

Capítulo 2

2.1. La disputa por los orígenes etimológicos de *mimesis*: imitación versus expresión.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, se inicia un debate académico sobre los orígenes y significación del término *mimesis* y de la familia de palabras a la que éste pertenece, *i.e.* *μίμος, μιμεῖσθαι, μίμημα*. Las tesis de Koller (1954&1980) representan un verdadero desafío a las interpretaciones hasta entonces vigentes sobre el tema. En primer lugar, objeta la interpretación generalizada según la cual, esta palabra significa desde sus más remotos orígenes *imitación* (*Nachahmung*). Antes bien, sostiene que su sentido originario estaba emparentado con la idea de *expresión* (*Darstellung*). La idea de *mimesis* como *copia* o *imitación* sería un desarrollo posterior que Koller atribuye a Platón. Según esta interpretación, el ámbito de la palabra se hallaba originalmente limitado al poder expresivo de la música y la danza. La primera acuñación -que Koller remite a la teoría musical del siglo V, especialmente a Damón- tiene un carácter netamente ético-emocional, en la medida en que denota el dar forma exterior a alguna clase de contenido espiritual (*Formwendung des Seelischen*). La segunda -inspirada en una teoría sofística- es atribuida exclusivamente a Platón y ha desempeñado a juicio de Koller, un rol destructivo en la historia de la estética¹²⁶ pues, Platón habría distorsionado el sentido musical original del término aplicándolo a otras formas artísticas, con el objeto de lograr una condenación ética del arte.¹²⁷

Las tesis de Koller dieron lugar a una minuciosa respuesta por parte de Else (1958), quien elaboró un detallado relevamiento de los diversos testimonios sobre el empleo de este grupo de palabras en la primera mitad del siglo V a.C.¹²⁸ A partir de tal relevamiento, Else (1958:78-79) reconoce tres significaciones principales, a saber, la actividad *mímica* y dos derivaciones naturales: la *imitación* y la *replificación*. El sentido primario refiere a la representación

¹²⁶ Koller (1980:1398).

¹²⁷ Koller (1980:1397).

¹²⁸ Tanto Else (1958:79) como Koller (1980) parecen coincidir en que la raíz de esta familia de palabras está dada por la palabra *mimos*. Sin embargo, ambos autores ofrecen interpretaciones contrapuestas sobre su significación original. Koller sitúa su significación primaria en la figura del actor, mientras que Else enfatiza su carácter performativo. Según Else, la marcada ausencia de la palabra *mimos* durante el siglo V es muy reveladora. La reticencia de los autores áticos y jónicos en el empleo de esta palabra la explica a partir de su conexión con un género dramático siciliano que ofrecía una imagen sencilla de la “baja” vida. De ahí, que la palabra fuera percibida en el mundo ático y jónico como extranjera y vulgar; sin embargo, estas reticencias en su empleo no se extendieron a todo el grupo de palabras.

del aspecto, las acciones, las elocuciones de animales o de hombres mediante el discurso, el canto o la danza, esto es, a un sentido performativo o proto-dramático. A partir de este sentido *mímico* originario -que no se aplica de manera necesaria ni excluyente a la música o a la danza- se produce una transición simple y natural hacia un sentido ético de la imitación, *i.e.* la imitación de las acciones de una persona por otra.¹²⁹ Else rechaza la existencia de una verdadera doctrina de la imitación en la tradición preplatónica, en la cual sólo encuentra un puñado de usos interrelacionados. Si bien es cierto que los pitagóricos encontraban semejanza o afinidad entre la música y los estados del alma no obstante, no existía una teoría pitagórica o damoniana de la imitación.¹³⁰ A partir de estos distintos usos y en combinación con otras ideas de diversa procedencia, Platón fue quien por primera vez, ofreció una noción compleja de la *mimesis*, (Else.1958:85).

Por su parte, Halliwell (1986 & 2002), se niega a participar de este debate pues, adopta una actitud cauta sobre la posibilidad de determinar los orígenes del término. Por esta razón, se inclina a realizar un mero relevamiento de los usos principales del término. Hay -según el autor- demasiada variedad en su empleo, como para trazar un esquema lineal sobre el desarrollo semántico de la palabra *mimesis* o de su familia de palabras. Aunque el estudio de los orígenes de la palabra pueda resultar atractivo -afirma Halliwell- tiene en el mejor de los casos, un carácter meramente especulativo.¹³¹ A diferencia de los tres significados reconocidos por Else, Halliwell registra cinco usos definidos de este grupo de palabras para la primera mitad del siglo V, a saber, la representación visual, el comportamiento imitativo, la actuación (que se distingue de la anterior por su intencionalidad), la imitación vocal, la *mimesis* metafísica.¹³² El autor subsume todos estos usos (y en cierto sentido, aún el metafísico) en un esquema de correspondencia formal, pues habría una correspondencia directamente perceptible entre el medio del objeto mimético o acto (ya sea apariencia, comportamiento o sonidos) y el aspecto relevante del correspondiente fenómeno.¹³³ Hacia la primera mitad del siglo V, la terminología de la *mimesis* podía aplicarse tanto a las artes musico-poéticas como visuales porque estaba

¹²⁹Else ve el desplazamiento desde el significado original de la mímica hacia un sentido “ético” de la imitación como la *transición desde un significado “vivo” hacia uno más abstracto y descolorido* (colorless). En cambio, para Koller habría ocurrido una transición desde la idea de *expresión* hacia la *versión suavizada* de *imitación*.

¹³⁰ Esta interpretación lo lleva incluso a rechazar el testimonio de Aristóteles enunciado en *Met A*, 5 987 b11.

¹³¹ Al respecto, sostiene que no se puede establecer con ninguna certeza la etimología de la raíz griega *mim-*; más aún, a diferencia de Koller y de Else, Halliwell pone en tela de juicio la posibilidad de establecer con certeza que el vocablo *mimos* sea el miembro más antiguo de esta familia de palabras.

¹³² Halliwell (1998:111) & (2002:15).

¹³³ “there is a directly perceived match between the medium of mimetic object or act (whether appearance, behaviour or sounds) and the relevant aspect of the corresponding phenomenon”. Halliwell (1998:115).

emergiendo un sentido del status representacional-expresivo de las artes miméticas.¹³⁴ Este proceso derivó en la constitución de una categoría unificada de las artes miméticas, la cual constituyó -según el autor- un punto de partida para las reflexiones teóricas de Platón y Aristóteles sobre el arte.

La confrontación de los estudios filológicos sobre los orígenes etimológicos de *mimesis* revela que no hay acuerdo entre los eruditos. No parece posible establecer de manera certera ni la raíz del término ni su significación original, sólo se conoce que su empleo más antiguo registrado data del siglo V a.C.¹³⁵ La fragilidad de la evidencia disponible no permite establecer con certeza ni la génesis etimológica ni el desarrollo que determinó su equivocidad. Esta incertidumbre impone -a mi juicio- una actitud prudente y teóricamente menos ambiciosa que las propuestas por Koller y Else.¹³⁶ Como sugiere Halliwell, se pueden presentar los usos reconocidos del término sin establecer jerarquía alguna entre ellos, aunque es cierto que a través de la polisemia del término es posible transitar distintos grados de abstracción que van desde los comportamientos *mímicos* de los animales y los hombres, la representación o reduplicación visual, el carácter ético de la música (del que se deriva la legalidad musical de los *nómos*) hasta la *mimesis* metafísica atribuida a los pitagóricos. Esta diversidad semántica permite a mi juicio, conjeturar que el término *mimesis* es primordialmente un instrumento útil en la construcción de analogías,¹³⁷ en la medida en que la inferencia analógica (que es una forma simple y generalizada de pensamiento pre-filosófico) alcanzó un importante desarrollo en el pensamiento griego.¹³⁸

¹³⁴ Halliwell (2002:22).

¹³⁵ Else (1958: 74).

¹³⁶ Havelock (1994:67 n.22) expresa una posición intermedia entre ambos: “No obstante, soy de la opinión de que el significado de pleno de dicho uso sólo puede establecerse combinando de algún modo los respectivos puntos de vista de Koller y Else. El primero acertó al ver el elemento *expresionista* contenido en los términos -y derivado de su sentido básico de *re-presentación*; el siguiente comprendió que se aplicaba a la manipulación de la voz viva, del gesto, del vestido y en términos generales de la acción, y no sólo más limitadamente, a la danza y a la música.”

¹³⁷ Pues, como se ha afirmado: “toda la estructura del lenguaje y toda la utilidad de los signos, marcas, símbolos, dibujos y representaciones de variada clase descansa en la analogía.” Jevons citado en Lloyd (1992: 172).

¹³⁸ Lloyd (1992:359) se ocupa del uso de este modo de razonamiento en el período que se extiende desde el pensamiento griego temprano hasta Aristóteles quien, según el autor, desarrolla la lógica del uso de las analogías. Los símiles, comparaciones, metáforas e imágenes en la literatura pre-filosófica de Homero y de Hesíodo fueron empleados a fin de concebir y de explicar lo desconocido y asimismo, prefiguraron las formas propiamente analógicas de razonamiento. Las fuentes de Anaxágoras, Demócrito, Heródoto y los autores hipocráticos de fines de siglo V a.C. confirman la importancia de la analogía como un método de descubrimiento y explicación en el desarrollo de la ciencia griega. Las analogías fueron la fuente más rica de hipótesis en la ciencia griega temprana. Por otra parte, es innegable el importante valor heurístico que Aristóteles otorgaba a las analogías en sus investigaciones biológicas, *v.gr.* *P.A.* 639 b11-21, 645b3-10; *H.A.* 502b 5-10, 612b 18-23; *Mete* 346b 347a 6. El hecho de que Aristóteles suela emplear en los pasajes “analógicos” una terminología mimética es -a mi juicio- muy significativo.

