

Santiago Niklison

Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino

### El origen de un concepto estético fundamental

*En sí misma la esencia de todo arte consiste, como formula Hegel, en que 'pone al hombre ante sí mismo' <sup>1</sup>*

Hans-George Gadamer afirma que la mimesis es el concepto estético fundamental que "ha dominado el pensamiento estético durante dos milenios"<sup>2</sup>, y que, por lo tanto, está en las raíces de nuestro horizonte conceptual. Si miramos hacia la profundidad histórica de nuestro presente entonces podremos llegar a captar toda su riqueza significativa y, con ello, captar cómo nuestra mirada es un efecto de esa misma riqueza.

Intento mostrar, con este trabajo, que la mimesis no puede ser entendida como una mera copia, en la que tengamos que reconocer el parecido o la semejanza con el original o el modelo. Al contrario, el núcleo de la mimesis está constituido por la identificación que lleva al reconocimiento de lo que es.

Como concepción del arte y de la literatura la mimesis surge con Platón y Aristóteles. Pasa a la historia de la estética a través de Horacio y Cicerón<sup>3</sup>, y alcanza su máximo desarrollo en el clasicismo francés del siglo XVII y comienzos del XVIII. La doctrina del arte como imitación de la naturaleza se constituye ligada a determinadas representaciones normativas: la práctica artística no debía atentar contra las leyes de lo verosímil; en la obra de arte perfecta se hacían presentes las configuraciones de la naturaleza en su manifestación más pura. De este modo, se le reconocía al arte una gran fuerza idealizante por cuanto ofrecía a la naturaleza su verdadera perfección. Esta concepción excluía el sentido del arte como mera semejanza con la naturaleza<sup>4</sup>.

Ya alcanzada la Modernidad el concepto de mimesis empezó a parecer insuficiente para significar la experiencia artística. En el siglo XVIII consiguió imponerse sobre el mismo otro concepto nuevo y diferente: el de expresión. Fue en la estética musical del siglo XVIII donde primero se comprobó el alcance limitado de la imitación. Desde ese momento "el lenguaje inmediato del corazón que hablan los sonidos se convirtió (...) en el modelo según el cual se

---

<sup>1</sup> GADAMER, H.-G., *Verdad y Método*, Ediciones Sígueme, p. 82

<sup>2</sup> GADAMER, H.-G., *Arte y verdad de la palabra*, Paidós, 1988, p. 28.

<sup>3</sup> BOZAL, Valeriano, *Mimesis: las imágenes y las cosas*, Visor, Madrid, 1987, p. 65.

<sup>4</sup> GADAMER, H.-G., 'Arte e imitación' en *Estética y Hermenéutica*, Tecnos, p. 83.

concebía el lenguaje del arte, que rechaza todo racionalismo conceptual”<sup>5</sup>. En los siglos XIX y XX la expresión logró dominar sin discusión la valoración estética. A partir de entonces es la fuerza y la autenticidad expresiva de una obra lo que legitima su declaración artística. El acento ya no está puesto sobre la realidad sino sobre la autenticidad de las sensaciones subjetivas del productor o del consumidor.

Posteriormente, para el proceso histórico que condujo el arte a la destrucción de la forma, ninguna figura idealizada de la naturaleza ni ninguna interioridad descargándose expresivamente presentan ya el contenido de la obra. Con ello tanto la imitación como la expresión parecieron fracasar. En nuestro siglo, tras la crisis de la representación, que en apariencia la habría postergado definitivamente, resurge la mimesis con gran fuerza en la práctica artística contemporánea (dadaístas, surrealistas, los hiperrealistas americanos o el ‘*nouveau roman*’ francés).

### El origen del concepto de mimesis

Pero hay que tener en cuenta que no fueron Platón y Aristóteles quienes introdujeron el concepto. Su origen se remonta mucho más atrás en el tiempo y tiene una larga tradición en el mundo griego. Surge dentro del ámbito cultural y de las manifestaciones artísticas vinculadas a él. En su origen está estrechamente ligado a las artes procesales, a la danza, a la poesía y a la música<sup>6</sup>. Finalmente es en el ámbito del arte teatral donde la mimesis encontró, sobre todo, su aplicación. Sabemos que es en referencia a la tragedia que Aristóteles lo utiliza para su teoría del arte.

### La duplicación de la realidad

Dos referencias al mundo antiguo griego nos permiten captar la significación original de la mimesis. Los dos sitúan el origen del arte precisamente en la capacidad que el hombre posee para duplicar la realidad. Hegel señala que el origen del arte o la necesidad universal y absoluta de la que surge el arte, radica ante todo en el hecho de que el hombre es conciencia, es decir, en el hecho de que el hombre, a partir de sí mismo, hace para sí lo que él es y lo que en general es: “Por lo tanto la necesidad general de la obra de arte debe buscarse en el pensamiento del hombre, ya que es un modo de poner ante el hombre lo que éste es”<sup>7</sup>. A diferencia de las cosas naturales que únicamente

---

<sup>5</sup> GADAMER, H.-G., ‘Poesía y mimesis’ en *Estética y Hermenéutica*, Tecnos, p. 124.

<sup>6</sup> GADAMER, H.-G., *Estética y Hermenéutica*, Arte y mimesis, p. 83.

<sup>7</sup> HEGEL, G. F., ‘Estética’, citado en *Verdad y método*, Ediciones Sígueme, p. 82, nota 12.

son de modo inmediato y una sola vez -son en sí pero no para sí- el hombre, precisamente en cuanto espíritu, “se duplica, en la medida en que es en primer lugar como las cosas naturales, pero luego es también para sí, se intuye, se representa, se piensa, y tan sólo es espíritu en virtud de ese activo ser para sí”. El arte realiza esa duplicación de la realidad, un juego de espejos en el que nos miramos a nosotros mismos. “El juego del arte es un espejo que, a través de los milenios, vuelve a surgir siempre de nuevo ante nosotros, y en el que nos avistamos a nosotros mismos, muchas veces de un modo bastante inesperado, muchas veces de un modo bastante extraño: cómo somos, cómo podríamos ser y lo que pasa con nosotros”<sup>8</sup>.

