



RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes



Universidad
Nacional
de Quilmes

López, Damián

Interpretación figural e historia : reflexiones en torno a Figura de Erich Auerbach



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:

López, D. (2009). *Interpretación figural e historia : reflexiones en torno a Figura de Erich Auerbach*. *Prismas*, 13(13), 65-87. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/1811>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

Interpretación figural e historia

*Reflexiones en torno a Figura de Erich Auerbach**

Damián López

UBA / CONICET

I

La última edad del vaticinio de Cumas es ya llegada; una gran sucesión de siglos nace de nuevo. Vuelve ya también la Virgen, vuelve el reinado de Saturno; una nueva descendencia baja ya de lo alto de los cielos. Tú, casta Lucina, sé propicia al niño que ahora nace, con él la raza de hierro dejará de serlo al punto y por todo el mundo surgirá una raza de oro. Tú Apolo reina ya... Si todavía permanecen huellas de nuestro pecado, destruidas, quedará libre la tierra de un temor perpetuo. Recibirá aquel niño la vida de los dioses y con los dioses contemplará a los héroes mezclados y a él mismo lo verán entre ellos y regirá el mundo apaciguado por las virtudes de su padre.¹

Virgilio

Si, como es bien conocido, la concepción histórica de la antigüedad clásica se caracteriza por su temporalidad cíclica, la lectura de la famosa *Cuarta égloga* virgiliana (escrita alrededor del 40 a. C., y de la cual citamos uno de sus pasajes más significativos) no puede dejar de sorprendernos pues resulta una evidencia incontestable sobre la existencia de una corriente escatológica en aquel período. Sin embargo, como bien remarca Le Goff, el texto es una rara excepción, tal vez influida por el mundo oriental helenizado, de tematización sobre el advenimiento de un tiempo cualitativamente nuevo. Y aún más importante, la contradicción sería sólo aparente si se tiene en cuenta que incluso aquí domina la circularidad, ya que se trata de una escatología “vuelta al pasado”, muy distinta de la escatología judeocristiana en la cual se presenta por primera vez la idea de un tiempo lineal progresivo.²

Por supuesto, la referencia a esta novedosa concepción judeocristiana de progresión temporal se diferencia sustancialmente del tiempo de la apertura y la indefinición propio de la

* La primera versión de este trabajo fue presentada en un seminario dictado por el Profesor José E. Burucúa, a quien agradezco por su siempre instructiva orientación. También agradezco a Federico Miliddi y a Roberto Pittaluga por la atenta lectura crítica que realizaron, permitiéndome reelaborar aspectos importantes del texto original.

¹ Virgilio, *Cuarta égloga*, en *Bucólicas. Geórgicas*, Madrid, Gredos, 1990, pp. 47-48.

² Jacques Le Goff, *El orden de la memoria*, Barcelona, Paidós, 1991, pp. 58-59.

modernidad, ya que afirma un progreso que tiende hacia la perfección como un fin. Como señala Reinhart Koselleck, “mientras se creyera en la última época, lo verdaderamente nuevo del tiempo no podía ser más que el último día, que fijaba un final para todo el tiempo actual [y por tanto] sólo después de que la expectativa cristiana en el fin perdiera su carácter de continuo presente, se pudo descubrir un tiempo que se convirtió en ilimitado y se abrió a lo nuevo”.³ Así, la concepción temporal judeocristiana –y específicamente la cristiano-medieval que nos interesa tratar aquí–, se diferencia claramente de la moderna al comprender un progreso orientado hacia cierto término, además de ordenado y penetrado por dios.⁴

Teniendo presente esto, y volviendo al texto virgiliano que citamos, se comprende fácilmente que los autores cristianos medievales encontraran en el mismo una profecía sobre la virgen María y el nacimiento de Cristo. Esto agigantaba la autoridad de la figura del autor de *La Eneida*, y reafirmaba la convicción de que incluso entre los paganos se habían dado casos de intuición sobre una verdad que sólo las escrituras y el advenimiento de Cristo podían esclarecer. Es preciso tener en cuenta esto para vislumbrar por qué, más allá de su grandeza como poeta y de su descripción del Hades en su obra mayor, Dante elige a Virgilio como guía en la incursión en el más allá. Así, a pesar de considerar que los paganos no podrían acceder al mundo celestial por su desconocimiento de la verdad revelada, podrían ser incorporados en una historia universal determinada por un progresivo acercamiento al fin ya establecido por el plan divino. De hecho, esto fue lo que posibilitó a Agustín de Hipona escribir una obra como *La Ciudad de Dios*, en la cual la necesidad de la existencia del Imperio Romano es interpretada en función del desarrollo posterior del cristianismo, en un relato unificado y sistemático construido a partir de un punto de vista de la finalidad.

Ahora bien, si la concepción de un tiempo progresivo determinado por una visión escatológica es una novedad de la tradición judía, el cristianismo se separa de la misma al agregar que la encarnación implica una disrupción a partir de la cual deben interpretarse todos los acontecimientos producidos en el tiempo. De allí que los hechos relatados en el Antiguo Testamento sean incorporados como prefiguraciones de aquello que el Nuevo viene a confirmar y completar; al mismo tiempo, ambos preludian el final futuro y cobran sentido como realidades temporales, finitas e incompletas, en conexión con la eternidad y la completud divina. La encarnación se convierte por tanto en el centro a partir del cual cobran sentido todos los acontecimientos temporales, pero al mismo tiempo en la promesa de un fin que alimenta las esperanzas escatológicas. Lo importante aquí es destacar, en todo caso, que esta perspectiva, al conferir un origen, un fin y un centro a la historia, le asignó una nueva y dramática significación a cada hecho temporal; justamente en este vínculo con un plan trascendente, todo acontecimiento terrenal cobraba una insospechada relevancia y, al mismo tiempo, se convertía en un enigma a descifrar.⁵

³ Reinhart Koselleck, *Futuro pasado*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 301. Para una discusión sobre las muy diversas concepciones sobre el tiempo durante la modernidad véase Elías Palti, *Aporías*, Buenos Aires, Alianza, pp. 21-81.

⁴ Etienne Gilson, *El espíritu de la filosofía medieval*, Buenos Aires, Emecé, 1952, pp. 357-358.

⁵ Todo lo dicho hasta aquí, sin embargo, no debe hacernos olvidar que, en verdad, durante la Edad Media coexistieron una multiplicidad de tiempos, vinculados en principio a distintos contextos económicos y sociales, y también a visiones en pugna en cuanto a sus características. Así, el tiempo agrícola de los campesinos es sustancialmente cíclico y “permanente”. Jacques Le Goff ha tratado por otra parte los cambios que trajeron el crecimiento de las ciudades y el comercio a partir de la expansión feudal, que implicaron una nueva concepción temporal, en *Tiempo, trabajo y cultura en el occidente medieval*, Madrid, Taurus, 1987. Tampoco el tiempo de la Iglesia, principal administradora y

II

Una novela contemporánea requiere quinientas o seiscientas páginas para hacernos conocer a alguien, si es que lo conocemos. A Dante le basta un solo momento. En ese momento el personaje está definido para siempre.⁶

Jorge Luis Borges

A dos años del comienzo de su obligado traslado a la Universidad de Estambul motivado por las leyes raciales que le impedían seguir enseñando en Alemania, Erich Auerbach publicó un artículo titulado “Figura” (1938) donde intentaba dar cuenta de la compleja estructura que presentan distintas producciones culturales medievales.⁷ La temática tratada allí se conectaba con sus investigaciones anteriores, e iluminaba especialmente sus interpretaciones en torno a la obra de Dante Alighieri, a la cual había dedicado numerosos trabajos, entre los que destacaba su primer libro publicado en 1929, *Dante als Dichter der irdischen Welt*.⁸ Como el mismo título indica, se presentaba allí al florentino como poeta del “mundo terrenal”, máximo exponente de una específica modalidad de representación propia del medioevo cristiano. Como reconocería más tarde, Auerbach continuó en ese trabajo los trazos mayores sobre este punto que, en su opinión, ya se encontraban *in nuce* en los breves pero brillantes comentarios que Hegel dedicó en sus *Lecciones sobre estética* a la *Divina Comedia*. Según sostiene allí Hegel, lo sustancial del poema radica en que en él se hallan entrelazados lo universal (el orden divino del infierno, el purgatorio y el paraíso) y los aspectos singulares e individuales, de tal modo que estos últimos no son un mero instrumento en función de la ilustración de una universalidad abstracta. Así, al tiempo que el objeto es “la acción eterna, el fin último absoluto, el amor divino en su imperecedero acontecer y sus inmutables ámbitos”, “lo más efímero y fugaz del mundo vivo está ahí completamente épico objetivamente fundado en lo más íntimo suyo, juzgado en su valor y demérito por el concepto supremo, por Dios”.⁹ La forma estética en que se logra esto es presentando a los individuos que pueblan este mundo del más allá a través de unos pocos trazos de su carácter particular, aquellos que sintetizan el juicio divino que los ha

organizadora del mismo, ni el de los teólogos, estaba exento de diferencias y disputas. Por ejemplo, puede mencionarse el debate entre los defensores de una verdad progresivamente revelada y los defensores de una verdad inmutable, que se extiende durante todo el siglo XII. Véase Jacques Le Goff, *La civilización del occidente medieval*, Barcelona, Paidós, 1999, pp. 148-149.

A pesar de esto, creemos que los trazos delineados aquí sobre la concepción del tiempo en la cristiandad medieval contaron con suficiente coherencia y continuidad como para que lo expuesto no resulte una excesiva simplificación del problema. En todo caso, dejamos asentado aquí que sin dudas el mismo es más complejo y contradictorio, pero se entenderá que su análisis excede por mucho al objeto de este artículo.

⁶ Jorge Luis Borges, “La Divina Comedia”, en *Obras completas*, vol. III, San Pablo, Emecé, 1994, p. 213 (ensayo perteneciente al libro *Siete Noches*, de 1980).