Este breve recorrido por el debate académico también revela que en la discusión misma sobre su significación originaria está ya en juego la dualidad entre la *mimesis* entendida como imitación o copia y la *mimesis* concebida como expresión, la cual permite transitar la historia cultural del concepto. De manera simplificada, se puede afirmar que cuando se entiende a la *mimesis* en términos de *imitación*, la cuestión central es la semejanza que la obra debe guardar con el mundo exterior a la misma, *i.e.* el mundo extra-artístico, lo que sin lugar a dudas constituye el principio rector del naturalismo. Asimismo, tal interpretación del concepto se vincula a la pregunta por la génesis del arte. Por otro lado, entender a la *mimesis* como expresión implica despreocuparse por la correspondencia de la obra con nada externo a ella, puesto que sólo interesan las reglas que gobiernan el mundo interno a la misma, esto es, su cohesión. Esta interpretación responde a un interés formal y a través de ella, usualmente se intenta dar respuesta a la pregunta por el objetivo o finalidad del arte.¹³⁹ Tras la oposición que conlleva la comprensión de *mimesis* en términos de *imitación* o de *expresión* subyacen supuestos fundamentales sobre la naturaleza del hacer artístico y esta polaridad ha sido paradigmáticamente representada por la interpretación canónica de tal concepto en Platón y en Aristóteles.

2.1.1. La noción aristotélica de *mimesis* en *Poética*.

A pesar de los diversos empleos pre-platónicos atestiguados, sólo en *Rep.* III y X la palabra *mimesis* es empleada por primera vez como término técnico. En el contexto fundamentalmente político y pedagógico de *Rep.* III, *mimesis* es identificada con el modo dramático, esto es, con la personificación directa de caracteres literarios por oposición al modo diegético, *i.e.* narrativo. El proceso de identificación que trae consigo la *mimesis* entendida como modo de composición poética, determina que en el libro III predomine una preocupación por los efectos morales de la misma. En *Rep.* X la atención no gira ya en torno al

¹³⁹ Respecto a la *expresión*, es preciso tener en cuenta la dualidad que intrínsecamente se le ha otorgado al término. El mismo puede referirse ora a un proceso emprendido por el artista ora a una caracterización del producto de ese proceso (Beardsley & Hospers.1997:137). Para el pensamiento antiguo, la *expresión* corresponde al segundo de estos términos en la medida en que pertenece al ámbito retórico debido a su “poder” persuasivo (Aristóteles, *Ret.* III, 1-12), lo cual explica también su vínculo eminente con el arte musical. Razón por la cual, se la vincula a la música cuya eficacia como agente de formación moral, de disciplina personal y social era ampliamente reconocida en la tradición clásica y helenística. (Marrou.1948: 197) La expresión emocional de la subjetividad del artista constituyó un principio rector de la estética romántica, por esta razón resultaría ajena a una hipotética acuñación originaria del término. La historia del término *expresión* tuvo desde sus orígenes en la Antigüedad clásica y hasta la Ilustración un tono retórico equivalente a los medios de persuasión que el orador inventa y explota. A comienzos del siglo XIX, alcanzó su punto más alto y se convirtió en uno de los principios de los poetas románticos entendida como la proyección de la mentalidad y de los sentimientos del poeta. (Preminger.1993:396).

método sino hacia el objeto de la *mimesis* por lo cual, la condenación se fundamenta aquí en razones ontológicas. Aún cuando existen ciertos indicios de una consideración platónica más amplia del término en diálogos tardíos como *Sofista* y *Timeo*,¹⁴⁰ la censura de la *mimesis* artística persiste en el programa político de *Leyes* (II y VII).

La noción de *mimesis* tal como es presentada en *Poética* 1 1447 a8-13, revela que se trata de un término cuyo empleo parece estar consolidado. Desde el comienzo, esta palabra parece incorporada al vocabulario técnico aristotélico como categoría unificada no sólo de las artes poético-performativas (la poesía épica, trágica, la comedia y la dítirámica), y del arte musical (en su mayor parte la aulética y la citarística) sino también de las artes visuales (*Poet.* 1447a18). A pesar de este carácter unificado, el arte poético ocupa un lugar prioritario en el tratado ya que Aristóteles apenas hace referencia a la música y las múltiples referencias a las artes visuales tienen un valor ilustrativo como la forma más elemental de la *mimesis*.¹⁴¹ Una de las principales dificultades que impone la reconstrucción de la significación del término en la *Poética* es el hecho de que Aristóteles no lo define, sino a través de la clasificación tripartita que propone de las artes miméticas, esto es, en función del medio (*Poet.* 1), del objeto (*Poet.*2) y del modo (*Poet.*3). En la consideración de los medios miméticos es significativa la digresión dedicada a la ausencia de nomenclatura para las artes que sólo emplean el lenguaje, ya que a través de ella se evidencia que no hay simplemente en Aristóteles un mero interés taxonómico. Esta distinción responde fundamentalmente a la necesidad de distinguir entre la producción propiamente poética, esto es, conforme a la *mimesis* (*κατὰ τὴν μίμησιν*, 47 b15) y otras formas discursivas que -aunque emplean el verso- no son miméticas, *v.gr.* la medicina, la física (47b16) o incluso la historia (51a36-b11). A través de la clasificación cuyo criterio es el objeto, Aristóteles circunscribe la *mimesis* a la esfera de los actuantes, sean éstos nobles o de baja calidad. A partir de la problemática determinación de los modos de la *mimesis*, Aristóteles distingue -según la mayoría de los intérpretes- entre el modo narrativo y dramático.¹⁴² Como señala Solmsem (1935:196), las divisiones (*diáiréseis*) empleadas en la clasificación revelan: “que nos hallamos en terreno platónico en esta parte de la *Poética*”.

La determinación de la significación aristotélica de *mimesis* ha dado lugar a las más diversas y contrapuestas interpretaciones. Según Koller (1980), Aristóteles construye su

¹⁴⁰ A partir de tales diálogos, los neoplatónicos concibieron al arte como encarnación sensible de lo ideal.

¹⁴¹ Lucas (1978:259 & 56 *ad* 47a18).

¹⁴² Lucas (1978:66 *ad* 48a20-24) siguiendo a Bywater reconoce tres formas: la narrativa, la dramática y la combinación de ambas.

concepto de *mimesis* a partir de la acuñación musical y por ende, expresiva empleada originalmente por Damón. Por su parte, Else (1965) considera que la verdadera innovación aristotélica reside en la redefinición de *mimesis* no ya para significar una “falsificación” de la realidad sensible sino una presentación de “universales”, los cuales deben ser concebidos como modelos característicos de pensamiento, de sentimiento y de acción humana. Para Lucas (1978) la palabra *mimesis* tiene una extraordinaria amplitud de significado que remite en diversos contextos a las ideas de imitar, representar, sugerir, indicar y expresar, pero todas ellas refieren a la simple noción de hacer o actuar algo que se asemeja a otra cosa.¹⁴³ A juicio de Lucas, la verdadera originalidad de la *mimesis* aristotélica reside en que se extiende a la forma mimética la concepción de una estructura causalmente unida, la cual permite revelar algo acerca de la naturaleza de la acción, *i.e.* una representación de la vida universalmente válida.¹⁴⁴ Más allá de la disputa por la significación del término, sin dudas Aristóteles fue quien por vez primera, mostró cómo los poetas podían recibir una seria consideración. Por su parte Woodruff (1992), afirma que no es posible establecer una consideración simple de lo que la *mimesis* aristotélica significa en distintos contextos, por lo cual intenta bosquejar una definición que se adecue a sus diversos empleos. Claramente sostiene que la *mimesis* aristotélica no es imitación, ni ficción, ni reproducción, ni representación, ni expresión, ni semejanza. A su juicio, se trata de una forma funcional de engaño,¹⁴⁵ ya que la *mimesis* es el arte de disponer una cosa de modo que tenga un efecto que propiamente pertenece a otra. En definitiva, se trata de una intervención en los procesos causales naturales, lo cual presupone que hay un orden natural en el que la *mimesis* puede intervenir. Desde un punto de vista superficial, parece haber muy poco punto de contacto entre el tratamiento representacional de la *mimesis* en poesía y música y las formas teleológicas de la *mimesis* enunciadas fuera de la *Poética*, pero a pesar de eso hay –para Woodruff– alguna resonancia en un nivel más profundo entre ambas clases de *mimesis*.¹⁴⁶ Precisamente la *mimesis* ha sido un concepto difícil de digerir para los pensadores modernos, porque pertenece a un entramado de conceptos teleológicos. Se trata de una actividad que apunta a producir efectos que normalmente se alcanzan por otros medios: “La *mimesis* rompe el orden natural de propósitos y efectos. Por esta razón es maravillosa y excitante, porque nos

¹⁴³ De ahí que a pesar de sus limitaciones, Lucas (1978:259) mantiene la traducción de *mimesis* como *imitación*.

¹⁴⁴ Los pasajes en los que Aristóteles se refiera a la *mimesis* fuera de la obra tienen para Lucas (1978:267) poco que ver con las bellas artes.

¹⁴⁵ A diferencia de la *mimesis* en términos platónicos, en Aristóteles se trata de un proceso benigno porque la *mimesis* no puede afectar el carácter moral que el individuo desarrolló durante años. Woodruff (1992:93).

