

La Mímesis como arte – Primera parte: Hermenéutica

Ricardo Mandolini

Universidad de Lille

ricardo.mandolini@club-internet.fr



Artículo bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

ENVIADO: 21-01-22

ACEPTADO: 21-06-06

RESUMEN

"La mimesis como arte" es el título común de dos artículos que llevan como subtítulos "Hermenéutica" y "Heurística" respectivamente. El primero de ellos utiliza la exégesis como metodología, intentando elucidar el concepto de mimesis a partir de la interpretación de textos de Platón, Aristóteles y Hegel. En el caso de Platón, las ambigüedades del concepto se ponen de manifiesto al comparar la República con El Timeo. Así en *La República* Platón condena sin apelación la mimesis como procedimiento pernicioso y superfluo. En El Timeo, por el contrario, la mimesis es el fundamento de la labor del Demiurgo, quien debe transponer las Ideas a la realidad del mundo. Surge del análisis crítico que su trabajo es una elaboración donde el Demiurgo pone de él mismo, y no solamente copia, cuando inscribe las Ideas sobre las cosas.

Hegel por su parte, también condena la mimesis de manera radical y despreciativa en sus Lecciones de Estética, dado que ella no pertenece al entramado de la evolución dialéctica del espíritu. Sin embargo, está obligado a revalorar la función de la mimesis, otorgándole una función creativa cuando se trata de explicar el pasaje del arte simbólico al clásico, puesto que la búsqueda de la semejanza al modelo natural produce en contrapartida la individuación gradual e irreversible del espíritu que lo plasma.

De la exégesis se desprende el hecho que ambos idealismos presentan inconsecuencias respecto de la mimesis, conduciendo inevitablemente hacia la concepción de Aristóteles.

El problema es que el estagirita no da en la *Poética* una definición clara de mimesis, sino que describe sus diversos casos de aplicación; por eso es preciso realizar una lectura transversal de sus obras para comprender la complejidad que él atribuye a este concepto. Veinte siglos antes de Alexander Baumgarten, quien hoy consideramos el padre de la estética moderna, la mimesis de la *Poética* de Aristóteles legitima 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 verosímil de los eventos.

PALABRAS CLAVE

Filosofía – Exégesis – Estética – Arte.

RESUMO

"Mimese como arte" é o título comum de dois artigos legendados "Hermenêutica" e "Heurística", respetivamente. O primeiro utiliza a exegese como metodologia, tentando elucidar o conceito de mimese a partir da interpretação de textos de Platão, Aristóteles e Hegel. No caso de Platão, as ambigüedades do conceito tornam-se claras quando se compara *A República* com *Timeu*. Assim, em *A República* Platão condena a mimese sem recurso como um procedimento pernicioso e supérfluo. Em *Timeu*, pelo contrário, a mimese é a base do trabalho do Demiurgo, que deve transpor as Ideias para a realidade do mundo. Resulta da análise crítica que o seu trabalho é uma elaboração onde o Demiurgo coloca de si mesmo, e não só copia, quando inscreve as Ideias nas coisas.

Hegel, por seu lado, também condena a mimese de forma radical e desdenhosa nas seus *Cursos de Estética*, uma vez que não pertence ao quadro da evolução dialéctica do espírito. No entanto, é obrigado a reavaliar a função da mimese, dando-lhe uma função criativa quando se trata de explicar a passagem da arte simbólica à clássica, uma vez que a procura da semelhança com o modelo natural produz em troca a individuação gradual e irreversível do espírito que a encarna.

Da exegese podemos deduzir o facto de ambos os idealismos apresentarem inconsistências em relação à mimese, conduzindo inevitavelmente a concepção de Aristóteles.

O problema é que o Estagirita não dá uma definição clara de mimese na *Poética*, mas descreve os seus diferentes casos de aplicação; é por isso que é necessário fazer uma leitura transversal das suas obras para compreender a complexidade que ele atribui a este conceito. Vinte séculos antes de Alexander Baumgarten, que hoje consideramos o pai da estética moderna, a mimesis da *Poética* de Aristóteles legitima uma epistemologia da arte baseada nas suas próprias regras, diferentes das da lógica, onde o que prevalece não é a Verdade, mas a convicção daquele que realiza e a sua concatenação plausível dos acontecimentos.