*De ahí, la lógica inmemorial de la relación entre la música, la poesía y el arte por un lado y el afrontar la muerte por otro. En la muerte, la intratable constancia del otro, de aquello en lo que no tenemos asidero, logra su concentración más evidente. Es la facticidad de la muerte, una facticidad totalmente resistente a la razón, a la metáfora, a la representación reveladora, la que nos hace ‘trabajadores inmigrantes’ (...) en la casa de huéspedes de la vida*<sup>9</sup>.

Es con el culto a los muertos que el arte atestigua su aparición en la historia humana. Frente y junto al mundo de los vivos se levanta el mundo de los muertos, el otro mundo, lo otro. “El fenómeno del entierro de los muertos es quizás el fenómeno básico de la humanización y en él se verifica históricamente el comienzo del arte. Con ello se procura permanecer con los muertos y asegurar su permanencia entre los vivos. La riqueza de las ofrendas en las tumbas está ligada a que éstas garantizan la existencia, permiten que la muerte no se imponga”<sup>10</sup>.

El ‘kolossós’ era, en la cultura griega, una figura monolítica o estelar fijada en el suelo, cuya función consistía en representar a los muertos. El ‘kolossós’ estaba original y estrechamente relacionado con la representación ya que “era un doble que permitía poner en relación este mundo con el otro, el de los muertos”<sup>11</sup>. El kolossós era un doble del muerto y no una imagen<sup>12</sup>. Con ello señalamos que la representación no operaba en función del parecido o la semejanza con el muerto sino que el ‘kolossós’ mimetizaba, encarnaba, doblaba y presentaba al

<sup>8</sup> GADAMER, H.-G., ‘El juego del arte’, en *Estética y Hermenéutica*, Tecnos, p. 136.

<sup>9</sup> STEINER, George, *Presencias reales*, Ensayos/Destino, Barcelona, 1991, p. 173.

<sup>10</sup> GADAMER, H.-G., ‘¿Qué es la praxis? Las condiciones de la razón social’, en *La razón en la época de la ciencia*, Editorial Alfa, buenos Aires, 1981, p. 46.

<sup>11</sup> BOZAL, V., *Mimesis: las imágenes y las cosas*, Visor, Madrid, 1987, p. 67.

<sup>12</sup> VERNANT, J.P., ‘La categoría psicológica del doble’, en *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona, Airel, 1982.

muerto. Conmemoraba al muerto sustituyéndolo. “Un doble es algo completamente distinto a una imagen. No es un objeto ‘natural’, pero tampoco es un producto mental: ni una imitación de un objeto real, ni una ilusión del espíritu, ni una creación del pensamiento. El doble es una realidad exterior al sujeto, pero que en su misma apariencia, se opone por su carácter insólito a los objetos familiares, al decorado ordinario de la vida. Se mueve en dos planos que mueven al mismo tiempo una notable disconformidad: en el momento en que se hace presente se descubre como no siendo de aquí, como perteneciente a otro lugar inaccesible”<sup>13</sup>. La mimesis del ‘kolossós’ era “una encarnación” de lo representado “en elementos materiales y formales” que se alcanzaba por medio de una acción ritual, cuya finalidad era obtener la presencia del muerto<sup>14</sup>. Era este ritual el que operaba la re-presentación.

### La cercanía de lo lejano

Encontramos también la mimesis en las fiestas agrarias y en los cultos dionisiacos. En el ritual mimético de estas celebraciones ocupaban un lugar importantísimo la danza y la música. De estas festividades derivaron el teatro y la lírica. ‘Mimos’ y ‘mimeisthai’, de los cuales deriva ‘mímesis’, se referían originariamente a una sustitución de la persona. Los que tomaban parte en las acciones rituales propias de aquellas celebraciones festivas experimentaban en sí mismos una sustitución de la personalidad. Como resultado de la mimesis unos seres de naturaleza no humana (animal o divina) o antiguos héroes se encarnaban en los participantes. El efecto de la acción mimética con la que se representaba a una divinidad, un héroe o un animal era la ‘katharsis’.

*Mimeisthai* no era tanto un imitar como un representar o encarnar a un ser distinto y lejano al participante. La mimesis era un hecho, un acontecimiento, y no tanto una cualidad de un objeto o una imagen, y producía el re-nacimiento de la misma realidad evocada, de la misma manera en que, todos los años, la naturaleza vuelve a renacer (que era precisamente lo que se festejaba en dichas fiestas). De esta manera la fiesta era la reproducción de lo evocado mediante una representación que no marcaba la distancia que mediaba entre una realidad y la otra sino que, al contrario, superaba dicha distancia. Mediante la mimesis la realidad cotidiana era superada hacia lo inesperado, lo imprevisible y lo imposible.

---

<sup>13</sup> VERNANT, J.P., ‘La categoría psicológica del doble’, en *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona, Airel, 1982, p. 307.

<sup>14</sup> BOZAL, V., *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Visor, Madrid, 1987, p. 69.

La mimesis era, de este modo, no la contraposición (que nosotros podríamos formularla con el juicio 'esto no es aquello') sino la identificación de dos ámbitos radicalmente diferentes de realidad, el mundo de los dioses y el de los hombres. En la fiesta, los participantes no escuchaban, sino que hacían, no oían narraciones de los dioses sino que eran los mismos dioses. La mimesis afirmaba así la identidad en la diferencia sin que la diferencia fuera sustancialmente transformada ni negada.