⁷ Auerbach fue profesor de la Universidad de Marburgo entre 1929 y 1935, y de la de Estambul entre 1936 y 1947 (allí escribió su excepcional *Mimesis*). Luego emigró a los Estados Unidos, donde trabajó en distintas universidades hasta su muerte en 1957. Por cuestiones de espacio no precisaremos aquí mayores referencias biográficas, para lo cual recomendamos el texto de Hans Ulrich Gumbrecht, “Pathos of the earthly progress: Erich Auerbach’s *Everydays*”, en Seth Lerer (ed.), *Literary history and the challenge of philology: the legacy of Erich Auerbach*, Stanford, Stanford University Press, 1996, pp. 13-35.

⁸ Erich Auerbach, *Dante: Poet of the secular world*, Nueva York, New York Review Books, 2007. Es necesario indicar la imprecisión de esta traducción del título al inglés, ya que la tesis de Auerbach se basa justamente en una imbricación entre lo “terrenal” y lo trascendente que difiere de la común acepción del concepto de “secularización”.

⁹ G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre estética*, Madrid, Akal, 1989, pp. 793-794.

colocado en determinado sitio; en breves versos Dante delimita los rasgos de esos personajes, “tal como fueron en su proyectar y sufrir, sus intenciones y su consumación, así son presentados aquí para siempre, petrificados como si fueran estatuas de bronce. [Y así] el poema abarca de este modo la totalidad de la vida más objetiva”.¹⁰ En las puertas del infierno, como señala el mismo Hegel, puede leerse “En Edad sólo puede aventajarme lo eterno, mas eternamente duro. Perded toda esperanza al traspasarme”.¹¹

A Auerbach le interesa destacar, en todo caso, que en esta condensación de los caracteres individuales no se resigna el aspecto histórico concreto en que estos personajes habrían actuado, sino, al contrario, se produce una profunda dramatización del destino individual que descansa sobre la concepción cristiana de la indestructibilidad del hombre íntegro, como fin infinito en sí mismo.¹² Si de hecho, en la percepción del tiempo cristiano medieval conviven dos planos, el de la vida terrenal, y el eterno, el por así decirlo tiempo “horizontal” y el de una extratemporalidad “vertical” (en cuanto remite a su conexión con lo divino), en la *Divina Comedia* se produce un vínculo dialéctico entre ambos; pero para Auerbach, la fuerza y la profundidad de las imágenes del más allá que remiten al mundo de las formas y las pasiones terrenas logran aquí incluso sobrepasar su propio marco, y producir el efecto de un inédito realismo. Como diría en su último libro, “ningún poeta de la antigüedad supo unir tan estrechamente la ordenación divina con el trágico destino de un héroe que vive en el tiempo y en el espacio [...] Por otra parte, ningún poeta cristiano anterior a Dante había presentado tan sin ambages la existencia de un hombre en particular como trágica y digna de participar en la ordenación divina, a no ser la de los santos que siguen las huellas de Cristo”.¹³

Por eso, si bien para Auerbach la obra de Dante sólo puede comprenderse en el contexto general de la concepción cristiana medieval, si se considera a la misma como un punto en una posible evolución en el tratamiento trágico del hombre terreno, en verdad sería una culminación, puesta en crisis y fin en sí misma. Así, en *Mimesis*, Auerbach coloca la *Divina Comedia* como consumación de tendencias presentes a partir de la descomposición de la tradición literaria clásica y el desarrollo de los caracteres propios de la cristiandad medieval, pero también como superación de las mismas, sin que haya tenido sucesores que profundizaran su inédita tensión configurativa. Tampoco posteriormente esto podría haberse hecho desde una estructura constructiva similar, porque para ese entonces ya faltaría la certeza sobre “la sentencia divina que actualiza, ordena y perpetúa esta tragedia; más tarde, el hombre individual está solo, y su tragedia termina con su vida”.¹⁴ En Dante, en fin, nos encontramos con la paradójica situación de que su interés por el hombre histórico individual, aunque presentado dentro de un orden divino que traslada todo su drama hacia el más allá —lo cual parece obstaculizar el desarrollo trágico en el sentido antiguo—, es tan profundo, y sus caracteres tan vívidos y problemáticos que se vuelve “contra ese orden, empleándolo para sus fines y opacándolo: la imagen del hombre se antepone a la imagen de Dios”.¹⁵

¹⁰ G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre estética*, op. cit., p. 794.

¹¹ Dante Alighieri, *Divina Comedia*, Infierno III, 7-9, Barcelona, RBA, 1995, p. 14.

¹² Véase Erich Auerbach, *Dante: Poet of the secular world*, op. cit., pp. 90-91; también Hegel, op. cit., p. 709.

¹³ Erich Auerbach, *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la baja Edad Media*, Barcelona, Seix Barral, 1969, p. 312.

¹⁴ *Ibid.*, p. 314.

¹⁵ Erich Auerbach, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* [1946], México, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 192.

Todo esto también nos permite aclarar ciertos aspectos del muy discutido problema de la representación literaria de la realidad, tratado por Auerbach en su ya citada obra mayor, *Mimesis*. En primer lugar, se disipa cualquier cuestionamiento en cuanto a la posibilidad de leer el libro como una exposición evolucionista y teleológica en la que el realismo literario del siglo XIX (Stendhal, Balzac, etc.) se coloca como modelo finalista desde el cual evaluar todas las obras anteriores. Para Auerbach, el realismo de Dante es tan profundo y válido como este último, y entre ambos existe una historia cargada de tensiones entre diversas concepciones sobre el realismo en literatura.

En segundo lugar, queda claro que el problema tratado en *Mimesis* no es el de la mera imitación literaria del mundo histórico social, sino más bien el de los vínculos entre la literatura y las formas características de organizar la experiencia en ciertos momentos históricos. Auerbach no dio nunca una definición de realismo. Y esto necesariamente debía ser así, ya que para él las diversas modalidades de percepción del mundo se hallan determinadas históricamente. Sin embargo, este perspectivismo histórico no implicaba una imposibilidad para el juicio, ya que, siguiendo a Vico, si tanto el objeto (estético) que se intenta comprender como el sujeto que lo hace se hallan en un determinado contexto, ambos son formas de lo humano, se encuentran por tanto dentro de *le modificazioni della medesima nostra mente umana*.¹⁶ Pero incluso más allá de esta precondition hermenéutica, Auerbach evalúa las diversas modalidades de representación literaria de la realidad según un criterio determinado, lo que lo lleva al difícil problema de cómo es posible tal evaluación sin establecer una diferenciación entre la realidad y las representaciones de la misma. Éste ha sido sin dudas el aspecto más criticado de *Mimesis*, y en nuestra opinión con cierta razón, ya que sin esta distinción todo el tema planteado allí carecería de sentido. Pero dado que en rigor la defensa de la coincidencia entre representación y realidad llevaría irremediablemente a la aporía,¹⁷ decimos que estas críticas sólo tienen “cierta razón”. La concepción de Auerbach sería insalvable si defendiese la transparencia de una realidad que podría ser por tanto “reflejada”, pero esto no se encuentra de ninguna manera en su libro.¹⁸ Sí encontramos, en cambio, una no del todo explicitada posición en torno a las caracte-

¹⁶ Erich Auerbach, *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la baja Edad Media*, op. cit., pp. 16-17.

¹⁷ En la actualidad, luego del llamado “giro lingüístico”, el debate sobre este problema se delimita en relación con la preeminencia del lenguaje como sustrato omnicompreensivo. Frente a esta posición, no parece ocioso citar a Koselleck, quien recuerda que “ni los acontecimientos ni las experiencias se agotan en su articulación lingüística. [...] Nos encontramos, pues, en una tensión metódicamente irresoluble consistente en que, mientras ocurre y después de suceder, cualquier historia es algo diferente a lo que nos puede proporcionar su articulación lingüística; pero eso diferente sólo puede hacerse cognoscible en el medio del lenguaje. La reflexión sobre el lenguaje histórico, sobre los actos lingüísticos que ayudan a fundar los acontecimientos o que constituyen una narración histórica no puede reclamar una prioridad objetiva frente a las historias a las que ayuda a tematizar”, Koselleck, *Futuro pasado*, op. cit., pp. 287-288.

Para una discusión de este mismo autor contra la pretensión omniabarcadora de la hermenéutica, y la respuesta de su principal exponente, Gadamer, puede verse Reinhart Koselleck y Georg-Hans Gadamer, *Historia y hermenéutica*, Barcelona, Paidós, 1998. En nuestra opinión, algunos elementos fundamentales para elaborar una respuesta teórica a esta seria crítica a los basamentos epistemológicos de la historia se hallan en Valentin Nikólaievich Voloshinov, *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza, 1992.

¹⁸ Como prueba de esto, transcribimos aquí un pasaje de su libro sobre Dante: “Todos los poetas del *stil nuovo* poseían una mística amada [con la que establecían una relación que] tenía más en común con la iluminación que con el placer sensual [...] pero sólo uno de ellos, Dante, pudo describir esos acontecimientos esotéricos de tal modo como para hacernos aceptarlos como auténtica realidad aun cuando las motivaciones y las alusiones sean bastante incomprensibles. Esto atestigua por sí mismo el genio poético del autor, y es difícil entender por qué tantos críticos encuentran como mejor fuente de inspiración una experiencia erótica accesible a todos que una iluminación mística que conlleva la fuerza de la realidad, como si la mimesis poética tuviera que ser una copia de las apariencias y no produ-

rísticas de la realidad, en sus distintos aspectos sensoriales, histórico-sociales, emocionales, etc. Sobre todo, Auerbach subraya repetidamente la estructura compleja y diversa de toda realidad (de allí su insistencia sobre la imposibilidad de que la misma sea adecuadamente comprendida bajo la forma mítica) y que el problema para su aprehensión no tiene que ver sólo con su representación, sino también con su interpretación y, por lo tanto, con su sentido. Por esta razón, Carl Landauer acierta al enfatizar el hecho de que Auerbach tomó el problema de la representación de la realidad siguiendo los lineamientos planteados por Platón, debiéndose tener siempre presente que de lo que se trata es de la combinación de los aspectos ideales y miméticos.¹⁹ Y así entendemos que, al destacar sobre el resto las tan diversas formas realistas presentes en Dante y en las novelas del siglo XIX, Auerbach defiende la idea de que las mismas permitieron una ampliación y una profundización del espacio de representación, al contemplar al mismo tiempo esta densidad y brindar un marco interpretativo, un significado, que para él en la tradición occidental no puede ser más que el de la tragedia, forma que condensa la inmensa problematización de todo acontecer humano.

