

ARTE Y MÍMESIS. LA CONTROVERSI FILOSÓFICA

RICARDO MANDOLINI

Université de Lille (Francia)

ricardo.mandolini@club-internet.fr

RESUMEN

“Arte y Mímesis” es el título común de dos artículos que llevan como subtítulos “La controversia filosófica” y “Tras las huellas de Aristóteles” respectivamente. El presente artículo realiza un análisis exegético del concepto de mimesis a partir de la interpretación de textos de Platón, Aristóteles y Hegel. En el caso de Platón, las ambivalencias de contenido se evidencian al comparar dos de sus diálogos fundamentales: *La República*, que corresponde al período de su madurez, y *El Timeo*, que es parte de sus últimas obras. En *La República*, Platón condena de manera radical la mimesis, categorizándola como perniciosa y superflua para la educación de la juventud. En *El Timeo*, por el contrario, la mimesis es el fundamento que permite comprender la tarea del Demiurgo. Este no es solamente un artesano que transpone las Ideas del *Topos Uranus* a la realidad del mundo, sino que en este proceso él debe poner todo de sí mismo; si no la transformación resultaría incompleta. Pasemos a Hegel: En sus *Leciones de Estética*, el filósofo de Stuttgart desdena la mimesis de manera radical subestimando su valor, dado que ella no pertenece, en principio, al proceso de evolución dialéctica del espíritu. Sin embargo, se ve obligado de rever estas consideraciones cuando se trata de explicar el pasaje del arte simbólico al clásico, dado que la mimesis como búsqueda de la semejanza al modelo natural resulta producir en contrapartida la individuación gradual e irreversible del espíritu que lo plasma. Así el artista clásico deja atrás la representación de los mitos y de los dioses hieráticos, para internarse en los meandros de las pasiones humanas. De la interpretación de los textos inferimos que ambos idealismos, platónico y absoluto, presentan fuertes inconsecuencias respecto de la mimesis, y, pese a sus intentos de subestimarla y de dejarla de lado, se ven obligados a revenir sobre ella finalmente como una pieza indispensable para completar sus respectivos sistemas. No es casual que ambos idealismos interpreten las artes dentro de la globalidad de sus respectivas interpretaciones, encorsetando del exterior la actividad artística y pasando por alto lo esencial: el valor único de la obra y las

emociones que ella despierta. Aquí nuestra investigación nos conduce inevitablemente hacia la concepción de mimesis de Aristóteles. Ocurre que, a pesar de que en ninguna parte el Estagirita da una definición clara de este concepto, *La Poética* nos permite abordar los diversos casos de aplicación de la mimesis. Para profundizar la complejidad de lo que él entiende por este término, hemos debido realizar una lectura transversal de sus obras clave, deteniéndonos particularmente en la *Ética a Nicómaco*. Así descubrimos que, veinte siglos antes que Alexander Baumgarten —considerado el padre de la estética moderna— la mimesis de Aristóteles abre de par en par las puertas a una epistemología del arte a partir de reglas que le son propias y distintas a las de la lógica, donde lo que prima no es la Verdad sino la convicción del que realiza y su concatenación plausible y verosímil de los eventos.

Palabras clave: Música, Filosofía, Hermenéutica, Exégesis.

ART AND MIMESIS. THE PHILOSOPHICAL CONTROVERSY.

ABSTRACT

“Art and Mimesis” is the common title of two articles subtitled “The Philosophical Controversy” and “In the Footsteps of Aristotle” respectively. “The Philosophical Controversy” undertakes an exegetical analysis of the concept of mimesis by interpreting texts by Plato, Aristotle and Hegel. In the case of Plato, the ambivalences of content are evidenced by comparing two of his fundamental dialogues: *The Republic*, which corresponds to the period of his maturity, and *The Timaeus*, which is part of his later works. In the former dialogue, Plato radically condemns mimesis, categorising it as pernicious and superfluous for the education of youth. In the latter dialogue, on the contrary, mimesis is the foundation for understanding the task of the Demiurge. He is not only a craftsman who copies the Ideas of the *Topos Uranus* into the reality of the world, but in this process he must put everything of himself; otherwise the transformation would be incomplete. Let us turn to Hegel: in his Lectures on Aesthetics, the philosopher disdains mimesis in a radical way by underestimating its value, since it does not belong, in principle, to the process of dialectical evolution of the spirit. However, he is forced to review these considerations when it comes to explaining the transition from symbolic to classical art, since mimesis as a search for resemblance to the natural model turns out to produce in return the gradual and irreversible individuation of the spirit that embodies it. Thus the classical artist leaves

behind the representation of myths and hieratic gods to enter the meanderings of human passions. From the interpretation of the texts we infer that both idealisms, Platonic and absolute, present strong inconsistencies with respect to mimesis, and, in spite of their attempts to underestimate it and leave it aside, they are forced to return to it in the end as an indispensable piece to complete their respective systems. It is not by chance that both idealisms interpret the arts within the globality of their respective interpretations, corseting artistic activity from the outside and overlooking the essential: the unique value of the work and the emotions it arouses. Here our investigation inevitably leads us to Aristotle's conception of mimesis. It so happens that, although nowhere does the Stagirite give a clear definition of this concept, *The Poetics* allows us to address the various cases of the application of mimesis. In order to delve deeper into the complexity of what Aristotle means by this term, we have had to make a transversal reading of his key works, stopping particularly at the Nicomachean Ethics. Thus, we discover that, twenty centuries before Alexander Baumgarten—considered the father of modern aesthetics— Aristotle's mimesis opens wide the doors to an epistemology of art based on rules that are proper to it and different from those of logic, where what prevails is not Truth but the conviction of the performer and his plausible and convincing concatenation of events.

Keywords: Music, Philosophy, Hermeneutics, Exegesis.



Introducción

Este artículo se basa en un análisis de los puntos de vista de tres grandes filósofos sobre la mimesis. Para el Platón de *La República*, la mimesis es perjudicial para la educación de la juventud y, por tanto, debe prohibirse; en *El Timeo*, en cambio, Platón presenta la mimesis del mundo de las Ideas y su reflejo en la realidad sensorial como la fuerza motriz del universo.

Es Aristóteles quien desarrolla la subjetivación del concepto de mimesis, sentando en su *Poética* las bases de la mimesis natural como tendencia innata necesaria para el proceso de aprendizaje. Para él, el parecido con el modelo de la obra implica necesariamente una elaboración del artista en su realización.

En sus Lecciones de Estética, Hegel da un paso atrás, abandonando la subjetivación y volviendo a la opinión de que la mimesis es una copia innecesaria y redundante.

Una vez expuesta esta discusión, nos inclinaremos por la interpretación de Aristóteles, según la cual arte y mimesis son en última instancia, sinónimos; es decir, la mimesis es una forma, aunque no la única, de llevar a cabo el proceso creativo del artista a partir de la elaboración del modelo.

