

## LOS CONCEPTOS DE IMITACIÓN Y ORIGINALIDAD ANTES DEL ROMANTICISMO

PEDRO MARTÍN BAÑOS

Es habitual, para definir el Romanticismo, acudir a la noción de *originalidad* tal y como la entendemos hoy en día: los escritores románticos, que desmontan el sistema de reglas y modelos literarios vigente hasta entonces, son los primeros en exaltar el mérito insustituible de la novedad, del hallazgo personal, del alejamiento deliberado de lo que “ya está dicho”; de, en suma, la ruptura con la tradición. Herederas de los presupuestos románticos, las vanguardias de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX llevan la originalidad a sus últimas consecuencias, hasta el punto de que lo que los *ismos* verdaderamente valoran no es sólo la *obra* en sí, sino la propia figura y la actitud del *artista*, que por definición es, en efecto, único, irrepetible, radicalmente “original”. El propósito de este artículo, no obstante, es apuntar algunas notas sobre el periodo anterior al Romanticismo, periodo en el que, sin lugar a dudas, las nociones de *tradición*, *imitación*, *canon* o *norma* poseen un peso especial, pero en las que también están presentes, bajo distintos ropajes, las mismas aspiraciones de novedad, originalidad e incluso extravagancia que después los románticos convertirán en rasgo distintivo de su movimiento.

Que existe una distancia entre las épocas anteriores y posteriores al Romanticismo es algo obvio. No es nuestra intención, en absoluto, contradecir lo que consideramos un hecho incuestionable. La visión de la literatura (o del arte en general) que posee un hombre moderno no es ni por asomo la visión que poseían los clásicos, los renacentistas o los barrocos. Si tomamos, por ejemplo, las palabras *arte* y *originalidad*, nos daremos cuenta de que realmente las diferencias son importantes.

“Arte” es, antes del Romanticismo, simplemente un “conjunto de preceptos y reglas necesarios para hacer bien alguna cosa”. Así es definido el vocablo por nuestro Diccionario de la R.A.E., y todavía lo utilizamos con este valor clásico en ciertas expresiones: “artes de pesca”, “arte mayor”, “arte cistoria”, “artes marciales”... *Ars* en latín posee este sentido puramente técnico que no en vano equivale a lo que en griego sería *techné*. Cuando hoy en día hablamos de arte, sin embargo, no podemos pasar por alto un significado plenamente postromántico que trasciende la técnica, los preceptos, las normas. También el D.R.A.E. puede ayudarnos en esta ocasión: arte es el “acto o facultad mediante los cuales, valiéndose de la materia, de la imagen o del sonido, imita o expresa el hombre lo material o lo inmaterial, y crea copiando o fantaseando.” El arte es, en este segundo sentido (que por cierto antecede como acepción al que hemos llamado primero), nada menos que una “virtud creadora” (o bien los resultados de la misma). Una obra de arte no es, para nosotros, algo hecho con mera habilidad técnica, sino algo hecho con una cierta habilidad espiritual, intangible, casi diríamos “mágica”. Al artista, en nuestro mundo, se le supone la capacidad de descubrir lo oculto, de transmitir lo irracional, de contactar con un mundo vedado a los demás seres humanos. Por supuesto que

esta concepción del creador (o *poeta*) es también conocida desde la Antigüedad, pero lo significativo es que sea precisamente la palabra “arte” la que haya asumido, en detrimento de su significado primigenio, este segundo sentido ajeno a reglas y preceptos.