Lo que se buscaba en la acción mimética no era el parecido entre la misma y el modelo imitado, aunque hubiera a veces un espacio para la construcción del parecido en cuanto ayudara a que la mimesis fuera convincente y sugestiva. El movimiento de la danza podía ser parecido al de los animales mimetizados, pero la mimesis no se ajustaba a un modelo empírico. Sólo se ajustaba a un modelo cultural y religioso, a un modelo del mundo que la figura mimética concretaba. Por la acción mimética y festiva se participaba de la realidad fundamental, se manifestaba el verdadero y originario sentido de las cosas, cumpliendo así el hombre su más alto destino: ser más que hombres, ser dioses. Lo que la mimesis hacía evidente era la radical pertenencia del hombre a lo evocado. El conocimiento mimético así alcanzado era un conocimiento de lo evidente: lo imitado, el dios, el héroe, el animal, estaba ante los ojos del que miraba, su presencia era lo conocido, o lo re-conocido. La evidencia mimética invadía e impregnaba a los participantes quienes, saliendo de su individualidad, participaban en la universalidad que el rito había propiciado.

### **La distancia de la teoría es la de la cercanía y la pertenencia**

Es también este ámbito festivo, propio del mundo griego, el origen de la palabra 'teoría'. La '*theoria*' "representa la caracterización propiamente dicha del hombre, esta aparición quebrada y subordinada dentro del universo que, a pesar de sus reducidas y finitas medidas es capaz de la intuición pura del universo". La palabra '*theoria*' "no significa, tal como sucede con el comportamiento teórico pensado desde la autoconciencia, aquella distancia con respecto al ente que permite conocer imparcialmente lo que es y de esta manera someterlo a una dominación anónima. La distancia de la teoría es más bien la de la cercanía y la pertenencia. El viejo sentido de teoría es la participación en las comitivas de ceremonias en honor de los dioses. El contemplar el proceso divino no es la comprobación sin participación de un estado de cosas o la observación de un magnífico espectáculo sino una auténtica participación en los acontecimientos, un real estar presente. Por ello, la racionalidad del ser, esta gran hipótesis de la filosofía griega, no es primariamente una nota distintiva de la autoconciencia humana sino del ser mismo" de manera

tal que la razón humana tiene que “ser pensada más bien como una parte de esta racionalidad y no como la autoconciencia que se sabe frente al todo. La *theoria* es un estar entregado a algo que, en su poderosa presencia, se ofrece a todos en conjunto”<sup>15</sup>. Se patentiza con ello el trasfondo religioso del concepto griego de razón.

En la teoría, al igual que en la mimesis, el acento está puesto más en el padecer que en el hacer. “*Theoría* es verdadera participación, no hacer sino padecer (*pathos*), un sentirse arrastrado y poseído por la contemplación”<sup>16</sup>. Este estar entregado a algo que, en su poderosa presencia, se ofrece a todos en conjunto, pone en evidencia y resuelve un desdoblamiento, por cuanto con ello queda uno libre de todo lo que le separa de lo que es, en último término, de lo que lo separa de sí mismo<sup>17</sup>.

### La mimesis del ‘hacer como sí’

Los mismos cultos están en el origen del teatro, ámbito dentro del cual se produce una acentuación de la mimesis. Pero esta mimesis teatral introduce una nota nueva por cuanto se produce en el ámbito de la ficción, de un espectáculo. Ya no se trata de la divinidad encarnada en los participantes de los ritos miméticos, sino que el actor finge ser la encarnación de una divinidad. Por lo tanto al derivar el participante en espectador todos los elementos que contribuyen a la verosimilitud de la escena y de los intérpretes adquieren un valor superior al que antes tenían, con la correspondiente acentuación del parecido o de lo verosímil. Es esta intensificación del parecido lo que permitirá ahora acortar la distancia que se establece entre la escena y el espectador. La intensificación del parecido está en función de impedir que se pueda decir ‘esto no es aquello’, o sea, en función de sostener la realidad de lo representado. El actor y los recursos escénicos deben convertir el ‘como sí’ de la acción teatral en una presencia verosímil y real de eso otro que evoca. El actor que encarna un papel, en cuanto su cuerpo es ahora el portador de la expresión mímica, lleva así a su representación algo que él no es<sup>18</sup>. Los mismos efectos de evidencia, de inmersión y de purificación (*katharsis*) deben ser alcanzados mediante la creación de una mimesis capaz de conmocionar al espectador. Es esta conmoción lo que lo hará salir de sí mismo para entregarse a un más allá de sí mismo. “El estar fuera de sí es la posibilidad positiva de asistir a

---

<sup>15</sup> GADAMER, H.-G., ‘Acerca de lo filosófico en las ciencias y lo científico en la filosofía’, en *La razón en la época de la ciencia*, Editorial Alfa, Buenos Aires, 1981, p. 7.

<sup>16</sup> GADAMER, H.-G., *Verdad y método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1977, p. 170.

<sup>17</sup> GADAMER, H.-G., *Verdad y método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1977, pp. 177-9.

<sup>18</sup> GADAMER, H.-G., ‘Juego, mimesis y arte’, en *Estética y Hermenéutica*, Tecnos.

algo por entero. Esta asistencia tiene el carácter del auto-olvido, y la esencia del espectador consiste en entregarse a la contemplación olvidándose de sí mismo”<sup>19</sup>.