¹⁴⁶ Woodruff (1992:78).

ofrece una forma segura de aprender cosas acerca de los leones -a través de su imagen- y una forma placentera de desarrollar hábitos valeroso en la mente -a través de la música y la danza”.¹⁴⁷ Para Halliwell (1999b), el fundamento intencional es la condición necesaria de la *mimesis* artística en Aristóteles. Dicha intencionalidad es lo que asegura la significación que las obras miméticas poseen tanto para sus hacedores como para su audiencia.¹⁴⁸ La *mimesis* aristotélica¹⁴⁹ es una forma de significación que -a diferencia de la concepción platónica que la concibe como reflejo del mundo- no implica una reproducción o relación de duplicación con el original, en la medida en que no supone de manera necesaria una relación con particulares.¹⁵⁰ La verdadera peculiaridad de la noción aristotélica de *mimesis* reside -para Halliwell- en que el filósofo libera a esta noción de cualquier función referencial en relación con particulares. La significación mimética se construye no a partir de la relación con su objeto, sino a partir de los modelos inteligibles de la experiencia humana contenidos en la trama. En su interpretación, Halliwell enfatiza el carácter eminentemente ficticio o hipotético de la *mimesis* aristotélica, con el objeto de subrayar que la significación mimética no sólo se construye a partir de la referencia externa de la obra, sino también a partir de su estructura interna.¹⁵¹

La triple clasificación del concepto de *mimesis* propuesta en *Poética* 1-3, está -a mi entender- más allá de la mera organización de las artes miméticas y sus especies, en la medida en que responde a la necesidad de delimitar diversos tipos de discursos. En el contexto de la querrela entre poesía y filosofía, esta demarcación implica el reconocimiento de la validez de distintas modalidades discursivas. La determinación de las diferencias formales y de contenido entre estas formas discursivas, permite que la rivalidad sea transfigurada en coexistencia. En definitiva, la *mimesis* es el método común que define a la actividad poética (47b15 & 51b28-29), pero -como he señalado en el Capítulo 1- es preciso tener en cuenta que la *mimesis* artística

¹⁴⁷ “*Mimesis* breaks the natural order of design and effects. That is why it is wonderful and exciting, and that is why it gives us safe way to learn facts about lions -through pictures- and a pleasant way to develop courageous habits of mind- through music or dance”. Woodruff (1992:92).

¹⁴⁸ Respecto a las referencias aristotélicas a la *mimesis* en la *Física* y los tratados naturales, Halliwell (1999:315-6 n.5 & 2002:153-4) asegura que es imperativo desvincular a la *téchne poiétiké* del principio aristotélico más amplio conforme al cual, las *téchnai* “siguen el patrón” o “imitan” (*mimēsthai*) la naturaleza en cuanto a la persecución ordenada de sus fines. En este sentido, sostiene que este principio no se refiere a las artes miméticas tratadas en la *Poética*.

¹⁴⁹ Debido al peligro que implica apoyarse en la traducción de “imitación” aún en las más tempranas apariciones de esta familia de palabras, Halliwell las interpreta cuando son aplicadas a la poesía, las artes visuales, la música o a la danza como equivalentes a un concepto de “representación”, esto es, el uso de un medio artístico para comunicar y significar ciertas realidades de carácter hipotético.

¹⁵⁰ Halliwell (1999:317-318).

¹⁵¹ Por esta razón, Halliwell enfatiza el hecho de que el objeto de las obras miméticas no necesariamente debe ser real.

forma parte de la habilidad mimética ingénita mediante la cual, los hombres satisfacen su deseo fundamental de aprender. La *mimesis* artística aristotélica es -a mi entender- una forma derivada de la habilidad cognitiva primaria. Aún cuando las modalidades de conocimiento mimético varían en cada una de las especies de la *mimesis* artísticas y no-artística, su finalidad es siempre cognitiva. En la sutileza y complejidad de la noción aristotélica de *mimesis* conviven -a mi juicio- rasgos del naturalismo y del formalismo mimético, los que han posibilitado su comprensión tanto en términos de “imitación” como de “expresión”. Los pasajes en los que Aristóteles recurre al paradigma de las artes visuales alimentan la primera interpretación, mientras que aquellos en los que se interesa por la cohesión interna del *μῦθος* abonan la segunda. Esta dualidad permite explicar la amplitud y diversidad interpretativa a la que ha dado lugar la *mimesis* aristotélica a lo largo de la historia de su recepción.¹⁵²

Antes de pasar a la siguiente sección en la que me ocupo de la *Wirkungsgeschichte* de la *mimesis* aristotélica, quiero detenerme a señalar brevemente las principales características de la producción poética especialmente trágica, en el momento en que Aristóteles escribe la *Poética*. Contrariamente a lo que de manera usual se cree la tragedia en el siglo IV a. C. aún estaba viva. Se trata de una época muy prolífica en la producción trágica y los autores del siglo V a.C. era vistos ya como “clásicos”.¹⁵³ Las nuevas formas de la tragedia convivían -aunque en algunos casos reemplazaban- las formas de la tragedia clásica. Como advierte Xanthakis-Karamanos (1980:1), es preciso hablar de un “cambio de dirección” y no de una declinación respecto a la tragedia clásica. En las últimas décadas del siglo V a.C., la tragedia comenzó a tomar un rumbo que podría denominarse “anti-trágico”, a través del cual se rechazaba la seriedad del drama clásico y se prestaba atención a la técnica dramática, a la elegancia y al refinamiento de estilo. Las tragedias clásicas que eran apreciadas por sus méritos, pero que no eran verdaderamente

¹⁵² Dado que excede ampliamente los límites de este trabajo, quiero señalar brevemente que -a diferencia de Lucas (1978:267) y de Halliwell (1999:315-6 n.5 & 2002:153-4)- los pasajes en los que Aristóteles emplea la idea de *mimesis* en términos de la analogía *téchne-phýsis* (v.gr. *Fís.* II 8 199a16) son a mi juicio, relevantes en la comprensión de la *mimesis* aristotélica. El hecho de que la *Poética* no atestigüe la formulación explícita de esta analogía no constituye, a mi entender, razón suficiente para excluirla de su interpretación y tomarla por una consideración marginal ajena a las cuestiones de la misma. En numerosos pasajes de la *Poética* Aristóteles ofrece indicios -a mi juicio- elocuentes de que efectivamente la *téchne* poética guarda correspondencia con o es análoga a (*mimēsthai*) la naturaleza (*phýsis*), v.gr. el carácter connatural de la actividad mímica común a hombres y animales (48b5); las analogías zoológicas sirven para esclarecer el orden y extensión que deben tener el *mýthos* trágico (50b34-51a4) y épico (59a17-21) para ser bellos; la referencia a las figuras de fieras desagradables y cadáveres, cuya imagen nos gusta ver retratada con la mayor fidelidad posible (48b12), la perspectiva orgánica que subyace al desarrollo histórico de los géneros poéticos (49a15), entre otros. Aunque desde una perspectiva diferente, las interpretaciones de Woodruff (1992) y de Ricouer (1996:378 n.62) abonan mi hipótesis.

¹⁵³ Xanthakis-Karamanos (1980:24).

comprendidas fueron reemplazadas por las tragedias retóricas; y esta dirección anti-trágica significó el fin de la tragedia clásica. Uno de los rasgos que caracterizan a esta nueva forma de la tragedia es la idea del panhelenismo, que surge producto de la desintegración de la *πόλις*. Con la extensión del imperio macedónico, la tragedia tendió a transformarse en una institución cosmopolita, que a la vez que avanzaba en sus formas externas declinaba en cuanto a su significación.¹⁵⁴ En este sentido, lo ritual permanece como rasgo formal y la palabra *τραγικός* adquiere nuevos matices semánticos, ligados a lo teatral y a lo pomposo, más próximos al melodrama. Correspondientemente aparece un mayor interés en los aspectos técnicos. La elaboración verbal y la elegancia estilística van en detrimento de la severidad y pureza del estilo clásico, puesto que la finalidad de esta nueva forma trágica era excitar y deleitar a la audiencia, *i.e.* el entretenimiento.¹⁵⁵ Asimismo, la transición entre la tradición oral y escrita determina que las tragedias además de ser aptas para ser representadas deben ser también adecuadas para ser leídas.¹⁵⁶ La principal dificultad que impone el estudio de la tragedia en este período es la precariedad de la evidencia disponible, puesto que sólo se conserva una tragedia completa. Sin lugar a dudas, la *Poética* es una fuente importante para la reconstrucción de la composición trágica en el siglo IV a.C., ya que Aristóteles estaba muy atraído por la tragedia contemporánea.¹⁵⁷ La perspectiva aristotélica revela por un lado, su admiración hacia la tragedia clásica pero también su aprobación hacia la nueva tragedia, especialmente en consideración a la técnica dramática.¹⁵⁸ En ese momento, Eurípides gozaba de una tremenda popularidad y su obra parece haber influenciado las innovaciones en cuanto al tema, la forma y la técnica dramática; de hecho, Aristóteles lo reconoce como el más trágico de los poetas (*Poet.* 13 1453a30).¹⁵⁹ Por último, cabe señalar que este cambio de dirección en la producción trágica post-clásica parece estar fundamentalmente determinado por el desarrollo del arte retórico y por el movimiento sofístico.¹⁶⁰

¹⁵⁴ Xanthakis-Karamanos (1980:5).

¹⁵⁵ Aunque el coro continuó siendo parte de la tragedia, su conexión con la acción comenzaba a declinar. Xanthakis-Karamanos (1980:10).

¹⁵⁶ El siglo IV a.C. se caracteriza por ser una época de grandes actores al punto que la profesión de actor se independiza de la del poeta.

¹⁵⁷ A tal punto señala Xanthakis-Karamanos (1980:24), que le dedicó un estudio detallado de su estructura y significado.