III

Pues si Adán era figura de Cristo, el sueño de Adán era la muerte de Cristo, adormecido en la muerte, para que de la herida de su costado fuera figurada la madre verdadera de los vivos, la Iglesia.²⁰

Tertuliano

Como bien señala José Cuesta Abad en su introducción a la traducción española del artículo “Figura”, el mismo no sólo puede ser leído como un ensayo de historia conceptual *avant la lettre*, sino también como “la exposición de toda una teoría de la historia en miniatura y contrastada con los más diversos testimonios literarios”.²¹ Es que de hecho, Auerbach realiza allí, además de una brillante y erudita reconstrucción filológica de un término de enorme relevancia para la tradición clásica y cristiano-medieval, el rescate de una concepción de la historia sumamente compleja y rica, sustrato de gran parte de las producciones culturales medievales, y especialmente significativo para comprender la obra mayor de Dante.

jera esa realidad del infinito tesoro de imágenes conservadas en la memoria”. Auerbach, *Dante: Poet of the secular world*, *op. cit.*, p. 61.

¹⁹ Carl Landauer, “Mimesis and Erich Auerbach self-mythologizing”, *German Studies Review*, vol. 11, No. 1, 1988, p. 92. De hecho, puede verse en el primer capítulo del libro de Auerbach sobre Dante su propuesta de relectura y rescate de la tradición platónica. Es que en su opinión, la célebre crítica del décimo Libro de *La República* en la cual se coloca al arte como imitación en segundo grado (y por lo tanto como poco apropiado para el acceso a la Verdad de las Ideas), habría tenido por paradójico resultado el “plantear a los poetas la tarea de escribir filosóficamente, no sólo en el sentido instructivo, sino en el de esforzarse, mediante la imitación de la apariencia, por arribar a aquella esencia verdadera, y por mostrar su insuficiencia medida por la belleza de la Idea”. Erich Auerbach, *ibid.*, p. 5. A continuación Auerbach reconoce su deuda con el conocido ensayo de Erwin Panofsky sobre este tema: *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Alianza, 1979 [la versión original de este trabajo, editada por el Instituto Warburg, es de 1924].

²⁰ Quintus Septimius Florens Tertullianus, *De anima*, 43, citado en Erich Auerbach, *Figura*, Madrid, Trotta, 1998, pp. 69-70 [el texto latino original es de c. 210-213 d.C.].

²¹ José Cuesta Abad, “Erich Auerbach: una poética de la historia”, en Erich Auerbach, *Figura*, *op. cit.*, p. 26.

Así, luego de analizar la evolución del concepto de *figura* (o *typos*, en griego) en la antigüedad clásica tardía –cuando va a producirse, entre sus diversas acepciones, un desplazamiento por el cual se convertirá en una palabra que permite el vínculo y el juego entre dos extremos delimitados, por un lado, por las expresiones de forma o idea y, por el otro, por las de copia o *imago*–, Auerbach expone la modalidad de “profecía real” en que fue tomado por los fundadores de la tradición cristiana. En verdad, habría que precisar, por una parte de ellos, ya que la interpretación figural convivió desde un principio con una orientación “espiritualista” que mantendría gran vigor durante todo el medioevo.

Puede decirse que, debido a la dualidad cristiana entre el mundo terrenal y el divino (expresada en su forma más acabada en la división agustiniana entre *civitas Dei* y *civitas terrena*), todo fenómeno podía ser interpretado bien desde un punto de vista literal y factual, o bien desde uno de tipo simbólico o místico.²² El traslado de este dualismo a la interpretación bíblica dio por resultado el desarrollo de dos modos distintivos de exégesis: por un lado, uno que insistía sobre la facticidad histórica de los relatos bíblicos, propiciando una lectura “literal” (escuela de Antioquía); por el otro, uno que encontraba aquellos textos como un denso misterio que sólo podía develarse a través de una lectura que tuviese en cuenta su trasfondo espiritual moral y su forma alegórica (escuela de Alejandría). La disputa era particularmente sensible en el caso del *Antiguo Testamento*, ya que si bien podía sostenerse que allí se encontraban alusiones veladas a aquella verdad que sólo se volvió concreta con la encarnación, también era cierto que su estructura era sustancialmente la de una narración histórica.

De alguna manera, la interpretación figural se encontraba entre estos dos extremos, ya que al tiempo que establecía el sentido de los acontecimientos históricos del *Antiguo Testamento* en función de su vínculo con su forma consumada en el *Nuevo*, se caracterizaba precisamente por reconocer la realidad histórica del primer momento, de la prefiguración. Así, por ejemplo, cuando Tertuliano enuncia la interpretación que citamos al inicio de esta sección, en la cual Adán es figura de Cristo y Eva de la Iglesia, de ninguna manera pone en duda la existencia fáctica de los primeros, rechazando una lectura meramente alegórica y excesivamente espiritualista. De todos modos, es bien conocida la orientación hacia lo histórico-interior y lo realista de este autor, por otra parte situado en un contexto anterior al de la oposición entre las escuelas de Alejandría y Antioquía. Más tardíamente, Agustín de Hipona sí intentó resolver esta disputa mediante una solución intermedia, aunque siempre criticando la interpretación meramente alegórica; por otra parte, fue el autor de una inmensa cantidad de nuevas interpretaciones figurales del *Antiguo Testamento*. Aún más importante, según Auerbach, fue Agustín, quien estableció con mayor claridad la presentación de las figuras como un movimiento en tres grados, en el cual podía encontrarse a la vez “la Ley o la historia de los judíos como figura profética del advenimiento de Cristo; la Encarnación como consumación de esta figura y al mismo tiempo como preanuncio del fin del mundo y el Juicio final; y por último la llegada de estos acontecimientos como consumación definitiva”.²³

Si ningún acontecimiento histórico singular tiene por sí mismo significado alguno, y es sólo su estructuración en una trama lo que le otorga un determinado sentido, dado que desde la concepción cristiano medieval todo fenómeno se encontraba vinculado verticalmente a lo di-

²² Aron Gurievich, *Las categorías de la cultura medieval*, Madrid, Taurus, 1990, pp. 80-83.

²³ Erich Auerbach, *Figura*, op. cit., p. 83.

vino, esta trama se encontraba garantizada tanto gnoseológica, como ontológica y teológicamente, lo que hacía posible la inclusión de todo acontecer y experiencia pretérita en una interpretación unitaria. Koselleck ha destacado la importancia que tuvo esa concepción unitaria de los acontecimientos, ya que así “la experiencia puede ser procesada por medio de métodos analógicos que iluminan el caso particular sobre la película de contextos a largo plazo”, lo cual es condición de toda historia.²⁴ Pero dado también que la concepción cristiano-medieval era sustancialmente dualista, y que por tanto todas las cosas y los fenómenos terrenos no podían ser más que copias o símbolos de los verdaderos prototipos divinos –un neoplatonismo cristiano–, el problema es más bien dilucidar hasta qué punto este trascendentalismo diluía en su composición lo histórico terrenal particular.

Es aquí donde cobra verdadera dimensión la importancia del estudio de Auerbach, ya que en *Figura* se establecen por primera vez, en toda su amplitud y profundidad, las características distintivas de la interpretación figural. Vale aclarar que si bien en la época en que escribió su artículo existía una abundante bibliografía sobre la muy conocida teoría medieval del cuádruple sentido de las Escrituras –según la cual el texto bíblico podía ser interpretado desde el punto de vista “histórico”, “alegórico”, “moral” y “anagógico”, o sea sublime–,²⁵ el problema se había analizado fundamentalmente desde el punto de vista de las técnicas de comprensión textuales, mientras para Auerbach lo fundamental era determinar las articulaciones entre los diversos modos de interpretación y las concepciones de la realidad que llevaban consigo.²⁶ Así, en su texto aclaraba que, si bien la interpretación figural –en tanto pone una cosa en lugar de otra a fin de que la represente– tenía por objeto una forma que pertenecería en sentido amplio a las alegóricas, era preciso realizar una tajante distinción; es que mientras las alegorías normalmente representan un significado abstracto a través de una cosa particular que actúa como significante, en la interpretación figural se sostenía la historicidad real de ambos polos. La figura, en tanto acontecer histórico, cobra sentido a través de su conexión con un segundo acontecimiento que, en cuanto consumación, se encuentra en un nivel más alto e intenso; pero lo importante es que aun así el principio constructivo sólo cobra vida y densidad a partir del mantenimiento de la facticidad del término que funciona como signo.²⁷ En fin, según la definición que da en *Figura*, “la interpretación figural establece entre dos hechos o personas una conexión en la que uno de ellos no se reduce a ser él mismo, sino que además equivale al otro, mientras que el otro incluye al uno y lo consume. Los dos polos de la figura están temporalmente separados, pero ambos se sitúan en el tiempo, en calidad de acontecimientos o figuras reales; ambos están involucrados [...] en la corriente de la vida histórica, y sólo la comprensión, el *intellectus spiritualis*, es un acto espiritual...”²⁸

²⁴ Reinhart Koselleck, *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 67.

²⁵ Sobre el particular, puede verse Gurievich, *Las categorías de la cultura medieval*, op. cit., pp. 105-106. Es importante aclarar que lo que en esta teoría se denomina “interpretación moral” corresponde a la interpretación alegórica, y la que se designa con este último nombre es la que Auerbach llama figural.

²⁶ Véase al respecto la nota 48 de Auerbach, *Figura*, op. cit., pp. 110-111.

