

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

09

20
18

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 9 - MAGGIO 2018

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
ANDREA BINELLI, CLAUDIA CROCCO, FRANCESCA DI BLASIO,
MATTEO FADINI, ADALGISA MINGATI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

Redazione

FEDERICA CLAUDIA ABRAMO (*Trento*), GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), VALENTINO BALDI (*Malta*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), ANDREA BINELLI (*Trento*), SIMONA CARRETTA (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Roma Sapienza*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), PAOLO COLOMBO (*Trento*), ALESSIO COLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), FILIPPO GOBBO (*Pisa*), CARLA GUBERT (*Trento*), FABRIZIO IMPELLIZZERI (*Catania*), ALICE LODA (*Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento – Paris EHESS*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), CHIARA POLLI (*Trento*), STEFANO PRADEL (*Trento*), NICOLÒ RUBBI (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), GABRIELE SORICE (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

ERICH AUERBACH COMO ENSAYISTA. UNA LECTURA DE *MÍMESIS*. LA REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD EN LA LITERATURA OCCIDENTAL

PAU FERRANDIS FERRER – *Universidad de Barcelona*

El siguiente artículo pretende contribuir al estudio de *Mimesis* de E. Auerbach con ideas extraídas de diversos textos sobre el ensayo. Primero se presentará el tipo de recepción que la obra tiene y, además, se expondrán sus carencias. Una breve lectura directa de la obra permitirá señalar qué rasgos hacen pensar que el libro pueda comprenderse como un conjunto de ensayos. A continuación, tras la exposición de diversas ideas recurrentes a propósito de la naturaleza del ensayo, aparecidas en distintos autores cuyo trabajo es relevante para la investigación de este modo de escribir, se mostrará que el tema principal requiere que la expresión sea ensayística y que ésta, además, debe ir acompañada de una forma de ironía concreta. Finalmente se plantearán los límites del tipo de escritura ensayística que Auerbach practica en su libro.

The following article intends to contribute to the study of *Mimesis* by E. Auerbach with ideas taken from various texts about the essay. First the type of reception that the work has will be presented and, in addition, its shortcomings will be exposed. A brief direct reading of the work will allow us to indicate what features suggest that the book can be understood as a set of essays. Then, after the exposition of several recurring ideas about the nature of the essay, appeared in different authors whose work is relevant to the research of this way of writing, it will be shown that the main theme requires that the expression be essayistic and that, in addition, this must be accompanied by a specific form of irony. Finally, the limits of the type of essay writing that Auerbach practices in his book will be considered.

I LA RECEPCIÓN ANGLOSAJONA DE *MÍMESIS* Y LAS CRÍTICAS A SU IDIOSINCRASIA

Mimesis es una obra escrita por un romanista alemán, Erich Auerbach, durante sus años de exilio en Turquía, entre 1936 y 1947. El libro se publica por primera vez en 1946, en Suiza. En 1947, Auerbach emigra a Estados Unidos. Allí se publica la traducción de Willard R. Trask al inglés, en 1953. Su muerte, en Octubre de 1957, no pasa desapercibida para la academia estadounidense, que lo recuerda con afecto y admiración.¹ Su obra es ampliamente conocida, pero su recepción es relativamente escasa.²

La muerte de Auerbach se produce en el mismo año, como señala David Damrosch, en el que se publica *The anatomy of criticism*, de Northrop Frye.³ El detalle informa de la deriva que estaba a punto de producirse en el mundo académico estadounidense, permitiendo comprender el escaso impacto inmediato que cosecha el libro al ser traducido. La obra de Frye, muy influyente durante un corto periodo de tiempo, marca el momento en el que comienza la sustitución del New Criticism. Frye queda relegado, y es el mundo de la teoría el que se impone.⁴ La forma de trabajar de Auerbach tiene poco encaje con

1 Cfr. RENÉ WELLEK, *Erich Auerbach (1892-1957)*, en «Comparative Literature», x (1958), pp. 93-95, pp. 93-95.

2 El presente artículo se centrará únicamente en la recepción anglosajona de *Mimesis*, por ser en ella donde principalmente puede seguirse la relación con la escritura ensayística

3 DAVID DAMROSCH, *Auerbach in exile*, en «Comparative Literature», XLVII (1995), pp. 97-117, p. 97.

4 FRANK LENTRICCHIA, *After the New Criticism*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980, pp. 2-28.

esta nueva tendencia, y no se le vuelve a prestar una atención significativa hasta tiempo después.⁵

De entre toda la escasa recepción inicial, es un texto de René Wellek, publicado en 1954, el que corrige formas deficitarias de interpretación y sienta la base desde la que aún se continúa pensando *Mimesis*. Lo primero que Wellek señala es que la naturaleza del libro impide que se le exija la inclusión de fragmentos representativos de todas las tradiciones literarias europeas. Auerbach selecciona los fragmentos de acuerdo a un criterio personal, y éste no es el de representar la variedad literaria.⁶ Las palabras de Wellek se deben a que la mayoría de respuestas que el libro recibe se dedican a señalar ausencias intolerables según el juicio del autor de cada una de las reseñas. Una vez dicho esto, Wellek señala el problema que a él le plantea un libro como *Mimesis*. En la cita siguiente, es importante el uso de la palabra “idiosyncrasies”:

Mr. Auerbach [...] goes so far as to wish that it had been possible for him not to use “general expressions” at all, that he had been able to suggest his idea purely through the presentation of a series of particulars. But this conception of criticism and scholarship seems an extremely dangerous one. It certainly would open the door to unlimited idiosyncrasies and would defeat the idea of scholarship as a transmissible, continuous body of knowledge.⁷

La posición que Wellek adopta ante el texto de Auerbach, en última instancia, ayudaría a comprender la rápida expansión de la teoría literaria en los Estados Unidos. Que el exceso de idiosincrasia se intente combatir desde posiciones académicas que tienden a la hipertrofia de lo teórico no es algo nuevo. Geoffrey Hartman señala una posible línea histórica de estos vaivenes, y lo hace mientras reflexiona sobre el texto que György Lukács dedica al ensayo:

Lukács is aware that his position is timely, that it comes out of a movement of impressionist criticism whose great practitioners, after romantic beginnings, were Pater and Wilde. “The Critic as Artist” is a phrase we associate with Wilde. It is against this movement that, a decade later, I. A. Richards and others launched their search for a stricter, more principled, even “scientific” or theoretically founded study of art. This occurred at the very time that Russian formalism was beginning its own quest for a rigorous definition of “literariness”. In England, what Richards started at Cambridge soon became embroiled in the question of “scientism”; and while the striving for theory of literature, or minimally for principles of criticism, maintained itself, the antitheoretical bias of F. R. Leavis and practical pressures, which make the profession of English Studies short in bishops and long on country clergy, complicated though by no means killed the issue as Lukács stated it. In Germany itself, the influence of Dilthey, who had fanned the hope for a humanistic type of science standing on its own theoretical base (*Geisteswissenschaft*), diverted Lukács’s question; and in the 1930’s Lukács himself was to join the search for a science of literature from the Marxist side.⁸