### La mimesis como distancia de lo verdaderamente real

Como veremos a continuación este ‘olvido de sí’, en un sentido que iré precisando, puede tener connotaciones negativas. En el siglo V a. C. el término ‘mimesis’ pasó del culto a la terminología filosófica donde comenzó a significar la reproducción del mundo externo. Así Demócrito escribió, según atestigua Plutarco<sup>20</sup>, que por el arte (*téchne*) imitamos a la naturaleza: “cuando tejemos imitamos a la araña, cuando edificamos a la golondrina, cuando cantamos al cisne y al ruiseñor”. Fue así el posterior predominio de la ocularidad griega lo que según Gadamer produjo un progresivo alejamiento de la consideración original de la mimesis.

En Atenas, también durante el siglo V a.C., mimesis pasó a significar la acción de copiar la apariencia de las cosas. Sócrates, afirma Jenofonte<sup>21</sup>, para diferenciar las artes visuales de las otras señala que éstas se dedican a construir el parecido de las cosas en cuanto que imitan lo que vemos. Con ello no sólo introdujo una nueva concepción de la mimesis sino que también formuló la teoría de la imitación para la cual la mimesis es la función básica de las artes como la pintura y la escultura.

En Platón y Aristóteles también las artes visuales como la escultura y la pintura sirven como ilustración de la mimesis. Fue Platón quien interpretó el mundo de los entes mediante el concepto ocular del ‘*eidos*’, como imitación, y a la poesía como imitación de ésta, esto es, como una imitación de la imitación. A partir de aquí, y al menos en el sentido de la tendencia predominante, la mimesis se aleja de la *praxis* y del *pathos*.

Platón denuncia en la poesía una distancia en cuanto critica a los poetas porque su arte se aleja de la verdad en más de una dimensión. El arte imita lo que las cosas son; pero las cosas mismas no son más que imitaciones casuales, contingentes de sus formas eternas, de su esencia, de su idea. Así el arte, distanciado triplemente de la verdad, es una imitación de una imitación, alejada por una distancia inmensa de lo que de verdad es. El concepto de verdad al que aludía era el de una verdad esencial, universal e ideal. De esa manera, el concepto de mimesis fue separado completamente de su origen. Incluso en la

<sup>19</sup> GADAMER, H.-G., *Verdad y método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1977, p. 17.

<sup>20</sup> Citado en W. TATARKIEWICZ, *Historia de seis ideas*, Tecnos, p. 302.

<sup>21</sup> Citado en W. TATARKIEWICZ, *Historia de seis ideas*, Tecnos, p. 302.

definición 'hegeliana' de lo bello siguió sonando Platón por cuanto para él lo bello es la manifestación sensible de la idea<sup>22</sup>.

Efectivamente, los términos 'idea' y 'eidos', en griego, derivan del verbo 'idein', que significa 'ver'. En su significado pre-filosófico estos términos indicaban la forma visible de las cosas, lo visto sensible. Es Platón quien comienza a referir con ellos la 'forma interior', la naturaleza específica o esencia de las cosas, su verdadero ser<sup>23</sup>. Platón crea las expresiones 'la vista de la mente', 'la vista del alma', para indicar la capacidad del intelecto de captar la verdad de las cosas, las formas inteligibles, las esencias puras.

Platón aplica el concepto de mimesis para acentuar la distancia ontológica entre imagen y modelo o arquetipo. Para Platón el artista imitativo impide la elevación a la verdad en cuanto da como verdadera su familiaridad con la apariencia. Esa elevación es el único camino que puede salvar el abismo entre las cosas bellas y la belleza, entre la apariencia y la verdad: "Es menester (...) si se quiere ir por el recto camino hacia esa meta, comenzar desde la juventud a dirigirse a los cuerpos bellos, y si conduce bien el iniciador, enamorarse primero de un solo cuerpo y engendrar en él bellos discursos: comprender luego que la belleza que reside en cualquier cuerpo es hermana de la que reside en el otro, y que si lo que se debe perseguir es la belleza de la forma, es gran insensatez no considerar que es una sola e idéntica cosa la belleza que hay en todos los cuerpos. Adquirido este concepto es menester hacerse enamorado de todos los cuerpos bellos y sosegar ese vehemente apego a uno solo, despreciándolo y considerándolo de poca monta. Después de esto, tener por más valiosa la belleza de las almas que la de los cuerpos, de tal modo que si alguien es discreto de alma, aunque tenga poca lozanía, baste ello para amarle, mostrarse solícito, engendrar y buscar palabras tales que puedan hacer mejores a los jóvenes, a fin de ser obligado nuevamente a contemplar la belleza que hay en las normas de conducta y en las leyes y a percibir que todo ello está unido por parentesco a sí mismo, para considerar así que la belleza del cuerpo es algo de escasa importancia. Después de las normas de conducta, es menester que el iniciador conduzca a las ciencias para que el iniciado vea a su vez la belleza de éstas, dirija su mirada a toda esa belleza, que ya es mucha (...) vuelva su mirada a ese inmenso mar de belleza y su contemplación le haga engendrar muchos, bellos y magníficos discursos y pensamientos en inagotable filosofía ..."<sup>24</sup>. La mimesis obstaculiza, para Platón, el ascenso porque hace ver que la apariencia es la verdad, que las imágenes de los objetos particulares

---

<sup>22</sup> GADAMER, H.-G., *Arte y verdad de la palabra*, Paidós, 1988, p. 28.

<sup>23</sup> REALE, G., *Platón. En búsqueda de la sabiduría secreta*, Herder, Barcelona, 2001, p. 182.