²⁷ De hecho, en un pasaje de *Mimesis* que traemos a fin de clarificar este punto, se plantea que incluso cuando en determinados momentos la concepción figural pareció recaer en un rígido formalismo, al presentar conexiones donde prácticamente sólo se enfatizaba el sentido (“vertical”) en desmedro de la representación estética de los sucesos, siempre debió darse algún espesor a estos últimos, lo que implicaba la necesidad de volverlos “intuibles y plásticos”. Auerbach, *Mimesis*, op. cit., p. 114.

²⁸ Erich Auerbach, *Figura*, op. cit., pp. 99-100.

De esta manera, se conectan dos acontecimientos que ni causal ni temporalmente se hallan entrelazados, cobrando sentido gracias a su vínculo “vertical” con la providencia divina. Y así, al tiempo que se sostenía la facticidad de estos acontecimientos, se producía una configuración en la cual la coherencia y la unidad histórica se componía a partir de la sincronía y la simultaneidad de lo eterno. Es más, dado que, como había destacado Agustín de Hipona, figura y consumación apuntaban hacia un final futuro en el cual se produciría el acontecimiento pleno y definitivo que los confirmaría, siempre coexistía la imagen sincrónica y “extratemporal” con la de una historicidad concebida como incompleta y provisional. Por eso, afirma Auerbach, el acontecer terrenal “permanece abierto e interrogante en su referencia a lo velado, con lo que la postura que adopta el ser humano es la de la prueba, esperanza, fe y espera”, y aun así “las figuras no sólo son provisionales; son al mismo tiempo la configuración provisional de lo eterno, recurrente e intemporal; no sólo señalan un futuro práctico, sino también, desde el principio, la eternidad y la intemporalidad: lo eterno está en ellas representado y constituye una realidad tan fragmentaria y provisional como velada y presente en todo momento”.²⁹

Por último, dada su importancia en el contexto cristiano medieval, Auerbach se preocupa por distinguir la profecía figural de las formas simbólicas y míticas. Es que lo característico de estas últimas es no ser meramente un signo que expresa o imita algo, sino que de alguna manera participa de lo significado, estableciéndose una compleja relación de implicación, por la cual el símbolo adquiere las propiedades de lo simbolizado y una actuación sobre el primero repercute sobre el segundo. Por esta razón, a lo simbólico se le atribuyen fuerzas mágicas, y el símbolo supone una interpretación inmediata de la vida y, sobre todo, de la naturaleza. Por supuesto, pese al quiebre que implicó la concepción cristiana para la cosmovisión mágica y mítica que arraigaba entre los pueblos germánicos, ésta continuó perdurando de diversas maneras durante todo el período medieval, e incluso mucho después. En rituales, ceremonias, procedimientos judiciales, diversos símbolos e insignias, etc., es sencillo apreciar la persistencia de estas formas que impregnaban tanto las producciones artísticas como la vida social. Sin embargo, indica Auerbach, éstas habían perdido gran parte de su poder mágico; lo principal, en todo caso, es que la figura se deslinda claramente del símbolo, tanto por su característica de ser siempre histórica como por su ausencia de imbricamiento necesario con lo mágico, lo que no quita que en la época medieval existiesen formas intermedias entre lo figural y lo simbólico, como la Eucaristía con la presencia real de Cristo o la cruz como árbol de la vida.³⁰

²⁹ *Ibid.*, pp. 107-108.

³⁰ *Ibid.*, pp. 104-105. Aprovechamos aquí para aclarar, dada la reciente publicación en español del muy interesante libro de Michel Pastoureau, *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Buenos Aires, Katz, 2006, que la historia “simbólica” a la que se refiere el autor poco tiene que ver con la precisa delimitación del concepto de símbolo que realiza Auerbach. Ocurre que Pastoureau utiliza la palabra “símbolo” en su sentido actual (en el cual ha perdido sus connotaciones trascendentes y denota más bien una relación de tipo analógico en general), y como bien aclara en la introducción a su libro, para la época medieval la palabra que mejor designa aquello que quiere analizar es, en verdad, “signo”. Por otra parte, esta aclaración, así como las principales categorías utilizadas por este autor, fueron establecidas anteriormente por Jacques Le Goff en *La civilización del occidente medieval*, op. cit., pp. 297-302.



Artista desconocido, Escenas de la vida de David, miniaturas iluminando Biblia editada en París (c.1250), Biblioteca y Museo Morgan de Nueva York. Abajo, un recorte ampliado de la imagen de David en la escena del cuadrante inferior derecho.

Durante la Edad Media fue común la representación de David como figura de Cristo.

La ilustración representa la historia bíblica de la rebelión de Absalón contra su padre David. En el cuadrante superior derecho Absalón se encuentra rodeado por las concubinas, que representan a la casa real, por lo cual se simboliza la conquista del hijo. Abajo, David descalzo sube a una elevación con un gesto de profundo dolor (ampliación). La figura se halla caracterizada en una situación de enorme dramatismo, en la cual es fácil apreciar el vínculo con la representación habitual del Calvario de Cristo.



IV

“Or se’ tu quel Virgilio e quella fonte
che spandi di parlar sì largo fiume?”,
rispuos’io lui con vergognosa fronte.

“O de li altri poeti onore e lume,
vagliami ‘l lungo studio e ‘l grande amore
che m’ ha fatto cercar lo tuo volume.

Tu se’ lo mio maestro e ‘l mio autore,
tu se’ solo colui da cu’ io tolsi
lo bello stilo che m’ ha fatto onore.

“¿Eres tú aquel Virgilio y esa fuente
de quien brota el caudal de la elocuencia?”,
le respondí con vergonzosa frente.

“De los poetas el honor y ciencia,
válgame el largo estudio y gran amor
con que busqué en tu libro la sapiencia.

Eres tú mi maestro, tú mi autor:
eres tú solo de aquel del que he tomado
el bello estilo que me diera honor.

[*La Divina Comedia*, Infierno 1, 65-87]

Como hemos visto, en el cristianismo medieval fue conformándose una concepción, sustrato de la interpretación figural, en la que la vida histórica y el reino divino se compenetraron dando por resultado una profunda tensión entre lo mítico-religioso y lo histórico. Según ésta, Cristo se había encarnado en un momento perfectamente determinado, y al mismo tiempo su Pasión había restaurado la participación del hombre en el reino divino, perdida por el pecado de Adán. Pero la promesa del final de los tiempos aún no se había cumplido, por lo cual se continuaba en un mundo finito e incompleto. Y sin embargo, como indica Auerbach en su último libro,

considerar el acontecer terreno y la propia participación en él con la impasibilidad grata a la filosofía postclásica, o aspirar siquiera a tal consideración impasible, no era cosa fácil. El acontecer, o sea el mundo, *saeculum*, considerado en parte como maldad y en parte como el ámbito en que se nos prueba, o, en todo caso, como lugar y objeto de sufrimiento y de lucha, alcanza una importancia que confiere a todos los vínculos terrenos, así como a las luchas y pasiones ligadas a ellos, una fuerza más profunda y una problemática cada vez más difícil de resolver.³¹

De allí se sigue la enorme dramatización del tiempo histórico, y la posibilidad de que se buscara una intervención radical sobre el mismo: a pesar de que la escatología cristiana se vinculaba con una garantía vertical y un finalismo que obstaculizaba la percepción de una verdadera

³¹ Erich Auerbach, *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la baja Edad Media*, op. cit., p. 304.

apertura hacia lo nuevo, alimentó los miedos, pero también las esperanzas sobre un Juicio final precedido por un Paraíso terrestre. Y cuando esta visión se encarnó en movimientos sociales de cierta envergadura, dio lugar a fenómenos inéditos para Occidente.³²

Es fundamental tener presente, de todas maneras, que esta escatología convivía con la creencia en que el alma de cada individuo sería juzgada en el momento de la muerte, obteniendo inmediatamente un lugar en el infierno o en el paraíso de acuerdo a su actuación terrenal. Aron Gurievich ha planteado que esta aparente contradicción entre dos concepciones tan diversas acerca del juicio final —el universal, que se daría en un futuro desconocido, y el individual, posterior a cada muerte— podía resolverse por el hecho de que “el hombre se sintiese participante del drama histórico universal en el que se decidía el destino del mundo y el destino de su propia alma. Este sentimiento aportaba una coloración particular a la concepción que tenían del mundo los hombres de la Edad Media, que casi no conocían la historia real pero que se sentían implicados profundamente en ella”. La lucha entre el bien y el mal se les planteaba por tanto a los hombres no como fuerzas externas abstractas, sino como conflicto interior que sólo la recta voluntad podía resolver. Y así, “de ese reconocimiento de la libertad interior del hombre para elegir proviene la extraordinaria dramatización de la concepción cristiana del tiempo y la historia”.³³

Se entiende por tanto la carga de emotividad y dramatismo que motivaban en este contexto las historias relatadas en la Biblia (que, debe recordarse, es también un libro histórico), ya que en todos los casos interpelaban a los lectores u oyentes, en un mismo movimiento, desde la distancia y el misterio de lo sagrado, y desde la necesidad del involucramiento colectivo y personal. Ahora bien, como es de esperar, esto se vinculaba por otra parte con cierto tipo de orientación y con características estilísticas que encontramos en los textos cristiano-medievales, cuestión a cuyo examen consagró Auerbach gran parte de sus esfuerzos.³⁴ Así, por ejemplo, destaca el hecho de que desde sus primeros representantes estos textos muestran una particular voluntad a la “atracción de captación de cada alma”, en que predomina lo arrebatador y lo excitante; sobre todo —y éste es un tema al cual dedicó varios trabajos—³⁵ le interesa enfatizar la ruptura de la correspondencia tan cara a los autores de la Antigüedad clásica entre tema y expresión (teoría de los niveles de estilo), utilizándose expresiones vulgares para referirse a un tema tan importante como la historia de Cristo, y resaltando la importancia de temas que para

³² El estudio clásico sobre los movimientos milenaristas, muy importantes a partir de la Baja Edad Media y el inicio de la Moderna, es el de Norman Cohn, *En pos del Milenio* [1957], Madrid, Alianza, 1997. Por otra parte, las enormes implicaciones de esta dimensión del cristianismo fueron rescatadas, en la búsqueda de una conexión con el movimiento revolucionario y el marxismo, por Ernst Bloch (1885-1977), sobre todo en sus excepcionales primeros libros, *Geist der Utopie* [*Espíritu de la Utopía*, 1918, sin traducción al español] y, especialmente, en *Thomas Münzer, teólogo de la revolución* [1921], Madrid, Ciencia Nueva, 1968.

