificatorios de las dos formas poéticas que más apreciaba. Queda por ver, empero, si esta última circunstancia quita validez general a su definición de poesía y la hace ingresar, contra lo que afirmé al comienzo, al nivel correspondiente a un enunciado normativo.

Cabe preguntarse —y es probable que Aristóteles mismo se lo haya preguntado, sin hallar una respuesta satisfactoria— en qué medida un texto como el de la celeberrima oda de Safo en la que una voz describe la suprema intensidad de sus vivencias eróticas a la vista de la doncella amada y perteneciente al hombre que está gozando de su compañía, se puede considerar como resultado del proceso de mimetización de cierta clase de acciones.

La respuesta tendrá que ser negativa si se piensa primordialmente en las acciones verbales y, sobre todo, no verbales de los héroes trágicos o épicos en las que se manifiesta del modo más abrupto el conflicto entre la decisión provocativa, emanada del *ethos*, y los límites impuestos por la voluntad divina o por otra voluntad humana.

La respuesta podrá, en cambio, ser positiva, si se piensa en las muchas acciones verbales de esos mismos personajes a través de las cuales tan sólo se hace patente cierta textura psíquica, cierta visión del mundo o cierto estado anímico. Dado que los parlamentos con estas características están muy próximos al caso, que parecía tan problemático, de la mencionada oda de Safo y que no parece razonable suponer que Aristóteles no los considerara parte constitutiva de la mimesis de acciones, es posible completar el pensamiento aristotélico allí donde ha quedado lagunoso y rescatar la lírica —tal como hoy la entendemos— para incluirla expresamente en el campo de la *poiesis*. Para ello no es necesario modificar la definición correspondiente sino tan sólo desplazar los acentos haciendo de lo secundario lo principal y viceversa.

No diremos, pues, que la lírica, como la poesía trágica,

es mimesis de acciones y, en segundo lugar, de los caracteres que ejecutan esas acciones, sino, a la inversa, que es, en primera línea, *mimesis de caracteres que se manifiestan a través de acciones verbales*.

Si se tiene en cuenta que el texto lírico no se puede identificar con el discurso del poeta que lo imagina y fija verbalmente sino con el discurso de la fuente de lenguaje instaurada por él para articular por su intermedio vivencias propias y/o ajenas, es lícito definirlo como resultado de un proceso de mimetización que tiene por objeto el posible discurso de un posible carácter que puede estar más o menos próximo al del poeta. El producto de este proceso es un modelo de discurso cuya diferencia con los modelos de discursos más frecuentes en la poesía trágica y épica es que su función básica consiste en poner al descubierto un modelo de vivencias y, simultáneamente, un modelo de conciencia sensitiva.

Espero que este recorrido, tal vez algo prolijo, por algunas de las nociones más ricas en consecuencias pero de contornos menos nítidos de la teoría literaria antigua haya servido para remarcar su ininterrumpida vitalidad y para llamar a la vez la atención sobre la necesidad de practicar una cuidadosa exégesis toda vez que se las quiera incorporar al estado actual de la reflexión en torno a los mismos problemas que la ciencia de entonces procuraba dilucidar con ellas.

SUSANA REISZ DE RIVAROLA

Universidad Católica del Perú

BIBLIOGRAFÍA

- TH. W. ADORNO, *Asthetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970.
- ARISTÓTELES, *Poética* (Aristotle, *Poetics*, ed. D. W. Lucas, Oxford University Press, 1972).
- , *Retórica* (Aristotelis, *Ars Rhetorica*, ed. W. D. Ross, Oxford University Press, 1959).
- G. GENETTE, "Fronteras del relato", en R. Barthes *et al.*, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970,

- pp. 193-208 (versión original en *Communications* 8, 1966, pp. 152-163).
- Y. M. LOTMAN, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978.
- , "The Content and Structure of the Concept of 'Literature'", *PTL*, I, núm. 2, 1976, pp. 339-356.
- , *Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik*, Munich, Fink Verlag, 1972.
- W. D. MIGNOLO, *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1978.
- A. PIMENTA, *O silêncio dos poetas, a regra do jogo*, Lisboa, 1978.
- PLATÓN, *República* (Platonis, *Opera*, ed. I. Burnet, Tomus IV, Oxford University Press, 1962).
- S. REISZ DE RIVAROLA, "Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria", *Lexis* III, núm. 2, 1979, pp. 99-170.
- , "Predicación metafórica y discurso simbólico. Hacia una teoría de dos fenómenos semiótico-literarios", *Lexis* I, núm. 1, 1977, pp. 51-99.
- J. R. SEARLE, "The logical status of fictional discourse", *New Literary History* VI, núm. 2, 1975, pp. 319-332.
- H. WEINRICH, "Los tiempos y las personas", *dispositio*, III, núms. 7-8, 1978, pp. 21-38.