

MIMESIS, FICCION Y VEROSIMILITUD EN LA CREACION LITERARIA

KURT SPANG

«Los poetas son mentirosos» afirma PLATÓN en el libro 10 de la *República*, y no está equivocado del todo, aunque desde su punto de vista, desde su ontología, se proponía vituperar lo que él consideraba una falsificación de la realidad.

Tiene razón el filósofo, porque toda creación literaria es en mayor o menor grado una remodelación de la realidad. Toda creación literaria implica necesariamente la plasmación más o menos libre de una realidad humana y material, que no es —salvo en contadas excepciones— servil reproducción de una realidad existente. El problema es, si esto es mentira o no.

Al afirmar que toda creación literaria implica necesariamente la plasmación de una realidad humana y material, me refiero al hecho de que toda literatura trata del hombre en una situación espacio temporal. Digo *necesariamente* porque hasta la imaginación más desbordante arranca de realidades reales; y ello por la simple razón de que no disponemos de otro mundo, tanto el autor como el lector de la obra literaria. Hasta la invención más desorbitada sólo es distinta en función de lo existente, se crea y se recibe con el instrumental que suministra nuestra realidad.

Dos formas fundamentales de introducir realidad en la literatura son la mimesis y la ficción. Aunque tendremos que matizar en lo que sigue, definimos por ahora los procedimientos de la mimesis como recursos imitativos, mientras que los de la ficción son recursos inventivos. Ambos no prescinden y no pueden prescindir de la realidad, pero utilizan de forma distinta los elementos que toman de la naturaleza.

La verosimilitud, que figura como tercer término en el título de esta comunicación, no es otra forma más de creación de una realidad literaria, sino un regulador ya secular del que dispone el autor a la hora de elaborar y configurar ese complejo mundo que nace en la obra literaria.

La problemática de la mimesis ya empieza con la traducción de esta voz griega, puesto que circulan dos términos distintos entre los estudiosos; en primer lugar el de más antigüedad y tradición: la imitación; y en segundo lugar, una traducción recientemente propuesta por A. DÍAZ TEJERA que juzga más adecuado el término «representación comprensiva»¹ por motivos que vamos a detallar más adelante.

Sea cual fuera la traducción de mimesis, se hace imprescindible discernir siempre entre el modo y el objeto de la misma. Ciertamente existen pocas discrepancias acerca del objeto, acerca de la cantera que explota el creador para acumular los materiales del mundo literario de cada obra. Siempre será la realidad, la naturaleza, que los suministra, aunque existan luego opiniones encontradas acerca de la naturaleza de esta naturaleza. La ontología de cada pensador es precisamente el factor decisivo a la hora de concebir el modo de utilización de los elementos de la naturaleza. El grado de realidad que se les atribuye decide sobre el modo y la valoración de su empleo en la configuración de la realidad literaria.

El concepto platónico de la mimesis es muy significativo a este respecto. En las dos fuentes que hablan de la mimesis: *Symposion* y el libro 10 de la *República*, PLATÓN defiende dos posturas distintas que parten ambas de la misma ontología. Como es sabido, PLATÓN atribuye ser real sólo a las ideas y consecuentemente el mundo fenoménico es imitación de las ideas.

En el *Symposion* se parte del concepto de que los fenómenos son desencadenados por las ideas y por tanto poseen un valor cognitivo y pueden servir de medios de aproximación a las ideas. Existe sin embargo una barrera, sólo lo bello es capaz de mediar entre los fenómenos y las ideas, y por desgracia de los literatos, PLATÓN no considera que su quehacer esté relacionado con la creación de belleza.

1. A. DÍAZ TEJERA, «Precisión al concepto de *mimêsis* en Aristóteles». *Serta Philologica*, t. I, Madrid: Cátedra 1983, 179-86.

En la *República* PLATÓN insiste en la discrepancia entre los fenómenos y las ideas, destacando el hecho de que la imitación es forzosamente deficiente por el hecho de que sólo se puede llevar a cabo a costa de una notable pérdida de sustancia en relación con la plenitud de las ideas.

No extraña en absoluto que con estas premisas la consideración que le merecen a PLATÓN los artistas sea poco favorable, dado que los califica de imitadores de imitaciones. Lo ejemplifica con la labor del carpintero que fabrica una mesa según la idea de la mesa, es decir imitando al idea; el artista imita a su vez esta mesa, produciendo así una doble imitación. Evidentemente PLATÓN confunde aquí los objetivos de los dos oficios, puesto que el del carpintero es fabricar y el del artista representar. El pintor no pretende fabricar mesas, sino pintarlas; la imitación es lo específico de su quehacer.