1. Platón

44

1.1. La mimesis en *La República*

En lo que respecta al arte, Platón es un nostálgico del pasado arcaico. Durante el momento histórico que precede inmediatamente a su nacimiento, (se dice que Platón nació en el 428 a. C., un año antes de la muerte de Pericles), los arquitectos, escultores, dramaturgos, filósofos, músicos y pintores griegos forjaron en un esfuerzo común lo que hoy se llama el *siglo de oro de Pericles* (de hecho, el predominio cultural de Atenas duró sólo unos 30 años), produciendo una revolución insólita en la historia del arte. Este florecimiento sin precedentes se debe a dos razones principales: en primer lugar, la repercusión histórica de la victoria de Atenas en la tercera guerra médica contra los persas. A partir de este momento, los griegos comenzaron a ganar la supremacía militar y naval de sus territorios. En ese momento, la concepción de la vida cambia radicalmente para la cultura occidental. Abandonando las doctrinas del tiempo circular, del ciclo continuo del nacimiento y la muerte, del eterno retorno y de la fatalidad del destino, los griegos impusieron su cosmovisión de la linealidad del tiempo y del devenir, de la finitud radical de la existencia y, en definitiva, de la libertad del hombre frente a la responsabilidad de sus elecciones.¹

En segundo lugar, encontramos una razón menos gloriosa para producir este florecimiento: Pericles emprendió lo que hoy se llamaría *una malversación de fondos a gran escala* para poder financiar su milagro cultural. Utilizó los fondos de la Liga de Delos —que las ciudades griegas habían convenido en proveer regularmente, previendo una nueva incursión persa— para reconstruir la Acrópolis ateniense, que había sido destruida durante la invasión persa de la segunda guerra médica. Nace así una milagrosa ciudad de mármol entre cuyas obras arquitectónicas se cuentan el Partenón, el Propileo, el Erecteion...

¹ El hombre griego es libre y está solo; la salvación de su alma no está asegurada por ninguna conducta moral. Pero acepta su finitud con arrogancia: llegará a desdeñar la inmortalidad que los dioses le ofrecen (en un momento crucial de la Odisea, Ulises rechaza la inmortalidad que le propone Circe, a pesar de haber escuchado en las profundidades del Hades los argumentos plañideros de las almas de sus compañeros de armas, caídos en la guerra de Troya).

También reconstruyó el templo de Zeus en Olimpia y el templo de Apolo en Delfos, en las afueras de Atenas. Para realizar estas obras, tuvo la inteligencia de asociarse con los mejores arquitectos de la época.

Los escultores acompañaron esta serie de maravillas arquitectónicas. Los más famosos son Fidias (autor de las gigantescas estatuas de mármol de Atenea en el Partenón y de Zeus en Olimpia, considerada una de las siete maravillas del mundo antiguo), Mirón (escultor del famoso Discóbolo), Praxíteles (escultor de las estatuas de Artemisa y Hermes) y Scopas (al que se le pidió que ayudara a decorar el Mausoleo de Halicarnaso en Asia Menor). Junto con las construcciones arquitectónicas, los artistas en su conjunto facilitaron la transición entre un arte antiguo y esquemático basado en mitos que se reactualizaban en hechos reales, y un arte que expresaba el subjetivismo del artista, dando a los dioses forma humana o representando directamente experiencias reales sin mediaciones, metáforas, paráfrasis o símbolos intermediarios.

“Es difícil descubrir un espectáculo más emocionante que el del magnífico despertar de la escultura y la pintura griegas entre el siglo VI a.C. y la época de la juventud de Platón, alrededor del siglo V a.C. [...]. Las estatuas arcaicas con actitudes rígidas y fijas, a las que llamamos Apolos o kuroi, comienzan a mover una pierna y luego flexionan sus brazos, vemos cómo sus congeladas sonrisas de máscara se suavizan, y cómo, en la época de las guerras Médicas, la simetría de líneas de sus actitudes tensas se relaja repentinamente por una ligera inflexión de curvas, de modo que la vida misma parece penetrar en estos cuerpos de mármol. [...] Todo el proceso resulta tan perfectamente lógico e inevitable que parece muy sencillo ordenar las distintas siluetas de tal manera que se puedan destacar las sucesivas etapas de un continuo progreso hacia la figuración de la vida”. (Gombrich, 1971: 99).²

Es aquí, en este lapso de transición³, donde se enraízan históricamente las ideas de Platón, crítico de su tiempo. Su filosofía afirma la existencia del *Topos Uranus* o Mundo de las Ideas, eterno y atemporal, y de una realidad constituida por visiones enga-

² “Il est difficile de découvrir un spectacle plus passionnant que celui du magnifique éveil de la sculpture et de la peinture grecques, entre le VI^e siècle et le temps de la jeunesse de Platon, vers le V^e siècle avant notre ère. [...]. On nous montre alors comment les statues aux attitudes raides et figées, que nous appelons des Apollons ou des *kuroi*, commencent à mouvoir une jambe, puis à plier les bras, comment leur sourire de masque figé s'adoucit, et comment, à l'époque des guerres médiques, la symétrie de lignes de leurs attitudes tendues se relâche soudain par une légère inflexion des courbes, si bien que la vie même semble pénétrer ces corps de marbre. [...] Le processus dans son ensemble paraît si parfaitement logique et inévitable qu'il semble fort simple de disposer les différentes silhouettes de façon à faire ressortir les étapes successives d'un progrès continu vers la figuration de la vie”. (Gombrich, 1971: 99).

³ Es interesante de constatar que el teatro griego sigue los pasos de esta transformación histórica: Esquilo, nacido un siglo antes del *siglo de oro*, es todavía arcaico, con la representación hierática de los dioses y de los héroes míticos; los personajes se humanizan con Sófocles, dramaturgo preferido de Aristóteles, y ganan en subjetividad con Eurípides.

ñosas e imperfectas que lo refleja. Nada ilustra mejor esta dicotomía entre las Ideas y la realidad que la famosa alegoría de la caverna (*La República*, Libro VII). Las sombras que se proyectan en las paredes de la gruta no son las verdaderas formas que desfilan a la entrada; pero los prisioneros, nacidos en la caverna, asumen que la realidad es lo que ven y no otra cosa...

46

La República defiende la tradición y respeta los usos y costumbres en materia de educación y de formación, teniendo siempre en cuenta que la realidad es una copia sensible e imperfecta de un estrato superior, inteligible y perfecto. Esto tiene una relación directa con el arte; pues como las Ideas no pueden cambiarse ni mejorarse, la obra del artista consistirá en variaciones de cánones inmemoriales sin introducir cambios en las formas. La verdadera función del arte es la de desempeñar un papel fundamental en la educación de los jóvenes. Este punto de partida es esencial para la comprensión de *La República*: las únicas formas de arte admisibles serán aquellas que hayan demostrado su importancia para la educación armoniosa y equilibrada, eliminando así todo arte superfluo o mera imitación de la realidad.

“En resumen, es el deber de los funcionarios de la ciudad resistir toda corrupción subrepticia. Su vigilancia impedirá las innovaciones en términos de gimnasia y música. Que todo permanezca en su lugar. Aquí es donde su función como guardianes entrará en juego. Se preocuparán cuando escuchen estos versos: «Hay una canción que tiene un efecto soberano en la mente de los hombres, aquélla en que los cantantes la realizan de una manera nueva» (cita de La Odisea, I, 351-352.) Temerán que las palabras del poeta «de una manera nueva», que se refiere al contenido de los poemas cantados, se interpreten como si se estuviera aludiendo a una nueva forma de cantar... [...] Un género musical revolucionario debe ser proscrito porque pone en riesgo todo el sistema. No se puede alterar nada en los modos musicales sin cambiar las leyes fundamentales de la ciudad [...]»⁴

Así lo que Platón considera artificio de la imitación o del simulacro es severamente criticado en *La República*. Como en la citación anterior, el autor de la *Iliada* es blanco de sus críticas:

⁴ “Bref, le devoir s’impose aux responsables de la cité, de résister à toute corruption subreptice. Leur vigilance évitera les innovations en matière de gymnase et de musique. Que tout y reste en place. C’est là que jouera d’abord leur fonction de gardiens. Ils vont s’inquiéter l’audition de ces vers «*Il est un chant qui produit un effet souverain sur l’esprit des hommes, celui que les chanteurs font courir tout neuf autour d’eux*» (Odyssee, I, 351-352). Ils redouteront qu’on interprète le mot du poète «*tout neuf*» qui désigne simplement ici le contenu des poèmes chantés, comme s’il désignait une nouvelle façon de chanter ; ils redouteront qu’on aille y applaudir. Or, il n’a pas lieu d’applaudir ou d’acquiescer. Un genre révolutionnaire en musique est à proscrire, parce qu’il fait courir un risque à tout le système. On ne saurait bouger quelque chose dans les modes musicaux sans bouger les lois fondamentales de la cité [...]” (Platon, *La république*. Traducción francesa de Jacques Cazeaux, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1995, p. 424).