<sup>24</sup> PLATÓN, *El Banquete*, 210<sup>a</sup>.



son la verdad. Así la ficción de Homero, que “habla como si él fuese Crises y procura por todos los medios que creamos que quien pronuncia las palabras no es Homero, sino el anciano sacerdote. ... El asimilarse uno mismo a otro en habla o aspecto, ¿no es imitar a aquel al cual se asimila uno? (...) Si el poeta no se oculta detrás de nadie, toda su obra poética y narrativa se desarrollaría sin ayuda de la imitación. (...) Si Homero, después de haber dicho que llegó Crises, llevando consigo el rescate de su hija, en calidad de suplicante de los aqueos y en particular de los reyes, continuase hablando como tal Homero, no como si se hubiese transformado en Crises, te darás perfecta cuenta de que en tal caso no habría imitación, sino narración simple...”<sup>25</sup>. Es la falta del narrador o la presencia del mismo lo que distingue a la poesía mimética de la que no lo es.

En razón de la forma Platón divide los enunciados poéticos en tres clases: los del relato indirecto, los del relato directo hecho por vía de imitación y los que conjugan los dos tipos de relato. Al segundo grupo pertenecen todas las composiciones teatrales, trágicas y cómicas. Lo que acusa Platón es el grave daño que producen el segundo y el tercer tipo, en razón de la imitación en la forma y en el contenido. Y la razón es porque la imitación “lleva exactamente a la ‘identificación emocional’ y, en consecuencia, también a la asimilación a los modos de ser y de pensar de los personajes con los cuales poco a poco se nos identifica”<sup>26</sup>. Lo que critica Platón es que la mimesis poética anula la distancia entre el objeto poético (objeto de la mimesis) y el receptor de la mimesis. El daño tiene que ver, en parte, con que el *epos* y la tragedia implican la presentación y “la consiguiente imitación de una gran cantidad de modelos, que comprometen la unidad de la personalidad y la dispersan en una multiplicidad desordenada y contradictoria que corrompe las costumbres”<sup>27</sup>.

Es el método dialéctico que toma Platón de Sócrates, y que él lleva adelante, lo que funciona como defensa contra la identificación poética. “Fue Sócrates el que dio forma completa a la oralidad dialéctica, fundándola sobre el descubrimiento de la esencia del hombre como ‘anima’, es decir, como inteligencia, como capacidad de pensar y de querer el bien, concepción esta que, en sinergia con el método refutatorio y mayéutico, removía ‘in toto’ los fundamentos y los cánones de la oralidad mimético poética”<sup>28</sup>. La dialéctica permitió separar la conciencia del lenguaje mimético-identificadorio -propio de la educación griega anterior al desarrollo de la filosofía y al surgimiento de la

<sup>25</sup> PLATÓN, *La República*, 393b-c.

<sup>26</sup> REALE, G., *Platón. En búsqueda de la sabiduría secreta*, Herder, Barcelona, 2001, p. 62.

<sup>27</sup> REALE, G., *Platón. En búsqueda de la sabiduría secreta*, Herder, Barcelona, 2001, p. 63.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 69.

escritura-, estimulándola a pensar en términos abstractos. Asistimos con ello al nacimiento de “la noción del ‘yo’ que piensa en Aquiles, en lugar del ‘yo’ que se identifica con Aquiles”<sup>29</sup> y que, con ello, se olvida de sí.

### **Un ‘como sí’ que no apunta al parecido sino al ser de la representación**

El concepto aristotélico de mimesis es más adecuado a la esencia del arte y tuvo mayor influjo histórico. Aristóteles transformó el concepto y la teoría platónica de la imitación. Sostuvo que la imitación artística podía representar las cosas más o menos bellas de lo que son, podía también presentarlas como podrían ser o como deberían ser. En la música, la danza y la poesía se mimetizan acciones humanas y, secundariamente, los caracteres que realizan dichas acciones. En el caso de la tragedia el objeto de la mimesis es el de las acciones y los caracteres posibles, lo que podría ser. “No es oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron, sino como debieran o pudieran haber sucedido, probable o necesariamente; porque el historiador y el poeta no son diferentes por hablar en verso o en prosa (pues se podrían poner en verso las cosas referidas por Herodoto; y no menos sería verdadera historia en verso que sin verso), sino que la diversidad consiste en que aquél cuenta las cosas tales cuales sucedieron; y éste como era natural que sucediesen. Que por eso la poesía es más filosófica y elevada que la historia; por cuanto la primera considera principalmente las cosas en general; mas la segunda las refiere en particular. Considerar en general las cosas es cuál cosa conviene a un tal decir o hacer, conforme a las circunstancias o a la urgencia presente; en lo cual pone su mira la poesía acomodando los nombres a los hechos. Referir las cosas en particular es decir qué cosa hizo o padeció en realidad de verdad Alcibíades”<sup>30</sup>.

La doctrina aristotélica de la mimesis no se concentra en las artes visuales sino en las artes de la palabra, lo que abre perspectivas importantes que, ciertamente, no encontrarán acogida mientras continúe el predominio del lenguaje conceptual de la metafísica griega y de su pervivencia latina<sup>31</sup>.

La mimesis no se encuentra encadenada a la mera realidad fáctica (como la historia) sino que representa también lo verosímil, lo posible. Habíamos dicho que el verbo *miméisthai*, ‘mimetizar’, designaba una acción cuya función exclusiva era evocar otra acción con la que guardaba una relación de analogía. Un acontecimiento originario se hacía presente en una acción que lo

---

<sup>29</sup> HAVELOCK, E.A., *Alle origini della filosofia greca*, citado en REALE, G., *Platón. En búsqueda de la sabiduría secreta*, Herder, Barcelona, 2001, p. 41.

<sup>30</sup> ARISTÓTELES, *Poética*, Capítulo III, Espasa Calpe Argentina, 1946, p. 42-43.