¹⁵⁸ Xanthakis-Karamanos (1980:19).

¹⁵⁹ Resultan sorprendentes las numerosas referencias a Eurípides que es posible encontrar en diversas obras de Aristóteles como *Ret.*, *Pol.*, *E.N.* En cambio, las referencias a Sófocles y Esquilo son bastante menos numerosas. Xanthakis-Karamanos (1980:31 n.2)

¹⁶⁰ Xanthakis-Karamanos (1980:60).

2.3. La *Poética*: una trama (*μῦθος*) de pérdidas, olvidos y reencuentros.

La *Poética* es entre los escritos acroamáticos de Aristóteles el más desarticulado e inconcluso ya que en él abundan digresiones, interrupciones y lagunas. Precisamente, esta es una de las razones fundamentales que ha determinado el constante proceso de relectura y de reescritura, al que la obra ha dado lugar desde la segunda mitad del siglo XV. Tal como claramente lo enuncia Halliwell: “At the very least, therefore, we need to recognise that the work’s own character, despite the many difficulties it has always posed for interpreters, lends itself with peculiar force to use (and abuse) in urgent, continuing disputes about the nature, form, and value of literature”.¹⁶¹ La ambigüedad característica de la obra así como su carácter fragmentario han posibilitado la formulación de los más variados juicios interpretativos y alimentado los más diversos intereses críticos y literarios. Asimismo, estos rasgos han motivado a muchos intérpretes a apelar a la extirpación como estrategia metodológica para salvar la coherencia del texto, *v.gr.* Montmollin (1951) y Else (1957). Pero, a mi juicio, los esfuerzos deben concentrarse en hallar significado al texto existente.¹⁶²

Respecto a la tradición manuscrita, actualmente se reconoce que son cuatro los testigos que permiten establecer de manera autónoma el texto de la *Poética*. De los treinta y un manuscritos griegos disponibles, sólo dos son los más significativos (Loeb. 1933:1). El *Parisinus gr.* 1741 (al que se lo identifica con la letra A), es el más antiguo de los manuscritos griegos ya que ha sido fechado -a través de indagaciones paleográficas- hacia fines del siglo X.¹⁶³ Es revelador el hecho que este manuscrito contiene también la *Retórica* de Aristóteles,¹⁶⁴ puesto que ambas obras comparten un destino común desde la edición de Andrónico.¹⁶⁵ Por su parte, el *Riccardianus gr.* 46 (al que se lo suele identificar con la letra B) data del siglo XIV y se desconoce todo acerca de su historia, ya que fue reencontrado a fines del siglo XIX. Sólo estos dos manuscritos griegos son los testigos competentes y recíprocamente independientes para establecer la *παράδοσις* del texto, *i.e.* su transmisión.¹⁶⁶ Los otros dos testigos tienen un carácter indirecto puesto que su lengua no es el griego. La traducción medieval latina de Guillermo de Moerbeke -de la que se ignora todo sobre su historia- es fechada en el año

¹⁶¹ Halliwell (1999c:4). *Las cursivas son más.*

¹⁶² Al respecto, Lucas (1968:XI) acertadamente ha afirmado que: “attempts to recover an original *Poetics* by stripping off later additions rest on the assumption, which may not be true, that the original *Poetics* is still there”.

¹⁶³ Se desconocen las circunstancias en que A llegó a Italia probablemente en la segunda mitad del siglo XV. Loeb (1933:6).

¹⁶⁴ Conley (1994:217).

¹⁶⁵ Ricoeur (1996).

¹⁶⁶ Loeb (1933:48).

1278.¹⁶⁷ Por otra parte, la traducción árabe de Abu Bišr fue realizada en el siglo X a partir de una traducción siríaca¹⁶⁸ por lo cual, su testimonio es doblemente indirecto.¹⁶⁹

Es bien sabido que todas las obras de Aristóteles -tanto exotéricas como esotéricas- se perdieron inmediatamente durante los dos siglos y medio posteriores a la muerte del filósofo. Luego de intrincadas peripecias -según la tradición recogida por Estrabón y Plutarco- las obras esotéricas reaparecen en el siglo I a.C. en Roma, donde fueron editadas por Andrónico de Rodas. A pesar de esta recuperación, la lectura de la *Poética* cayó en un profundo letargo que se extendió por más de un milenio.¹⁷⁰ Los comentaristas alejandrinos del siglo II d.C. no dejaron ningún comentario ni revisión del texto, a excepción de algunas referencias aisladas a la obra.¹⁷¹ Seguramente fue conocida en Bizancio, donde se supone que dio lugar a la versión siríaca en la que se inspiró la traducción árabe de Abu Bišr. Cuando en el siglo XII son encontrados los escritos esotéricos de Aristóteles, la *Poética* es prácticamente ignorada por los intérpretes y críticos, en la medida en que se encontraba lejos de las preocupaciones eminentemente metafísicas y teológicas de la Edad Media. Sólo en la segunda mitad del siglo XV durante el Renacimiento Italiano, la obra reaparece separada ya del resto del *corpus aristotelicum*. La tradición impresa de la *Poética* se inicia en 1508 con la publicación de la obra en un volumen colectivo denominado *Rhetores Graeci*, cuya edición fue realizada por la imprenta veneciana de Aldo Manuzio.¹⁷² Luego de la edición aldina, en 1536 aparece la primera edición bilingüe “griego-latín” de Alessandro Pazzi y en 1548 se edita en Florencia, el primero de los grandes comentarios a cargo de Francesco Robortello. A partir de entonces, se suceden numerosas traducciones, ediciones y comentarios realizados en diversas ciudades italianas. Este movimiento iniciado con gran ímpetu en Italia, se extendió luego -aunque con un impulso menor- al resto de la Europa culta.¹⁷³

¹⁶⁷ Recién el 1953 se estableció que la misma era obra de Guillermo de Moerbeke. García Yebra (1992:24).

¹⁶⁸ El original siríaco se halla actualmente perdido.

¹⁶⁹ En los siglos siguientes a la conquista de Siria y Mesopotamia, la cultura griega ejerció una importante influencia en la vida cultural de la región especialmente en los círculos cristianos. A partir del siglo VI los sirios tradujeron y comentaron obras griegas de carácter secular, especialmente lógica, filosofía y medicina. Este proceso se extendió hasta el siglo X en que los sirios cristianos hicieron traducciones tanto en siríaco como en árabe, lo cual determinó la forma del renacimiento de los estudios clásicos en el Islam. Por ende, los sirios ocuparon un lugar importante en la historia de la traducción y transmisión de la ciencia y la filosofía griega, de manera notable en el caso de las obras lógicas de Aristóteles. Watt (1994:243).

¹⁷⁰ García Yebra (1992:15-16).

¹⁷¹ A saber, Eliás en su *Aristotelis Categorías Commentarium* 116.35 y Olimpiodoro en *Prolegomena* 8.10, en *Aristotelis Categorías Commentarium* 34.24, 105.17. Agradezco a la Prof. Dra. Chichi por facilitarme estas referencias.

¹⁷² Se estima que la edición y supervisión del texto estuvo a cargo de Juan Láscaris.

¹⁷³ García Yebra (1992:20).

La *Poética* se convirtió entonces, en uno de los pilares de la historia cultural de Occidente. El legado del siglo XVI italiano es transmitido al resto de Europa, principalmente a Francia e Inglaterra donde es recibido de manera menos directa, mediatizado por un siglo de traducciones y comentarios latinos. En ambos países, el interés por la obra aparece estrechamente vinculado a la práctica literaria, especialmente al drama y se constituye en uno de los referentes principales a la hora de establecer los principios básicos del neoclasicismo.¹⁷⁴ Pero más allá de las peculiaridades y diferencias que caracterizan a este extenso período de tres siglos -que abarca desde el floreciente humanismo renacentista italiano, el neoclasicismo francés y el criticismo inglés- el interés en la *Poética* no se centra en la obra misma sino más bien en su legado clásico ante la necesidad de construir una identidad cultural moderna.¹⁷⁵ Más que una motivación erudita por recomponer la escasez argumentativa de la obra, lo que interesa a los críticos de la época es discutir la relación entre los nuevos géneros literarios y los modelos clásicos. Los debates neoclásicos en torno a la obra llegan a transformar y aún deformar los argumentos esgrimidos por el propio Aristóteles. Las preocupaciones de la época hacen que el interés por la obra sólo sea subsidiario pues, temas como el decoro, los aspectos morales, la triple unidad se convierten en cuestiones centrales cuando en realidad, están prácticamente ausentes o tienen un carácter secundario en la *Poética*. En cierta medida, la obra representa sólo un elemento en el reencuentro de la literatura moderna con los modelos estéticos de la Antigüedad. A lo largo del período neoclásico es posible reconocer actitudes contrapuestas, que van desde una supuesta adhesión incondicional como modelo inmutable de producción artística hasta los cuestionamientos relativos a los límites de aplicación de tales modelos en diversas circunstancias históricas.

El encanto que la obra ejerció desde el siglo XVI al XVIII (si bien es cierto que muy lejos de la unanimidad) es seguido por una fuerte reacción por parte del romanticismo, especialmente alemán que pone en tela de juicio merced a un fuerte relativismo, la posibilidad de establecer paradigmas estéticos universales. A mediados del siglo XVIII, se agudizan estas demandas relativistas respecto a los modelos clásicos y por ende, comienza a declinar el interés

¹⁷⁴ Es preciso evitar la simplificación bastante recurrente de considerar a la obra como fuente exclusiva de ortodoxia doctrinal, dado que en ningún momento ésta alcanzó una conformidad incuestionada. Halliwell (1992:413).