“(Sócrates en diálogo con Adimante)

«Dime, te sabes de memoria el principio de la *Iliada*: Crisés reza a Agamenón para que le devuelva a su hija; Agamenón se enfada, y Crisés, que fracasa en la obtención de su pedido, invoca los dioses contra los aqueos.

[...] Sabéis, pues, que, hasta estos versos, [...] es el Poeta (Homero) quien habla, y no intenta hacernos imaginar que se trata de otra persona; pero luego comienza a hablar como si fuera el mismo Crisés; intenta darnos la impresión, en la medida de lo posible, de que ya no es él quien habla, sino este sacerdote...

En general, es en este segundo estilo en el que se desarrollaron las aventuras en Ilión, o Ítaca, o en la *Odisea* entera».⁵

Generalizando las críticas de Platón, el artista realizaría, mediante la simulación o simplemente, la mentira, una ilusión susceptible de tornar confusos los niveles entre la realidad y la ficción, produciendo de esta manera reacciones emocionales reales como reacción frente a situaciones y comportamientos ilusorios.

Sus críticas no se limitan a la literatura; también los pintores son acusados de superchería, como lo demuestra la parábola de los tres lechos:

“Hay una triple realidad del lecho en cuestión... El pintor, el artesano, Dios: hay tres finalidades superpuestas, tres categorías de lechos”.⁶

El lecho del carpintero ya es una representación de la Idea de lecho. El del pintor, es una superfluo, ya que es una representación de una representación.

Y esto también se aplica a las tragedias griegas:

“Así que será lo mismo con el autor trágico, ya que es un imitador”.⁷

⁵ “(Socrate en dialogue avec Adimante)

«Dis-moi, tu sais par cœur le début de l'*Iliade*: Chrysès prie Agamemnon de lui rendre sa fille; Agamemnon se met en colère, et Chrysès, qui a donc échoué, invoque le Dieu contre les Achéens.

[...] Tu sais donc que jusqu'à ces vers, [...] c'est le Poète qui parle, et il ne cherche pas à nous faire imaginer que c'est un autre; mais ensuite, *il se met à parler comme s'il était lui-même Chrysès : il essaie de nous donner autant que possible l'impression que ce n'est plus Homère qui parle, mais ce prêtre* [...].

Globalement, c'est dans ce second style que se sont développées les aventures ayant pour théâtre Ilión, ou Ithaque, l'*Odyssée* tout entière.» (Platon, *La République*, *op.cit.*, Livre III – § 392 / § 393, p. 105).

⁶ “Il y a une triple réalité du lit en cause [...] Le peintre, le fabricant de lits, Dieu, voilà trois préposés, aux trois catégories de lit”. (Platon, *La République*, *op.cit.*, Livre X, § 597, p. 443).

⁷ “Il ira doc de même de l'auteur tragique, puisque c'est un imitateur”. *Ibid.*, p. 444.

La mimesis actuaría como una perniciosa ilusión a través de sus imitaciones y reflejos quiméricos de la realidad:

“Un proceso fácil, muy usado, rápido, te pondrá en el papel de este artesano (el pintor, NB.), muy rápido incluso: si tomas un espejo y lo transportas en todas las direcciones, habrás fabricado rápidamente el sol y los objetos celestiales, igual de rápido la tierra, igual de rápido tú mismo entre los seres vivos, y los muebles, las plantas, y este universo que acabamos de evocar”.⁸

La República de Platón se posiciona de manera inequívoca en el rol de defensora la Verdad y la Justicia. No cabe en ella la argumentación verosímil, lo simplemente plausible, o lo retóricamente convincente. La mimesis del artista reproduce la imagen de una imagen, con lo que podemos afirmar,

“[...] que el imitador sólo tiene un conocimiento insignificante de las cosas que imita, y que la imitación es sólo una broma indigna de gente seria [...]”.⁹

1.2. Inmersión mimética

En su crítica a Homero, Platón descubre involuntariamente un comportamiento humano característico del arte: la *inmersión mimética*¹⁰ que el artista y el público pueden experimentar en su relación con la obra. Recordemos su análisis de la *Iliada*: en un primer momento, Homero habla en nombre de Crisés, relatando cómo éste se arrodilla ante Agamenón para pedirle que le devuelva a su hija. Sigue un momento de gran emoción en la historia, consecuencia de la humillación del viejo sacerdote y del desdenoso rechazo de Agamenón. A partir de ese momento, cegado por la cólera, Crisés pide piedad a los dioses y maldice a los aqueos por el suplicio que le infligen. Y es en este momento de la narración que el discurso del aeda abandona la tercera persona para adoptar la primera persona, tomando el lugar de Crisés.

Como podemos observar en este ejemplo, en la inmersión mimética hay un primer momento de mediación entre la situación planteada y el que la relata. Nos encontra-

⁸ “Un procédé facile, très employé, rapide, te mettra dans le rôle de cet artisan (le peintre, NB.), très rapide même : si tu veux bien prendre un miroir et le promener dans tous les sens, tu auras vite fabriqué le soleil et les objets célestes, tout aussi vite la terre, tout aussi vite toi-même parmi les vivants, et le mobilier, les plantes, cet univers qu’on vient d’évoquer”. (*Ibid.*, p. 442).

⁹ “[...] que l’imitateur n’a qu’une connaissance insignifiante des choses qu’il imite, et que l’imitation n’est qu’un badinage indigne des gens sérieux [...]”. (Platon, *République*. Traducción de E. Chambry, éd. Les Belles Lettres, 5^e édition, Paris, 1961, Livre X, § 602, p. 452).

¹⁰ Terminología de Schaeffer, 1999.

mos en el territorio de la metáfora: el modelo y su representación siguen siendo dos entidades autónomas con límites perfectamente delimitados.

Luego hay un detonante emocional que produce la situación de inmersión; es esta emoción (la cólera, el pánico, el deseo de venganza) la que hace desaparecer la mediación de la representación. La distancia metafórica se suprime: el "a como si fuera b" se desvanece dejando en su lugar "a = b". Esta es, justamente la pesadilla de Platón: la confusión de la realidad con la ficción. Como bien lo comprende el filósofo, la imitación tiene el poder de movilizar sentimientos reales.

Pero Platón comete un grave error cuando cree que Homero es un simulador. Homero no pretende ser Crisés; se plantea una situación mucho más compleja. Su penetración de la situación dramática lo lleva a *ser* y, al mismo tiempo, a *no ser su personaje*. Anticipando la reacción del lector, Homero es el primero en experimentar la inmersión mimética, embriagado por la emoción de su propia historia. Bien antes que Kant concibiera el concepto de universalidad subjetiva o intersubjetividad, la inmersión del artista dentro de su propia ficción es el requisito previo para que la inmersión del público se produzca, ya que Homero no es simplemente el poeta, sino también el primero que experimenta la encantación de su relato. Lo que le pasa a él, nos pasará a todos, en todas las geografías y en todas las épocas. Lo que Homero siente, por encima de todo, es el detonante de los sentimientos que el público experimentará cuando lea sus obras. Junto con la *Iliada* y la *Odisea*, Homero a creado su público futuro, aquél que se delestará con el relato de la guerra de Ilión y con viaje accidentado de Ulises rumbo a su isla.