5 DAMROSCH, *Auerbach in exile*, cit., p. 97.

6 RENÉ WELLEK, *Auerbach’s special realism*, en «The Kenyon Review», XVI (1954), pp. 299-307, p. 300.

7 WELLEK, *Erich Auerbach (1892-1957)*, cit., p. 305.

8 GEOFFREY HARTMAN, *Criticism in the wilderness*, New Haven, Yale University Press, 2007, pp. 191-192.

Tal y como Wellek habla de la concepción de la crítica que Auerbach practica en su obra, es extraño que no lo viera como alguien que se deja llevar por sus impresiones. Probablemente, estando la designación completamente cargada de connotaciones peyorativas, se le haría difícil conciliar ésta con el profundo respeto que siente por la figura del filólogo alemán. Las reservas académicas de Wellek, no obstante, están justificadas: cuando un autor destaca por reparar en detalles que pasan desapercibidos para los demás, cuando además es capaz de conectarlos siguiendo un criterio que obtiene de los objetos que estudia y no de una teoría externa a éstos, heredar su forma de trabajar se vuelve problemática. El problema radicaría en el miedo que este tipo de obras engendra; éste se podría formular así: es interesante que un genio trabaje de esta forma, pero es peligroso que gente sin su formación lo haga. Este miedo lleva al refuerzo de los marcos teóricos ya contruidos como medida de protección de una comunidad de investigación.⁹

Como sugiere la dimensión egocéntrica que en ocasiones se asocia a la palabra “genio”, este exceso de idiosincrasia se ha interpretado como un intento, por parte de Auerbach, de elaborarse a sí mismo. Las diferentes lecturas reparan en lo atípico de las circunstancias en las que se escribe *Mimesis*: Auerbach es judío y se ve forzado a exiliarse de Alemania, aceptando una plaza de profesor en la universidad de Estambul. El propio Auerbach señala en varias ocasiones, tanto dentro del libro como fuera, que su trabajo se encuentra condicionado por la falta de acceso a publicaciones científicas recientes, justificando, en parte, su enfoque directo sobre los textos.¹⁰

Carl Landauer es de los primeros en abordar *Mimesis* de esta forma. Landauer se fija, como Wellek, en la falta de un marco teórico que permita estructurar la obra, pero señala que «[...] it ultimately posits a coherence whole – an image of Western culture which is pluralistic and counts all the moments of *Mimesis* as a part of itself».¹¹ A partir de esta constatación, Landauer señala que Auerbach estaría intentando dotarse de una nueva identidad apoyándose en su elaboración de esta tradición literaria. Al analizar la obra se percibe que «The reader has throughout a very strong sense of the critic as a sensibility, a tuning fork to subtleties of cadence and changes in rhetorical strategy. Auerbach is so clearly in control that nothing seems random».¹² También se constata que los autores analizados son, asimismo, personalidades fuertes en sus respectivos textos; en los textos de éstos se puede encontrar la misma sensación de dominio que en *Mimesis*. Auerbach, señala Landauer, «[...] is reconstructing an European world in which he is at

9 Para otro texto que aborde la cuestión, publicado en el mismo momento que el de Wellek, cfr. WOLFGANG BERNARD FLEISCHMANN, *Erich Auerbach's critical theory and practice: an assessment*, en «MLN», LXXXI (1966), pp. 535-541, pp. 535-541.

10 El apéndice publicado en la edición inglesa de *Mimesis, Epilegomena to Mimesis*, traducido por Jan M. Ziolkowski, recoge los comentarios de Auerbach sobre la recepción de su libro y, además, aclara las condiciones en las que lo escribe. Resulta interesante, también, el trabajo de investigación que Kader Konuk realiza sobre el proceso de modernización de Turquía y su valoración sobre lo que Auerbach dice, v. KADER KONUK, *East West Mimesis. Auerbach in Turkey*, Stanford, Stanford University Press, 2010. No obstante, esta es una cuestión que no se tratará en el presente artículo.

11 CARL LANDAUER, “*Mimesis*” and *Erich Auerbach's self-mythologizing*, en «German Studies Review», XI (1988), pp. 83-96, p. 84.

12 *Ivi*, p. 87.

home». ¹³ En última instancia, Auerbach confeccionando un canon caracterizado por la fuerza individual de sus integrantes y la convivencia que existe entre ellos.

Damrosch también se fija en qué tipo de escritores se incluyen y piensa la posición de Auerbach a partir de ellos. ¹⁴ Aquellos rasgos que destaca son la ceguera ante cuestiones concretas, la expresión fragmentada y la tendencia a borrar todo rastro de lo personal. Otros intérpretes destacan que Auerbach es judío y se fijan en la procedencia de las fuentes empleadas. Avihu Zakai toma en consideración la reordenación que la filología alemana opera, y señala que «Auerbach looked for a unity founded on Judaeo-Christian Heritage, or the Scriptures, and saw the Old testament woven throughout the fabric of European culture [...] His aim was to restore the power and authority, validity and credibility of the Hebrew Bible in European civilization». ¹⁵ James I. Porter emplea un enfoque similar, pero incide en la interpretación bíblica de la Alemania del momento y señala que *Mimesis* es una respuesta a ésta. Porter mira cómo se tratan las fuentes helénicas en la obra de Auerbach y señala el uso voluntario de clichés por parte de éste. ¹⁶

El interés de esta forma de interpretar *Mimesis* radicaría en la iluminación y denuncia de determinados contextos. Damrosch señala las dificultades que la educación actual comparatista tiene para proporcionar al alumnado la formación de Auerbach; Porter y Zakai reconstruyen las exclusiones operadas por la universidad y la intelectualidad Alemana del momento; Landauer trata las oscilaciones del canon de la literatura occidental. El problema es que estas lecturas nos dicen poco del tema que ocupa a la obra de Auerbach; parece, en última instancia, que sus autores se sienten satisfechos atendiendo a detalles concretos y den por sentado que no existe o, si lo hay, no posee suficiente coherencia interna para que se lo tenga en cuenta en la interpretación. ¿Carece, realmente, *Mimesis* de tema principal? ¿Es posible que haya pasado desapercibido para un conjunto de disciplinas que, ante una obra de carácter personal, comienzan el estudio por el contexto sociocultural y no por aquellos rasgos textuales distintivos?

2 *MIMESIS*: SERIEDAD DE LO COTIDIANO Y SERIEDAD EN LA ESCRITURA

Algo que caracteriza al conjunto de capítulos de *Mimesis* es la tendencia del autor a ocupar la mayor parte del espacio con ejercicios de lectura. Auerbach acostumbra a seleccionar un detalle, establecer su relación con el texto al completo y, finalmente, emitir su juicio. A veces, el ejercicio se prolonga tanto que se pasa de la exhaustividad al agobio. Aquello que mueve a Auerbach a trabajar así es la voluntad de hacer explícita la experiencia del mundo que puede motivar la escritura. Como señala Hayden White: «Auerbach tends to present the text as a representation not so much of its social, political and econo-

¹³ *Ivi*, p. 88.

¹⁴ DAMROSCH, *Auerbach in exile*, cit., p. 107.

¹⁵ AVIHU ZAKAI, *Erich Auerbach and the crisis of german philology. The humanist tradition in peril*, Switzerland, Springer, 2017, p. 56.