¹⁷⁵ La constitución de una literatura moderna afirma Halliwell (1992:415): “estaba íntimamente comprometida con la reinterpretación del pasado clásico que indujo y mantuvo el recurso de la crítica a la *Poética*, y largamente predeterminó las necesidades con las cuales los escritores y teóricos trajeron con ellos en su inspección de la obra.”

por la obra. A pesar de la dificultad de precisar los límites del movimiento romántico, la recuperación del interés por las mitologías nacionales, la revalorización de lo vernacular en detrimento de lo universal, así como el énfasis relativista son algunos de los factores que conllevan al rechazo de los paradigmas estéticos permanentes y universales. No obstante, este rechazo apunta más bien a los voceros recientes de la Antigüedad, esto es, a la ortodoxia neoclásica institucionalizada -especialmente francesa- más que a los autores clásicos mismos.¹⁷⁶

La reacción romántica es superada por el interés profundamente ecléctico que la obra despertó en la estética contemporánea. La poética como disciplina encuentra sus bases fundacionales en la *Poética* aristotélica en la medida que ésta es el primer tratado sistemático a través del cual, Aristóteles aspira a la constitución de una teoría general de la literatura, desarrollada a propósito de dos géneros literarios, a saber, la tragedia y la epopeya. Tal como ha afirmado Todorov, toda la historia de la poética no es sino la reinterpretación del texto aristotélico.¹⁷⁷ A principios del siglo XX, la evolución de la crítica en varios países señala el advenimiento de la poética como disciplina teórica autónoma, independiente de las determinaciones de la retórica y tendiente a buscar la especificidad del discurso literario.¹⁷⁸ Esto determinó una vuelta hacia la *Poética* desde un interés tanto histórico como crítico, con especial atención a la peculiaridad de la noción aristotélica de *mimesis*.

2.4. La *mimesis* según tres lecturas contemporáneas: Ingarden, Gadamer, Danto.

La *mimesis* aristotélica sufrió -aunque con cierta independencia- los mismos avatares que padeció la *Poética*, es decir, quedó atrapada en una trama de olvidos, reencuentros, reconocimientos y peripecias. A partir de su redescubrimiento y reinención renacentista, la *mimesis* aristotélica fue llevada más allá de los límites explícitamente demarcados por la *Poética*, puesto que fue asociada y aún identificada con el principio de imitación de la naturaleza conforme al modelo teleológico de la *Física* (II 8 199a16). Por otro lado, tanto la Antigüedad como el Renacimiento entendieron a la *imitación* como emulación en un sentido eminentemente estilístico. Durante los siglos XV y XVI -asegura Else (1965:380)- la cuestión central no era (como lo es para nosotros hoy) *qué es la imitación* o *si acaso debemos imitar* sino *a quién, esto es, a qué autor clásico debemos imitar*. Desde entonces y hasta el siglo XVIII, a través de su traducción en las lenguas vernaculares, la *mimesis* resultó ser un tema central de la reflexión estética hasta que

¹⁷⁶ Halliwell (1992: 418).

¹⁷⁷ Ducrot & Todorov (2003:100).

¹⁷⁸ Ducrot & Todorov (2003:100).

el Romanticismo la transformó en un concepto sospechoso que degradaba la integridad del artista (Else.1965:380).¹⁷⁹ A pesar del profundo desprecio que el credo de la imitación despertó en las vanguardias modernistas,¹⁸⁰ a mediados del siglo XX es posible observar un resurgimiento del interés por la *mimesis*.¹⁸¹ A continuación, me limitaré a presentar algunos ejemplos -a mi juicio- paradigmáticos que revelan las multiplicidad de relecturas y de reescrituras que ha inspirado la *mimesis* aristotélica en la investigación filosófico-sistemática, en especial la cuestión relativa a su valor cognoscitivo.

a) Ingarden: la *mimesis* como criterio interno del carácter literario.

En una conferencia dictada en Harvard University a fines de los años cincuenta, Roman Ingarden se aproxima a la *Poética* de Aristóteles con el objeto de descubrir si ésta es capaz de ayudar a resolver los principales problemas de la crítica contemporánea.¹⁸² Ingarden - quien fue discípulo de Husserl y uno de los referentes del paradigma estético de la recepción-¹⁸³ intenta determinar si las actuales teorías estéticas pueden encontrarse de manera embrionaria en esta obra de Aristóteles. En primer lugar, presenta una somera descripción de las teorías relativas a la obra de arte literaria, que en el período de entreguerras dominaron el escenario intelectual polaco. En esta presentación sumaria recorre los principales lineamientos del formalismo, el objetivismo, la teoría de Kleiner y finalmente, su propia teoría multiestrato y multifase de la obra literaria. Al igual que Kleiner, Ingarden sostiene que la obra literaria de arte difiere en muchos aspectos de otras clases de obras escritas. La obra literaria de arte es un producto intencional de la subjetividad, del proceso creativo del autor. Mediante su propia teoría intenta explicar la naturaleza de todos los constituyentes de la obra literaria y revelar su estructura así como su modo característico de existencia, su relación con el autor y con el lector, y finalmente, su relación con el mundo real.¹⁸⁴ Su aproximación a la *Poética* parte de los

¹⁷⁹ Halliwell (2002:360) sostiene que la relación del Romanticismo con la *mimesis* es compleja. Antes que un rechazo absoluto, Halliwell ve una reinterpretación y transformación de la herencia mimética. Según el autor, ni en los intelectuales alemanes (Schlegel, Schelling y Schopenhauer), ni tampoco en la tradición romántica inglesa (Coleridge) es posible hallar una verdadera ruptura con el pensamiento mimético. Incluso es frecuente la referencia romántica a la imagen del arte como espejo de la naturaleza, si bien este espejo ha dejado de ser un instrumento meramente reflexivo para ser verdaderamente transformativo. Esto no implica, advierte el autor, negar que el romanticismo acertó un duro golpe al paradigma de la imitación de la naturaleza, sino subrayar que sus efectos fueron más graduales que lo que usualmente se sugiere.

¹⁸⁰ De Micheli (1979:378).

¹⁸¹ Else (1965:380).

¹⁸² Ingarden (1985: 45-78).

¹⁸³ Presas (2003).

¹⁸⁴ Ingarden (1985: 46).

cuatro núcleos que -a juicio del autor- conforman el eje de la discusión contemporánea, a saber, cuántos estratos tiene una obra literaria, cuál es su carácter estructural, cuál es su modo de existencia y si la obra literaria difiere esencialmente de otras producciones escritas.¹⁸⁵ La resolución a estos problemas, así como el método de resolverlos está determinada, según Ingarden, por la división que pueda establecerse entre una obra literaria de arte y otras clases de obras escritas. A grandes rasgos, se puede afirmar que por un lado, hay críticos que consideran que la obra literaria de arte provee al lector de cierta “verdad” por lo cual, las oraciones predicativas de un texto poético son consideradas juicios y asimismo, los objetos representados en él son semejantes a la realidad que representan. Básicamente, en este grupo se encuentran todos aquellos que mantienen que la obra versa sobre objetos reales, no habiendo diferencia entre ella y otra clase de obras escritas. No obstante, quienes -como Ingarden- afirman la diferencia intrínseca entre las obras poéticas y otras obras escritas no consideran que las oraciones predicativas en tales obras son juicios en sentido estricto, ni creen que deberían asemejarse a realidades extra-artísticas ni tampoco valoran a la fidelidad de manera especial.

Luego de haber planteado los problemas fundamentales de la discusión contemporánea respecto de la obra literaria de arte, Ingarden intenta leer la *Poética* a la luz de los mismos. De este modo, procura determinar hasta qué punto Aristóteles se hallaba familiarizado con cada uno de los temas.¹⁸⁶ Sin lugar a dudas, el último problema, *i.e.* si hay diferencia entre las obras de arte literarias y otras obras escritas y en tal caso, cuál es la diferencia, es el problema al cual Ingarden le dedica más atención y el que particularmente, más me interesa aquí. A juicio del autor, Aristóteles distinguió completamente las obras poéticas de las no-poéticas, en particular de las científicas mediante el criterio de la *imitación poética*. La diferencia entre la creación de las apariencias y la afirmación de ciertos hechos parece determinar la diferencia entre el poeta y el

¹⁸⁵ Al último problema *i.e.*, si la obra literaria de arte difiere esencialmente de otras producciones escritas se conectan estrechamente una serie de problemas tales como el carácter básico de las oraciones predicativas enunciadas en las obras literarias, cuál es la función de la obra para el lector y para el autor, cuál es la relación de la obra poética y especialmente, del mundo representado en él con la realidad y cuál es la relación de la obra literaria con su autor.