Esta es la esencia de la actividad artística: poder pasar insensiblemente de una metáfora a una personificación, *de un sentido consciente y voluntario de representación a un sentido inconsciente e involuntario de apropiación*. Las tragedias griegas son un buen ejemplo de estos dos modos, que podemos caracterizar como representativo y aprehensivo de la obra. El primer momento está dado por la narración cantada de los coreutas, a través de la cual el público toma consciencia de la trama. En el segundo momento el patetismo de la representación teatral de los acontecimientos va a producir la identificación del público con los personajes.

La inmersión mimética es la causa de una nueva situación estética en las artes. Su aparición en la obra coincide con el pasaje del arte esquemático al representativo, o, por decirlo con la terminología de Hegel que veremos más adelante, del arte simbólico al arte clásico. En el espacio de un siglo, se produce esta transformación, que es particularmente notable en el campo de la escultura y de la pintura.

Platón, testigo del nacimiento del arte clásico, desconoce lo que sucede con esta nueva expresión fuertemente enraizada en la mimesis. Su comparación entre el quehacer artístico y el espejo, citada anteriormente, denota un desconocimiento fun-

damental del proceso creativo. *El espejo en el que el artista refleja el mundo es él mismo; una imitación literal sin la intervención del artista es inconcebible.* Incluso cuando el artista se propone imitar fielmente la naturaleza, el artista no la calca, sino que la transforma.

1.3. La mimesis en *El Timeo*

50 En el ocaso de su existencia, Platón escribe *El Timeo*, diálogo en el que los personajes principales son Sócrates, Critias, Hermócrates y Timeo. Platón mismo califica este trabajo como *mito verosímil sobre la génesis del universo, del hombre y de la sociedad.* En la ficción del relato, este diálogo se presenta como una continuación de *la República*:

“Sócrates —«Uno, dos, tres, pero nuestro cuarto (comensal, N.T.), mi querido Timeo, ése que estaba en el grupo de mis invitados al banquete de *ayer* y que es parte de los que *hoy* me han convidado a este banquete, ¿donde está?»”¹¹

La alocución de Timeo —que es, según Critias “[...] el más versado en astronomía y el que ha realizado el mayor trabajo para penetrar la naturaleza del universo”¹²—, postulará la existencia de un demiurgo constructor del mundo. Tal como un artesano, este personaje construye la realidad, reproduciendo en ella el mundo de las Ideas, eternas e invariables, previas a su labor.

“Pero aún debemos preguntarnos acerca del universo, según cuál de los dos tipos de modelos fue hecho por su creador, a partir de lo que permanece idéntico y en el mismo estado o a partir de lo que se convierte. Si nuestro mundo es bello y si su demiurgo es bueno, es obvio que el demiurgo ha fijado su mirada en lo que es eterno; de lo contrario —una hipótesis que ni siquiera se permite evocar— se habría basado en el modelo de lo que se engendra. Es evidente para todos que el demiurgo ha fijado sus ojos en lo que es eterno; porque este mundo es la más bella de todas las cosas que han sido

¹¹ “Socrate —«Un deux, trois, mais notre quatrième, mon cher Timée, celui qui faisait partie du groupe de ceux que j’avais invités au banquet que j’ai offert *hier* et qui compte parmi ceux qui aujourd’hui m’ont convié à ce banquet, où est-il ?»” Platon, *Timée/Critias*. Traducción de Luc Bresson, Flammarion, París, 1992, p. 97. Entre el banquete de ayer (el cual relata *La República*) y el de hoy (al que se refiere *El Timeo*), transcurrieron unos veinte años aproximadamente.

¹² “Critias —«[...] celui d’entre nous qui est le plus versé en astronomie et celui qui a fourni le plus de travail pour pénétrer la nature de l’univers [...]»”. (*Ibid.*, p. 114).

engendradas, y su creador la mejor de las causas. [...] Bajo estas condiciones, nuestro mundo debe ser necesariamente la imagen de algo.¹³

Nótese aquí la diferencia entre el demiurgo y el Dios de las religiones monoteístas, quien crea a partir de la nada, a partir de lo que no existe. El demiurgo por su parte no crea a partir de lo increado, sino que su función es la de establecer un puente entre dos mundos: el de las Ideas y el real. Su trabajo será el de transcribir o trasponer las Ideas eternas en las cosas.

51

“Por lo tanto, cuando un demiurgo hace algo fijando sus ojos en lo que permanece idéntico y tomando un objeto de este tipo como modelo para reproducir su forma y propiedades, todo lo que hace al realizarlo es necesariamente bello; por el contrario, si fijara sus ojos en lo que se genera, el resultado no sería bello.”¹⁴

Aquí vemos la mimesis trabajando; pero esta vez Platón la describe no como la copia de una copia —mimesis que él criticaba desde *La República* en el trabajo de los pintores y dramaturgos de su época—, sino como el nexa necesario del mundo de las Ideas con el mundo real.

Pero el demiurgo no se limita a realizar la copia de las Ideas eternas sobre un material espacio-temporal. La mediación de su figura es fundamental, porque él va a introducir características y elementos que le son propios en el proceso de mimesis:

“Digamos ahora por qué razón el que constituyó el devenir, es decir nuestro universo, lo constituyó. Era bueno, y en lo que es bueno, no hay celos hacia nadie. Sin celos, deseaba que todas las cosas se parecieran lo más posible a él. Porque el dios deseaba que todas las cosas fueran buenas, y que no hubiera nada imperfecto en la medida de lo posible. Así tomó en sus manos todo lo que era visible —lo que no estaba en reposo, sino que se movía sin concierto

¹³ “Mais il faut encore se demander au sujet de l’univers, d’après lequel des deux sortes e modèles son fabriquant l’a réalisé, d’après ce qui reste identique et dans le même état où d’après ce qui devient ? Si notre monde est beau et si son démiurge est bon, il est évident que le démiurge a fixé ses regards sur ce qui est éternel ; autrement —Hypothèse qu’il n’est même pas permis d’évoquer— c’est sur ce qui est engendré. Il est évident pour tout le monde que le démiurge a fixé les yeux sur ce qui est éternel ; ce monde en effet est la plus belle des choses qui ont été engendrées, et son fabriquant, la meilleure de causes [...]. Dans ces conditions, notre monde doit de toute nécessité être l’image de quelque chose”. (*Ibid.*, p.116-117).

¹⁴ “Aussi, chaque fois qu’un démiurge fabrique quelque chose en posant les yeux sur ce qui reste identique et en prenant pour modèle un objet de ce genre pour en reproduire la forme et les propriétés, tout ce qu’il réalise en procédant ainsi est nécessairement beau ; au contraire, s’il fixé les yeux sur ce qui est engendré, le résultat ne serait pas beau.” (Platon, *Timée/Critias*, *op.cit.* p. 116).

y sin orden— y lo llevó del desorden al orden, habiendo considerado que el orden es infinitamente mejor que el desorden.”¹⁵

Queda así develada la complejidad de la mimesis, donde el demiurgo no sólo copia el material inteligible, sino que se apropia de él para proyectarlo sobre el sensible, atribuyéndole características de orden estético (lo bello) y moral (lo bueno). Como las Ideas, el material sensible preexiste a la mimesis; está en movimiento, “sin concierto ni orden”.

