

El prestigio cultural de la mimesis ritual

The Cultural Prestige of Ritual Mimesis

RAFAEL GARCÍA SÁNCHEZ

rafael.garcia@upct.es

<https://orcid.org/0000-0003-2092-6807> 

MIGUEL GARCÍA CÓRDOBA

miguel.gcordoba@upct.es

<https://orcid.org/0000-0002-8747-1256> 

JOSEFINA GARCÍA LEÓN

josefina.leon@upct.es

<https://orcid.org/0000-0001-7262-2245> 

GEMMA VÁZQUEZ ARENAS

gemma.vazquez@upct.es

<https://orcid.org/0000-0002-6512-3592> 

Departamento de Arquitectura y Tecnología de la Edificación
Escuela Técnica Superior de Arquitectura e Ingeniería de la Edificación
Universidad Politécnica de Cartagena
Paseo Alfonso XIII, núm. 50
30203 Cartagena (Murcia), España

RECIBIDO: ENERO DE 2023
ACEPTADO: ABRIL DE 2023

Resumen: En general, la mimesis puede ser de orden ritual, visual o cognitiva. La mimesis más antigua tiene lugar en el marco de los ritos, pero en tiempos de empobrecimiento simbólico, muchos de ellos han perdido su antiguo vigor y, a veces, han quedado reducidos a mero folclore. La mimesis visual fue abordada por Platón de la que afirmó que no permitía conocer la realidad con la profundidad ni con la perfección con que era posible hacerlo mediante el rito o la reflexión. Aristóteles profundizó en una mimesis de índole cognitiva, señalando que a partir de ella podían conocerse las leyes de la naturaleza, sus fines y el modo en que opera para conseguirlos. Al analizar estos tipos de mimesis trataremos de poner de relieve que una forma legítima y eficaz de reconectar al hombre con el mundo y con la realidad es la puesta en valor del rito.

Palabras clave: Aristóteles. Cultura. Mimesis. Platón. Rito. Historia del arte.

Abstract: In general, mimesis can be ritual, visual or cognitive. The oldest mimesis takes place within the framework of rites, but in times of symbolic impoverishment many of them have lost their former vigour and have sometimes been reduced to mere folklore. Plato addressed visual mimesis, who said that it did not allow us to know reality with the depth or perfection with which it was possible to do it through rite or reflection. Aristotle delved into cognitive mimesis, pointing out that from it could be known the laws of nature, its ends and the way in which it operates to achieve them. By analysing these types of mimesis, we will highlight that a legitimate and effective way to reconnect man with the world and with reality is the enhancement of the rite.

Keywords: Aristotle. Culture. Mimesis. Plato. Rite. Art History

MEMORIA Y CIVILIZACIÓN 26 (1), 2023: 29-49 [1-21] [ISSN: 1139-0107; ISSN-e: 2254-6367]

DOI: <https://doi.org/10.15581/001.26.011>

29



Universidad
de Navarra

FACULTAD DE
FILOSOFÍA
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE
HISTORIA
DEL ARTE
Y GEOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

Por paradójico que pueda parecer, la realidad tiene mucho de misteriosa, mucho más de lo que *a priori* nos podamos imaginar en un tiempo como el nuestro, que tanto aplaude el descubrimiento de lo secreto y, sin embargo, es tan refractario a lo misterioso. Los secretos, una vez descubiertos se orillan, sobre ellos no se regresa. En cambio, la peculiaridad de los misterios es que constantemente hacen brotar el deseo de volver a ellos. No es casual que el vínculo existente entre rito, representación, realidad y misterio sea tan propio de las culturas más arcaicas. En esas culturas, intensamente sacralizadas, la mimesis ritual se convirtió en la forma más potente y eficaz de comunicación, de representación, de transmisión de pericias y conocimientos, hasta el punto que fue en el marco de lo ritual donde tenía lugar no solo el saber sino también el re-conocimiento, la identificación y la encarnación o presentización. La cultura bien podía entenderse como la forma de transmitir saberes, pericias y certezas para ganarle la vida al medio y para vencer el pánico ante lo misterioso.