³³ Aron Gurievich, *Las categorías de la cultura medieval*, op. cit., pp. 134-135.

³⁴ En cuanto a las propias características de la materia sobre la que se basaban estas producciones cristiano-medievales, Auerbach presentó en su famoso y excepcional primer capítulo de *Mimesis* (“La cicatriz de Ulises”) las enormes diferencias entre la literatura clásica y el texto bíblico, tanto en sus posibilidades de representación de la realidad como de “conciencia histórica”, destacando además las novedades que en este sentido aportó el *Nuevo Testamento*. Según explicaba allí, primero la tradición judía y luego la cristiana abrieron una nueva perspectiva que rebasaba los límites impuestos por una concepción sumamente rígida que tendía a eliminar lo contradictorio y diverso; al mismo tiempo, la oscuridad y la inconclusión de los relatos bíblicos volvían necesaria la interpretación, un sentido, que se asumía como verdad (religiosa, histórica, ética, etc.), lo que lo volvía un texto “tiránico”.

³⁵ Pueden citarse especialmente Erich Auerbach, “*Sacrae Scripturae Sermo Humilis*” [1941], en *Figura*, op. cit., pp. 131-147, y “*Sermo Humilis*”, en *Lenguaje literario y público...*, op. cit., pp. 30-69.

la tradición antigua hubiesen sido considerados bajos. De hecho, según hemos visto, para el cristianismo no podían existir temas bajos, en el sentido de que incluso en éstos se encontraba en juego la salvación de las almas humanas. De esta manera, Agustín de Hipona estableció firmemente las diferencias que separaban a esta concepción de la tradición clásica, destacando que “los temas cotidianos y bajos, asuntos de dinero o un vaso de agua fresca, pierden su inferioridad en el contexto cristiano, y se acomodan al estilo elevado; e, inversamente, los más altos misterios de la fe han de ser presentados con palabras de estilo bajo, fáciles y accesibles a la comprensión de todos”.³⁶ Auerbach denomina a esta mezcla cristiana de estilos, que implicó una revalorización y la problematización de lo cotidiano y lo humilde, “*sermo humilis*”, una síntesis entre lo humilde y lo sublime en la cual, según se expresa en los textos agustinianos,

lo *humilis* significa más la simplicidad de la elocución que el realismo, y lo *sublime* o *altum*, más la profundidad de los misterios que lo sublime poético. Pero una expresión como *humilis* (Agustín a veces emplea *abiectus*), que expresaba a la vez la humildad cristiana de corazón, la inferioridad de la posición social y la sencillez estilística popular, introducía con facilidad la noción de *realismo*, tanto más cuanto que corrientemente se utilizaba para designar a las clases inferiores por oposición a las elevadas, a los pobres por oposición a los ricos.³⁷

Todo esto nos permite comprender tanto la concepción histórica como las posibilidades expresivas bajo las cuales se inscriben las formas figurales, que se encuentran en una gran parte de las producciones culturales cristiano-medievales, y que probablemente ejercieron una importante influencia sobre diversos sectores sociales, ya que pueden hallarse en los sermones, la poesía medieval, las esculturas de las iglesias, etc. Cabe aclarar, de todas maneras, que Auerbach realiza una periodización según la cual, si bien las características principales y la delimitación de la interpretación figural es establecida durante los siglos que rodean la caída del Imperio Romano en Occidente, sólo termina por volverse una consciente e importante forma de expresión a partir del siglo ix (por ejemplo, en los himnos litúrgicos carolingios, y sobre todo en Notker de San Gall, inventor de las secuencias), para encontrar su apogeo en el siglo xii.³⁸

Pero para Auerbach, por supuesto, el punto cúlmene, la máxima consumación –y comienzo del fin– del realismo figural se encuentra en *La Divina Comedia*. Es que allí, como nunca antes, las figuras ya no sirven fundamentalmente para otorgar sentido a la materia histórica contenida en el *Antiguo Testamento*, sino para representar, de manera sincrónica y universal, los múltiples aspectos de la realidad (tal cual se concebía según una determinada visión del mundo o, en términos más actuales, en un determinado imaginario), incluyendo la compleja y contradictoria vida terrenal en un todo coherente y significativo. Pero antes de pasar a ilustrar esto mediante un ejemplo, será necesario que, si previamente hemos sintetizado los argumentos presentados en su libro sobre Dante de 1929, precisemos ahora cuatro aspectos fundamentales del análisis de Auerbach para comprender la inédita amplitud en que se ubican estas figuras. En primer lugar, es necesario destacar que Dante utiliza una enorme cantidad de recursos –por ejemplo, en él se encuentra por primera vez en la literatura medieval un sentido y un gusto por lo “sublime” a la manera antigua–, y con tal profundidad y pericia que, tal cual afirma

³⁶ Erich Auerbach, *Lenguaje literario y público...*, op. cit., p. 40.

³⁷ Erich Auerbach, “*Sacrae Scripturae Sermo Humilis*”, en *Figura*, op. cit., p. 140.

³⁸ Erich Auerbach, “Typological Symbolism in Medieval Literature”, *Yale French Studies*, No. 9, 1952, p. 8.

Auerbach, en comparación con sus antecesores parecería que “ha redescubierto el mundo con sus palabras”. En segundo término, se destaca el hecho de que en la *Comedia* se produce una absoluta ruptura con los parámetros estilísticos clásicos, ya que se tratan en lenguaje popular, no solamente los temas más elevados (lo cual era, como se vio, una característica propia del *sermo humilis* cristiano), sino que además se pretende representar mediante aquél el orden universal en todos sus aspectos (cósmico, físico-cosmológico, ético, histórico político, etc.). En tercer lugar, dado que Dante asume en su *Comedia* el lugar de quien ha tenido una intuición inmediata del orden universal y la sanción divina sobre cada hombre en particular, adquiere ante el lector u oyente la “autoridad y urgencia de un profeta”, convirtiéndose su visión terrenal y política en trascendente (de tal manera que se establece una relación inédita entre autor y público).³⁹ Y finalmente, como ya se sostuviera en el libro de 1929 pero se terminaría de definir en *Mimesis*, Dante se sirve de la inmutable sentencia divina para resaltar el drama terrenal, de tal manera que se quiebran los obstáculos para el desarrollo trágico intrahistórico, aunque sólo mediante el recurso de desplazar la *catarsis* hacia el más allá.⁴⁰

Esto último es posible porque, como ya hemos dicho, en la *Comedia* se presenta a los habitantes del más allá (y no sólo a quienes se encuentran en el Infierno) en una forma concisa y “eterna” que condensa la actuación terrenal de cada uno de los personajes. Ahora bien, esta forma es justamente la de figura y consumación, ya que las almas sólo alcanzan su consumación y acabado, la verdadera realidad de su forma, en el más allá. Por otra parte, destaca Auerbach, “la idea de la provisionalidad y necesidad de complementación en el más allá de las criaturas sobre la tierra concuerda también con la antropología tomista”, y así el completo acabado de cada individualidad, su realidad actual (según la concepción aristotélico-tomista de la forma) sólo se consigue en el allende.⁴¹ Por eso, la mayoría de los personajes que aparecen en el poema sólo pueden comprenderse como consumaciones (ellas mismas concretas) de figuras histórico-terrenales, que cobran significado en su reciprocidad, sin que este significado diluya, sin embargo, su realidad. Debe destacarse, además, que en cuanto el tema del poema es también la historia de la transformación y la salvación de un hombre (Dante), se trata de una figuración de la historia de la salvación de la humanidad.

Auerbach pudo demostrar la exactitud de estas apreciaciones a partir del análisis de un buen número de personajes de la *Comedia* (Farinata degli Uberti, Catón de Útica, Beatriz, san Francisco de Asís, etc.). Quisiéramos presentar aquí sin embargo el caso de Virgilio, que Auerbach analiza con detenimiento en *Figura*. Es que como es bien sabido, ha existido una recurrente tendencia a contraponer una interpretación alegórica, abonada por los propios dichos de Dante al respecto, según la cual Virgilio representaría a la razón (cuya contraparte sería Beatriz, alegoría de la teología), con una histórica, que destaca los vívidos trazos con que se lo representa. Y justamente aquí queda clara la importancia de la interpretación figural, ya que, tal cual sostiene Auerbach, “el sentido histórico y el sentido velado no se excluyen entre sí: el uno y el otro coexisten. La estructura figural preserva el sentido histórico, lo interpreta de un modo revelador y solamente puede interpretarlo en tanto lo preserve”.⁴²

³⁹ Erich Auerbach, “Las apelaciones de Dante al lector” [1954], *Diario de Poesía*, No. 63, 2002. Véase también Erich Auerbach, “El público occidental y su lengua”, en *Lenguaje literario y público...*, *op. cit.*, especialmente pp. 292-315.

⁴⁰ Al respecto, véase Auerbach, *Mimesis*, *op. cit.*, p. 297.

⁴¹ *Ibid.*, p. 187.

⁴² Erich Auerbach, *Figura*, *op. cit.*, p. 120.