52

Al introducir orden en el desorden, el demiurgo realiza un acto de creación que va mucho más lejos que el mero calco de las Ideas:

“Habiendo reflexionado él se dio cuenta de que, de las cosas que eran visibles por naturaleza, su obra no podía dar lugar a un todo sin intelecto que fuera más hermoso que un todo provisto de intelecto, y que, por otra parte, era imposible que el intelecto estuviera presente en algo desprovisto de alma. Fue como resultado de sus reflexiones que puso el intelecto en el alma, y el alma en el cuerpo, para construir el universo, a fin de lograr una obra que era por naturaleza la más bella y la mejor posible. Por lo tanto, de acuerdo con una explicación que sólo es probable, hay que decir que nuestro mundo, que es un ser vivo dotado de un alma dotada de un intelecto, *fue en realidad creado como resultado de la decisión reflexiva de un dios.*”¹⁶

Es entonces la reflexión del demiurgo como mediador la que modifica el proceso de plasmación de las Ideas en las cosas.

Tal vez Platón hubiera podido profundizar la similitud entre la mimesis demiúrgica y la mimesis del artista. Pero no es a él a quien corresponderá esta reflexión, que abre indefectiblemente el camino a la consideración de la mimesis como proceso creativo.

¹⁵ “Disons maintenant pour quelle raison celui qui a constitué le devenir, c’est-à-dire notre univers, l’a constitué. Il était bon, or, en ce qui est bon, on ne trouve aucune jalousie à l’égard de qui que ce soit. Dépourvu de jalousie, il souhaite que toutes les choses devinssent le plus possible semblables à lui. [...] Parce que le dieu souhaitait que toutes les choses fussent bonnes, et qu’il n’y eût rien d’imparfait dans la mesure du possible, c’est bien ainsi qu’il prit en main tout ce qu’il y avait de visible —cela n’était point en repos, mais se mouvait sans concert et sans ordre— et qu’il l’amena du désordre à l’ordre, ayant estimé que l’ordre vaut infiniment mieux que le désordre”. (*Ibid.*, p. 118).

¹⁶ “Ayant réfléchi, il se rendit compte que, de choses par nature visibles, son travail ne pourrait jamais faire sortir un tout dépourvu d’intellect qui fût plus beau qu’un tout pourvu d’intellect et que, par ailleurs, il était impossible que l’intellect soit présent en quelque chose dépourvue d’âme. C’est à la suite de ses réflexions qu’il mit l’intellect dans l’âme, et l’âme dans le corps, pour construire l’univers, de façon à réaliser une œuvre qui fût par nature la plus belle et la meilleure possible. Ainsi donc, conformément à une explication qui n’est que vraisemblable, il faut dire que notre monde, qui est un vivant doué d’une âme pourvue d’un intellect, a, en vérité, été engendré par suite de la décision réfléchie d’un dieu”. (Platon, *Timée/Critias*, *op.cit.* pp. 118-119).

Este es el terreno de su discípulo Aristóteles, quien, oponiéndose radicalmente a su maestro, va a vincular indisolublemente estas dos actividades. Es así que a partir del Estagirita mimesis y arte se confunden en una misma práctica.

2. La mimesis según Aristóteles

Para elucidar el concepto de mimesis en Aristóteles es menester hacer una síntesis de lo que el desarrolla en varias de sus obras, particularmente en la *Ética a Nicómaco* y en la *Poética*. En la *Ética a Nicómaco*, Aristóteles nos da una definición del arte en su acepción más antigua¹⁷, afirmando su carácter eminentemente contingente:

“Todo arte consiste en producir, ejecutar y combinar los medios de dar existencia a una de las cosas que pueden y no pueden ser; y cuyo principio está en el que hace, y no en la cosa que se hace. Porque no hay arte en las cosas que tienen una existencia necesaria, ni en aquellas cuya existencia es el resultado de las fuerzas de la naturaleza, ya que llevan en sí mismas el principio de su ser”.¹⁸

En consecuencia, a lo que la obra afirma o niega no puede aplicarse un criterio de verdad objetivo, ya que su existencia está supeditada a la expresión subjetiva del creador. Además, la mimesis no puede ser una mera imitación de un modelo, dado que, siguiendo la aserción del Estagirita, *el principio del arte se encuentra en el artista y no en el objeto que produce*. De aquí inferimos necesariamente que, a la luz de la psicología moderna, los procesos de identificación¹⁹, introyección²⁰ y proyección²¹ que se producen

¹⁷ Téchné: la actividad humana que permite transformar lo natural en artificial, incluyendo al arte como lo entendemos nosotros.

¹⁸ “Tout art consiste à produire, à exécuter, et à combiner les moyens de donner l’existence à quelqu’une des choses qui peuvent être et ne pas être ; et dont le principe est dans celui qui fait, et non dans la chose qui est faite. Car il n’y a point d’art des choses qui ont une existence nécessaire, ni de celles dont l’existence est le résultat des forces de la nature, puisqu’elles ont en elles-mêmes le principe de leur être” (Aristote, *La Morale ou Éthique à Nicomaque*. Traducción de M. Thurot. Libro VI, 1140 a. Éd. Firmin Didot, París, 1824. Obra en línea en <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/morale6.htm>).

¹⁹ Identificación: proceso psicológico por el cual un sujeto asimila un aspecto, una propiedad, un atributo del otro y se transforma, total o parcialmente, sobre el modelo de éste. La personalidad se constituye y se diferencia a través de una serie de identificaciones. (“Identification: processus psychologique par lequel un sujet assimile un aspect, une propriété, un attribut de l’autre et se transforme, totalement ou partiellement, sur le modèle de celui-ci. La personnalité se constitue et se différencie par une série d’identifications”). (Laplanche-Pontallès, 2009: 187).

²⁰ Introyección: El sujeto transfiere, de modo fantasmático, los objetos y las cualidades inherentes a estos objetos desde su “exterior” a su “interior”. (“Introjection: Le sujet fait passer, sur un mode fantasmatique, du “dehors” au “dedans”, des objets et de qualités inhérentes à ces objets”). (*Ibid.*, p. 209).

²¹ Proyección: [...] Operación por la cual un hecho neurológico o psicológico es desplazado inconscientemente por el sujeto, que lo localiza en su exterior [...]. (“Projection: [...] Opération par laquelle un fait neurolgique ou psychologique est déplacé et localisé à l’extérieur [...]). (*Ibid.*, p. 343).

en el artista deben estar forzosamente presentes en la reproducción del modelo. Aristóteles nos presenta una forma radicalmente diferente de arte, descubriendo un camino que es propio de la creación y que resguarda la imitación de todo contenido peyorativo.

“El Estagirita concede al artista la tarea de fundar un orden ontológico diferente, en el que conserva la teleología presente en la naturaleza como un modo de obrar, pero la mimesis deja de *copiar* servilmente los objetos para abocarse a la *creación* de nuevas entidades”. (Castillo Merlo, 2008: 91).

Este campo ontológico específico fue definido por Aristóteles en su *Metafísica* y en su *Ética Nicomáquica*. En esta última nos dice:

“Asumamos que hay cinco estados en los que el alma declara lo que es verdad de forma afirmativa o negativa: arte, ciencia, prudencia [*φρονησις*], sabiduría y razón intuitiva.”²²

El arte constituye una práctica contingente y productora de emergentes imponderables: es “lo que es así, pero podría ser de una manera diferente”. Al mismo tiempo, se afirma como una forma de conocimiento a través del ejercicio y de la práctica.