¹⁸⁶ Aún cuando no reconociera el concepto de multiestrato de la obra literaria, su referencia empírica a varios tipos de obras de arte obliga a reconocer en él una estructura multiestrato en la distinción de las seis partes de la tragedia que a su vez pueden reagruparse en tres grupos. Tampoco es posible encontrar en Aristóteles una clara y sofisticada distinción entre por un lado, una dimensión transversal que la recorra a través de sus estratos y por otro, una dimensión longitudinal que abarque la obra de principio a fin. Empero, a su entender las “partes cuantitativas” de la obra aportaría esta segunda dimensión. En cuanto a la naturaleza material de la obra, Ingarden sostiene que no es posible formular hipótesis sobre una definición inequívoca de la naturaleza general de esa categoría de creaciones que son las obras literarias de arte en la medida en que estos problemas sólo fueron tratados en los modernos estudios teóricos que comenzaron a fines del siglo XIX.

historiador y correlativamente, entre poesía e historia o cualquier obra científica en general. Razón por la cual, las obras literarias de arte no contendrían para Aristóteles -según esta interpretación- verdaderos juicios. Los principios de composición tienen una finalidad eminentemente emocional, esto es, la producción de un efecto mayor en el espectador. El autor adhiere a una interpretación emocionalista de la *mimesis* artística en Aristóteles. El placer y el disfrute que deriva de la observación de los productos imitativos no es ocasionado por el conocimiento de una realidad específica, sino que es más bien causado por la *imitación* misma. La naturaleza de tal experiencia no es intelectual. Asimismo, la obra literaria al ser una *imitación* no se ocupa de objetos reales sino solamente de objetos que son *imitaciones* de ciertos objetos reales. El placer singular de la tragedia sólo parece comprensible por el hecho de que no percibimos objetos reales directamente sino sólo sus *imitaciones* y somos conscientes de ello. El acto de conocimiento involucrado es *sui generis*, por cuanto no se dirige al mundo extra-artístico. En tal sentido afirma que cuando el objetivo último es la experiencia de placer, a partir del conocimiento particular de objetos representados en un cuadro o en el escenario o posiblemente en una obra poética no estamos tratando con una obra compuesta de juicios sino con poesía, una creación de orden completamente diferente.¹⁸⁷

Por ultimo, Ingarden intenta dilucidar cuál es la idea aristotélica de la relación entre los objetos representados en una obra poética con la realidad extra-lingüística y en conexión con esto, lo que verdaderamente quiere decir cuando Aristóteles habla de “imitar” (*mimēsthai*) e “imitación” (*mimesis*).¹⁸⁸ Tradicionalmente, se ha interpretado que el principio rector en la creación de la obra de arte debería ser el postulado de alcanzar la mayor correspondencia del objeto representado con el modelo, es decir, con algún objeto particular en la naturaleza. Esta premisa del naturalismo gobernaría al arte, sea plástico sea literario. Ahora bien, el autor se pregunta si es justificable para el naturalismo invocar a Aristóteles y especialmente, a su teoría de la imitación.¹⁸⁹ El constante interés por las conexiones particulares endémicas entre los elementos del mundo representado (trama, caracteres, etc) y no por la relación de este mundo y sus componentes con nada externo al mismo, le permite a Ingarden concluir que *mimēsthai*

¹⁸⁷ “When the ultimate aim is the experience of pleasure from a given particular cognition of objects represented in a picture or on stage or possibly in a poetic work we are not dealing with a work composed of judgments but with poetry, a creation of entirely different order” Ingarden (1985: 66).

¹⁸⁸ La idea de imitación siempre ha sido interpretada en arte y especialmente en poesía no sólo en relación a la génesis sino también en relación a una teoría de los objetivos del arte y el ideal al que debe apuntar en cuanto que debería alcanzar una auténtica semejanza de la realidad extra-artística de los objetos descritos.

¹⁸⁹ Ingarden (1985: 67).

de ninguna manera significa para Aristóteles “imitar lo más fielmente posible”. El método de mantener un retrato exacto no es una condición *sine qua non* para las obras artísticas, pues el propio Aristóteles admite que aún lo imposible y lo ilógico son permisibles en ellas. El significado más probable de *mimesis* y *mimeisthai* reside pues, en el arte de crear personas vivas en una obra, el arte de realizar un mundo creíble que aún siendo irreal, resulta en sí mismo casi real.¹⁹⁰ El material a partir del cual, es creado este mundo autónomo puede ser tomado de lo real y esta encarnación podría incluso ser semejante a la realidad extra-artística no obstante, esto no determina que la obra sea poética. Esto explicaría -según Ingarden- por qué Aristóteles le dio tan poca atención al método de producir semejanzas en una obra poética, pero dedicó tantos pasajes a los principios de la composición de la trama, la consonancia de la historia con sus caracteres, el arreglo de las partes de la tragedia con su estructura, es decir, a las cuestiones usualmente consideradas formales y que forman el fundamento de las impresiones en el lector.

Según la relectura propuesta por Ingarden la noción aristotélica de *mimesis* tiene actualidad en la reflexión estética contemporánea,¹⁹¹ en la medida en que dicha noción es una herramienta útil para la demarcación de las obras literarias de arte respecto de otras formas de discurso escrito.¹⁹² Lo que a mi entender resulta extraño de esta interpretación es el hecho de que Ingarden identifica sin reservas la *mimesis* con la *imitación* a la vez, que sostiene que la primera no se reduce en Aristóteles a la mera idea de *imitar fielmente*. Según este autor, Aristóteles nos debe una definición no ambigua de *mimesis* y *mimeisthai* pero al respecto, se le puede argüir que el propio Aristóteles no tiene en mente una idea inequívoca de tales conceptos.¹⁹³

b) Gadamer: la *mimesis* aristotélica como conocimiento de la verdad.

En distintos lugares de su obra Gadamer se ocupa del concepto de *mimesis* y particularmente, de la actualidad que este concepto tiene en las distintas vertientes del arte. En *Verdad y Método*, el concepto de *mimesis* juega un rol central en la descripción ontológica de la obra de arte propuesta por el autor. El juego humano (*das Spiel*) en cuanto modo de ser propio

¹⁹⁰ “the art of creating *living-persons* in a work, the art of realizing a make believe world that, though actually unreal, itself become quasi-real” Ingarden (1985:73).

¹⁹¹ “Aristotle’s position in the *Poetics* presents itself when we attempt to understand it in the light of contemporary studies” Ingarden (1985: 75).

¹⁹² “That Aristotle saw the essential difference between a poetic work and nonartistic writing, such as history or natural science, and that one of the means of distinguishing between these works is that *mimesis* is realized in the poetic work, and it is lacking in the nonpoetic”. Ingarden (1985: 75).

¹⁹³ “Certainly, Aristotle owed us an unambiguous definition of *mimesis* and *mimeisthai*.” Ingarden (1985: 73).

de la obra de arte alcanza su verdadera perfección cuando *se transforma en una construcción*. Sólo mediante este giro alcanza su idealidad y puede ser pensado y entendido como él mismo. El juego se desprende así del hacer representativo de los jugadores y consiste en pura manifestación de lo que ellos juegan, por lo cual le conviene el carácter de obra (*ergon*). En este sentido, Gadamer lo llama *construcción*. Por su parte, la *transformación* no remite a un mero cambio cualitativo, en la medida en que no implica un simple desplazamiento a un mundo distinto. Lo representado en el juego del arte es una realidad superior, es lo verdadero pues, la realidad se determina como lo no-transformado y el arte como la superación de esta realidad en su verdad.¹⁹⁴ El verdadero ser del juego del arte consiste precisamente en esta transformación del mundo que vivimos como propio en su esencia verdadera, permanente, universal y por ende, repetible. En cuanto construcción, la obra de arte no remite a nada externo sino que encuentra su patrón en sí misma y no admite ya ninguna comparación. La representación del mundo autónomo de la obra de arte supone un acto de conocimiento o más precisamente, de *reconocimiento* puesto que lo ya conocido es re-conocido bajo una nueva luz. En esta descripción ontológica de la obra de arte, el concepto de imitación -asegura Gadamer- sólo alcanza a describir el juego del arte si se mantiene presente este sentido cognitivo, que existe originariamente en la imitación.¹⁹⁵ El sentido cognitivo de la *mimesis* es justamente el reconocimiento mediante el cual, lo conocido accede a su verdadero ser y se muestra como lo que es. El hecho de que lo representado exista ahí constituye la relación mímica original. Por razón de la representación, lo representado es elevado a su verdad y validez. En tal sentido, afirma Gadamer que *el ser de la representación es más que el ser del material representado, el Aquiles de Homero es más que su modelo original*.¹⁹⁶ El giro hacia la subjetividad que impuso la estética moderna, mediante el ascenso del concepto de “expresión” proveniente del arte musical tornó inaplicable al concepto de “imitación”. No obstante, la representación -a juicio de Gadamer- tiene que volver a reconocerse como el modo de ser de la obra de arte.¹⁹⁷ En la relación mímica originaria -tal como propone que sea comprendida- lo representado está ahí en sí mismo sin remitir a ningún arquetipo y en tal sentido, no comporta un acto de diferenciación sino de plena *identificación*. Pero este acto de identificación (que en el análisis del sentido óntico de la representación, Gadamer denomina “la no-distinción estética”) no se limita al simple

¹⁹⁴ Gadamer (1993:157).

¹⁹⁵ Gadamer (1993:157).

¹⁹⁶ Gadamer (1993:159).