<sup>31</sup> GADAMER, H.-G., ‘Fenomenología del ritual y el lenguaje’ en *Mito y razón*, Paidós, Barcelona, 1997, p. 72.

reproducía simbólicamente. El ritual religioso destinado a invocar a las divinidades de la fertilidad exigía realizar movimientos similares a los de un agricultor arrojando las semillas en la tierra. En la acción ritual no se sembraba sino que ella mimetizaba el sembrar. Es importante tener en cuenta que el modelo original reproducido en dicha acción era tanto una "acción particular, única en su facticidad" como "una clase de acciones correspondiente a una clase de individuos"<sup>32</sup>.

Para Aristóteles la mimesis no se halla orientada a los hechos empíricos aislados sino que se dirige a las características generales, típicas y esenciales de lo real. Este es un punto esencial del pensamiento aristotélico: el carácter genérico del objeto de la mimesis artística y, en particular, de la mimesis poética. En oposición a Platón<sup>33</sup> quien sostuvo que los artesanos mimetizaban las ideas eternas de las cosas y los artistas mimetizaban las mimetizaciones de los artesanos, Aristóteles sostiene que el carpintero que fabrica una silla se limita a reproducir un objeto que no es representación de un objeto ideal sino de una silla determinada. Y ello por que la forma silla se realiza en las múltiples sillas existentes determinando una materia particular. Por el contrario, quien pinta o esculpe un objeto actualiza la forma en un medio distinto al de la silla concreta.

### La identificación o semejanza en el ser

Lo esencial de la mimesis es expresado por Aristóteles en este texto de la Retórica, Libro I: "Puesto que aprender es agradable y admirar también, es preciso también que sean agradables cosas tales como lo imitativo; así la pintura y estatuaria, y la poesía, y todo lo que está bien imitado, aun cuando lo imitado no sea placentero, pues no es el goce sobre ello mismo, sino que hay un razonamiento de que esto es aquello, de manera que resulta que se aprende algo ..."

Aristóteles insiste en el 'es' que enlaza el 'esto es aquello' en que la mimesis se define. El agrado no se debe a lo agradable del objeto mimetizado sino al reconocimiento gracias al cual se aprende algo. 'Esto es aquello' señala que la semejanza se establece en el ser y no en el parecer, en el 'como sí'. Esta interpretación de sus palabras está reforzada por lo que dice a continuación del texto anterior: "Y puesto que es placentero lo conforme a naturaleza, y los afines son entre sí conformes a naturaleza, todas las cosas congéneres y semejantes hallan entre sí agrado casi siempre, así el hombre con el hombre, y el caballo con el

<sup>32</sup> RISZ DE RIVAROLA, Susana, 'La literatura como mimesis' en *Teoría y análisis del texto literario* de, Hachette, Buenos Aires, 1989, p. 65.

<sup>33</sup> PLATÓN, *La República*, Libro X.

caballo y el joven con el joven"<sup>34</sup>. Cosas numericamente distintas, como por ejemplo, dos mesas, son semejantes en cuanto a su naturaleza. Afirmar 'esto es aquello' implica una captación de la naturaleza, de lo que es, y no solamente del parecido entre dos singulares.

Cuando Aristóteles define la tragedia, destaca la importancia de la fábula: "La fábula es una imitación de la acción"<sup>35</sup>, entendiendo por fábula a la ordenación de los sucesos. Es la fábula lo supremo y casi el alma de la tragedia. En segundo lugar lo son los caracteres. "Es forzoso, pues, que como en las otras artes representativas una es la representación de un sujeto, así también la fábula, siendo una imitación de acción, lo sea, y de una, y de ésta toda entera". No se trata entonces de una representación de lo fáctico, diverso y disgregado sino de una sola y entera acción dotada de una generalidad de la que carece la narración de lo empírico, fragmentario y diverso. A esto último Aristóteles llama 'historia'.

Hemos citado anteriormente la diferencia que establece Aristóteles entre la poesía y la historia. Esta segunda presenta a este o aquel personaje, lo que dijo y lo que hizo. Por lo tanto, la historia refiere lo singular. La poesía, por el contrario, para Aristóteles imita lo que podría suceder, lo general, lo verosímil o lo necesario: "No es oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron, sino como debieran o pudieran haber sucedido, probable o necesariamente...". La poesía nos enseña "a ver lo universal en el hacer y padecer humanos"<sup>36</sup>. La esencia de la poesía "no estriba en su contraposición a la realidad" -'esto no es aquello', sino que lo poetizado "por muy inesperadamente que pueda salirnos al encuentro, es una suerte de garantía de que, en medio de todo el caos de lo real, en medio de todas sus perfecciones, sus maldades, sus finalidades y parcialidades, en medio de todos sus fatales embrollos, la verdad no está en una lejanía inalcanzable, sino que nos sale al encuentro..." cerrando de esta manera "el abismo abierto entre lo ideal y lo real"<sup>37</sup>. La individualidad aislada de la obra, lo particular de nuestro encuentro con ella reclama para sí el carácter de lo universal.

Tenemos entonces que el punto esencial del pensamiento aristotélico es el carácter universal del objeto de la mimesis artística y, en particular, de la mimesis poética y que la mimesis implica una captación de lo que es. Es verdad que aquí nos encontramos con un problema que no podemos plantear aquí: ¿qué clase de universalidad es esta? ¿La del concepto, la del entendimiento?

---

<sup>34</sup> Citado en BOZAL, V., *Mimesis: las imágenes y las cosas*, Visor, Madrid, 1987, p. 82-84.

<sup>35</sup> ARISTÓTELES, *Poética*, Capítulo III, Espasa Calpe Argentina, 1946, p. 38.

<sup>36</sup> GADAMER, H.-G., *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 49.

<sup>37</sup> GADAMER, H.-G., *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 52.