Los tiempos de miseria simbólica son altamente eficaces en la degradación de los ritos, reduciéndolos a folclore, como si de reservas naturales y protegidas se tratase. El proceso no ha sido instantáneo sino progresivo. Es sabido que otra forma de mimesis es la visual, considerada como una forma servil de representación que tan solo puede fingir ser verdad. Platón, basándose en su ontológica teoría de las ideas y tomando la pintura como paradigma, defendió que la imitación visual no permitía conocer la realidad con la profundidad ni con la perfección con que era posible hacerlo mediante el rito o la reflexión. Desde entonces, la mimesis visual está emparentada con la ficción y el engaño. Nótese que, durante más de dos milenios, la campaña contra la mimesis visual ha persistido en su empeño. Quizá sea suficiente recordar las palabras de Hegel al respecto: «en conjunto debe en general decirse que no podrá el arte entrar mediante la imitación en competencia con la naturaleza y que tendría el aspecto de un gusano arrastrándose en pos de un elefante»¹. Recientemente, diversos autores, como el filósofo francés Jean-Marie Schaeffer han criticado semejantes prejuicios, pues estos no distinguen entre ficción y ficticio, tampoco entre simulación y simulacro².

Después de Platón, Aristóteles señalaría que una mimesis cognitiva o científica de la realidad permitiría conocer las leyes de la naturaleza, sus fines y el modo en que opera para conseguir tales objetivos. Desde entonces, el proceso

¹ Hegel, *Lecciones*, p. 35.

² Schaeffer, 2002.

EL PRESTIGIO CULTURAL DE LA MÍMESIS RITUAL

de objetivación y tecnificación de la realidad ha ido desgajándose de los medios rituales, considerados arcaicos por su pobreza científica o técnica.

Pese a todo, y a fuerza de ir emancipándonos del medio gracias a las técnicas y saberes aislados, hemos ido perdiendo más contacto con la realidad, y lo hemos ido haciendo hasta el punto de que, en un tiempo sin ritos como el nuestro, sumamente tecnologizado, el mundo y la realidad resultan más extraños e inhóspitos de lo que eran para el hombre de aquella primera hora de la historia. Una manera de volver a tomar contacto con la realidad y no quedar alienado respecto del mundo es reconsiderar el papel del rito, tanto en su potencia representativa, como en su eficacia para consolidar y transmitir conocimientos.

I. LA FUERZA REPRESENTATIVA DE LA MÍMESIS RITUAL

La noción de mimesis es muy antigua. Alrededor de ella han orbitado el arte y muchas de las ideas estéticas hasta el siglo XVIII. El origen del término es oscuro y parece esconderse en la noche de los tiempos. No sería exacto defender que el nacimiento de la idea de imitación esté vinculado a periodos de la cultura urbanas o a la cultura y la *paideia* griegas. Tampoco lo sería asociar su génesis a la reproducción de la realidad externa tan propia de las artes visuales³, de la teoría estética y platónica de las ideas, de la teoría mimética de la identificación que aparece en *Poética* o de la señalada en *Física II* bajo el principio «el arte completa e imita la naturaleza». Está probado que la noción originaria de mimesis ya se hallaba en épocas y culturas muy anteriores a Homero⁴.

En las formas de vida pre-neolíticas —caracterizadas por el nomadismo, la economía de subsistencia de cazadores recolectores y un tipo de lenguaje performativo— se pueden localizar acciones miméticas en los ritos y en los actos de culto. Estos eran protagonizados por jefes de tribus, chamanes, vates y augures que se revestían y disfrazaban más que para simular la acción de otro, para hacer presente en la celebración⁵ a dioses, héroes e incluso a fuerzas impersonales. Para aquellas culturas, lo representado en el seno del rito no era un «como si», ni un «simulacro de», sino un hacer que dioses, héroes, poderes y fuerzas aparecieran «ahí», como un «ser ahí siendo» que era reconocido como tal.