¹⁹⁷ Gadamer (1993:160).

reconocimiento de la verdad de lo representado en la representación, sino que se trata de “la identificación, el horrible y abismal encuentro con nosotros mismos que anula todas las diferencias entre juego y realidad, apariencia y ser... la distancia entre espectador y jugador queda así superada igual que entre la representación y lo representado”.¹⁹⁸ El reconocimiento mimético no sólo revela lo universal, la forma permanente, sino que también es parte del proceso a través del cual, nos reconocemos a nosotros mismos. En definitiva, en esta descripción ontológica de la obra artística la noción de *mimesis* en su acepción originaria, *i.e.* cognitiva corresponde a lo que el autor llama la *transformación* de la realidad en su verdad: “lo mímico es y será una relación originaria en la que no sucede tanto una *imitación* como más bien, una *transformación*.”¹⁹⁹

Es ineludible señalar que en su reconstrucción del sentido originario de *mimesis*, Gadamer se centra en el empleo aristotélico del concepto pues, “cuando es correctamente entendido, el fundamental concepto aristotélico de *mimesis* tiene una validez elemental”.²⁰⁰ Con el objeto de dilucidar la significación de la noción aristotélica de la *mimesis* artística recurre al pasaje de *Poética* 4 (1448 b 4-24) en el que Aristóteles habla de *mimesis* como un impulso connatural común a hombres y animales y cuyo placer surge del reconocimiento. Gadamer ofrece una interpretación singular de lo que el reconocimiento mimético significa en Aristóteles. A juicio del autor, Aristóteles se refiere a un sentido puramente descriptivo y cotidiano del reconocimiento como sería el caso del empleo del disfraz en los niños. A diferencia de la *mimesis* platónica que subraya la distancia ontológica entre lo representado y la representación,²⁰¹ en Aristóteles se produce una inversión positiva de sentido en la medida que el reconocimiento es un acto de conocimiento de la verdad que ocurre a través de un acto de identificación en el que no diferenciamos entre la representación y lo representado.²⁰² La esencia de la imitación es el reconocimiento de lo representado en la representación, pero no con el objeto de determinar en qué grado de similitud se vinculan ambos, lo cual constituye para el autor un aspecto absolutamente secundario. Precisamente, a través de la actividad mímica algo se hace presente.²⁰³ Mediante el reconocimiento mimético accedemos a lo que es

¹⁹⁸ Gadamer (1985:128).

¹⁹⁹ Gadamer (1985:128). *Las cursivas son mías*.

²⁰⁰ Gadamer (1986: 97).

²⁰¹ Afirmación que el autor interpreta en un sentido dialéctico e irónico. Gadamer (1985:126-127).

²⁰² Gadamer.(1986: 99).

²⁰³ Si bien Gadamer no se dedica a investigar los orígenes etimológicos del término *mimesis*, en varias ocasiones se refiere a la interpretación cultural propuesta por Koller (1954).

esencial y permanente, *i.e.* a la esencia real de la cosa, a su universalidad.²⁰⁴ Asimismo, la doctrina aristotélica de la *mimesis* artística sugiere que toda forma de arte sirve para profundizar nuestro conocimiento de nosotros mismos y también nuestra familiaridad con el mundo a través del sustrato de la tradición mítica. Resulta claro pues, que la reconstrucción propuesta por Gadamer de la significación originaria de *mimesis* se corresponde con su interpretación de la *mimesis* artística en Aristóteles.

A lo largo de sus diversas consideraciones sobre el tema,²⁰⁵ el autor parece por momentos diferenciar entre *mimesis* e *imitación*. La primera correspondería al originario sentido cognitivo del término,²⁰⁶ mientras que la segunda correspondería a la categoría estética acuñada por el clasicismo.²⁰⁷ Pero también es cierto que a través de los distintos ensayos suele identificar ambos términos sin reservas. En conclusión, el concepto originario de *mimesis*, *i.e.* en su versión aristotélica, es un concepto que aún resulta válido, que posee verdad en cuanto que constituye para Gadamer la categoría estética más universal.²⁰⁸ La experiencia mímica originaria sigue siendo la esencia del hacer figurativo, en arte y en poesía.²⁰⁹

²⁰⁴ Gadamer (1986: 99).

²⁰⁵ Por otra parte, en su ensayo “Arte e Imitación” Gadamer (1986:101) se pregunta por la utilidad que los conceptos determinantes de la estética universalmente aceptados, a saber, *imitación*, *expresión* y *signo* tendrían en la comprensión de la naturaleza del arte pictórico contemporáneo. La inteligibilidad fragmentaria y el rechazo a la significación que impuso la revolución de las artes plásticas a comienzos del siglo XX impulsan al autor a procurar una comprensión más amplia y universal de la *mimesis*, que permita una visión más profunda del arte moderno. En tal sentido, Gadamer recurre a la noción pitagórica de *mimesis* a través del testimonio de Aristóteles en su *Metafísica* I, 6 (987b 10-15). La *mimesis* revela el milagro del orden que llamamos cosmos (*kosmos*) y por ende, parece ser lo suficientemente amplia para ayudar a comprender el fenómeno del arte moderno. En definitiva, el sentido más original de la palabra *mimesis* es la presentación del orden y como tal, constituye la categoría estética más universal. La pérdida de la experiencia de lo irremplazable y de la presencia de las *cosas* en el mundo industrializado determinan que el orden del arte pictórico moderno no guarde ninguna semejanza con el orden ejemplar que antes se revelaba por la naturaleza y la estructura del cosmos. No obstante, aún hoy la obra de arte aparece como una garantía de orden ante la amenaza de disolución de la sociedad industrial moderna. A pesar del interés por reconstruir una noción amplia de *mimesis* que permita dar cuenta de la pintura no-objetivista contemporánea, la poesía constituye para Gadamer el paradigma del hacer en general y del hacer artístico, en particular. En las artes plásticas se impone de manera directa el modelo de copia (*Abbild*) y arquetipo (*Urbild*). Pero en la obra poética -en cuanto está supeditada a su reproducción- se ve claramente el hecho de que lo representado no está con vistas a nada, sino que está ahí en sí mismo con sentido (Gadamer.1993:161). Es importante señalar que la representación de una obra no es un aspecto accesorio de la misma sino que le pertenece esencialmente, en la medida en que sólo a través de ella accede a su existencia como obra.

²⁰⁶ Tal como queda evidenciado cuando afirma que: “Al renovar este sentido originario de *mimesis*, nos liberamos de la constricción estética que significa la teoría clasicista de la imitación para el pensamiento.” Gadamer (1985:128).

²⁰⁷ Por ejemplo, cuando afirma “for what imitation reveals is precisely the real essence of the thing. This is a far cry from the naturalistic theory of art and the kind of classicism.” Gadamer (1986:99).

²⁰⁸ “If I had to propose a universal aesthetic category that would include those mentioned at the outset –namely expression, imitation, and sing – then I would adopt the concept of *mimesis* in its most original sense as the presentation of order”. Gadamer (1986:103).

²⁰⁹ Contrariamente, Ricoeur (1981:17) apela a la noción aristotélica de *mimesis* -con especial atención a su carácter práctico y a su capacidad de provocar un aumento de la significación de lo representado- con el objeto de escapar

c) Danto: el fin de la *mimesis* como relato legitimador en el arte post-histórico.

Desde mediados de los años sesenta, Danto es uno de los representantes de la tradición ortodoxa de la filosofía analítica de la historia. Ya en sus primeras obras, se opone a las filosofías sustantivas de la historia en la medida en que conciben a ésta como un relato objetivo, del que sólo se ha revelado una parte y respecto de la cual, el filósofo sustantivo tendría un cierto privilegio cognitivo. No obstante, más recientemente el propio autor ha reconocido la plausibilidad de la existencia de estructuras históricas objetivas.²¹⁰ Tal objetividad es entendida por el autor como un espectro cerrado de posibilidades puesto que vivimos y producimos dentro del horizonte de un período histórico cerrado.²¹¹ Precisamente, esta perspectiva es puesta en juego en su filosofía de la historia del arte. Así, por ejemplo, no es objetivamente posible producir pintura de caballete antes que la pintura de caballete sea inventada y de igual modo, no hay posibilidad histórica objetiva de que las obras del arte pop pudieran ajustarse a una estructura histórica anterior.²¹² La tesis central de su filosofía de la historia del arte -proclamada a fines de los años ochenta- consiste en que el arte ha llegado a su fin. Esto no significa afirmar ni que el arte ha muerto ni que no habrá más arte. Lo que ha llegado a su fin son los grandes relatos legitimadores que definieron tanto al arte tradicional como luego, al arte modernista. El arte contemporáneo o arte post-histórico (como prefiere denominarlo el autor) no se permite más a sí mismo ser representado por relatos legitimadores. Se trata pues, de un arte profundamente pluralista y tolerante que no excluye ninguna tradición ni práctica artística fuera del linde de la historia.²¹³ En el arte post-histórico no existe tal linde. Se trata de un momento artístico en el que no hay una estructura histórica objetiva que defina

del atolladero que plantea el concepto de representación, al establecer una tensión entre lo externo y lo interno a la obra literaria. La consideración del proceso concreto que se realiza en el acto de la lectura -a través del cual, la prefiguración del mundo de la acción es transfigurada por la configuración textual que instaura el universo literario- permite escapar de esta oposición. La *mimesis* aristotélica, *i.e.* en su cualidad eminentemente práctica, despliega -según Ricoeur- un importante rango de significación para la teoría narrativa moderna al romper el modelo especular de la representación.

²¹⁰ En tal sentido, afirma: “Debo decir que hoy tengo un punto de vista más caritativo acerca de las filosofías sustantivas de la historia del que tenía en 1965, cuando escribí ese libro (*Analytical Philosophy of History*) en las últimas etapas de mi positivismo” Danto (1999: 65).

²¹¹ Al respecto, resulta iluminador lo afirmado por Matisse: “Las artes tienen un desarrollo que no viene sólo de un individuo, sino de toda una fuerza adquirida: la civilización que nos precede. No se puede hacer cualquier cosa. Un artista dotado no puede hacer lo que fuere. Si no empleara más que sus dones, no existiría. No somos dueños de nuestra propia producción, la producción nos es impuesta.” Danto (1999: 67).

²¹² El autor ofrece como ejemplo el empleo de las etiquetas de Gauloises *bleu* en los *collages* de Motherwell de 1956. Tal empleo no fue entendido como una anticipación del arte pop a pesar de que las primeras pinturas pop de David Hockney empleando el logo de Alka-Selzer tienen cierta semejanza superficial con los *collages* de Motherwell. La razón es que ambas obras pertenecen a estructuras históricas diferentes, contienen distintos significados y satisfacen intenciones diferentes. Danto (1999: 65).