PALAVRAS-CHAVE

Filosofia - Exegese - Estética - Arte.

ABSTRACT

"Mimesis as an art" is the common title of two articles subtitled "Hermeneutics" and "Heuristics" respectively. The first one uses exegesis as a methodology, attempting to elucidate the concept of mimesis by interpreting texts by Plato, Aristotle and Hegel. In the case of Plato, the ambiguities of the concept are revealed by comparing *the Republic* with *The Timaeus*. In *the Republic*, Plato condemns mimesis without appeal as a pernicious and superfluous procedure. In *the Timaeus*, on the other hand, mimesis is the basis of the work of the Demiurge, who must transpose the Ideas into the reality of the world. It emerges from the critical analysis that his work is an elaboration where the Demiurge puts of himself, and not only copies, when he inscribes the Ideas on things.

Hegel, for his part, also condemns mimesis in a radical and contemptuous manner in his *Lectures in Aesthetics*, since it does not belong to the framework of the dialectical evolution of the spirit. However, he is obliged to re-evaluate the function of mimesis, giving it a creative function when it comes to explaining the passage from symbolic to classical art, since the search for resemblance to the natural model produces in return the gradual and irreversible individuation of the spirit that embodies it.

It follows from the exegesis that both idealisms present inconsistencies with respect to mimesis, leading inevitably to Aristotle's conception.

The problem is that the Stagirite does not give a clear definition of mimesis in *the Poetics*, but only describes its various cases of application; therefore, a transversal reading of his works is necessary in order to understand the complexity he attributes to this concept. Twenty centuries before Alexander Baumgarten, who today we consider the father of modern aesthetics, the mimesis of Aristotle's *Poetics* legitimates an epistemology of art based on its own rules, which are different from those of logic, where what prevails is not Truth but the conviction of the performer and his plausible concatenation of events.

KEYWORDS

Philosophy - Exegesis - Aesthetics - Art.

INTRODUCCIÓN

Este artículo se basa en un análisis de los puntos de vista de tres grandes filósofos respecto de la mimesis. Para el Platón de *La República*, la mimesis es perjudicial para la educación de la juventud, y por lo tanto es necesario proscribirla; en *El Timeo*, por el contrario, Platón presenta la mimesis del mundo de las Ideas y su reflejo en la realidad sensible como la energía motora del universo.

Es Aristóteles quien desarrolla la subjetivación de la noción de mimesis, asentando en su *Poética* las bases de una mimesis natural como tendencia innata esencial en el proceso de aprendizaje. En ella la semejanza al modelo de la obra implica necesariamente el trabajo de elaboración del artista.

En sus *Lecciones de Estética*, Hegel da un paso atrás, renunciando a la subjetivación y volviendo a considerar la mimesis como calco innecesario y superfluo.

Expuesta esta discusión tomaremos partido por la interpretación de Aristóteles, por la cual en definitiva mimesis y arte son sinónimos; es decir que la mimesis es una manera, aunque no la única, de realizar el proceso de creación del artista a partir de la elaboración del modelo. Esta visión es el medio que nos permitirá abandonar el análisis especulativo para adentrarnos en el terreno de la realización práctica, a la que estará abocado el artículo complementario a éste, que se intitula “La mimesis como arte – segunda parte: Heurística.” Allí presentaremos la disciplina musicológica Heurística Musical, para exponer una de sus principales propuestas: la mimesis aplicada a la reconstrucción perceptiva de obras contemporáneas.

LA DISCUSION SOBRE LA MIMESIS

PLATÓN –

I- LA MÍMESIS EN LA REPÚBLICA

Desde el punto de vista el arte, Platón es un nostálgico de una época que ya había dejado de existir cuando él nació. Su vida se desarrolla en un tiempo donde los usos y costumbres arcaicos ya han evolucionado. En el momento que le tocó vivir, (recordemos que Platón nace probablemente en el 428 A.C., un año antes de la muerte de Pericles) los arquitectos, los escultores, los dramaturgos, los filósofos, los músicos, los pintores acababan de realizar en Atenas una revolución de una magnitud sin precedentes en la historia del arte, en lo que se llama hoy en día *el siglo de oro de Pericles* (que en realidad fueron solamente unos treinta años de supremacía cultural de Atenas). Este florecimiento sin precedentes se debe a dos motivos fundamentales. En primer lugar, la resonancia histórica del triunfo de Atenas en la tercera Guerra Médica contra los persas. A partir de entonces, los griegos asumieron la hegemonía militar y marítima de sus territorios, imponiendo al mismo tiempo su cosmovisión sobre la libertad y la linealidad del tiempo.