El Virgilio que guía a Dante en el más allá, esa “sombra”, es en verdad consumación figural de aquel Virgilio histórico que para Dante era también “maestro poeta”. Lo es, dice Auerbach, tanto por su grandeza como poeta, como por su celebración del Imperio Romano (ejemplar *terrena Jerusalem*), su canto a la fundación de Roma (sede predestinada del poder temporal y espiritual), y su intuición en la *Cuarta Égloga*. Es también guía y maestro como hombre, ya por su bella expresión y gran sabiduría, como por las cualidades con las cuales invistió a su héroe Eneas, justicia y piedad, y que para Dante el mismo Virgilio tenía. Por tanto, tal cual enfatiza Auerbach, Virgilio “no es alegoría de una cualidad, de una virtud o de una facultad, ni tampoco de una institución histórica. Él no es ni la Razón ni la Poesía ni el Imperio: es Virgilio mismo. Pero no lo es al estilo de los poetas posteriores que han intentado darle una figura humana involucrada en el interior de un proceso histórico; algo semejante a lo que hizo Shakespeare con César o Schiller con Wallenstein. Éstos muestran a sus personajes históricos en su propia vida terrenal, dejan aparecer ante nuestros ojos una época importante de su vida y a través de ella tratan de interpretar su sentido. Para Dante ya está interpretado el sentido de cada vida, que tiene su lugar en la historia providencial comprendida en la *La Divina Comedia*, toda vez que tal visión está contenida en sus rasgos generales en la revelación comunicada a cada cristiano. De este modo en *La Divina Comedia* Virgilio se convierte en el Virgilio histórico, pero entonces deja de ser tal, porque el personaje histórico es solamente la *figura* de la verdad consumada que revela el poema, deviene en algo más real e importante que la *figura*. En contraposición con lo que sucede en los poetas modernos, en la obra de Dante el personaje es tanto más real cuanto más íntegramente se interprete, cuanto más íntegramente se incluya en el plan de salvación divino. Y en contraposición a la visión que los antiguos poetas tenían del infierno –la vida terrenal como realidad y el infierno como mundo de las sombras–, para Dante el más allá es la auténtica realidad y el mundo terrenal no es más que *umbra futurorum*, aun cuando la *umbra* supone prefiguración de la realidad de ultratumba y ha de reencontrarse plenamente en ella”.⁴³

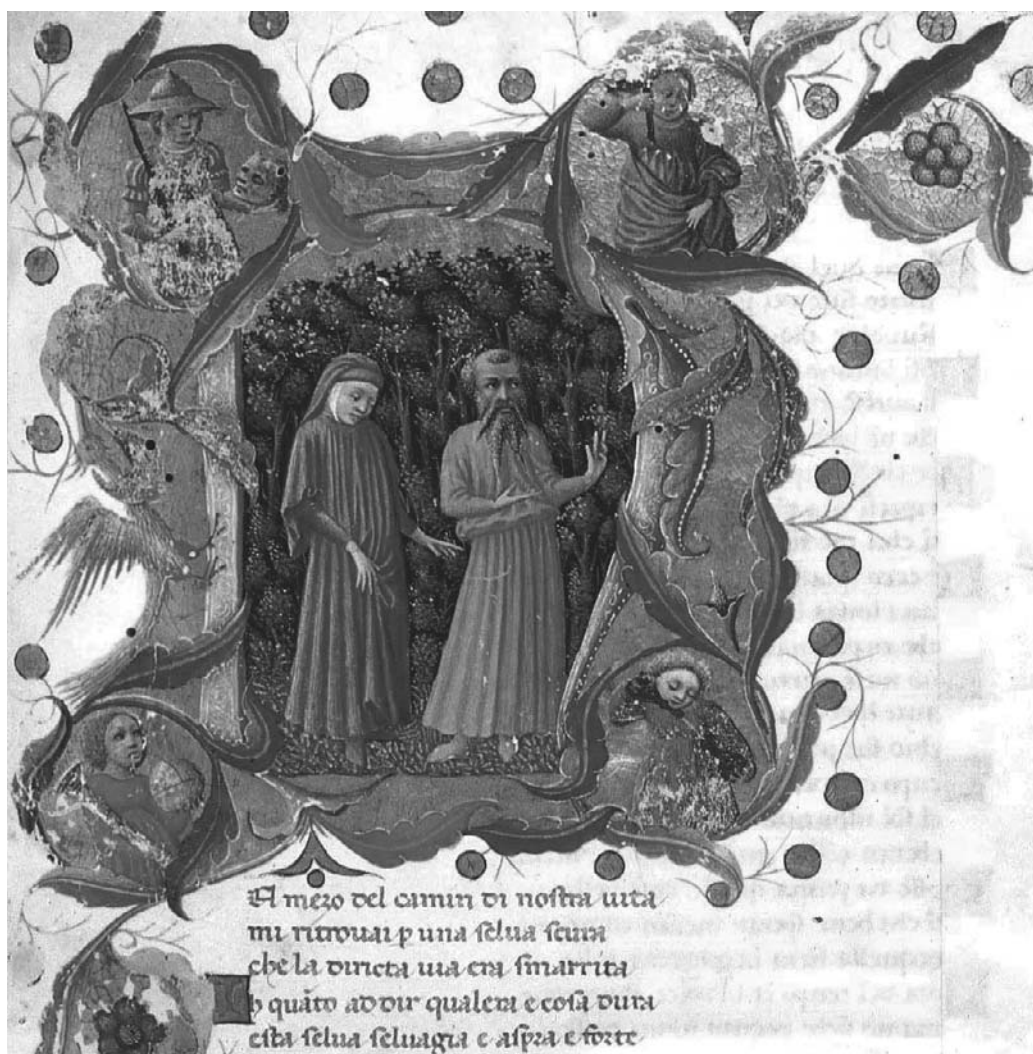
* * *

Pero si como ya hemos dicho, Dante representa para Auerbach un punto cúlmine y principio del fin del “realismo figural”, lo sustancial es que lo que entra en crisis luego de él –en verdad debería decirse *con* él, ya que lo que produce al alcanzar sus límites es la muestra de la propia impotencia de una concepción que en verdad ya convivía con el desarrollo de aquellas tendencias que prepararían su disolución– es toda una manera de ver el mundo, en tanto el universo ordenado y misterioso, pero a la vez aprehensible para los hombres, se disgrega en multitud de direcciones contradictorias que, al tiempo que muestran la marcha de profundas transformaciones económicas, sociales y culturales, intentan asimilar los miedos y las incertidumbres que estos últimos producen.⁴⁴

⁴³ Erich Auerbach, *Figura*, op. cit., p. 123.

⁴⁴ Viene al caso comentar aquí que, desde un punto de vista inverso, podría decirse “positivo” (el del desarrollo de la “mentalidad burguesa”), toda la obra sobre el período medieval y moderno de José Luis Romero intentó desandar esta cuestión. Y aunque no compartamos hoy su enfoque dicotómico entre lo “burgués” y lo “feudal”, debemos reconocer que en sus magistrales libros encontramos claves centrales para la comprensión histórica de la compleja evolución cultural de Europea occidental.

Por otra parte, el grado de cohesión del “imaginario cristiano medieval” es un tema actualmente discutido por los medievalistas. Nos inclinamos a pensar, así como lo sostuvimos para las diferentes temporalidades, que conviven en



Encuentro de Virgilio y Dante según miniatura de Priamo della Quercia (c. 1400-1467) a La Divina Comedia, Biblioteca Británica.

Pero el problema que interesaba a Auerbach, claro está, es el de la representación literaria de la realidad y, desde ese punto de vista, según la exposición presentada en *Mimesis*, a partir de allí se daría un muy complejo y contradictorio proceso hasta que la cultura europea hallase, en el movimiento historicista alemán del siglo XVIII, las bases de una concepción histórica que per-

este período distintas “visiones del mundo” con determinadas articulaciones concretas, aunque no necesariamente una coherencia englobante.

Finalmente, se nos perdonará la ausencia en este artículo de un mayor énfasis en los vínculos entre los cambios sociales y materiales, y al tiempo, culturales y estéticos, durante el feudalismo; sólo es importante aclarar aquí que el mismo Auerbach les presta cierta atención en su libro sobre Dante.

mitiese recomponer las posibilidades de representación con tal amplitud como se encuentra en *La Divina Comedia*. El mismo Auerbach, que tradujo al alemán la *Ciencia Nueva* y produjo varios trabajos sobre Giambattista Vico (autor oscuro y prácticamente desconocido en su tiempo, que sólo muy tardíamente sería rescatado como predecesor del movimiento historicista) se reconocía ampliamente influido por esta tradición, sin la cual, decía, su perspectiva y método serían incomprensibles.⁴⁵ Él, que más que un mero especialista en filología se sentía historiador en sentido amplio, confiaba en las posibilidades de obtener resultados significativos a partir de la llave maestra legada por aquel movimiento, de enorme influencia e impactante desarrollo en Alemania, aun cuando reconocía el carácter siempre inconcluso y precario de los resultados.

Estos temas, sin embargo, nos llevarían más allá de lo que la extensión razonable de un artículo permite. Quisiéramos por tanto, en lo que sigue, cerrar con una breve digresión a fin de esbozar ciertas relaciones –tentativas que merecerían mayor delimitación e investigación– surgidas a partir de este trabajo sobre el examen auerbachiano de la interpretación figural cristiano-medieval.

V

La percepción de lo similar está siempre ligada a un reconocimiento centelleante. Se esfuma para ser quizá luego recuperada, pero no se deja fijar como sucede con otras percepciones. Se ofrece tan fugaz y pasajero como la mirada como las propias constelaciones. Pareciera ser que la percepción de la semejanza está amarrada a un momento del tiempo. Es como la llegada imprevista del tercero, el astrólogo, a la conjunción de dos astros que busca ser aprehendida en un instante.⁴⁶

Walter Benjamin

Según señala Auerbach, la radical distancia entre la concepción figural cristiano-medieval y las ideas modernas sobre el desarrollo histórico se aprecia fundamentalmente en que, mientras en la primera el acontecer permanece como provisionalidad sólo significativa a partir de su conexión con la divinidad atemporal, en las segundas esta provisionalidad (que se debe, agregamos nosotros, más bien a la apertura hacia un tiempo siempre renovado), puede ser objeto de análisis retrospectivo debido a que es concebida como progresión paulatina e ininterrumpida.⁴⁷ Durante la Edad Media, si bien persistió una cosmovisión de procedencia antigua según la cual el acontecer terreno era fundamentalmente la continuidad de instantes que en su puro límite serían el lugar de reunión y escisión del pasado y el futuro, aunque ya no necesariamente conformando un ciclo, sino también una progresión lineal (que, como ya expusimos antes en varias ocasiones, sería aquí finita y teleológica),⁴⁸ existió además la posibilidad de composición de un “tiempo puntual”

⁴⁵ Véase especialmente la introducción a Auerbach, *Lenguaje literario y público...*, op. cit., pp. 9-29.