A *originalidad* le ocurre algo semejante. Lo “original”, si respetamos la etimología, es lo ligado al “origen” (como, verbigracia, en la expresión “pecado original”). Ser original en el Renacimiento o el Barroco era deberse a los orígenes, respetar y continuar la labor de los clásicos. Era imitarlos, en definitiva. Nosotros, en cambio, hombres postrománticos, nos consideramos originales cuando somos renovadores, atrevidos, insólitos. Lo original es, de nuevo en la formulación del D.R.A.E., “lo que en letras y artes no denota estudio de imitación, y se distingue de lo vulgar o conocido por cierto carácter de novedad, fruto de la creación espontánea.” El último sintagma es revelador, y enlaza justamente las palabras “arte” y “originalidad”: la innovación, tal como la concebimos hoy en día, consiste en apartarse de lo ya existente para bucear en lo espontáneo, en lo que en el artista hay de expresión natural, instintiva, no meditada, irracional. Los “orígenes”, para un creador moderno, están en el interior del propio creador.

Fue el Romanticismo, es cierto, el movimiento que transformó definitivamente las palabras “arte” y “originalidad”, enriqueciéndolas de la manera que hemos comentado. Y fue el Romanticismo el que otorgó al talento, al genio del artista, un valor muy superior al de las reglas o los modelos. La retórica clásica hablaba de que para lograr la elocuencia había que lograr un equilibrio entre tres elementos: *natura*, *ars* y *exercitatio*, o lo que es lo mismo, ingenio natural, reglas y

ejercitación asidua (en particular a través de la imitación de los modelos). El Romanticismo desbarata ese equilibrio y pone su acento sobre el primer aspecto, la *natura* o *ingenium* del creador.

La pregunta es: ¿es posible encontrar en las etapas anteriores al Romanticismo una necesidad de innovación, de novedades, de originalidad tal y como la entendemos hoy? La respuesta es, salvando las distancias, sí. Un escritor renacentista o barroco se halla más sujeto que uno moderno a la preceptiva y los modelos, pero también se manifiesta en él la atracción insoslayable de lo nuevo.

El primer terreno en el que es patente la búsqueda de la originalidad es el de la imitación. El concepto de imitación es casi reverenciado en el Renacimiento, que redescubre y se deslumbra ante los textos de la Antigüedad. Desde Petrarca, el humanista pugna por imitar: primeramente imita la lengua latina en todo su esplendor, en su Edad de Oro; y en segundo lugar imita (a través justamente de la *imitatio* lingüística) las virtudes literarias y éticas de los autores clásicos. En sus comienzos, el humanismo plantea, en realidad, un insobornable deseo de originalidad, de renovación de todos los esquemas ya gastados de la Edad Media.

Ocurre, no obstante, que la repetición cansa, y que los ideales humanistas, repetidos, engendran monotonía. Hacia finales del siglo XV surge en Italia, y se exporta después a toda Europa, una de las polémicas literarias más activas de todo el Renacimiento: la del ciceronianismo. Ciertos humanistas comienzan a defender una postura tremendamente restrictiva en torno a la imitación: según ellos, el único

autor en prosa digno de ser imitado (tanto en el plano lingüístico como en el retórico) es Cicerón, el más excelso representante del periodo dorado de la lengua latina. Nadie negaba por entonces esta última afirmación, pero los ciceronianos vienen a censurar, intolerantemente, el empleo de toda palabra arcaica o tardoantigua, reprueban vivamente la acuñación de neologismos, y convierten el acto de la escritura en un mero ejercicio de zurcido de frases y párrafos tomados de las obras del Arpinate.

La aparición de un ciceronianismo estricto favorece, cómo no, la reacción contraria: humanistas del prestigio de Angelo Poliziano, Erasmo de Rotterdam, o Juan Luis Vives alzan sus voces para afirmar que si el mundo clásico es interesante para los hombres modernos, lo es como un ente vivo, dinámico, con el que puede sostenerse un diálogo fértil, y no como una antigualla inerte, huera, condenada a repetirse eternamente a sí misma. La imitación, para los anticiceronianos, debe ser siempre una imitación creadora, y no meramente verbal, una imitación que ni destruya ni coarte el ingenio del escritor. Como muestra de su independencia, los anticiceronianos no sólo diseminan en sus escritos, deliberada y arrogantemente, palabras y expresiones tomadas de Ennio, de Plauto, de Apuleyo (con las que pretenden una originalidad inmediata), sino que también defienden el papel irremplazable de la *natura*, del instinto del autor, de un modo que anticipa las concepciones románticas. La formulación que Poliziano hizo de este problema se convirtió durante los siglos XVI y XVII en famosa:

“No te expresas como Cicerón”, dicen algunos. ¿Y qué? Yo no soy Cicerón; y me parece que lo que expreso es mi propio modo de ser.