En segundo lugar, encontramos una explicación mucho menos gloriosa para explicar este florecimiento: para llevar a cabo su milagro cultural, Pericles realiza lo que hoy llamaríamos *una malversación de fondos a gran escala*. Él se sirve de los fondos de la liga de Delos, que las ciudades griegas proveyeron regularmente en prevención de un nuevo ataque de los persas, para financiar la reconstrucción de la Acrópolis de Atenas, en ruinas desde la invasión de la segunda Guerra Médica.

Junto con la reconstrucción edilicia, los artistas en su conjunto contribuyeron a realizar la transición entre un arte arcaico y esquemático, basado en los mitos que se reactualizaban en los eventos reales, y un arte donde el subjetivismo del artista aparece, otorgando a los dioses una forma humana, o representando directamente la experiencia real sin mediaciones ni 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.”¹

1 « 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,

Es en medio de este cambio de paradigma (de *cosmovisión*, diría Spengler) que el pensamiento de Platón se articula. Su filosofía preconiza la existencia del *Topos Uranus* o mundo de las Ideas, atemporales y eternas, de las cuales la realidad es solamente una visión engañosa e imperfecta (nada mejor que la célebre parábola de la caverna, libro VII de *La República*, para ilustrar esta asección).

Platón defiende la tradición y el respeto de los usos y costumbres en materia de educación y formación, siempre teniendo presente que la realidad es una copia sensible e imperfecta de un mundo inteligible y perfecto. Esto tiene consecuencias directas sobre las artes; puesto que las Ideas no pueden ser ni cambiadas ni mejoradas, la labor del artista consiste en una variación de cánones inmemoriales sin que su participación pueda introducir cambios en las formas. Las artes deben jugar un rol fundamental en la formación de la juventud. Este punto de partida es esencial para comprender *La República*: las únicas artes autorizadas serán aquellas que ya han probado su importancia pedagógica para la educación armoniosa y equilibrada, eliminando todo arte superfluo o simplemente remedo de una realidad que, a su vez, es sólo un reflejo del mundo de las Ideas.

“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 [...].”²

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. » Ernst Hans Josef GOMBRICH, *L'Art et l'illusion*, traducción al francés de Guy Durand, Gallimard, 1971, p. 99.

2 « 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 et 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 Jacques Cazeaux, le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1995 por la traducción francesa, Primer Cuadro, escena 3, p. 424

Así lo que él considera artificio de la imitación o del simulacro es severamente criticado. Como en la citación anterior, Homero es el blanco predilecto de sus críticas:

“(Sócrates en diálogo con Adimante)

“Dime, te sabes de memoria el principio de la *Ilíada*: 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 Ilion, o Itaca, o en la *Odisea* entera.”³

Para generalizar las críticas de Platón, el artista produciría, mediante la simulación o la mentira, una forma de ilusión que causaría confusión entre la realidad y la ficción, generando así reacciones emocionales reales como respuesta a situaciones y comportamientos ilusorios. Esta crítica se refiere también a los pintores, 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.”⁴

Ya la cama del carpintero es una representación de la cama como *Idea*. La cama del pintor es un simulacro, ya que es una representación de una representación.