⁴⁶ Walter Benjamin, “La enseñanza de lo semejante”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus, 1998, p. 87.

⁴⁷ Erich Auerbach, *Figura*, op. cit., pp. 106-107.

⁴⁸ Giorgio Agamben, *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007. Para una versión más compleja sobre la concepción del tiempo en Platón y Aristóteles véase Giacomo Marramao, *Kairós. Apología del tiempo oportuno*, Barcelona, Gedisa, 2008.

(la contracara de los instantes anteriormente citados, en cuanto concreción de sus potencias cualitativas) que “avanza a saltos”, y que puede ilustrarse con el ejemplo de la poesía medieval alemana. Según Auerbach, la interpretación figural permitía conectar estas dos dimensiones temporales, el de una progresión “horizontal” de los acontecimientos hacia el reino de Dios, y el de una conexión “vertical” entre el acaecer y el plan divino. A partir de los trabajos de Oscar Cullman, destaca José Cuesta Abad que el término que mejor condensa los caracteres que posibilitan la reunión de estos dos aspectos en una temporalidad concebida como “destinada, insistente e instantánea” es el de *kairós*, que en su versión cristiana

no señala un proceso en sí duradero o durativo, sino el momento puntual, estigmático de un acontecimiento único que, vinculado a otros análogos mediante una línea temporal de sutura, integra el despliegue total del plan divino de salvación. Los *kairoi* componen así una trama puntual y discontinua de una historicidad perfecta cuyo desarrollo va siendo enclavado por una misma ‘hora de la verdad’ repetida y multiforme, algo similar –pero sólo eso– al misterioso *jahora!* o *Jetzt-Zeit* de W. Benjamin.⁴⁹

Sólo similar, por supuesto, porque como bien indica Auerbach, una vez perdida la garantía trascendente, se quebranta la estructura que brindaba sentido a esos *kairoi* y que podía ser aprehendida mediante la interpretación figural. La “débil fuerza mesiánica” y la posibilidad de una “humanidad redimida” a las cuales alude Benjamin en su conocido y brillante texto “Sobre el concepto de historia” remiten, por eso, a una estructura inmanente que, pese a sus apelaciones y vínculos con el lenguaje teológico de raíz judía, ya se encuentra despojado de cualquier seguridad, incluso, en una radical crítica, de las diversas que la filosofía moderna postuló como pasibles de brindar un “punto de apoyo firme e inmóvil” (tal cual la famosa expresión de Descartes en sus *Meditaciones metafísicas*) desde el cual construir un mundo, ya sea el Sujeto, la Razón, el Espíritu, la “Vida”, etc. Tal cual señala Adorno, “Benjamin ve la Metafísica idealista como un engaño, en tanto que transforma *lo que es* en identidad con sentido. Al mismo tiempo, sin embargo, le está históricamente vedado hacer cualquier afirmación directa sobre tal sentido, sobre la trascendencia. Esto da a su filosofía el rasgo alegórico. Incide en lo absoluto, pero de forma quebrada, mediata. La creación entera se vuelve para él un escrito que hay que descifrar desconociendo el código”.⁵⁰

La mención a lo alegórico, por supuesto, poco tiene que ver con el tratamiento de Auerbach expuesto anteriormente para el caso del cristianismo medieval, sino con el que el propio Benjamin le dio en su libro sobre el drama barroco alemán del siglo XVII.⁵¹ Según se expone en ese texto,

⁴⁹ Cuesta Abad, “Erich Auerbach: una poética de la historia”, *op. cit.*, pp. 30-31.

⁵⁰ Theodor Adorno, “Introducción a los escritos de Benjamin”, en *Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 42. Por eso, según señala el mismo Adorno en un texto de 1931, en referencia explícita a Benjamin, “No es tarea de la filosofía investigar intenciones ocultas y preexistentes de la realidad, sino interpretar una realidad carente de intenciones mediante la construcción de figuras, de imágenes a partir de los elementos aislados de la realidad, en virtud de las cuales alza los perfiles de cuestiones que es tarea de la ciencia pensar exhaustivamente”, *Actualidad de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 89.

⁵¹ Walter Benjamin, *El origen del “Trauerspiel” alemán* [1928], en *Obras*, libro 1/vol. 1, Madrid, Abada, 2006. Por otra parte, a pesar de que Benjamin establece ciertos vínculos entre el período barroco y el medieval, delimita tajantemente la diferencia entre uno y otro a partir de la inexorable ruptura del orden que otorgaba sentido a una interpretación como la figural: “Mientras que la Edad Media exhibe la precariedad de la historia universal y la caducidad de la criatura como etapas en el camino de la salvación, el *Trauerspiel* alemán se sume por entero en el desconsuelo de la condición terrena. Si desconoce una redención, ésta se encuentra más en lo profundo de dicha fatalidad que en la idea de consumación de un plan divino de la salvación. El alejamiento de la escatología por parte del teatro religioso

la utilización de la alegoría en el drama alemán no se correspondía con una mera relación convencional y abstracta entre signo y significado, sino con un modo de expresión en el cual se producía una imagen que, al centrarse sobre el carácter transitorio y las ruinas de la naturaleza mundana, se diferenciaba de la momentánea fusión entre lo terrenal y trascendente propia del símbolo: “Mientras que en el símbolo, con la trasfiguración de la caducidad, el rostro transfigurado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del espectador como paisaje primordial petrificado. En todo lo que desde el principio tiene de intempestivo, doloroso y fallido, la historia se plasma sobre un rostro; o mejor, en una calavera”.⁵² Esta imagen decadente y catastrófica de la historia que presenta la alegoría, es valorada y rearticulada retrospectivamente por Benjamin en su texto final ya citado “Sobre el concepto de Historia” cuando, justamente, sostiene que la tarea de “cepillar la historia a contrapelo” consiste precisamente en ir al encuentro de los muertos y los vencidos.⁵³

De allí lo enérgico y paradójico de la articulación benjaminiana entre expectativa y peligro. Hacer estallar el tiempo homogéneo y vacío significa para él rescatar una imagen del pasado siempre amenazada por el permanente dominio de los vencedores. Por eso, como indica José Szabón, la apelación al riesgo, la amenaza, el peligro, siempre remite también a la instancia salvadora, pero como emergencia fugaz, enfatizando la idea “del rescate de algo significativo, crucial y valioso que amenazaría perderse si no fuera por la posibilidad, ardua y mesiánica de neutralizar el *continuum* que oculta y pervierte una redención prometida [...] Sólo mediante accesos intermitentes lo valioso –perdido, olvidado o reprimido– se manifiesta como poder de iluminación y permite llegar a su verdad”.⁵⁴

Ahora bien, la imagen que permite esta aprehensión fugaz es presentada en diversos textos de Benjamin como “constelación” o “imagen dialéctica”, y es característico el que deba pensarse como una “mónada” saturada de tensiones. Se trata de un principio constructivo que apunta a lo histórico concreto en una unitaria singularidad cargada de sentido, en cuanto reverbera en el presente con pretensión de inmediatez. Y así se opone a una recaída en la abstracción, quebrando un relato que homogeneiza a partir del concepto y que, en el caso de la narración histórica, confía en el *continuum* fáctico y en el progreso. Por otra parte, las condiciones de posibilidad para la construcción de estas imágenes se vinculan con una concepción de la temporalidad como apertura, en la cual, como bien indica Georges Didi-Huberman, “la imagen no está en la historia como un punto sobre una línea. La imagen no es ni un simple acontecimiento en el devenir histórico ni un bloque de eternidad insensible a las condiciones de ese devenir.

caracteriza al nuevo drama en toda Europa, pero la huida a una naturaleza abandonada por la gracia resulta, sin embargo, específicamente alemana”, *ibid.*, pp. 285-286.

⁵² *Ibid.*, p. 383. Una excelente exposición sobre la relación entre el trabajo de Benjamin sobre el drama barroco alemán y su inconclusa obra sobre los pasajes parisinos se encuentra en Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid, Visor, 1995, especialmente pp. 181-200.

⁵³ Walter Benjamin, *Sobre el concepto de historia*, Buenos Aires, Piedras de Papel, 2007.

⁵⁴ José Szabón, “La historia en las ‘Tesis’ de Benjamin: problemas de interpretación”, en *Historia y representación*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2002, p. 185. Nótese, por tanto, que la recuperación benjaminiana de la alegoría no se contrapone a la del símbolo. Es que, como bien indica Buck-Morss, “El argumento de Benjamin es que, expresada de manera alegórica (como eterno pasaje) o simbólica (como efímera eternidad), la temporalidad penetra toda experiencia, no sólo abstractamente, como “historicidad” del Ser a la manera de Heidegger, sino de modo concreto. Aquello que es eternamente verdadero puede ser capturado sólo en las transitorias imágenes materiales de la historia misma”, *Dialéctica de la mirada...*, *op. cit.*, p. 37.



Imagen superior de la derecha: Paul Klee (1879-1940), *Angelus Novus* (1920), dibujo y acuarela. Museo de Israel en Jerusalén. Según la conocida interpretación de Benjamin, “el ángel de la historia”.



Anónimo, *visión de Zacarías*, iluminación de Biblia, Sicilia, alrededor de 1300, Museo Getty. Arriba a la izquierda, detalle ampliado.