### El re-conocimiento de lo verdadero: 'esto es aquello'

Es Gadamer quien retoma el concepto aristotélico de la mimesis: "con Aristóteles este concepto gana un significado positivo y fundamentador" frente a la crítica platónica. Lo que pone ante nosotros es el sentido ontológico propio de la mimesis: no es precisamente la diferencia ontológica de representación y representado lo que constituye la esencia de la representación, sino más bien la plena identificación con lo representado, identificación que anula todas las diferencias entre apariencia y ser. El arte es así una apariencia verdadera<sup>38</sup>.

El concepto de mimesis tiene su validez, en general, para la poesía; pero también Aristóteles tiene una referencia "analogizante, a las artes plásticas, particularmente a la pintura"<sup>39</sup>. Para Aristóteles lo mímico está siempre en la ejecución de la representación. Señala que existe en el hombre una pulsión mimética, un impulso natural a la imitación, y una alegría natural por la imitación. ¿En qué consiste tal alegría?, ¿cuál es su raíz? La alegría por la imitación es la alegría por el reconocimiento, cosa que nuevamente fundamenta en la conducta del hombre, especialmente en la del niño. Tanto en el teatro como en una fiesta popular la acción mimética produce el re-conocimiento de lo que está representado: un muñeco, un disfraz, los símbolos o imágenes religiosos.

¿Y qué es lo que se reconoce en la imitación? Lo que se reconoce, aun mejor, lo que debe reconocerse en la imitación es lo que es representado: 'esto es aquello'. Como ya señalamos, el sentido de la representación mímica no consiste en la captación del grado de parecido o semejanza con el original. ¿Cómo se produce ese reconocimiento? La representación mimética permite ver en el que representa o en la representación, lo representado, pero de tal modo que el resultado de esa mirada es la identificación de la representación y lo representado.

Cuando estamos frente a una obra de arte, está claro que para nosotros algo está ahí. "En tanto que ser que comprende, tengo que identificar"<sup>40</sup>. Este es el modo en que se realiza el re-conocimiento de lo verdadero, la identificación: 'esto es aquello'. Es un acto de identificación y no de distinción en el que algo es reconocido. "Yo identifico algo como lo que ha sido o como lo que es, y sólo esa identidad constituye el sentido de la obra. (...) Su identidad consiste

<sup>38</sup> GADAMER, H.-G., 'El juego del arte', en *Estética y Hermenéutica*, p. 134.

<sup>39</sup> GADAMER, H.-G., 'Arte e imitación', en *Estética y Hermenéutica*, p. 87.

<sup>40</sup> GADAMER, H.-G., *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 71.

precisamente en que hay algo 'que entender', en que pretende ser entendida como aquello a lo que *se refiere* o como lo que *dice*"<sup>41</sup>.

¿Qué significa entonces re-conocer? No implica una referencia necesaria a la memoria -al 'volver a ver'- ni prescinde de ella. Reconocer implica ver "a lo re-conocido libre de la casualidad del momento actual, o de entonces"<sup>42</sup>. Reconocer es realizar una mirada que nos libera de lo fáctico, del aquí y del ahora. "Forma parte del re-conocer el que se mire en lo visto lo permanente, lo esencial, lo que ya no está empañado por las circunstancias contingentes del haber-visto-una-vez ni del haber-vuelto-a-ver"<sup>43</sup>. La imitación nos pone así ante la esencia más propia de la cosa.

Y aun más: "todo re-conocimiento es experiencia de un crecimiento de familiaridad; y todas nuestras experiencias del mundo son, en última instancia, formas con las cuales construimos nuestra familiaridad con ese mundo"<sup>44</sup>. El reconocimiento, como hemos dicho, resulta de un proceso de identificación: 'esto es aquello'. Y con ello tenemos que 'identificar' es 'identificar-se', reconocer es reconocer-se. "El arte... es un modo de re-conocimiento en el cual, con ese re-conocimiento, se hace más profundo el conocimiento de sí, y con ello, la familiaridad con el mundo"<sup>45</sup>.

Podemos reflexionar algo más aun. "El reconocimiento atestigua y confirma que por el comportamiento mímico se hace presente algo que ya es ahí"<sup>46</sup>. La pregunta que nos hacemos ahora es acerca del ser de lo representado, y más precisamente por el lugar de lo representado: ¿dónde es? Sólo cabe una respuesta: en la representación. "Ser y representarse es una diferencia que no es ninguna (...) aquello según lo cual algo se representa pertenece a su ser" (*Verdad y Método*, 450). Lo representado está verdaderamente ahí en la representación. Mimesis es una representación en la cual sólo está ahí el contenido de lo representado, lo que se conoce.

Se da el reconocimiento porque algo está ahí. ¿Qué es ahí, en la representación? Esta es la pregunta por el ser. ¿Qué está ahí? Responde Heidegger: "Aquella pintura de Van Gogh: un par de recios suecos, y fuera de eso, nada. La imagen no representa, en verdad, nada. Sin embargo, uno está enseguida solo

---

<sup>41</sup> Ibid, 72-73.

<sup>42</sup> GADAMER, H.-G., 'Arte e imitación', en *Estética y Hermenéutica*, p. 88.

<sup>43</sup> Ibid., 88.

<sup>44</sup> Ibid., 89.