¹⁶ JAMES PORTER, *Erich Auerbach and the judaizing of philology*, en «Critical Inquiry», xxxv (2008), pp. 115-147, pp. 134-135.

mic milieus as of it's author's experience of those milieus». ¹⁷ Para él, el contexto social no causa, más bien limita, lo que en una época concreta puede escribirse. Las lecturas suelen incluir una evaluación de la conciencia que un autor dado muestra de su sociedad. Por ejemplo, en el segundo capítulo se dice, a propósito de Petronio aunque refiriéndose en general a la literatura antigua, que no ser capaz de representar la vida cotidiana sin recurrir a un estilo bajo o cómico es una importante limitación de la conciencia histórica. ¹⁸ En casos más específicos se fija tanto en lo que se deja fuera de la representación como en el tono empleado para tratar lo que se incluye. Así, a medida que se señalan los límites que condicionan la escritura, cada texto analizado será un punto más en la historia de la representación que *Mimesis* narra. Este juicio de la conciencia se prolonga a lo largo de toda la obra y, ya casi al final, en el penúltimo capítulo, se lee el siguiente párrafo a propósito de Émile Zola:

Entre los enemigos suyos a quienes sacaba de quicio lo repugnante, sucio y obsceno de su arte, había muchos, sin duda, que consideraban el realismo grotesco o cómico de épocas anteriores, e incluso sus representaciones más toscas o amorales, con indiferencia y hasta con gusto. Lo que los llenaba de irritación era más bien la circunstancia de que Zola no representaba en modo alguno su arte como de “estilo bajo” o siquiera cómico; casi cada línea suya revela que todo lo que dice lo dice con la mayor seriedad y sentido moral, que el conjunto no es un pasatiempo o un capricho artístico, sino la imagen verdadera de la sociedad de la época, tal como él, Zola, la ve, y tal como pide al público que la vea en estas obras. ¹⁹

La forma en la que Petronio percibe la vida corriente le impide tomársela en serio. En el caso de Zola, su conciencia le lleva a una representación seria de ésta. Si bien Auerbach señala que la representación de Zola puede resultar exagerada, incluso distorsionada, en algunos momentos, añade lo siguiente: «Si Zola ha exagerado, lo ha hecho únicamente en el sentido en que era conveniente, y si sentía predilección por lo feo, también ha hecho de esta propensión el uso más fecundo». ²⁰

Auerbach valora positivamente la representación seria de la realidad cotidiana por ser el sitio en el que se encuentra la base de los movimientos históricos. ²¹ Es la conciencia de la seriedad de la vida corriente lo que permite una representación de estos movimientos históricos. Todo esto empuja a preguntarse por la importancia que pueda tener la representación de esos movimientos históricos. ¿Por qué es necesaria su representación? ¿Es tarea del arte, en general, representarlos? Estas preguntas no tienen respuesta dentro de *Mimesis*. En lugar de intentar dar respuesta a estas preguntas, puede ser interesante constatar dos cosas: primero, que Auerbach adopta un estilo de escritura similar al que emplean las piezas que valora positivamente; segundo, que el criterio que emplea para sus valoraciones es un reflejo del juicio que los autores estudiados hacen de lo cotidiano.

¹⁷ HAYDEN WHITE, *Figural realism. Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1999, p. 92.

¹⁸ ERICH AUERBACH, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. por IGNACIO VILLANUEVA y EUGENIO ÍMAZ, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 39.

¹⁹ *Ivi*, p. 479.

²⁰ *Ivi*, p. 481.

²¹ *Ivi*, p. 39.

En última instancia, esto equivale a decir que *Mimesis* es una representación seria de la historia de la representación de la realidad en la literatura.

El capítulo sobre el Quijote es particularmente útil para mostrar la seriedad del tono empleado en *Mimesis*. Auerbach se debate, casi hasta el final del capítulo, entre dos posiciones: la admiración que le provoca el diseño del personaje de Don Quijote y una suerte de decepción al constatar que el texto de Cervantes es una farsa. Las palabras de alabanza se suceden y la empatía desplegada se hace cada vez más patente, el siguiente párrafo permite ver bien todo esto:

El lector tiene constantemente ante los ojos, en estas alternativas, todo lo que hay de inconstante y de mezclado en las relaciones humanas, todo lo que hay de caprichoso y variable en todas nuestras uniones, incluso en las más íntimas.

En el episodio que hemos tomado como punto de partida, hemos visto cómo Sancho engaña a su señor y se burla de un modo casi cruel de su desvarío. Y, sin embargo, ¡qué amorosa atención a este desvarío, qué delicado adentramiento en el mundo interior de Don Quijote tuvieron que preceder, para que Sancho pudiera fraguar este plan y representar tan excelentemente su papel! Hace solamente unos meses, nada sospechaba de todo esto; de pronto, lo encontramos viviendo a su manera en el mundo de las aventuras caballerescas. Y no cabe duda de que el contacto con él lo ha contagiado: Sancho acaba por enamorarse de la locura del caballero y del propio papel que él desempeña a su lado; su modo de ser y de sentir se ha desarrollado del modo más asombroso.²²

Líneas antes de estos dos párrafos, Auerbach describe las idas y venidas de la relación entre Don Quijote y Sancho. Ya en el primer párrafo, la relación que establecen los dos personajes se ve como imagen de las relaciones humanas; esta valoración no es cosa menor para quien destina una obra entera a profundizar en las distintas formas en las que se ha logrado empatizar y representar lo cotidiano. El segundo párrafo muestra una empatía lectora considerable: Auerbach se da cuenta que la artimaña de Sancho proviene de la simpatía que siente por Don Quijote.

La voluntad por comprender el personaje de Don Quijote es aún mayor. Hay que tener presente que el Quijote es aquel que enloquece en el ejercicio de la lectura; es perfectamente normal su protagonismo en la obra de alguien que se dedica a escenificar sus propias lecturas. Si se recuerdan las palabras con las que Auerbach juzgaba el texto de Petronio, aquellas que señalaban que lo cotidiano estaba tratado únicamente como algo ridículo y bajo, se reconocerá la importancia del siguiente fragmento:

Y, sin embargo, Don Quijote es algo más que una figura ridícula; es algo más que el viejo de las comedias, o el soldado fanfarrón, o el doctor ignorante y pedantesco. [...] El caballero sin juicio conserva por debajo de toda su locura una dignidad y una superioridad naturales, en las que no hacen mella sus incontables infortunios. Don Quijote no tiene nada de la vileza que caracteriza por lo general, a aquellas otras figuras cómicas de esta especie, un autómata llevado a la novela para provocar la risa de los lectores. Es, también él, un ser vivo, que se desarrolla y se torna más sabio y bondadoso, aunque atado a su locura.

²² *Ivi*, pp. 323-333.

¿Es la locura de Don Quijote, acaso, una locura sabia, como la que la ironía de los románticos gusta de pintar? ¿Se abre paso, en él, la sabiduría a través de la locura? ¿Le permite la locura ver las cosas con una claridad que escapa a la cordura, y en realidad la sabiduría habla en él por boca de la locura, como en los bufones de Shakespeare o en las películas de Charlie Chaplin? No, no es nada de esto. Cuando la locura, es decir, la idea fija de la caballería andante, se apodera de nuestro caballero, obra insensatamente y como un autómatas, ni más ni menos que las figuras cómicas a que nos referimos. Su sabiduría y su bondad son independientes de su locura y se manifiestan a pesar de ella.²³

Estos pasajes combinan el análisis profundo y detallado con un interés genuino por el texto de Miguel de Cervantes. Auerbach valora positivamente que el personaje del Quijote no sea un mero bufón, una figura reducida a un arquetipo cómico. En Don Quijote reina, también, « [...] la inteligencia, la nobleza, el decoro y la dignidad de un hombre juicioso y equilibrado [...] de un ser ponderado, razonable, sensible, que aun en medio de la ironía se mantiene amable y mesurado». ²⁴ Pero en última instancia, hay algo que turba a Auerbach, pues le resulta imposible encontrar seriedad alguna en los sucesos que acontecen en la obra.