Y esto también se aplica a las obras de teatro:

“Así que será lo mismo con el autor trágico, ya que es un imitador.”⁵

La mimesis produciría así una perniciosa ilusión del mundo a través de sus simulacros y reflejos ilusorios 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.”⁶

La República de Platón se posiciona de manera inequívoca como defensora la Verdad y la Justicia. No hay lugar en ella para lo verosímil, lo plausible, lo convincente. La mimesis del artista reproduce la imagen de una imagen, y por lo tanto se puede concluir,

“[...] 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 [...]”⁷

INMERSIÓN MIMÉTICA

Platón tuvo el mérito de descubrir un procedimiento propio al arte, la *inmersión mimética*⁸ que el artista y el público pueden experimentar en su relación con la obra. Volvamos al ejemplo tomado de la *Ilíada*: en el primer momento, Homero habla en nombre de Crisés, contando cómo se postra ante Agamenón para pedir su gracia. Sigue un momento de gran emoción en la historia, consecuencia de la humillación del viejo sacerdote y el iracundo rechazo de Agamenón. Desde ese momento, el sacerdote invoca a los dioses y maldice a los aqueos por la afrenta que tiene que soportar. Es a partir de este momento que la historia cambia y Homero comienza a hablar en primera persona, tomando el lugar de Crisés.

En la inmersión mimética hay, pues, un primer momento de preparación, en el que se mantiene la distancia entre el modelo y su representación. Estamos explícitamente en la metáfora: el modelo y su representación siguen siendo dos entidades autónomas con límites perfectamente delimitados.

Luego hay un detonante que producirá la inmersión, que en este caso es la emoción que despierta la pasión de los protagonistas. Es esta emoción 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”. Esto es, en última instancia, lo que más teme Platón: un señuelo pernicioso que, según él, confunde la realidad con la ficción, ya que la imitación tiene el poder de movilizar sentimientos reales.

Pero Platón se equivoca cuando cree que Homero es un simulador: de hecho, Homero no pretende ser Crisés. Su compenetración con la situación dramática lo lleva a *ser*, y, al mismo tiempo, a *no ser su personaje*. Incluso antes que el lector, Homero es el primero en experimentar el efecto

3 « (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 Ilion, ou Ithaque, l’*Odyssée* tout entière. »

4 « 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., Épilogue, « L’imitation, simulacre du réel » (Livre X, § 597), p. 443.

5 « Il ira doc de même de l’auteur tragique, puisque c’est un imitateur » *Ibid.*, p. 444.

6 « 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.

7 « [...] 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, 5e édition, París, 1961, (Livre X, § 602), p. 452.

8 Terminología de Jean-Marie SCHAEFFER, en su libro *Pourquoi la fiction ? (¿Por qué la ficción?)* Éditions du Seuil, París, 1999. Respecto de la inmersión mimética, ver el capítulo II « Mimesis : imiter, feindre, représenter et connaître » (“Mimesis : imitar, fingir, representar y conocer”), p. 61 – 132.

de la inmersión mimética, embriagado por la emoción de su propia historia. Incluso antes de que se teorice lo que se llamará mucho más tarde con Kant *universalidad subjetiva* o *intersubjetividad*, su propia inmersión en la ficción es el requisito previo para que la inmersión del público se produzca, ya que Homero no es simplemente el poeta, sino también el primer receptor de su obra. Lo que le pasa a él, les pasa a todos. Es ciertamente un lector privilegiado, pero también es, en cierto sentido, como todos los otros. Lo que Homero siente, por encima de todo, es el detonador de los sentimientos que el público experimentará cuando lea sus obras.

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, del arte simbólico al arte clásico.

Platón parece no entender lo que sucede con esta nueva expresión fuertemente enraizada en la mimesis. Su comparación entre el trabajo de los artistas y los reflejos de un espejo, citado anteriormente, muestra un malentendido fundamental sobre el proceso creativo. *El espejo en el que el artista refleja el mundo es él mismo; una imitación literal sin la intervención del artista sería impensable*. Incluso cuando se propone imitar fielmente la naturaleza, la transformación, por el mero hecho de existir.

II - LA MÍMESIS EN *EL TIMEO*

Ya en el crepúsculo de su vida, Platón escribe *El Timeo*, diálogo en el que participan los personajes principales de Sócrates, Critias, Hermócrates y Timeo. Platón mismo describe este trabajo como un *mito verosímil sobre el origen 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, ¿dónde está?”⁹ ¹⁰

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”¹¹ –, postula la existencia de un demiurgo hacedor del mundo. Tal como un artesano, este personaje realiza las cosas reales reproduciendo el mundo de las Ideas, eternas e invariables, que preexisten a su trabajo.