Teniendo en cuenta todo lo que acabamos de decir de la concepción aristotélica del arte, volvamos ahora a su precioso aporte, la mimesis creativa. Este concepto no está definido en ninguna parte de la *Poética*. Sin embargo, desde la introducción del libro, la mimesis se presenta como el género en el que se insertan todas las manifestaciones artísticas:

“Nos ocuparemos del arte poético en sí mismo y de sus especies [...]. La poesía épica y trágica, así como la comedia, el arte del poeta ditirámico y, en su mayoría, el de la flauta y la cítara, son, en general, imitaciones. Pero difieren entre sí de tres maneras: o bien imitan por medios diferentes, o bien imitan objetos diferentes, o bien imitan de maneras diferentes, y no de la misma manera”.²³

²² “Admettons que les états par lesquels l’âme énonce ce qui est vrai sous une forme affirmative ou négative sont au nombre de cinq : ce sont l’art, la science, la prudence [*φρονησις*], la sagesse et la raison intuitive [...]” (Aristote, *Éthique à Nicomaque*. Traduction J. Tricot. Libro VI, 3, 1139b. Ed. Les Échos du Marquis, 1964: 132. Obra en línea <https://philosophie.cegeptr.qc.ca/wp-content/documents/Éthique-à-Nicomaque.pdf>).

²³ “Nous allons traiter de l’art poétique lui-même et de ses espèces [...]. L’épopée, et la poésie tragique comme aussi la comédie, l’art du poète de dithyrambe et, pour la plus grande partie, celui du joueur de flûte et de cithare, se trouvent tous être, d’une manière générale, des imitations. Mais ils diffèrent les uns des autres par trois

Aristóteles afirma que la mimesis es un proceso genético, distintivo del género humano, al origen de toda forma de aprendizaje:

“La imitación es, en efecto, desde la infancia, una inclinación natural de los seres humanos, que se diferencian de los demás animales por su fuerte tendencia a imitar y a aprender a través de la imitación [...]”²⁴

Lejos de ser comparable a los reflejos de un espejo, (recordemos la cita de *La República* a la que nos hemos referido anteriormente), la mimesis no representa solamente, sino que añade un grado de generalización que no tiene la simple enumeración de eventos:

“[...] el rol del poeta no es de relatar lo que ha ocurrido realmente sino lo que podría haber ocurrido, lo que puede producirse en conformidad con la verosimilitud o la necesidad. En efecto, la diferencia entre el historiador y el poeta no proviene del hecho de que uno se exprese en verso y el otro en prosa (la obra de Heródoto podría ponerse en verso, y no sería menos historia en verso que en prosa); sino que proviene del hecho de que uno dice lo que sucedió, el otro dice lo que puede esperarse. Por eso la poesía es una cosa más filosófica y noble que la historia: la poesía dice más bien lo general, la historia lo particular.”²⁵

La universalidad el arte está dada por el hecho de que la mimesis sobrepasa el modelo de la realidad, y, fundidos indisolublemente con la reproducción del modelo hay elementos subyacentes, conscientes et inconscientes de la personalidad del creador que completan la obra. En esos elementos el creador inscribe lo profundamente Humano en él, se inscribe y nos inscribe a todos, y para siempre, en lo que llamamos universalidad.

Respecto de la inmersión mimética a la que ya nos hemos referido, Aristóteles le atribuye una función positiva y no pernicioso. La *catarsis* que la dramaturgia teatral y la práctica psicoanalítica ponen de manifiesto es presentada por el Estagirita como una

aspects : ou bien ils imitent par des moyens différents, ou bien ils imitent des objets différents, ou bien ils imitent selon des modes différents, et non de la même manière” (Aristote, *Poétique*. Traducción Michel Magnien, Librairie Générale Française. 1990, I, 1447, p. 85).

²⁴ “Imiter est en effet, dès leur enfance, une tendance naturelle aux hommes —et ils se différencient des autres animaux en ce qu’ils sont des êtres fort enclins à imiter et qu’ils commencent à apprendre à travers l’imitation [...]” (*Ibid.*, IV-1448 b, p. 88).

²⁵ “[...] le rôle du poète est de dire non pas ce qui a réellement eu lieu mais ce à quoi on peut s’attendre, ce qui peut se produire conformément à la vraisemblance ou à la nécessité. En effet, la différence entre l’historien et le poète ne vient pas du fait que l’un s’exprime en vers et l’autre en prose (on pourrait mettre l’œuvre d’Hérodote en vers, et elle ne serait pas moins de l’histoire en vers qu’en prose); mais elle vient de ce fait que l’un dit ce qui a eu lieu, l’autre ce à quoi l’on peut s’attendre. Voilà pourquoi la poésie est une chose plus philosophique et plus noble que l’histoire: la poésie dit plutôt le général, l’histoire le particulier” (Aristote, *Poétique*, *op.cit.*, IX-1451 b, p. 98).

beneficiosa purgación de las pasiones, alivio para los sentimientos de miedo, de lástima o de cólera de un público identificado empáticamente con el destino de los personajes.

Asumiendo la internalización lograda por el artista y el público, la mimesis aristotélica es una creación que, aunque inspirada en la realidad, no puede ni debe permanecer fiel a ella. Basta con que la reconstitución de los personajes, de las acciones y los hechos sea plausible, verosímil, convincente. Como indica Aristóteles, en cuanto a la forma de componer una epopeya o una tragedia:

“Lo que es imposible pero probable es preferible a lo que es posible pero no convincente”.²⁶

En el pensamiento de Aristóteles, lo probable juega un rol importante junto con lo verdadero; el conocimiento que produce la *techné* difiere del conocimiento teórico en términos de propósito y de método.

De hecho, en algunas de sus obras como la *Lógica*, la *Metafísica* o la *Historia de los animales*, la teoría y la práctica se encuentran netamente separadas. En ellas, el objeto, así como el contenido mismo del *logos*, preexisten al sujeto que los estudia. Los *Tópicos*, la *Poética* o la *Retórica*, en cambio, constituyen un conocimiento en el que la teoría y la práctica son inseparables, y en el que el objeto y el contenido de la disciplina se identifican indisolublemente con la práctica del tema. Estas disciplinas originan tratados heurísticos en los que los estudiantes del Estagirita aprendieron a escribir una buena tragedia, o a organizar y exponer óptimamente los argumentos durante una controversia.²⁷

Para Aristóteles, la mimesis se encuentra a medio camino entre la realidad y la ficción, ya que el artista expresa las cosas no como son sino como podrían ser, transmutando hechos, situaciones, personajes, comportamientos al interior de su apropiación del modelo.

Que el énfasis no esté puesto en la representación de lo que es, sino en la representación de lo que es posible, pone la mimesis definitivamente del lado de la persona que la practica, con toda su carga de subjetividad ineludible, su experiencia, sus apetitos y sus impulsos. Con Aristóteles, la obra se encuentra a mitad de camino entre el mode-

²⁶ “Il faut préférer ce qui est impossible mais vraisemblable, à ce qui est possible, mais n’entraîne pas la conviction” (*Ibid.*, XXIV-1460 a, p. 126).

²⁷ Recordemos que la retórica no es otra cosa que el arte de convencer dialécticamente al público de la veracidad de los argumentos expuestos.

lo y el artista. Por lo tanto, el valor absoluto del modelo referencial es fuertemente cuestionado, aunque siga siendo la fuente de inspiración de la creación.

Al dar carta de ciudadanía a las ficciones en la mimesis, Aristóteles afirma el proceso de elaboración artística como una heurística de la realización.