El capítulo es largo, el análisis es fino, la admiración por la obra es obvia. Ante todo esto, es fácil que el lector espere un conclusión llena de alabanzas, pero no es así:

Sólo Don Quijote no tiene razón mientras no recobra el juicio; sólo él pisa terreno falso dentro de un mundo regido por un orden perfecto, en el que todos, fuera de él, están en su sitio; hasta él mismo se dará cuenta, cuando recobre el seso y se restituya al orden establecido, momentos antes de morir. Pero ¿es que, realmente, reina el orden en el universo? El autor ni siquiera se formula esta pregunta. [...] La aparición de Don Quijote, que no corrige ni ayuda a nadie, convierte en un juego lo mismo la dicha que el infortunio.²⁵

En última instancia, éste es un capítulo en el que se representa el disfrute por la lectura y la dificultad de encontrar aquello que el autor entiende que es esencial. ¿Cómo es posible que El Quijote, una obra que ha mostrado una sutileza enorme tanto en la concepción de sus dos personajes principales como en el desarrollo de las vivencias que éstos experimentan juntos, acabe por dejar el mundo igual que lo encontró? Esto se presenta como un obstáculo para Auerbach ya que, para él, la empatía y la voluntad de cuestionar el orden social deben ir de la mano; este es el supuesto que opera detrás de la seriedad de tono que se emplea en *Mimesis*. ¿Qué sentido tiene escribir un capítulo dedicado a un libro que no cumple con aquello que se le está pidiendo? Se puede aventurar lo siguiente: *Mimesis* es una obra que dramatiza, pone en escena, los ejercicios de lectura que hace su autor. Esta sería una forma de resaltar el elemento trágico de la lectura, aquello que la convierte en una tarea seria. Más adelante, al tratar otros capítulos, se podrá complementar lo que ahora se ha dicho.

²³ *Ivi*, pp. 326-327.

²⁴ *Ivi*, p. 328.

²⁵ *Ivi*, pp. 336-337.

3 AUERBACH COMO ENSAYISTA Y SU USO SERIO DE LA IRONÍA

Rachel Blau DuPlessis señala que el ensayo es un intento de escribir como si se estuviera leyendo.²⁶ El texto del ensayista, añade, mostraría cómo este se relaciona con lo que lee, ya sea aprendiendo, ya sea oponiéndose.²⁷ DuPlessis sugiere interpretar esta forma de escritura como voluntad de participación en una comunidad, evitando así que la constante gesticulación del autor en su texto acapare toda la atención crítica.²⁸ ¿Serviría de algo ver *Mimesis* como un conjunto de ensayos a la hora de afrontar las dificultades que se recepción presenta? Landauer es, quizá, uno de los lectores de Auerbach que más cerca está de proponer esto, especialmente cuando señala que «The twenty chapters of Auerbach's *Mimesis*, with their compelling titles, are complete artifacts, which are usually read independently of each other, while the book as a whole has no definite boundaries: it remains open-ended».²⁹ Pero su conclusión es, como se ha comentado antes, que el libro se deshace al carecer de una línea que una los fragmentos. Habría que preguntarse por el papel que desempeña esta forma de escribir en *Mimesis*. Antes de eso, no obstante, puede ser interesante presentar algunos rasgos más de la forma del ensayo.

Según Theodor W. Adorno, el ensayo, al combinar grandes dosis de idiosincrasia con una fuerte autonomía de la forma en que está escrito, es aquello que despierta las sospechas del positivismo científico.³⁰ Las cuatro reglas del discurso del método cartesiano serían los pilares de la forma de estudio que practica este positivismo. La tercera regla, la que empuja a iniciar el análisis a partir de aquello más simple e ir subiendo hacia lo más complejo, es la que prescribe al investigador ser prudente. Ante alguien que se aparta del criterio de simplicidad a la hora de escoger el punto de partida y confía en su propio criterio, como podría ser el caso de Auerbach, Adorno señala que «el pensamiento establecido se complace en atribuirlo a la mera psicología de quienes conocen, creyendo despachar así lo que tiene de vinculante».³¹ Lo excepcional, el genio, no deja de ser una anomalía que se explica psicológicamente y que, bajo ninguna circunstancia, es susceptible de generalización. Adorno añade que, al considerar el uso de un criterio arbitrario como una genialidad, el positivismo está ocultando su propia arbitrariedad.³² En el momento en el que el ensayo pone esto mismo de manifiesto, éste se convierte en la forma de crítica por antonomasia. Pero, en definitiva, aquello en lo que el positivismo no estaría reparando es en el hecho de que el ensayista escribe desde su experiencia. De ésta procede el criterio identificado como arbitrario, aquello que se aparta a un lado al calificarlo de genialidad. Apoyándose en Lukács, Adorno indica el modo en que el ensayo exhibe su uso de la experiencia concreta con humildad irónica: es cierto que renuncia a abarcar la totalidad de aquello sobre lo que escribe, pero lo hace de tal forma que deja

26 RACHEL BLAU DUPLESSIS, *f-Words: an essay on the essay*, en «American Literature», XLVIII (1996), pp. 15-45, p. 17.

27 *Ivi*, p. 18.

28 *Ivi*, p. 32.

29 LANDAUER, «*Mimesis*» and Erich Auerbach's self-mythologizing, cit., p. 85.

30 THEODOR W. ADORNO, *Notas sobre literatura*, trad. por ALFREDO BROTONS MUÑOZ, Madrid, Akal, 2003, pp. 11-13.

31 *Ivi*, p. 25.

32 *Ivi*, p. 29.

en evidencia a quienes lo intentan. Esta sería la verdad que comunica el ensayo, la imputación de quienes aspiran a abarcar por completo un fenómeno cualquiera.³³ Tanto *El ensayo como forma* como *Sobre la esencia y la forma del ensayo* son dos ensayos que, intentando pensar qué es un ensayo, deducen la dimensión irónica presente en todo ensayo. A pesar de que éste sea un buen punto de partida, al estudiar un ensayo como el de Auerbach, que va más allá de una afirmación gnoseológica en su uso de la ironía, hay que recorrer más camino.

Lo que se acaba de decir a propósito de la ironía se puede resumir con la siguiente distinción: hay, por un lado, un tipo de ironía que se agota en su gesto autorreferencial y, por otro lado, otro tipo que acompaña a un discurso sobre un objeto que no es el propio texto que la vehicula. Eugene Goodheart, en un texto en el que explora las razones por las cuales él escribe ensayo de una forma determinada, presenta una distinción similar. Resulta interesante que, además, lo haga en términos de seriedad:

I have always been insecure of my ironies: never sure of my capacity for irony, never sure about its justice or value, fearful that it might antagonize and alienate (does this reflect an unadmirable desire to ingratiate?), mistrustful of my self-ironies as reflecting a wish to be lovable. All this is a way of saying that irony is not my weapon of choice, not because I am superior to it, but because, however much I share the capacity for it with my fellow human beings and however much it remains indispensable to a view of human experience, it is not entirely congenial to me. It is too judgemental, too self-congratulatory, too dismissive of the vices to which we are all susceptible. It is not a main route to the truth of my experience.³⁴

En el artículo se habla de la escritura de textos que analizan, por ejemplo, una dolencia anímica personal. Goodheart desconfía del uso de la ironía en estos casos, pues piensa que es una forma de evitar pronunciarse sobre el tema. Si el contenido del texto se limita, por ejemplo, a la confesión de que se padece tal dolencia, añadiendo algunas ilustraciones o relatos puntuales de momentos en los que ésta se manifieste, el conjunto deja la impresión de que lo único que se quiere es mostrar a alguien hablando sobre eso. La sinceridad del autor de un texto como ese, según Goodheart, ocultaría, de mala manera, un deseo de evitar valorar la propia dolencia de la que se habla. En cierta forma, es una estrategia para sacarse un peso de encima: uno describe algo que le sucede, y, por el mero hecho de hacerlo, pasa a formar parte del conjunto de gente con la que comparte experiencia. Si uno desea afrontar el tema, tomárselo en serio, no puede sentirse satisfecho exhibiéndose al hablar de él; tiene que tomar partido, tiene que analizarlo y posicionarse.