<sup>45</sup> Ibid., 89. Cf.: "En sí misma la esencia de todo arte consiste, como formula Helgel, en que 'pone al hombre ante sí mismo'" (GADAMER, H.-G., *Verdad y Método*, p. 82)

<sup>46</sup> GADAMER, H.-G., 'Arte e imitación', en *Estética y Hermenéutica*, p. 87.

con lo que allí es, como si uno mismo, en la avanzada tarde otoñal, llegara cansado a la casa, desde el campo, con el pico en la mano, para instalarse junto a la llama de las últimas patatas que están junto al fuego. ¿Qué es aquí lo que es? ¿La tela? ¿Los trazos del pincel? ¿Las manchas del color?"<sup>47</sup>. Y sin embargo sabemos lo que está ahí, como sabemos lo que está ahí mientras escuchamos una obra musical. Y porque lo sabemos podemos decir que lo que está ahí tiene sentido, aún cuando sea imposible ponerlo en palabras. ¿Y cómo lo sabemos? Porque el sentido acontece. "El conocimiento es un momento del ser mismo y no primariamente una actividad del sujeto"<sup>48</sup> con lo cual trascendemos el concepto de objeto y de objetividad de la comprensión en la dirección de una copertenencia de lo subjetivo y lo objetivo.

Algo es ahí "... Es también el contenido objetivo el que, mediante el arte del lenguaje o mediante el arte figurativo, ha sido elevado hasta una presencia absoluta tal que cualquier referencia a un objeto real o a un ser pasado palidece en relación con ella; es más, se desvanece también cualquier distracción en el cómo del estar dicho. Parece como si el cómo del estar dicho que, sin duda, distingue al arte frente a lo que carece de arte, sólo se mostrara para suprimirse completamente a sí mismo. ... ¿Qué es lo que se lleva a cabo en cada uno de sus elementos que dicen realizando el enunciado? Yo creo: autopresencia, ser del 'ahí' y no lo que se expresa en su condición de objeto. No hay ningún objeto poético, sólo hay una representación poética de los objetos ..." <sup>49</sup>. La palabra poética no es una mera indicación de otra cosa, sino que es lo que representa. La obra de arte poética tiene un ser de tipo ideal. La poesía es "algo que es 'hecho' de tal modo que no tiene otro sentido que el de hacer ser ahí"<sup>50</sup>. De este modo vemos cómo en el ámbito del arte la reducción eidética (suspensión de toda posición de realidad) está cumplida de un modo espontáneo. Por ello la experiencia del arte eleva la ilusión de realidad a la esfera de la idealidad. El modo del discurso poético no puede ser 'falso', pues no hay ninguna regla exterior a él con la que medirlo.

Algo está ahí. "La historia que se narra, por muy realista que sea, o la situación evocada por un poema, no copia nada de la realidad. Antes bien, lo presentado se eleva hasta una universalidad válida y una existencia permanente. Alcanza la dimensión de lo válido y lo verdadero precisamente porque no es una copia. Es como una imagen que tiene su propia elevación, y en tan-

<sup>47</sup> Citado en STEINER, G., *Heidegger*, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 60.

<sup>48</sup> GADAMER, H.-G., *Verdad y Método*, p. 434.

<sup>49</sup> GADAMER, H.-G., *Arte y verdad de la palabra*, Paidós, 1988, pp. 36-37.

<sup>50</sup> GADAMER, H.-G., 'Poesía y mimesis', en *Estética y Hermenéutica*, p. 126.

to que poetización, tiene su propia libertad poética, en la cual pulsa muchas cosas inenaburables. Así, la obra de arte posee una suerte de autocertificación; como, por lo demás sólo la tiene el mito, en el cual, propiamente, no se cree, sino que se está dentro de su poder ontológico. Así está el arte ahí: para el oyente, para el lector, el cantante, el actor, el espectador”<sup>51</sup>.

## Conclusión

*“Bien pudiera ser que el hombre fuera hombre y que alcance los límites de una alteridad particular y abierta, porque es capaz de producir música y ser poseído por ella”<sup>52</sup>.*

He buscado captar la riqueza propia del concepto de mimesis considerando tanto desde su origen histórico en el culto a los muertos, en los cultos de las fiestas agrarias y en los cultos dionisiacos de la antigua Grecia, así como también en la concepción del arte propias de Platón y Aristóteles, atendiendo en último lugar a la recuperación del concepto aristotélico de mimesis realizada por Gadamer.

La elección de las palabras de Gadamer, con las que introduje este trabajo, y las de Steiner, con las que introduzco la conclusión, postulan una línea de lectura. La mimesis no reproduce -no copia- un modelo. Con ella no se busca comparar y juzgar cuánto se aproxima la representación a lo que se quiere representar en ella. La mimesis nos comunica algo sobre la realidad, en cuanto nos permite hacer propio lo ajeno y lo distante y, con ello, recuperarnos a nosotros mismos “muchas veces de un modo bastante inesperado, muchas veces de un modo bastante extraño: cómo somos, cómo podríamos ser y lo que pasa con nosotros”<sup>53</sup>. Con lo mímico acontece entonces no tanto una imitación como una transformación que nos libera de la confusión, de lo informe e insignificante de nuestras experiencias del mundo. La mimesis nos muestra algo más que lo que la realidad nos ofrece, por cuanto lo mostrado con la representación mimética es “leído y extraído de la aglomeración de lo múltiple”<sup>54</sup>. Con ella “se hace evidentemente posible una participación que no es posible alcanzar de igual modo en la realidad casual con sus condiciones restrictivas”<sup>55</sup>, que no es posible alcanzar en la limitación de lo fáctico. Con la mimesis se hace posible una participación en lo universal y común a todos.

---

<sup>51</sup> GADAMER, H.-G., ‘Intuición e intuitividad’, en *Estética y Hermenéutica*, p. 170.

<sup>52</sup> STEINER, G., *Presencias reales*, Ensayos/Destino, Barcelona, 1991, p. 32.

<sup>53</sup> GADAMER, H.-G., ‘El juego del arte’, en *Estética y Hermenéutica*, Tecnos, p. 136.

<sup>54</sup> GADAMER, H.-G., ‘El juego del arte’, en *Estética y Hermenéutica*, Tecnos, p. 135.

<sup>55</sup> *Ibid.*, 135.