Posee –o más bien produce– una temporalidad de doble faz”.⁵⁵ Y sólo a partir de esta conciencia sobre la necesidad de establecer una renovada concepción del tiempo, nos enfrentamos con la radicalidad de una apuesta –con el riesgo que conlleva– por la discontinuidad y lo múltiple.⁵⁶

Si hemos traído a Benjamin al final de nuestra indagación sobre el tratamiento de la interpretación figural y la concepción del tiempo durante la Edad Media en la obra de Erich Auerbach es porque creemos que sin duda sería posible establecer una relación que permita entrever los posibles alcances de un trabajo histórico-filológico que se nos presenta así como ampliamente significativo no sólo por su importancia para el análisis de aquel período, sino también por su pertinencia para continuar en la tarea de pensar la misma materia sobre la que trabaja el historiador. Lo que planteamos no es meramente un vínculo en términos de influencias y puntos en común, aunque creemos que existen; más bien se trata de poder repensar, también históricamente, las características de la/s temporalidad/es en su relación con concepciones y posibilidades sobre la historia. Pero por supuesto, esto escapa ya a los objetivos de este artículo.

* * *

Breve nota final

Nacidos en el mismo año de 1892, judíos y berlineses los dos, Auerbach y Benjamin se conocieron durante los primeros años veinte, cuando el primero trabajaba en la Biblioteca Estatal de Berlín. Con el tiempo, llegaron a entablar una amistad, de la que dan cuenta una serie de cartas, incluyendo aquellas que documentan la continuidad de su correspondencia incluso después de 1936, cuando Auerbach se trasladó a Estambul.⁵⁷ □

⁵⁵ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008, p. 143. La imagen mencionada aquí no es meramente un soporte iconográfico, sino un concepto operatorio, que implica una crítica a las versiones cronológico-historicistas pero también a las escuelas historiográficas que superponen (sin articular) distintas temporalidades históricas (tiempo corto, medio, largo, etc.) asociándolos a objetos históricos distintos, cuando de lo que se trata (y en lo que reside la apuesta benjaminiana) es de construir ese objeto histórico en sus múltiples ritmos, sus variados tiempos, todos ellos “conviviendo” en ese objeto que es la imagen dialéctica: por ejemplo, la interrupción del devenir normal (la diferencia) con la repetición; y a la vez esa imagen no puede concebirse si no es mediante una crítica de la representación, para lo cual hace falta una intelección del síntoma, para dar lugar también a lo inconsciente que interrumpe la representación normal. Así, es en la propia imagen donde Benjamin conjuga su dialéctica: encuentro entre el Ahora y el Pasado en el breve fulgor de una constelación; y una imagen así requiere del montaje, del desmontaje de la historia conocida “que fue hacia el pasado” y del remontaje a partir de los desechos hurgando en la sinrazón de la historia con la razón de la crítica. Debo esta sustancial aclaración a Roberto Pittaluga.

⁵⁶ Un ejemplo de esta búsqueda es la categoría de “origen”, en la cual Benjamin utiliza la imagen del torbellino para oponerse a la causalidad lineal de lo fáctico: “Porque, en efecto, el origen no designa el devenir de lo nacido, sino lo que les nace al pasar y al devenir. El origen radica en el flujo del devenir como torbellino, engullendo en su rítmica el material de la génesis. Lo originario no se da nunca a conocer en la nuda existencia palmaria de lo fáctico, y su rítmica únicamente se revela a una doble intelección. Aquella quiere ser reconocida como restauración, como rehabilitación, por una parte, lo mismo que, justamente debido a ello, como algo inconcluso e imperfecto. En cada fenómeno de origen se determina la figura bajo la cual una idea no deja de enfrentarse al mundo histórico hasta que alcanza su plenitud en la totalidad de su historia. El origen, por tanto, no se pone de relieve en el dato fáctico, sino que concierne a su prehistoria y posthistoria. En cuanto a las directrices correspondientes a la consideración filosófica, se encuentran trazadas en la dialéctica inherente al origen. Y ésta prueba cómo, en todo lo esencial, la unicidad y la reciprocidad se condicionan. La de origen no es por tanto, como cree Cohen, categoría puramente lógica, sino histórica”, Benjamin, *El origen del “Trauerspiel” alemán*, op. cit., p. 243.

⁵⁷ Karlheinz Barck, “Walter Benjamin and Erich Auerbach: fragments of a correspondence”, *Diacritics*, vol. 22, No. 3-4, 1992, pp. 81-83.

Bibliografía

- Adorno, Theodor (1991), *Actualidad de la filosofía*, Barcelona, Paidós.
- (1995), *Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra.
- Agamben, Giorgio (2007), *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Alighieri, Dante (1995), *La Divina Comedia*, Barcelona, RBA.
- Ankersmit, Frank (1999), “Why realism? Auerbach on the representation of reality”, *Poetics Today*, vol. 20, No. 1, pp. 53-75.
- Auerbach, Erich (1952), “Typological Symbolism in Medieval Literature”, *Yale French Studies*, No. 9, pp. 3-10.
- (1969), *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la baja Edad Media*, Barcelona, Seix Barral.
- (1998), *Figura*, Madrid, Trotta.
- (2000), *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (2002), “Las apelaciones de Dante al lector”, *Diario de Poesía*, No. 63.
- (2007), *Dante: Poet of the secular world*, Nueva York, New York Review of Books.
- Bakker, Egbert (1999), “Mimesis as performance: rereading Auerbach’s first chapter”, *Poetics Today*, vol. 20, No. 1, pp. 11-26.
- Barck, Karlheinz (1992), “Walter Benjamin and Erich Auerbach: fragments of a correspondence”, *Diacritics*, vol. 22, No. 3-4, pp. 81-83.
- Benjamin, Walter (1998), “La enseñanza de lo semejante”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus, pp. 85-89.
- (2006), *El origen del “Trauerspiel” alemán*, en *Obras*, libro I/vol. 1, Madrid, Abada.
- (2007), *Sobre el concepto de historia*, Buenos Aires, Piedras de Papel.
- Blanchard, Marc (1997), “Mimesis, not Mimicry”, *Comparative Literature*, vol. 49, No. 2, pp. 176-190.
- Bloch, Ernst (1968), *Thomas Müntzer, teólogo de la revolución*, Madrid, Ciencia Nueva.
- (2000), *The Spirit of Utopia*, Stanford, Stanford University Press.
- Borges, Jorge Luis (1994), “La Divina Comedia”, en *Obras Completas*, tomo III, San Pablo, Emecé, pp. 207-220.
- Bremmer, Jan (1999), “Erich Auerbach and his Mimesis”, *Poetics Today*, vol. 20, No. 1, pp. 3-10.
- Buck-Morss, Susan (1995), *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid, Visor.
- Calin, William (1999), “Erich Auerbach’s Mimesis. Tis fifty years since: a reassessment”, *Style*, vol. 33, No. 3.
- Carroll, David (1975), “Mimesis reconsidered: literature, history, ideology”, *Diacritics*, vol. 5, No. 2, pp. 5-12.
- Cohn, Norman (1997), *En pos del Milenio*, Madrid, Alianza.
- Costa Lima, Luiz (1988), “Erich Auerbach: history and metahistory”, *New Literary History*, vol. 19, No. 3, pp. 467-499.
- Damrosch, David (1995), “Auerbach in exile”, *Comparative Literature*, vol. 47, No. 2, pp. 97-117.
- Didi-Huberman, Georges (2008), *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Eagleaton, Terry (2003), “Pork chops and pineapples”, *London Review of Books*, vol. 25, No. 20.
- Fleischmann, Wolfgang (1966), “Erich Auerbach’s critical theory and practice: an assessment”, *Modern Language Notes*, vol. 81, No. 5, pp. 535-541.

- Gilson, Etienne (1952), *El espíritu de la filosofía medieval*, Buenos Aires, Emecé.
- Gurieievich, Aron (1990), *Las categorías de la cultura medieval*, Madrid, Taurus.
- Hegel, G. W. F. (1989), *Lecciones sobre estética*, Madrid, Akal.
- Holquist, Michael (1993), "The last European: Erich Auerbach as precursor in the history of cultural criticism", *Modern Language Quarterly*, vol. 54, No. 3, pp. 371-391.
- (1999), "Erich Auerbach and the fate of philology today", *Poetics Today*, vol. 20, No. 1, pp. 77-91.
- Koselleck, Reinhart (1993), *Futuro Pasado*, Barcelona, Paidós.
- (2001), *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*, Barcelona, Paidós.
- Koselleck, Reinhart y Georg-Hans Gadamer (1998), *Historia y hermenéutica*, Barcelona, Paidós.
- Landauer, Carl (1988), "Mimesis and Erich Auerbach self-mythologizing", *German Studies Review*, vol. 11, No. 1, pp. 83-96.
- Le Goff, Jacques (1987), *Tiempo, trabajo y cultura en el occidente medieval*, Madrid, Taurus.
- (1991), *El orden de la memoria*, Barcelona, Paidós.
- (1999), *La civilización del occidente medieval*, Barcelona, Paidós.
- Lerer, Seth (1996) (ed.), *Literary history and the challenge of philology: the legacy of Erich Auerbach*, Stanford, Stanford University Press, 1996.
- Linstrum, Eric (2008), "The critic in exile. Rediscovering Erich Auerbach", *Yale Review*, vol. 96, No. 1, pp. 149-157.
- Maine, Barry (1999), "Erich Auerbach's Mimesis and Nelson Goodman's Ways of worldmaking: a nominal(ist) revision", *Poetics Today*, vol. 20, No. 1, pp. 41-52.
- Marramao, Giacomo (2008), *Kairós. Apología del tiempo oportuno*, Barcelona, Gedisa.
- Nuttall, A. D. (2004), "Auerbach's Mimesis", *Essays in Criticism*, vol. 54, No. 1, pp. 60-74.
- Panofsky, Erwin (1979), *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Alianza.
- Pastoreau, Michel (2006), *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Buenos Aires, Katz.
- Said, Edward (2004), "Erich Auerbach, critic of the earthly world", *Boundary 2*, vol. 31, No. 2, pp. 11-34.
- Sazbón, José (2002), "La historia en las 'Tesis' de Benjamin: problemas de interpretación", en *Historia y representación*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- Steiner, George (2003), "Un grave júbilo. 'Mimesis' de Erich Auerbach", *Punto de Vista*, No. 77, pp. 43-48.
- Virgilio (1990), *Bucólicas. Geórgicas*, Madrid, Gredos.
- Voloshinov, Valentin Nikólaievich (1992), *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza.