¿Cuál sería la posición de Auerbach en todo esto? En un momento concreto de *Mimesis*, en el capítulo sobre Michel de Montaigne, aparece un ejemplo de uso irónico del discurso como forma de apoyar la exploración de un objeto concreto. Igual que Adorno y Lukács, Auerbach se fija en que Montaigne tiende a devaluar su propia empresa, su objeto de estudio y el trabajo de escritor que todo ello requiere. Esta modestia es sincera, pero también es irónica.³⁵ Lo que se encuentra detrás de todo esto es una visión del hom-

33 *Ivi*, p. 19.

34 EUGENE GOODHEART, *Talking to myself*, en «The Sewanee Review», CXV (2007), pp. 115-123, p. 122.

35 AUERBACH, *Mimesis*, cit., p. 270.

bre que surge de la experiencia propia, de la experiencia con uno mismo.³⁶ Si Montaigne quiere respetar su objeto de estudio, caracterizado por cambiar a lo largo del tiempo, tiene que exhibir tanto seguridad como duda. Sucede lo mismo con los comentarios sobre su propia ignorancia a propósito del mundo: pretender saberlo todo desde el principio cuando su trabajo se apoya en la experiencia que tiene de una cosa no estática es contra-productiva. La ironía que mueve a Montaigne no es la ironía autocomplaciente de la que habla el ejemplo de Goodheart. Auerbach vuelve a examinar el tipo de ironía que emplea Montaigne al preguntar éste por la relevancia de algo que tiene como punto de partida el estudio de la persona que está realizando el propio estudio: ¿puede esto interesar a alguien? Montaigne se presenta como una persona cualquiera, de escasa importancia; esta es la puerta de entrada a la justificación de su empresa, aquí se encuentra la declaración sobre la condición humana. Montaigne sostiene que el estudio de un particular cualquiera permite el acceso a eso que se da en cada uno de nosotros. Este es el supuesto que justifica el trabajo que Montaigne realiza, y el que requiere el uso concreto que se hace de la ironía: el autor es un cualquiera, y el estudio de éste es, por lo tanto, fructífero.³⁷ Este análisis lleva a una conclusión relativamente similar a la que se encuentra en el capítulo sobre *El Quijote*. Auerbach concluye que Montaigne trata todos los objetos de los que se ocupa con el mismo tono, sin conferir a nada una dimensión trágica. Es cierto que se toma las cosas en serio y no las aparta o disminuye usando un tono humorístico. Auerbach señala que la posibilidad de lo trágico es inherente a la visión que Montaigne tiene de lo humano, pero que el equilibrio que su estilo mantiene impide que algo destaque y adquiera ese carácter trágico.³⁸ El orden trascendental que elevaba las representaciones de la realidad en épocas previas ha desaparecido en Montaigne; la vida en la tierra es lo único que tiene sentido. Auerbach señala el deseo por saborearla y la preparación para evitar cualquier cosa que pueda limitar ese disfrute. A pesar de ser una tarea realizada con gran seriedad, se desprende una ligereza que previene la aparición de énfasis alguno.

¿Tiene sentido plantear un estudio de la ironía en *Mimesis*? Numerosos párrafos del libro poseen una dimensión autorreferencial clara, esto es algo que ya se ha señalado al hablar de la figura del Quijote. En el capítulo sobre Montaigne se puede encontrar el siguiente párrafo:

La ignorancia deliberada y la indiferencia con respecto a las “cosas” forman parte de su método; en éstas únicamente se busca a sí mismo. En ensayos innumerables, iniciados en momentos cualesquiera, examina su objeto, lo ilumina desde todos los ángulos y lo circunscribe; el resultado no es, empero, un montón de tomas momentáneas e inconexas, sino la unidad de su persona, aprehendida espontáneamente y componiéndose a base de la multiplicidad de sus observaciones. Lo que importa en definitiva son la unidad y la verdad, ya que al socaire de las variaciones lo que aparece es el ser.³⁹

Este es un párrafo que recuerda a las interpretaciones de *Mimesis* antes aludidas, incluso la conclusión es la misma: lo que aparece, después de la dispersión de temas tratados

³⁶ *Ivi*, p. 271.

³⁷ *Ivi*, pp. 276-277.

³⁸ *Ivi*, pp. 289-291.

³⁹ *Ivi*, p. 273.

en los sucesivos capítulos, es el ser de Auerbach. Concluir que de los ensayos acaba surgiendo Montaigne no tiene nada de extraño pues, en última instancia, éstos lo tienen a él como objeto de estudio. Extraer de *Mimesis* el tipo de elaboración que Auerbach hace de sí mismo parece más conflictivo, especialmente porque el libro no tiene a su autor por objeto de estudio. Por lo tanto, una lectura del texto de Auerbach como la que se suele hacer nos lleva lejos del tema de la obra, esto es: la representación seria de la realidad cotidiana. La dimensión irónica de la obra apunta, no al autor, sino a su gesto de narrar una historia de esta forma de representar. En última instancia, si se mira irónicamente el libro, se nos está invitando a juzgar esa narración, a posicionarnos y a participar, como señala DuPlessis, de ella.

4 *MÍMESIS* COMO CONJUNTO DE ENSAYOS SOBRE UNA HISTORIA DE LA REPRESENTACIÓN SERIA DE LA REALIDAD

A la hora de juzgar la representación desarrollada en *Mimesis*, una de las cosas a tener en cuenta, como ya se ha dicho, es la conciencia de la realidad que se encuentra detrás de ésta. Además, dado que toda representación procede de un momento histórico concreto y, también, se localiza en un entorno social determinado, hay que considerarlos como límites que operan sobre la representación. Un caso en el que poder visualizar estas cuestiones, dentro de *Mimesis*, es el de Gregorio de Tours. Auerbach señala que Gregorio no se encuentra situado en un espacio que posea una legislación sólida: su comunidad es incipiente y su escritura muestra su esfuerzo por comprenderla.⁴⁰ Además, su estilo es imitativo, es decir, toma la realidad que tiene delante tal y como ésta se le presenta, sin recurrir a un marco interpretativo sólido con el que ayudarse a la hora de pensarla.⁴¹ En última instancia, Gregorio, obispo de Tours, es miembro de un conjunto de gente cuya estructura interna cambia constantemente y, sobre todo, tiene un papel muy concreto, es consejero y guía de quienes se sienten desorientados en la comunidad.