Más peligrosa todavía es la conclusión que saca de lo expuesto, al afirmar que los artistas sólo imitan por imposibilidad de hacer las cosas mismas. Esa impotencia es también el motivo por el cual se le deniega toda ejemplaridad; al contrario, a los poetas se les debe controlar y sólo admitir obras depuradas y con una finalidad didáctica. En el marco de esta comunicación no es posible matizar el concepto platónico de la poesía que ciertamente no se agota en esta condena superficial de la actividad creadora y en el postulado de una censura previa.

El concepto de la mimesis como factor primario de la creación sigue siendo vigente en el pensamiento aristotélico. Afirma el filósofo que al hombre le produce satisfacción el contemplar la imitación y el imitar él mismo; o para ser más precisos: le gusta representar y la representación en el sentido que esbocé al principio.

Sin embargo la mimesis aristotélica discrepa en un punto fundamental de la platónica, dado que la ontología del ESTAGIRITA difiere de la de su maestro. Para él las ideas ya no existen por sí solas y separadas de las cosas. Propone ARISTÓTELES el concepto de la entelequia como realización de la idea en la forma de una materia. Aplicando el argumento al ejemplo platónico de la mesa, resulta que no hay idea de mesa más allá de las mesas individuales, sino que la idea, o mejor dicho, la forma de la mesa, es realizada en todas las mesas individuales. Sin mesas individuales no existe forma de mesa, y sin forma de mesa no existen mesas individuales.

Es obvio que el cambio de enfoque ontológico debe traer consigo una modificación del concepto de mimesis artística. El artista ya no imita imitaciones, sino directamente la realidad, su quehacer deja de ser imitación de segundo grado, para convertirse en imitación de primer grado, en auténtica representación comprensiva de la realidad.

La pregunta que surge inmediatamente es: ¿qué realidad imita el poeta? ARISTÓTELES es muy explícito acerca de este particular: al hablar de la tragedia afirma que es «imitación de una acción noble y completa que tiene cierta magnitud». «Es pues la vida humana la que constituye la realidad, la praxis, que el arte quiere imitar con sus medios»².

La mimesis de la praxis nunca es reproducción y reflejo servil de la realidad, sino representación de circunstancias individuales (ficticias o no) en la que se resalta la significación y validez universal. Es decir, el destino y el conflicto que viven ANTÍGONA o EDIPO es siempre más que la problemática de estas figuras literariamente individualizadas, es más, sólo es artísticamente válida su dramatización en cuanto su alcance rebase la individualidad y se extienda a todos los individuos, en cuanto se haga universal.

A pesar de que seguramente HORACIO no conoció la *Poética* de ARISTÓTELES, su *Epistula ad Pisones*, bautizada más tarde *Ars poética*, refleja la doctrina literaria helenística, asume por tanto también el concepto de que la obra de arte es representación de la realidad. *Expressis verbis* dice HORACIO en el verso 119 «Aut famam sequere aut sibi convenientia finge/ scriptor.», concediéndole al autor por tanto la libertad de elegir entre un asunto prefigurado por la tradición o de su invención personal. En ningún momento se advierte la exigencia de imitar a través de la reproducción veraz de la naturaleza. HORACIO es fiel continuador de la convención aristotélica, además no ha sido propósito suyo el de innovar la preceptiva o de rebelarse contra lo establecido.

Si hay innovación en el *Ars poetica* es la de la recomendación de la *imitatio auctorum*. Por primera vez se encomia la ejemplaridad de los autores consagrados invitando a los neófitos a imitar su forma de

2. A. DÍAZ TEJERA, art. cit., 181.

hacer. Se está propugnando por tanto una mimesis estilística, una competición con los grandes maestros. Urge añadir que con ello no se encomienda ni la copia ni el plagio, sino la re-creación de un autor, de una obra, siguiendo las pautas establecidas por éstos.

Al principio había afirmado que la ficción es un proceso inventivo que al igual que la mimesis no puede prescindir de la realidad, sólo que utiliza sus elementos de una forma más libre. Como tal procedimiento de configuración de la realidad literaria ha estado presente de una manera constante en la creación literaria.

La ficción en la creación literaria y artística en general cobra una importancia notablemente mayor y unos matices radicalmente distintos a partir del Romanticismo. El rechazo de la autoridad y de toda normativa preestablecida, originado por el concepto del genio creador y la sobrevaloración del yo junto con la idea de la creación como expresión de circunstancias anímicas, inaugura una concepción de la realidad artística inusitada hasta la fecha. Adquiere una autonomía desconocida y casi independiente de la realidad extraartística. Digo casi independiente, porque la posibilidad de la creación *ex nihilo* es un privilegio divino. El artista está obligado a echar mano de elementos reales hasta en las invenciones más fantásticas. Tanto él como el receptor de su comunicación no disponen de otros criterios que los que suministra la realidad existente.

Con todo, el proceder ficcional del artista romántico no discrepa del convencional de un modo esencial, la diferencia es gradual. El autor romántico —y en el fondo hasta los autores actuales— se siente menos vinculado, menos atado por las exigencias de fidelidad a la realidad extraartística y desde luego se considera totalmente liberado de preceptos que no sean los que él mismo establece.