“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 engendradas, y su creador la mejor de las causas. [...] Bajo estas condiciones, nuestro mundo debe ser necesariamente la imagen de algo.”¹²

Nótese aquí la diferencia que el demiurgo guarda con 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 es transcribir, trasponer o copiar las Ideas eternas en las cosas.

9 « 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, Paris, 1992 por la traducción francesa, p. 97.

10 Entre los dos banquetes transcurrieron en la realidad unos veinte años aproximadamente.

11 « 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[...].” »

PLATON – *Timée/Critias*, op.cit., p. 114.

12 « Mais il faut encore se demander au sujet de l’univers, d’après lequel des deux sortes de 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 demiurge est bon, il est évident que le demiurge 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 demiurge 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. »

PLATON – *Timée/Critias*, op.cit. p.116-117.

“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.”¹³

Aquí vemos la mimesis en acción, pero esta vez Platón la describe en sentido positivo, no como la copia de una copia que él criticaba desde *La República* en los pintores y dramaturgos de su época, sino como el necesario encaje 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 y sin orden - y lo llevó del desorden al orden, habiendo considerado que el orden es infinitamente mejor que el desorden.”¹⁴

Queda así puesta de manifiesto la complejidad de la mimesis, donde el demiurgo no sólo transmite, sino que se apropia del material inteligible para realizarlo 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”.

Al introducir orden en el desorden, el demiurgo realiza un acto de creación que va más allá 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.”¹⁵

La propia figura del demiurgo como mediador modifica el proceso a través de la manera como las Ideas se aplican al universo.

Tal vez Platón hubiera podido desarrollar esta idea en lo que concierne la similitud entre la mimesis demiúrgica y la mimesis del artista. Pero para esta última, es su discípulo Aristóteles quien va recuperar la noción de mimesis como proceso de creación.

LA MÍMESIS SEGÚN ARISTÓTELES

Para comprender plenamente lo que Aristóteles entiende por mimesis, debemos desvelar su compleja concepción del arte, que se expone de forma transversal en varias de sus obras. Así, en la *Ética a Nicómaco*, Aristóteles define el arte en su acepción antigua: como una práctica de “las cosas que pueden ser de otra manera de lo que son”, afirmando así su carácter fundamentalmente 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”.¹⁶

En consecuencia, lo que la obra afirma o niega no debe ser interpretado como objetivamente válido, ya que se refiere a la expresión subjetiva del creador. Además, si el principio del arte se encuentra en el artista y no en el objeto que produce, se deduce necesariamente que la mimesis no puede ser una mera imitación de un modelo, ya que la relación con el modelo estaría mediada por un proceso de introyección, internalización e identificación del artista en relación con su referencial. Con Aristóteles estamos en presencia de una forma radicalmente diferente de concebir la función del arte, descubriendo un camino que le es propio

15 « 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 meilleur 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. »
Ibid., p.118 -119.

16 « 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 ». ARISTOTELES, *La Morale ou Éthique à Nicomaque*, trad. M. Thurot, Libro VI, VI (1140 a), Éd. Firmin Didot, París, 1824. Obra en línea en <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/morale6.htm>.

13 « 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. »
Ibid., p. 116.

14 « 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 souhaita 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. »
PLATON – *Timée/Critias*, op.cit. p. 118.

y que guarda la imitación separándola de todo contenido peyorativo.

“El Estagirita concede al artista la tarea de fundar un orden ontológico diferente, en el que conserva la teología 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”.¹⁷

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.”¹⁸

El arte en el sentido antiguo de la palabra es una *techné*, una práctica contingente y productora de emergentes imponderables: “lo que es así, pero podría ser de una manera diferente”. Al mismo tiempo, es 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. El problema que enfrentan los comentaristas es que el concepto no está definido en ninguna parte de la *Poética*. Sin embargo, desde la introducción de la *Poética*, 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”.¹⁹

En su función puramente imitativa, la mimesis participa activamente y de manera congénita en cualquier proceso de aprendizaje:

“La imitación es, en efecto, desde la infancia, una inclinación natural de los seres humanos, que se dife-

rencian de los demás animales por su fuerte tendencia a imitar y a aprender a través de la imitación [...]”²⁰

Lejos de ser comparable a los reflejos de espejo, como relata la metáfora platónica, la mimesis presenta para Aristóteles 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.”²¹

El arte es universal porque la mimesis sobrepasa el modelo de la realidad, y en la obra hay, aparte del parecido con el modelo, elementos de la personalidad del creador que completan la obra. Y en esos elementos el creador inscribe lo Humano en él, se inscribe y nos inscribe a todos, y para siempre, en el seno de la universalidad.