Auerbach, dicho de forma muy esquemática, pertenece a una sociedad que, en contraste con la de Gregorio, corre el riesgo de consolidarse a partir de un código impuesto para juzgar, premiar o segregar y, si así se decide, acabar con la vida de quienes forman parte de ella. El rasgo principal del discurso de esta sociedad, según Victor Klemperer, es el de la pobreza.⁴² En *LTI la lengua del Tercer Reich*, el filólogo alemán y compañero de Auerbach analiza la lengua del nacionalsocialismo. Esta lengua consta de un repertorio muy limitado de fórmulas simplificadas, a las que deben adherirse todos los miembros de la sociedad, y que se diseñan para pronunciarse siempre en el mismo tono, en forma de declamación a grito. Además, aquello humano expresable con estas fórmulas es, también, muy pobre.⁴³ La siguiente frase es especialmente interesante: «Cualquier lenguaje que puede actuar libremente sirve a todas las necesidades humanas, sirve a la razón

40 *Ivi*, pp. 84-85.

41 *Ivi*, p. 86.

42 Konuk explica en su libro que Klemperer, que no consigue salir de Alemania, optaba a la misma cátedra en Turquía que Auerbach, v. KONUK, *East West Mimesis*, cit., pp. 108-109.

43 VICTOR KLEMPERER, *LTI La lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo*, trad. por ADAN KOVACSICS, Barcelona, Editorial Minúscula, 2014, pp. 37-43.

y al sentimiento, es comunicación y diálogo, monólogo y oración, petición, orden e invocación. La LTI sirve únicamente a la invocación». ⁴⁴ A pesar de que la lengua tenga únicamente ese propósito, Klemperer añade que obvia por completo el uso de símbolos de exclamación. La LTI modula las frases mediante el entrecomillado irónico, ridiculizando aquello que estas marcas contienen. ⁴⁵ Esta forma de ironía es similar, aunque con resultados contrarios, a la ironía evasiva de la que habla Goodheart, pues se sigue evitando profundizar en aquello a lo que se alude. Las necesidades discursivas de Auerbach se parecen, en cierto sentido, a las de Gregorio: si uno necesitaba captar la realidad tal y como se le presentaba para poder orientar a su comunidad, el otro lo necesita para enriquecer y contrarrestar la acción erosiva de una lengua asfixiante. Esta sería una de las características de la representación que se lleva a cabo en *Mimesis*.

Siguiendo con el juicio de la representación, las limitaciones de una conciencia dada pueden estar ligadas con el proyecto concreto que su autor se ve empujado, o desea, llevar a cabo. El caso de los hermanos Goncourt es un ejemplo de esto. Éstos reaccionan a la literatura entendida como forma placentera de recreo incluyendo en sus relatos figuras marginadas hasta el momento, procedentes del cuarto estado. ⁴⁶ Con este gesto pretenden combatir el adormecimiento del lector, presentando estímulos desagradables, recordando presencias inquietantes, lo que sea necesario para hacer de la lectura una tarea incómoda. A pesar de valorar positivamente que los hermanos reclamaran el mismo derecho de las figuras procedentes de los estratos más humildes de la sociedad a figurar en un relato, Auerbach señala que éstos se mueven únicamente por la fascinación científica que estas figuras les producen. Los Goncourt recolectan experiencias y observaciones, propias y ajenas, y las presentan en sus textos mediante descripciones muy completas. «Eran coleccionistas y relatores de impresiones sensibles, y precisamente de las que poseían un valor de rareza o novedad». ⁴⁷ La pareja no parece querer perderse nada, valoración que recuerda a la que se hace de Montaigne; todo adquiere el mismo valor, aunque en este caso destaca únicamente lo morboso, lo enfermo y lo que puede provocar escándalo. Auerbach señala que la época es la del entusiasmo científico y el positivismo. ⁴⁸ Analizando uno de los prólogos a sus obras, en el cual declaran sus intenciones, Auerbach se fija en el desprecio hacia sus potenciales lectores. Se los trata como consumidores pasivos, necesitados de estímulo que los saque de su estupor. Esta caricatura de la burguesía molesta especialmente a Auerbach, por ello presenta una lectura distinta de la clase. Lo que produce el estado de merma es el ejercicio y desarrollo de sus grandes logros: la aventura económica y tecnológica, aquello que lleva al desarrollo de la civilización y al diagnóstico de sus peligros. «[...] pero la conquista y la conservación de la propiedad, la adaptación a las circunstancias en veloz cambio, en medio del enconado combate de la competencia, reclamaban el vigor y la tenacidad de sus fuerzas y sus nervios como en ninguna otra época». ⁴⁹ No es de extrañar, señala Auerbach, que esta gente pidiera que la literatura

44 *Ivi*, p. 42.

45 *Ivi*, p. II.

46 AUERBACH, *Mimesis*, cit., pp. 468-469.

47 *Ibidem*.

48 *Ivi*, p. 466.

49 *Ivi*, pp. 471-472.

los relajara. Auerbach añade que los propios Goncourt, en su búsqueda del placer en el escándalo, no están alejados de esta idea de literatura como evasión.

En resumen, la empresa de los hermanos les lleva a una visión simplificada de su propia clase social. ¿Sucede algo similar con el trabajo que Auerbach desarrolla en *Mimesis*? A continuación se citan tres momentos importantes del capítulo en el que se trata a los Goncourt y a Zola:

Cuando se pregunta qué es propiamente lo que ha desencadenado la violenta agitación interna de los hombres, en las obras rusas del siglo XIX, la contestación es la siguiente: en primer lugar, la infiltración de las formas de vida y espirituales europeas modernas, especialmente las alemanas y las francesas. Ésas chocaron con todo su ímpetu en Rusia contra una sociedad muchas veces podrida, pero, no obstante, muy independiente y voluntariosa, y, sobre todo, apenas preparada para eso. Era inevitable, por causas morales y prácticas, que esa sociedad llegara a una confrontación con la cultura europea moderna, mientras que las épocas preparatorias que había llevado a Europa al estado en que se encontraba no habían sido, ni con mucho, vividas completamente en Rusia. Si observamos la forma en que se refleja en Tolstoi o en Dostoievski, veremos claramente lo salvaje, tormentoso, absoluto, en la aceptación o en el rechazo de la esencia europea.⁵⁰

La valoración que aquí está haciendo Auerbach de la cultura rusa pasa por señalar su podredumbre, sin por ello dejar de lado su independencia y voluntad. ¿Independencia y voluntad para hacer qué? Para tomar el desarrollo moderno europeo como modelo. A pesar de todo, y dado el temperamento ruso, hay aceptación de esta tarea en la misma medida en la que hay rechazo, y ambos casos se encuentran vehiculados por el salvajismo y el tormento. Auerbach señala que hay algo de positivo en la aprehensión de la modernidad europea por parte de Rusia, y añade que no revierte en beneficio único de los rusos: «Por muy confusa y diletante que aparezca a veces, por muy tarada que a veces esté por su información deficiente, perspectiva falta, prejuicio y pasión, poseía, sin embargo, un instinto muy certero para advertir lo que en Europa era frágil y sujeto a crisis».⁵¹ Rusia se presenta aquí como un agente pasivo, que toma únicamente la iniciativa para absorber, de manera deficitaria, el modelo europeo y que, en última instancia, sin saber muy bien cómo, logra producir una crítica de ello. Esta crítica de lo moderno revertirá en posterior beneficio europeo al modernizar la modernidad. Así pues, lo único valioso que Auerbach encuentra en el realismo ruso es la revisión de aquello legado por Europa. En *Mimesis* se justifica la dimensión modélica de la modernidad europea de la siguiente forma:

[...] y nada más injusto que una declaración de Edmond de Goncourt en 1871 [...] en la cual niega a los alemanes toda clase de humanismo: según él ¡no tendrían ni novela ni drama! Pero hay que reconocer, desde luego, que las obras alemanas de esta época carecían de validez universal, y no podían, a causa de su género, ser accesibles a un hombre como Edmond de Goncourt.⁵²

⁵⁰ *Ivi*, p. 491.