3. La mimesis según Hegel

57

Ya en el primer capítulo de sus Lecciones de Estética, Hegel descarta la mimesis como pilar del proceso de creación artística:

“Desde el punto de vista de la simple imitación, el arte no podrá jamás rivalizar con la naturaleza, y será semejante a un gusano reptando detrás de un elefante.”²⁸

Un mismo desdén se trasluce de la citación siguiente:

“En términos generales, el placer de la capacidad de imitación no puede ser sino restringido, y es más adecuado para el hombre el placer de lo que produce con sus propios recursos. En este sentido, la invención de la obra técnica más insignificante tiene un valor superior, y el hombre puede enorgullecerse más de haber inventado el martillo, el clavo, etc., que de poder hacer de mago en la imitación”.²⁹

Siguiendo los pasos de Platón, Hegel interpreta la mimesis como la copia fiel del modelo, sin tener en cuenta lo que acabamos de analizar con Aristóteles: el trabajo de interiorización del creador. El arte personificaría una Verdad, gracias a la cual las apariencias ilusorias del mundo tienen la posibilidad de transformarse en creaciones del espíritu.

El modelo precede siempre a la imitación; no hay dialéctica entre ellos sino relación causal. Este desfase constante entre modelo y representación se aparta para Hegel del camino de la Verdad.

²⁸ “Du point de vue de la simple imitation, l’art ne pourra jamais rivaliser avec la nature et se donnera l’allure d’un ver d terre rampant derrière un éléphant”. (Hegel, 1966: 62).

²⁹ “De manière générale, ce plaisir que suscite l’habilité imitative ne pourra jamais être que restreint, et il sied mieux à l’homme de prendre plaisir à ce qu’il produit à partir de ses propres ressources. En ce sens, l’invention du plus insignifiant de ouvrages techniques est d’un plus haute valeur, et l’homme peut tirer plus de fierté d’avoir inventé le marteau, le clou, etc. que de pouvoir jouer les prestidigitateurs en matière d’imitation”. (Hegel, 1966: 62-63).

“Hegel se esfuerza constantemente por sintetizar los dos términos de cualquier dualismo no resuelto. Por ejemplo, la idea es vista como la unidad del sujeto y del objeto: el pensamiento y la realidad son lógicamente lo mismo.

Hegel considera que es imposible llegar a la Verdad a través de un dualismo no resuelto. Cualquier forma de conocimiento que en última instancia no se produzca por una dicotomía resuelta en unidad, no produce un conocimiento genuino. La imitación sería inadmisibles en la estética de Hegel en la medida en que presupone una permanente disyunción del original y la semejanza”.
(Alana Yates, 1989: 106).³⁰

58

Sin embargo, cuando Hegel analiza el arte clásico de su historia sistemática del arte, se ve obligado a admitir que la mimesis juega un rol indispensable e insustituible. En efecto, para que el movimiento dialéctico pueda realizarse produciendo la transformación del arte simbólico en clásico, es indispensable que el artista logre necesariamente un grado de individuación que independice su obra del hieratismo de los dioses antiguos, de los mitos siempre reiterados y recreados. Dicho en otras palabras: *la búsqueda de la semejanza con el modelo natural lleva inscrita la individuación creciente del artista en la gestión*, combustible que alimenta el pasaje del arte simbólico al clásico. Contra Hegel, podemos afirmar que, lejos de constituir un elemento extraño al movimiento dialéctico, la mimesis actuaría como su zócalo epistemológico, puesto que ella sería una de las formas que cobra la conciencia del espíritu en busca de su realización.

“Donde el artista simbólico se esfuerza por imprimir significado a la forma de la figura o viceversa, el artista clásico modela el significado hasta el punto de transformarlo en una figura, haciendo poco más que liberar las manifestaciones externas ya dadas de su inoportuna escoria. Pero en esta actividad [...] no se limita a reproducir una forma, ni a reproducir un tipo fijo, sino que al mismo tiempo hace avanzar la producción de las formas en su conjunto”.³¹

En este punto, Hegel converge con Aristóteles atribuyendo a la mimesis un rol creativo.

³⁰ “Hegel constantly strives to unite the two terms of any unresolved dualism. For example, the Idea is viewed to be the unity of subject and object: thought and reality are logically the same.

Hegel regards unresolved dualism as leading to the conclusion that it is impossible to know the truth. Any form of knowledge that ultimately does not ground a dualism in a unity fails to achieve genuine knowledge. Imitation would be inadmissible in Hegel's aesthetic as far as it presupposes a permanent disjunction of original and likeness”. (Alana Yates, 1989: 106).

³¹ “Là où l'artiste symbolique s'efforce d'imprimer à la signification la forme de la figure ou inversement, l'artiste classique modèle la signification jusqu'à la transformer en figure, en ne faisant pour ainsi dire que libérer les manifestations extérieures déjà données de leurs scories inopportunes. Mais dans cette activité [...] il ne fait pas que reproduire une forme, pas plus qu'il n'en reste à un type figé, mais il fait en même temps, pour l'ensemble, progresser la production des formes”. (Hegel, *op.cit.*, tomo II, p. 26).

“El arte griego absorbió la religión griega; el contenido del arte y de la religión eran en gran parte uno y el mismo, y dentro de tal escenario, la mimesis es vista por Hegel como un medio completamente adecuado para revelar la verdad. Al imitar la forma y el acto humano —la vida exterior e interior del hombre— el artista griego fue visto por Hegel como capaz de producir un arte que expresaba plenamente la divinidad y que nunca fue superado.

La referencia de Hegel al artista griego como un imitador que es, sin embargo, creativo, establece un importante precedente. Aquí, Hegel admite que la imitación de un contenido que puede ser caracterizado como ideal antes de que sea dada la forma externa es más que la cuidadosa y laboriosa traducción en términos sensuales de un prototipo o contenido especialmente adecuado. [...]

Sólo en este contexto, Hegel reconoce que la imitación puede caracterizarse por elementos de verdadera y libre creatividad”. (Alana Yates, 1989: 148-149).³²

Y es aquí donde dialéctica y mimesis entran en flagrante contradicción. Por un lado, la dialéctica consiste, según Hegel, en un proceso sistemático por el cual el espíritu llega al Absoluto, desarrollándose en sucesivas etapas, desde lo general y abstracto hasta la particularización concreta. La Verdad constituye la totalidad de estos momentos, que derivan los unos de los otros en un continuo flujo: Tesis, el punto de partida, Antítesis, su negación, y Síntesis, el momento que incluye y sobrepasa a estos dos primeros.

La mimesis por su parte es un proceso distinto: aquí lo plausible, lo verosímil tiene cabida, puesto que sirve de disparador de la imaginación del creador para realizar su trabajo. Lo que importa no es la verdad, sino es el valor heurístico de los principios en juego: “lo imposible es preferible a lo posible sin convicción.” Además, como afirma Aristóteles, las mentiras plausibles y hasta los absurdos son admitidos:

“Sobre todo, Homero enseñó a los otros la manera de decir mentiras – es decir, cómo servirse del falso razonamiento”.³³

³² “Greek art absorbed Greek religion; the content of art and of religion were largely one and the same, and within such a setting, mimesis is seen by Hegel to be a completely adequate means of disclosing truth. In imitating the human form and the human deed —the outward and the inward life of man— the Greek artist was seen by Hegel to be capable of producing art that fully expressed divinity and which was never surpassed.

Hegel's reference above to the Greek artist as an imitator who is nonetheless creative, sets an important precedent. Here, Hegel is admitting that the imitation of a content that may be characterized as being ideal before it is given external shape is more than the careful and industrious translation into sensuous terms of an especially suitable prototype or content. [...]

In this context only, Hegel acknowledges that imitation can be characterized by elements of true and free creativity”. (Alana Yates, 1989: 148-149).