Así la mimesis aristotélica implica un proceso de introyección e identificación con el modelo. Con esto Aristóteles también afirma la inmersión mimética, a la que atribuye una función positiva. La *catarsis* –término que ha sido adoptado por el psicoanálisis– que la dramaturgia teatral pone de manifiesto, es una beneficiosa purgación de las pasiones, purgación de los sentimientos de miedo, de lástima o de cólera del público, que en la tragedia se identifica 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 puede estar inspirada en la realidad, no tiene por qué permanecer fiel a ella, sino que sólo pretende representarla en un contexto plausible. 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.”²²

En el pensamiento de Aristóteles, lo probable desempeña un papel importante junto con lo verdadero; el cono-

17 María CASTILLO MERLO, «La noción de Mimesis en Aristóteles», en *Cuadernos de Filosofía* n° 51, Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, Buenos Aires, 2008, p. 91.

18 « 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 [...] » ARISTOTELES, *Éthique à Nicomaque*, traduction J. Tricot, Libro VI, 3 (1139b), Ediciones Les Échos du Marquis, janvier 1964, p. 132. Obra en línea en <https://philosophie.cegeptr.qc.ca/wp-content/documents/Éthique-à-Nicomaque.pdf>.

19 « 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 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. » ARISTOTELES, *Poétique*, traduction de Michel Magnien, Librairie Générale Française, 1990, (I, 1447), p. 85.

20 « 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.

21 « [...] 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. » ARISTOTELES, *Poétique*, *op.cit.*, (IX-1451 b), p. 98.

22 « 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.

cimiento de la *techné* difiere del conocimiento teórico en términos de propósito y de método.

De hecho, en algunas obras como la *Lógica*, la *Metafísica* o la *Historia de los animales*, la teoría y la práctica están fundamentalmente separadas: 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 inseparablemente con la práctica del tema. Estas disciplinas dieron lugar a tratados heurísticos en los que los estudiantes del Estagirita aprendieron a escribir una buena tragedia, o a organizar óptimamente los argumentos durante una controversia.

Para Aristóteles, la mimesis funda un dominio heurístico que 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 dentro de su propia expresión.

Que el énfasis ya no se ponga en la representación de lo que es, sino en la representación de lo que podría ser, equivale a extraer definitivamente la mimesis del ámbito de lo objetivo para ponerla 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 modelo 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 creación artística, Aristóteles afirma el arte como una heurística de la realización.

LA MÍMESIS SEGÚN HEGEL

Desde el capítulo primero de su Curso de Estética, Hegel rechaza la mimesis como fundamento del quehacer artístico:

“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.”²³

Un mismo desprecio se trasunta en la citación siguiente, que podría haber pertenecido a Platón:

“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.”²⁴

Como Platón, Hegel entiende la mimesis como la copia fiel del modelo, sin tener en cuenta el trabajo de interiorización del creador. Para él, el arte representa una verdad, gracias a la cual las apariencias ilusorias del mundo se transforman en creaciones del espíritu.

Para Hegel la mimesis se aparta del camino de la verdad, puesto que modelo y obra no se encontrarían en una relación dialéctica, sino en un perpetuo desfasaje:

“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”.²⁵

23 « 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. »

Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Cours d'esthétique*, trad. Jean-Pierre Lefebvre y Veronika von Schenk, Aubier, 1966 por la traducción francesa, tomo I, p. 62.

24 « 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, *op.cit.*, tomo I, p. 62-63.

25 “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 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.”

Joyce ALANA YATES, *Aristote, Hegel and mimesis*, tesis doctoral, National Library of Canada, 1989, p. 106.

Sin embargo, cuando Hegel analiza la forma clásica, se ve obligado a admitir que la mimesis juega un rol indispensable. En efecto, para que el movimiento dialéctico pueda realizarse produciendo la transformación del arte simbólico al clásico, es menester el proceso a dos vertientes descubiertas por Aristóteles: la búsqueda de la semejanza con el modelo natural lleva inscrita la individuación creciente del artista en la gestación. Contra Hegel, podemos afirmar que, dentro del movimiento dialéctico, la mimesis sería la toma de 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”²⁶

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

“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”.²⁷

26 « 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.