⁵¹ *Ivi*, p. 492.

⁵² *Ivi*, pp. 484-485.

¿Qué obra posee validez universal, según Auerbach? A raíz de una cita de Zola, se dice lo siguiente:

La lenta transición de la obtusa conformidad a la conciencia del propio estado, la germinación de esperanzas y proyectos, la diferente actitud de las generaciones, a lo cual viene a añadirse la lóbreguez, la miseria y fetidez del recinto, los hombres hacinados, el acierto, lleno de simplicidad, de las palabras: todo ello representa, en su conjunto, un cuadro típico de la clase obrera en la época de los principios del socialismo, y hoy ya nadie querrá negar seriamente que el tema posee una importancia histórico-universal.⁵³

Es indiscutible que la representación de la clase obrera y el surgimiento del socialismo es de vital importancia para el conjunto europeo. Pero dotar de validez universal un tema arraigado en una zona concreta del globo y, al mismo tiempo, no ser capaz de señalar nada interesante en toda producción exterior a Europa, es excesivo. Auerbach no se compromete, en ningún caso, a realizar un análisis exhaustivo de toda representación posible en occidente. Su estudio no opta por la completitud pero, en última instancia, se siente capacitado para emitir juicios de validez universal sobre aquello que debe representarse por parte del realismo.

Todo esto marca los límites de la visión que Auerbach tiene de la representación realista y seria de la realidad. Es lo mismo que sucede con los Goncourt y su forma de concebir la burguesía. ¿Qué rasgos del proyecto de *Mimesis* son los que limitan la conciencia de la posible diversidad de problemas sociales en sitios fuera de Europa? En un texto dedicado al ensayo, Scott Russell Sanders contempla esta forma de escritura como una plataforma para la primera persona del singular. Sanders señala que el propio ensayista es plenamente consciente de ello, pues es él quien voluntariamente escoge la posibilidad de escribir desde su propia experiencia. Esta elección, en muchos casos, lleva aparejado el deseo de abrir esa experiencia al mundo, facilitando que otras personas puedan aprovecharse de ella.⁵⁴ El ensayista, en el proceso, no se encuentra libre de dudas; tiende a preguntarse si no será un simple ególatra encubierto. En estas circunstancias surge el miedo al tipo de recepción que la obra tendrá, también las dudas sobre si el texto podrá interesar a alguien o caerá en el olvido.⁵⁵ Por otro lado, DuPlessis se apoya en una cita de Max Bense, aparecida en el texto de Adorno sobre la forma del ensayo, para sugerir que un posible criterio con el que evaluar un ensayo consistiría en comprobar si abre un espacio para el lector.⁵⁶ El rechazo a la ironía de Goodheart se sitúa, también, en esta línea. Finalmente, Harry Levin recupera, de su correspondencia con Auerbach, el siguiente comentario: «He wrote to me that his European reviewers, though they were friendly, looked upon *Mimesis* as no more than “an amusing series of analyses [in?] of style.” Having hoped that his integrating ideas would be noticed and discussed, he transferred his hopes to

53 *Ivi*, pp. 482-483.

54 SCOTT RUSSELL SANDERS, *The singular first person*, en «The Sewanee Review», xcvi (1988), pp. 658-672, p. 666.

55 *Ivi*, p. 667.

56 DUPLESSIS, *f-Words: an essay on the essay*, cit., p. 28.

the English edition».⁵⁷ En *Mimesis* se destaca, como se ha comentado, que Montaigne se presente a sí mismo como alguien sin importancia para, así, decir que su tarea es de interés general. Los Goncourt, en cambio, asumen la fractura con el público y la toman como punto de partida a la hora de concebir el rol de la literatura. Auerbach se encuentra más cerca del primero que de los segundos, con la diferencia, ya se ha dicho, del uso de la ironía para elevar el tema a interés general. Vista así la forma ensayística de *Mimesis*, las dudas que ésta produce en el escritor, podría ser uno de los límites que llevan al endurecimiento del juicio sobre lo universal de aquellos aspectos europeos que destaca Auerbach.

Pero, ¿por qué es este tema, en concreto, el que tienen una relevancia universal? Que la representación sería de la clase obrera sea algo de importancia universal, para Auerbach, se debe a que en ella pueden encontrarse las principales dinámicas que son necesarias para la comprensión del momento histórico.⁵⁸ Este tipo de representaciones nos remiten a lo opresivo de la división del trabajo en el desarrollo industrial europeo y sus etapas posteriores. La academia universitaria no es un espacio ajeno a este desarrollo. El ensayo es una forma incómoda dentro de este contexto al recordar a muchas disciplinas los límites que tienen que asumir en un entorno de trabajo académico. Sanders señala la dimensión de amateur que suele acompañar al tipo de escritura que presenta un ensayo.⁵⁹ Adorno, en sus primeras páginas de *Minima Moralia*, dibuja el difícil encaje social de sus practicantes.⁶⁰ Si se permite la fórmula efectista y abrupta, se podría decir que el ensayista es a la academia lo que el artesano es a la fábrica. En su contexto, el ensayista combate la reducción del lenguaje a fórmulas abstractas vaciadas de todo contenido procedente de la experiencia. Un escenario académico en el que la única herramienta de trasvase de conocimiento es la abstracción impediría, en última instancia, la comprensión y recepción de una obra como *Mimesis*. Este escenario es en el que, quizá, se puede comprender mejor la elevación de lo obrero a tema de validez universal. La lucha de Auerbach contra la petrificación del lenguaje, ya sea frente a la abstracción académica o frente a la pobreza nacionalsocialista, es, en definitiva, la lucha por la posibilidad de un trabajo digno.

57 HARRY LEVIN, *Two romanists in America: Spitzer and Auerbach*, en *The intellectual migration: Europe and America, 1930-1960*, ed. por DONALD FLEMING y BERNARD BAILYN, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 1969, pp. 463-484, pp. 467-468.