Erasmus, por su parte, afirmaba en el *Ciceronianus*, una ácida sátira contra los ciceronianos publicada en 1528:

Si buscas reflejar únicamente a Cicerón, no te reflejarás a ti mismo. Y si no te reflejas a ti mismo, tu estilo será un espejo falso.

Hacia el último cuarto del siglo XVI, el anticiceronianismo toma un nuevo impulso en la figura fundamental del belga Justo Lipsio. Los argumentos son los mismos: el escritor debe explicarse a sí mismo en sus escritos, y atarse a un único modelo, Cicerón, de un modo rígido e inflexible, sólo provoca frialdad y falsedad expresivas. Lo curioso es que, para dar rienda suelta a su necesidad de originalidad, Lipsio sencillamente cambia a Cicerón por otros modelos: concretamente Séneca y Tácito, que le inspiran un estilo abrupto, sincopado, oscuro y lacónico, predecesor del futuro conceptismo barroco (Lipsio fue, como es bien conocido, corresponsal nada menos que de un joven y ambicioso Quevedo). Ni Poliziano ni Erasmus ni Lipsio niegan, como si harán los románticos, la noción de imitación, pero es digna de reseña su voluntad de conjugarla con la pretensión de originalidad.

El segundo de los territorios en que los hombres anteriores al Romanticismo intentan ser originales es el de la propia normativa, el del propio ‘arte’. Y ello de dos maneras: (a) directamente a través de la transgresión; o (b) mediante la exageración o artificiosidad.

La Historia de la Literatura está llena de ejemplos del primer tipo. El comienzo del *Quijote*, con un Cervantes que olvida conscientemente ubicar con rigor a su personaje, como era preceptivo (al menos en los libros de caballerías), es una buena muestra de cómo un autor puede reírse de las reglas... y hacer reír con ello al lector avisado. No se trata, hay que señalarlo, de debelar las normas, sino sólo de saber saltárselas con destreza, demostrando al mismo tiempo que se conocen. El recurso, por otro lado, no es distinto del moderno: aunque hoy en día las normas y las tradiciones literarias no estén escritas en voluminosas retóricas y poéticas, también existen, cómo no, y es común quebrantarlas, alterarlas, jugar con ellas. El poema *Treinta y siete fragmentos* de José Ángel Valente, por ejemplo, principia con un paréntesis y una invocación enormemente significativos:

(EXORDIO)

Y ahora danos  
una muerte honorable,  
vieja  
madre prostituida,  
Musa.

El segundo procedimiento de búsqueda de la originalidad, con el que terminamos nuestro breve recorrido, es la exageración, la exuberancia en la aplicación de las reglas, la exhibición del dominio de los recursos literarios al alcance del escritor. La artificiosidad (o exceso de artificio, de 'arte') es la madre del ingenio verbal conceptista, siempre sorprendente, o del efectismo culterano, desarrollados ambos

como en ningún otro movimiento en el Barroco. Y está en la base, asimismo, de experimentos lingüísticos variados tan antiguos como la propia escritura (y en absoluto privativos de las vanguardias, como a menudo se piensa): acrósticos, laberintos, jeroglíficos, enigmas, anagramas, caligramas...

Todos los datos expuestos evidencian, creemos, que antes del Romanticismo el deseo de originalidad era tan activo como en los tiempos modernos, postrománticos.