La culminación de esta liberación que ya desemboca —por lo menos en la cruda teoría— en una nueva esclavitud, es la llamada «escritura automática» propagada por André BRETON en su *Manifiesto Surrealista*. Ese «dejarse escribir» sin intervención del control de la razón se convierte en una entrega a las fuerzas arbitrarias del subconsciente y con ello la creación, que debería ser ordenación del mundo, se convierte en caotización y por tanto en una renuncia a los valores estéticos, al esplendor de la forma, al orden del cosmos. Si ha habido poesía surrealista con apreciable valor estético, ha sido a pesar de este programa no a través de la obediencia a sus postulados.

El término verosimilitud no designa, como ya indiqué al principio, otra forma de creación de realidades literarias, sino una especie de regulador, de medida más o menos severa según la época en la que se aplica, ideada en su origen para mantener el difícil equilibrio entre la realidad literaria y extraordinaria, entre imitación e invención.

ARISTÓTELES introduce el término al comparar en la *Poética* el quehacer del historiador con el del poeta. No se distinguen, afirma el filósofo, por escribir en prosa el primero y en verso el segundo, sino por el hecho de que el historiador relata lo que ha sucedido «mientras que el poeta lo que podría suceder conforme a verosimilitud y necesidad»³. Ello implica que la obra literaria está depurada de lo individualizante y lo accidental, su cometido es presentar lo universal y lo esencial, aunque el suceso y el conflicto se centren en un personaje más o menos individualizado.

¿Qué decide de lo verosímil o inverosímil? Es ante todo la experiencia común, lo que sucede habitualmente, lo que parece creíble. Es significativo que ARISTÓTELES haga una concesión a los poetas recomendándoles que es preferible lo imposible pero creíble a lo posible increíble, con tal de que se mantenga la ilusión del espectador y se consiga el efecto artístico deseado.

HORACIO fundamenta el postulado de la verosimilitud de la obra literaria con el famoso símil del pintor que, pintando un ser grotesco, mezcla de hombre, caballo, pájaro y pez, se expondría a la ridiculización. La misma suerte corre el poeta. No les prohíbe a ninguno la invención, hasta recomienda *audacia et variatio*; pueden ir hasta los límites de lo verosímil, pero nunca hasta lo absurdo. Con más o menos rigor el precepto horaciano se mantuvo hasta el siglo XVIII.

Evidentemente una norma reguladora de la interrelación entre la realidad literaria y extraliteraria entra en colisión con el concepto genialista de los poetas románticos. En significativa actitud prometeica rompen con los postulados de verosimilitud, con la sucesión cronológica, con la coherencia lógica, con lo creíble. De cómo pesa sin embargo el lastre de la preceptiva anterior es muestra elocuente el hecho de que frecuentemente se recurre a la evocación de estados

3. A. DÍAZ TEJERA, art. 185.

anímicos irracionales, sobre todo a lo onírico para justificar con cierta verosimilitud lo inverosímil del mundo literario presentado. NOVALIS resume el desprecio de los románticos frente a la realidad fenoménica proclamando: «Espíritu de la tierra, tu tiempo ha pasado»⁴, y «*Romanticismo*: Absolutización —Universalización— clasificación del momento individual, de la situación individual etc., he aquí la esencia propia del acto de «romantizar»⁵.

La culminación más explícita del rechazo de las exigencias de la verosimilitud la constituye tal vez el teatro del absurdo. Es un juego de desrealización ficticia en el que autores como BECKETT o IONESCO se proponen dismantelar sistemáticamente la realidad existente y hasta la forma de concebir y de pensar esta realidad. El drama absurdo presenta un caos como forma, establece la ficción de que la realidad física y metafísica es lo que no es. Pero lógicamente esta ficción sólo es factible a través de la desvirtuación de lo que es. Hasta el caos sólo es concebible en función del cosmos; la descomposición presupone el orden, sin el cual sería incomensurable.

Mímesis y ficción constituyen, como he tratado de exponer en este breve repaso, dos modos de crear realidad literaria sobre la base de elementos de la realidad existente: no se excluyen, sino se complementan mutuamente, su diferencia es gradual no esencial.

Ninguna de las dos puede prescindir de la realidad y difieren en el grado de fidelidad o de alejamiento del modelo imitado, o, en otros términos, en el grado de obediencia a las exigencias de la verosimilitud.

Si ha habido autores reproductores serviles de la realidad existente, malentendieron su cometido creador y si ha habido otros que aspiraron a crear a partir de la nada, han fracasado, porque, diciéndolo con palabras del creacionista VICENTE HUIDOBRO, «el poeta es (sólo) un pequeño dios».

4. NOVALIS, *Heinrich von Ofterdingen*.

5. NOVALIS, *Fragmente*.

BIBLIOGRAFIA