“Mismo el absurdo podrá ser aceptado, como por ejemplo los pasajes no racionales de la Odisea, como el desembarco de Ulises, no serían soportables si hubieran sido compuestos por un poeta mediocre; pero aquí, el poeta sabe disimular el absurdo haciendo uso de sus artes y de sus cualidades”.³⁴

4. Coda

Los dos idealismos, platónico y absoluto, son ambivalentes respecto de la valoración peyorativa de la mimesis por la que comienzan afirmando sus trabajos. Ambos idealismos son obligados a revalorar la mimesis a medida que sus respectivos sistemas de pensamiento evolucionan. Ambos desconocen en ella la diferencia entre inspiración y calco. El proceso individual de creación que se genera cuando el artista se inspira del modelo para gestar su obra, no es tenido en cuenta ni por Platón —a pesar de que en el *El Timeo* el demiurgo realiza un trabajo análogo al del artista— ni por Hegel. Respecto de este último, digamos que dialéctica y mimesis corresponden a dos funciones del espíritu bien diferentes. La dialéctica se subordina al principio de razón suficiente preconizado por Schopenhauer, siendo una sucesión de momentos entrelazados causalmente donde el espíritu va tomando conciencia de sí. El espíritu absoluto es el resultado de este proceso. Focalizándonos en lo que Hegel preconiza como estética, podemos decir que, en ningún caso, su organización considera la emoción de una obra en particular. Los tres momentos del arte, según Hegel, emergen de una sistemática de conjunto y no de lo que una obra singular es capaz de producirnos.

La mimesis por su parte pertenece al proceso creativo, forma parte del arte y, como éste, se elabora no de una sucesión, sino de una simultaneidad de situaciones y eventos, que dan como resultado un conocimiento simultáneo, no sucesivo, que llamaremos *intuición global de la forma*. Esta intuición es para el artista una suerte de *Aleph* indescribible en palabras, donde todo se da al mismo tiempo:

“En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré”. (Borges, 1957).

³³ “Par-dessus tout, Homère a encore appris aux autres la manière de dire de mensonges —c’est-à-dire de manier le raisonnement faux”. (Aristote, *Poétique*, *op.cit.*, XXIV-1460 a, p. 126).

³⁴ “Même l’absurde pourra être accepté, puisqu’il est clair que les passages non rationnels de l’Odyssée, comme la scène du débarquement d’Ulysse, ne seraient pas supportables s’ils avaient été composés par un mauvais poète ; mais ici, le poète sait dissimuler l’absurde en ayant recours à des assaisonnements et par d’autres qualités”. (Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, XXIV-1460 a, p. 127).

Esta intuición es una totalidad, entre el artista y su obra, entre la obra y el modelo, entre el artista y el modelo, entre el intérprete y el público, etc. En todos los casos, hay arte cuando, al menos por momentos, *no es posible distinguir adónde comienza uno y adónde termina el otro*.

De la mimesis como arte podemos decir con Coomaraswamy:

“El verdadero arte no entra en competencia con el mundo: se basa en su propia lógica y sus propios criterios, que no pueden ser probados por los estándares de verdad o bondad aplicables a otros campos de actividad”. (Coomaraswamy, 1934: 25).³⁵

61

4.1. Conclusión y comienzo

Este artículo abre el camino para otro proyecto de investigación, nacido paralelamente a éste, que se intitula “Arte y Mimesis. Tras las huellas de Aristóteles” donde abandonaremos la exégesis de los textos y el análisis especulativo para precisar nuestra especialidad y afinar nuestra investigación, entrando de lleno en el terreno de la creación musical. Allí analizaremos las aplicaciones prácticas de la mimesis en relación con la posibilidad de recrear una obra musical a partir de su escucha y de su reconstrucción perceptiva. Esta es una proposición de la Heurística Musical, disciplina musicológica que vio la luz en el Centro de Estudios de las Artes Contemporáneas y el Departamento de Estudios Musicales y de la Danza de la Universidad de Lille III en 2009.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALANA YATES, Joyce. 1989. *Aristote, Hegel and mimesis*. Tesis doctoral, National Library of Canada.

ARISTOTE. *Physique*. Traducción de Barthémemy Saint-Hilaire. 1862. Tomo II, Libro II, Capítulo VIII, §6. Versión en línea: <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/phys2.htm>

³⁵ “True art does not enter into competition with the world: it relies on its own logic and its own criteria, which cannot be tested by standards of truth or goodness applicable in other fields of activity”. (Coomaraswamy, 1934: 25).

ARISTOTE. *Éthique à Nicomaque*. Traduction Jean Tricot. 1964. Libro VI, 3 (1139b). Ediciones Les Échos du Marquis. Versión en línea <https://philosophie.cegepr.qc.ca/wp-content/documents/Éthique-à-Nicomaque.pdf>

_____. *Poétique*. Traducción de Michel Magnien. 1990. Librairie Générale Française.

BORGES, Jorge Luis. 1957. “El Aleph”. En *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé editores.

CASTILLO MERLO, María. 2008. “La noción de Mímesis en Aristóteles”. En *Cuadernos de Filosofía no 51*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

COOMARASWAMY, Ananda Kentish. 1934. *The Transformation of Nature in Art*. Harvard: Harvard University Press.

GOMBRICH, Ernst. 1971. *L'Art et l'illusion*. Paris: Gallimard.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. 1966. *Cours d'esthétique*. Traducción de Jean-Pierre Lefebvre y Veronika von Schenk. Aubier.

HEIDEGGER, Martin. “L'origine de l'œuvre d'art”. En *Chemins qui ne mènent nulle part*. Traducción francesa de Wolfgang Brockmeier. 1962. Paris: Gallimard.

LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean-Bertrand. 2009. *Vocabulaire de psychanalyse*. Paris: Presses Universitaires de France.

PLATON. *La République*. Traducción Jacques Cazeaux. 1995. Paris: Librairie Générale Française.

_____. *République*. Traducción de E. Chambry. 1961. Paris: Les Belles Lettres.

_____. *Timée/Critias*. Traducción de Luc Bresson. 1992. Paris: Flammarion.

SCHAEFFER, Jean-Marie. 1999. *Pourquoi la fiction?*. Paris: Éditions du Seuil.



RICARDO MANDOLINI

Compositor, profesor emérito de la Universidad de Lille (Francia). Creador de la disciplina musicológica Heurística Musical y fundador del Estudio de Música Electrónica de la Universidad de Lille. Su formación musical y académica comprende los títulos de Profesor de Composición (Antiguo Conservatorio Beethoven de Buenos Aires, 1973), Kunstlerische Reifeprüfung (Musikhochschule Köln de Alemania, 1983),

Doctorat d'Université (Universidad de París VIII, 1988) y Habilitaion à diriger des recherches (Universidad de París I Panthéon-Sorbonne, 1993). Es autor de los libros *Langages en expansion. Réflexions critiques sur le style, le compositeur et l'ouvre* (tesis doctoral, 1986-1987, Atelier National de réproduction de theses); *Les divers miroirs: tentatives d'approche de la création musicale* (trabajo de habilitación, 1992-1993, Atelier National de réproduction de theses); *Heuristique Musicale, contributiouns pour une nouvelle discipline musicologique* (Delatour, Francia, 2012) y *Réflexions Critiques, l'heuristique musicale et les compositeurs* (Editions Universitaires Européennes, Omnisciptum mbH & Co. KG, Sarrebruck, Alemania, 2013); además de numerosos artículos publicados en Estados Unidos, Francia, Alemania y Chile. Es miembro del CEAC (Centre d'Etudes des Arts Contemporains) de la Universidad de Lille. Junto a María Crsitina Kasem es co-organizador del concurso anual de composición SIME y de la Semana Internacional de la Música Electroacústica. Ha sido galardonado con el Premio Magisterio del Concurso Internacional de Música Electroacústica de Bourges (2002) y el Gran Premio de las Artes de Lille (2013). Su música es interpretada regularmente en los principales festivales internacionales de música contemporánea.