27 “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”. Joyce ALANA YATES, *op.cit.*, p. 148-149.

Recordemos que 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, junto con las ficciones, las mentiras plausibles y los absurdos son admitidos:

“Sobre todo, Homero enseñó a los otros la manera de decir mentiras
– es decir, cómo servirse del falso razonamiento”²⁸

“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”.²⁹

CODA

Ambos idealismos, platónico y absoluto, desconocen en la mimesis la diferencia entre inspiración y calco. Un proceso individual de creación se genera cuando el artista se inspira del modelo para gestar su obra. Este proceso 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 encadenados causalmente donde el espíritu va tomando conciencia de sí. El espíritu absoluto es el resultado de este proceso. Focalizándonos en la estética, podemos decir que, en ningún caso, ella considera la emoción de una obra particular. Los tres momentos del arte, según Hegel, emergen de una observación 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*.

28 « Par-dessus tout, Homère a encore appris aux autres la manière de dire de mensonges – c'est-à-dire de manier le raisonnement faux. » ARISTOTELES, *Poétique*, *op.cit.* (XXIV-1460 a), p. 126.

29 « Même l'absurde pourra être accepté, puisqu'il est clair que les passages non rationnels de l'Odyssee, 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. » *Ibid.*, p. 127

Esta intuición es para el artista una suerte de *Aleph* indescriptible 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.”³⁰

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*.

A la mimesis como arte puede aplicarse esta citación de 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.”³¹

En el artículo complementario a éste, intitulado “La mimesis como arte – segunda parte: Heurística” 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 de vocación musicológica creada 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.

30 Jorge Luis Borges, “El Aleph”, cuento completo de su libro *Ficciones*, in <https://ciudadseva.com/texto/el-aleph/>.

31 “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.” Ananda Kentish COOMARASWAMY, *The Transformation of Nature in Art*, Harvard University Press, 1934, p. 25.

REFERENCIAS

- ALANA YATES, JOYCE (1989).** *Aristote, Hegel and mimesis*, tesis doctoral. Montreal: National Library of Canada.
- ARISTÓTELES, (1862).** *Physique*. Traducción al francés de Barthémemy Saint-Hilaire. Recuperado el 17 de abril de 2019 de <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/phys2.htm>.
- , *Éthique à Nicomaque (1964)*. traducción al francés de J. Tricot. París: Ediciones Les Échos du Marquis. Recuperado el 13 de noviembre de 2011 de <https://philosophie.cegeptr.qc.ca/wp-content/documents/Éthique-à-Nicomaque.pdf>.
- , *Poétique (1990)*. Traducción al francés de Michel Magnien, París: Librairie Générale Française.
- BORGES, JORGE LUIS (1957).** *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé editores.
- CASTILLO MERLO, MARÍA (2008).** La noción de Mímesis en Aristóteles. *Cuadernos de Filosofía n° 51*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- COOMARASWAMY, ANANDA KENTISH (1934).** *The Transformation of Nature in Art*. Londres : Harvard University Press.
- GOMBRICH, ERNST HANS JOSEF (1971).** *L'Art et l'illusion*, traducción al francés de Guy Durand. París: Gallimard.
- HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH (1966).** *Cours d'esthétique*, traducción al francés de Jean-Pierre Lefebvre y Veronika von Schenk. París: Aubier.
- HEIDEGGER, MARTIN (1962).** L'origine de l'œuvre d'art, *Chemins qui ne mènent nulle part*, traducción al francés de Wolfgang Brockmeier. París: Gallimard.
- PLATÓN (1995).** *La République*, traducción al francés de Jacques Cazeaux. Paris: Librairie Générale Française.
- , *République (1961)*. Traducción al francés de E. Chambry. París: éd. Les Belles Lettres, 5e édition.
- , *Timée/Critias (1992)*. Traducción al francés de Luc Bresson. París: Flammarion.
- SCHAEFFER, JEAN-MARIE (1999).** *Pourquoi la fiction?*. París: Éditions du Seuil.