²¹³ Danto (1999: 35).

un estilo o quizás, se trata de una estructura histórica objetiva en la que todo es posible: “esa es la condición objetiva del arte post-histórico: uno puede ser un expresionista abstracto o un artista pop o un realista o cualquier cosa”.²¹⁴ La *Brillo Box* de Warhol de 1964 es interpretada como un momento histórico decisivo ya que representa un verdadero desafío a toda la filosofía del arte.²¹⁵ Esta obra plantea con agudeza el problema de la diferencia entre el arte y la realidad, *i.e.* qué diferencia a una obra de arte de algo que no lo es si, de hecho, parecen exactamente iguales.²¹⁶ De este modo, el arte llegó al final de su relato desde el interior de su propia historia cuando reconoció que la obra de arte no tenía que ser de ninguna manera en especial pues, no hay nada que marque una diferencia visible entre la *Brillo Box* de Warhol y las cajas de Brillo del supermercado. En el arte post-histórico no resulta posible responder a la pregunta qué es arte mediante ejemplos visuales o experiencias perceptibles. A partir de los años setenta, los artistas forzaron los límites y demostraron que cualquier cosa podía ser arte. En este sentido, afirma Presas, la pintura contemporánea es un ejemplo palpable de este carácter reflexivo del arte, hasta el punto que ya no se lo puede ver sin más, si no se va a ella preparado por el comentario que la explica o al menos, la ubica dentro de un contexto comprensible.²¹⁷ A juicio de Danto, sólo entonces surgió la auténtica pregunta filosófica sobre la naturaleza del arte y la filosofía del arte pudo entonces, emanciparse del *estilo*.²¹⁸ Únicamente cuando se alcanzó este grado de autoconciencia fue posible determinar que una definición filosófica del arte no se vincula con ningún imperativo estilístico y se separó el camino de la filosofía y el del arte.²¹⁹ Los artistas se liberaron del legado de la historia y fueron libres para hacer arte en cualquier sentido que desearan, con cualquier propósito o sin ninguno.²²⁰ Según este meta-relato, en la historia del arte occidental se reconocen dos grandes estructuras históricas objetivas antes de llegar al actual momento post-histórico. Han existido dos grandes relatos legitimadores en esta historia, con sus respectivos principios críticos, que el autor encuentra paradigmáticamente

²¹⁴ Danto (1999: 60).

²¹⁵ Según veremos, este desafío estaría dirigido especialmente al modo platónico de *Rep. X*, en particular a la triple condenación del arte.

²¹⁶ Danto (1999: 149).

²¹⁷ Esta cuestión nos remite a Hegel. El arte ya no nos hace doblar las rodillas y en tal sentido, pertenece al pasado, pero sólo entonces nos descubre la dimensión puramente estética obligando al creador como al espectador a poner en juego además de la imaginación, de la mera vivencia y goce estético, la capacidad reflexiva. Presas (1997: 113-114).

²¹⁸ Danto define al estilo en sus propios términos, a saber, como un conjunto de propiedades que comparten un *corpus* de obras de arte, porque está lejos de poder ser tomado para definir filosóficamente, eso que las hace obras de arte. Danto (1999:68).

²¹⁹ Danto (1999: 69).

²²⁰ Danto (1999: 37).

representados por un lado, por Vasari con su definición del arte representacional y por otro lado, por Greenberg como el gran hacedor del relato modernista. Hasta la aparición del modernismo en 1880, la *mimesis* era la respuesta filosófica habitual a la pregunta qué es el arte. La *mimesis* constituyó pues, el paradigma que gobernó las artes visuales desde Aristóteles hasta el segundo tercio del siglo XIX. La verdad visual, en cuanto principio crítico del paradigma mimético se impuso como imperativo estilístico del arte pictórico. Así, Vasari²²¹ concibe al arte representacional como una búsqueda progresiva que apunta a mejorar las apariencias visuales y procura aproximarse lo más posible a la realidad.²²² Según Danto, la *mimesis* ha desempeñado un papel central en la historia del arte occidental. Este concepto sirvió admirablemente a los propósitos teóricos del arte representacional, esto es, a hacer representaciones cada vez más exactas. Empero, en este relato de relatos se evidencian los supuestos tácitos que condicionan la construcción del propio relato de Danto. El paradigma mimético es -a juicio del autor- un paradigma ilusionista, a través del cual se pretende encubrir la verdad. La *mimesis* que es entendida en los estrechos límites de la *imitación* es - para Danto- sinónimo de engaño. En tal sentido, afirma que “la semejanza mimética de los primeros pintores miméticos *encubría lo que había realmente de verdadero*, y que no obstante, *la verdad remanente del nuevo arte (modernista) había desmembrado los disfraces de la mimesis*. Fue así como el nuevo arte llegó por sustracción, sustituyendo *mimesis* o distorsionándola hasta el punto que ya no parecía ser objeto del arte”.²²³ En definitiva, al pensar la *mimesis* Danto parece olvidar la condición post-histórica del arte al alegar en cierta forma, contra el arte del pasado.

²²¹ Vasari afirma sobre la Mona Lisa que: “la nariz, con sus bellas y delicadas ventanas rosadas, se puede ver fácilmente que está viva.. las mejillas encarnadas no parecen pintadas, sino ser verdaderamente de carne y hueso; quien mira atentamente al abismo de la garganta puede llegar a creer que se ve el latido de su pulso.” Estas afirmaciones revelan - según Danto - que seguramente Vasari nunca vio la obra personalmente. Danto (1999:73).

²²² La emergencia del paradigma modernista marcó una verdadera disrupción en la historia del arte, por cuanto supuso un cambio de clase y de orden diferente al que implicó, *v.gr.* el paso del barroco al rococó. Con el modernismo, las condiciones de la representación se volvieron centrales ya que el arte se volvió su propio tema. En tal sentido, Greenberg afirma que “las artes realistas y materialistas tuvieron que asimilar el medio, usando el arte para ocultar el arte, el modernismo usó el arte para llamar la atención sobre el arte”. De este modo, la pintura descubre y comienza a dar relevancia a la pincelada, mientras que los rasgos representacionales se tornan secundarios. Las limitaciones que constituyen el medio de la pintura, *i.e.* la superficie plana, la forma del soporte, las propiedades del pigmento fueron reconocidas abiertamente. Este nuevo paradigma determinó el ascenso hacia un nivel más elevado de conciencia a la vez, que excluyó fuera de los márgenes de su relato legitimador toda aquella práctica o tradición artística que (como en el caso del surrealismo) no se comprometiera con el principio de la pureza en el arte. Danto(1999:96)

²²³ Danto (1999:79). *Las cursivas son mías.*

La *mimesis* como relato habría llegado a su fin con la emergencia del modernismo y cuando se descubrió que el cine demostró ser sobradamente mejor para retratar la realidad.²²⁴ Razón por la cual, Danto defiende la no actualidad de este concepto. Pero, sin lugar a dudas se le podría objetar que si el fin de la historia del arte significa que se puede igualmente ser expresionista abstracto, artista pop o incluso realista y que una cosa es tan buena como la otra, la *mimesis* -en cuanto práctica artística- aún tendría actualidad. Esto último pone en evidencia uno de los supuestos centrales que subyace en la tesis de Danto, a saber, el profundo reduccionismo con que concibe al concepto de *mimesis*. A decir verdad, en esta interpretación el paradigma mimético es simplemente el paradigma platónico de *Rep. X* pues, afirma que se podría leer toda la historia del arte posterior como respuesta a la triple condena platónica e imaginar que los artistas han tendido hacia cierto ascenso ontológico que implica, por lo pronto, superar la distancia que separa el arte y la realidad.²²⁵ Probablemente, con el objeto de enfatizar el contraste que representó la reflexión estética contemporánea, Danto exagere la homogeneidad del pensamiento mimético previo.²²⁶ Esta visión unificada y simplificada de la tradición mimética responde a la necesidad del autor de sustentar su propio (meta)relato, el cual no pudo desprenderse completamente de cierto grado de sustancialismo .

En conclusión, la *Poética* y especialmente, la noción de *mimesis* que de ella se desprende parecen ser respectivamente, una obra y un concepto absolutamente distintos según se procure leerlos a la luz, ora de las preocupaciones formales de Ingarden, ora a partir de las inquietudes hermenéuticas de Gadamer, ora a través de la tesis del fin del relato del arte proclamada por Danto. La diversidad de estas relecturas pone en evidencia cómo un mismo pasaje de la obra, a saber, *Poet.* 4 1448 b4-24, es capaz de nutrir interpretaciones completamente diversas sobre la naturaleza del arte. Este breve y esquemático recorrido a través de la historia material y especialmente cultural de la *Poética* pone en evidencia el hecho de que la comprensión de la obra y la comprensión de la tradición de su interpretación, no son ya enteramente separables.²²⁷

²²⁴ Danto (1999: 149).

²²⁵ El hecho de que el autor está pensado en la *mimesis* platónica de *Rep. X* es aún más palpable cuando a propósito de la cama expuesta por Rauschemberg y parafraseando a Whitehead, afirma que pareciera que el arte, igual que la filosofía no fuera sino una colección de notas a pie de página de Platón. Danto (2002: 36).

²²⁶ Tal como señala Halliwell (2002:369), la idea de Danto de que sólo en el siglo XX se produce una verdadera reflexión ideológica sobre la noción de *mimesis* es indudablemente exagerada, teniendo en cuenta que su problematización comienza incluso en el período clásico: “Es difícil, pensar en alguien para quien la cuestión de la *mimesis* fuera más una cuestión de ideología que para el propio Platón, el gran iniciador del debate mimeticista”.

²²⁷ Halliwell (1992:423).