58 AUERBACH, *Mimesis*, cit., p. 39.

59 SANDERS, *The singular first person*, cit., p. 660.

60 THEODOR W. ADORNO, *Minima moralia*, trad. por JOAQUÍN CHAMORRO MIELKE, Madrid, Akal, 2006, pp. 25-26.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADORNO, THEODOR W., *Notas sobre literatura*, trad. por ALFREDO BROTONS MUÑOZ, Madrid, Akal, 2003. (Citato alle pp. 90, 91.)
- *Mínima moralía*, trad. por JOAQUÍN CHAMORRO MIELKE, Madrid, Akal, 2006. (Citato a p. 97.)
- AUERBACH, ERICH, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. por IGNACIO VILLANUEVA y EUGENIO ÍMAZ, México, Fondo de Cultura Económica, 1996. (Citato alle pp. 87-89, 91-97.)
- DAMROSCH, DAVID, *Auerbach in exile*, en «Comparative Literature», XLVII (1995), pp. 97-117. (Citato alle pp. 83, 84, 86.)
- DUPLESSIS, RACHEL BLAU, *f-Words: an essay on the essay*, en «American Literature», XLVIII (1996), pp. 15-45. (Citato alle pp. 90, 96.)
- FLEISCHMANN, WOLFGANG BERNARD, *Erich Auerbach's critical theory and practice: an assessment*, en «MLN», LXXXI (1966), pp. 535-541. (Citato a p. 85.)
- GOODHEART, EUGENE, *Talking to myself*, en «The Sewanee Review», CXV (2007), pp. 115-123. (Citato a p. 91.)
- HARTMAN, GEOFFREY, *Criticism in the wilderness*, New Haven, Yale University Press, 2007. (Citato a p. 84.)
- KLEMPERER, VICTOR, *LTI La lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo*, trad. por ADAN KOVACSICS, Barcelona, Editorial Minúscula, 2014. (Citato alle pp. 93, 94.)
- KONUK, KADER, *East West Mimesis. Auerbach in Turkey*, Stanford, Stanford University Press, 2010. (Citato alle pp. 85, 93.)
- LANDAUER, CARL, «*Mimesis*» and *Erich Auerbach's self-mythologizing*, en «German Studies Review», XI (1988), pp. 83-96. (Citato alle pp. 85, 86, 90.)
- LENTRICCHIA, FRANK, *After the New Criticism*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980. (Citato a p. 83.)
- LEVIN, HARRY, *Two romanistein in America: Spitzer and Auerbach*, en *The intellectual migration: Europe and America, 1930-1960*, ed. por DONALD FLEMING y BERNARD BAILYN, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 1969, pp. 463-484. (Citato a p. 97.)
- PORTER, JAMES, *Erich Auerbach and the judaizing of philology*, en «Critical Inquiry», XXXV (2008), pp. 115-147. (Citato a p. 86.)
- SANDERS, SCOTT RUSSELL, *The singular first person*, en «The Sewanee Review», XCVI (1988), pp. 658-672. (Citato alle pp. 96, 97.)
- WELLEK, RENÉ, *Auerbach's special realism*, en «The Kenyon Review», XVI (1954), pp. 299-307. (Citato a p. 84.)
- *Erich Auerbach (1892-1957)*, en «Comparative Literature», X (1958), pp. 93-95. (Citato alle pp. 83, 84.)
- WHITE, HAYDEN, *Figural realism. Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1999. (Citato a p. 87.)
- ZAKAI, AVIHU, *Erich Auerbach and the crisis of german philology. The humanist tradition in peril*, Switzerland, Springer, 2017. (Citato a p. 86.)

PAROLE CHIAVE

Ensayo; Teoría Literaria; Ironía; Seriedad; Experiencia; Conciencia.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Pau Ferrandis Ferrer es estudiante de doctorado en la Universidad de Barcelona (España). Su tesis doctoral estudia la importancia de la escritura ensayística para la obra del crítico literario y comparatista Edward Said. Ha organizado y dirigido un seminario sobre la *Mimesis* de Erich Auerbach (Universidad de Barcelona, departamento de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 2016-2017). Sus intereses actuales se centran en las relaciones entre la literatura comparada y los estudios culturales, con especial atención a las figuras iniciales provenientes del CCCS (Birmingham) y las posibilidades de aplicar sus ideas al debate actual.

pferrafer12@alumnes.ub.edu


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

PAU FERRANDIS FERRER, *Erich Auerbach como ensayista. Una lectura de Mimesis*. La representación de la realidad en la literatura occidental, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IX (2018), pp. 83–99.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – IX (2018)

I CONFINI DEL SAGGIO.

PER UN BILANCIO SUI DESTINI DELLA FORMA SAGGISTICA

a cura di Federico Bertoni, Simona Carretta, Nicolò Rubbi

	v
<i>I confini del saggio. Per un bilancio sui destini della forma saggistica</i>	vii
PAOLO BUGLIANI, « <i>A Few Loose Sentences</i> »: <i>Virginia Woolf e l'eredità metasaggistica di Montaigne</i>	1
RAPHAËL LUIS, <i>L'essai, forme introuvable de la world literature?</i>	27
PAOLO GERVASI, <i>Anamorfosi critiche. Scrittura saggistica e spazi mentali: il caso di Cesare Garboli</i>	45
MATTEO MOCA, <i>La via pura della saggistica. La lezione di Roberto Longhi: Cesare Garboli e Alfonso Berardinelli</i>	67
PAU FERRANDIS FERRER, <i>Erich Auerbach como ensayista. Una lectura de Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental</i>	83
JEAN-FRANÇOIS DOMENGET, <i>Service inutile de Montherlant. L'essai et l'essayiste à la jonction des contraires</i>	101
LORENZO MARI, <i>Essay in Exile and Exile From The Essay: Edward Said, Nuruddin Farah and Aleksandar Hemon</i>	119
FRANÇOIS RICARD, <i>La pensée romancière. Les essais de Milan Kundera</i>	137
LORENZO MARCHESE, <i>È ancora possibile il romanzo-saggio?</i>	151
STEFANIA RUTIGLIANO, <i>Saggio, narrazione e Storia: Die Schlafwandler di Hermann Broch</i>	171
BRUNO MELLARINI, <i>Messaggi nella bottiglia: sul saggismo letterario e civile di Francesca Sanvitale</i>	187
SARA TONGIANI, <i>Adam Zagajewski: nel segno dell'esilio</i>	207
ANNE GRAND D'ESNON, <i>Penser la frontière entre essai et autobiographie à partir de la bande dessinée. Are You My Mother? d'Alison Bechdel</i>	221
ANNA WIEHL, <i>'Hybrid Practices' between Art, Scholarly Writing and Documentary – The Digital Future of the Essay?</i>	245
CLAUDIO GIUNTA, <i>L'educazione anglosassone che non ho mai ricevuto</i>	267

SAGGI

279

LEONARDO CANOVA, <i>Il gran vermo e il vermo reo. Appunti onomasiologici sull'eteromorfia nell'Inferno dantesco</i>	281
SARA GIOVINE, <i>Varianti sintattiche tra primo e terzo Furioso</i>	305
MAŁGORZATA TRZECIAK, <i>Orizzonti d'attesa: sulla ricezione di Leopardi in Polonia dall'Ottocento a oggi</i>	325
CHARLES PLET, <i>Les figures de « folles littéraires » chez François Mauriac et Georges Bernanos. De l'hystérie fin-de-siècle à la « passion homicide » moderne</i>	341

BRENDA SCHILDGEN, <i>Primo Levi, the Hebrew Bible and Dante's Commedia in Se Non Ora, Quando?</i>	359
LAURA RINALDI, <i>Postmodern turn. Per una possibile rilettura della critica sul postmoderno</i>	375
MARIA CATERINA RUTA, <i>Y se llamaban Mahmud y Ayaz de José Manuel Lucía Megías. Un epos contemporáneo</i>	393
TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	405
IRINA BUROVA, <i>On the Early Russian Translations of Byron's Darkness (1822-1831)</i>	407
FABRIZIO MILIUCCI, <i>La poesia francese in Italia tra Ungaretti e Fortini</i>	425
STEFANO FOGARIZZU, <i>Il quadruplo di Alberto Mario DeLogu. Scrivere e autotradurre in quattro lingue</i>	449
REPRINTS	465
ORESTE DEL BUONO, <i>Il doge & il duce</i> (a cura di Alessandro Gazzoli)	467
INDICE DEI NOMI (a cura di C. Crocco e M. Fadini)	473
CREDITI	483

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 9 - MAGGIO 2018

con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari

Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento

<http://www.ticontre.org>

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013


Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* e per le sezione monografiche possono pervenire secondo le modalità e le scadenze reperibili nei relativi *call for contribution*, pubblicate a cadenza semestrale. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al numero **VII (2017)** della rivista.

Informativa sul copyright

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.