En esas formas de vida primevas, la importancia del rito fue decisiva y capital. Burkert nos dice que en esas culturas arcaicas «el ritual refleja un estado de comunicación pre-verbal, que debe ser aprendido por imitación y comprendido por su función. Parece ser más primitivo y podría ser más antiguo que el

³ Tatarkiewicz, 2004, p. 301.

⁴ Havelock, 1994, p. 11.

⁵ Gadamer, 2001, p. 126.



Universidad
de Navarra

FACULTAD DE
FILOSOFÍA
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE
HISTORIA
DEL ARTE
Y GEOGRAFÍA

lenguaje»⁶. Una de las fuerzas del rito residía en su capacidad para convocar no a un tipo u otro de arte, sino a todos ellos y a la vez. En el rito se dan cita la música, el baile, el gesto, el canto, la pintura, etc. La celebración ritual era la forma más eficaz de asegurar unos determinados efectos a partir de unas determinadas causas y condiciones. Precisamente estas eran las que se mimetizaban y representaban cualitativamente utilizando materiales, colores diversos⁷, vestimentas, tatuajes, danzas, cantos, gestos y movimientos kinéticos muy entrelazados. Aún no era comprensible que una de las artes del rito se emancipase y autonomizase respecto de las demás. Desde el marco ritual y cultural se entiende muy bien el sentido originario de la mimesis, en tanto que en aquellos ritos se desarrollaban acciones que reproducían las condiciones, los gestos y los hechos primordiales, los que fueron exitosos y beneficiosos para aquellas primeras comunidades culturales. Cada vez que se aspiraba a conseguir un mismo fin se operaba del mismo modo, tal era la certeza que tenían sobre la potencia y eficacia de los ritos. Eso explica que, en aquellas culturas pre-neolíticas, el rito fuese la forma más perfecta de transmisión de conocimientos y que hubiese ritos para casi todo: para cazar, sembrar, para la cópula, para la construcción de una choza, la fundación de una aldea, para el nacimiento y la muerte, la expiación y la súplica⁸.

Ciertamente, la noción ritual de la mimesis se encuentra estrechamente vinculada a la de experiencia. Esta puede tenerse como algo que sucede y a lo que se asiste, o como algo que se provoca y convoca. Esta última es la experiencia de una realidad donde el sujeto no interviene como espectador pasivo, sino como protagonista, vale decir: como celebrante. La experiencia celebrada no es la de un recuerdo, sino la de una representación, esto es, la del modo más potente y eficaz de hacer que la realidad tenga lugar y venga a ser, pues «representación no quiere decir que algo esté ahí en lugar de otra cosa, de un modo impropio e indirecto, como si de un sustituto se tratase. Antes bien, lo representado está ello mismo ahí y tal como puede estar ahí en absoluto»⁹.

Es sabido que el rito tiene capacidad de evidencia¹⁰ y la mimesis consistirá «en hacer ser ahí a algo»¹¹. La eficacia y potencia de la imitación se advierte con especial claridad si se admite que en el marco ritual y cultural vuelve a suceder lo originario, no en vano se tiene la experiencia de estar frente a ello, padeciéndose

⁶ Burkert, 2009, p. 46.

⁷ Sobre la importancia de los colores véase Benveniste, 1983, pp. 183-185. El blanco para el oficio sacerdotal, el rojo para el guerrero o combatiente, el azul para los que cultivan y pastorean, etc.

⁸ Benveniste, 1983, pp. 233-239.

⁹ Gadamer, 1991, p. 90.

¹⁰ Bozal, 1987, p. 67.

¹¹ Gadamer, 2001, p. 126.

en los que allí comparecen como celebrantes, y no como meros circunstantes. Mediante la celebración y observancia del rito mimético no tiene lugar una imagen o simulacro, tampoco una copia o ilusión fidedigna de lo que pudo acontecer arquetípicamente, *in illo tempore*, sino «lo mismo e idéntico»¹². Dice Benveniste que los ritos y sus fórmulas sirven para «garantizar y sacralizar una afirmación»¹³. Pero también sirven para hacer presente la fuerza, ser o realidad de algo radicalmente distinto, ontológicamente diverso, algo que no es propiamente de nuestro mundo ni de nuestra contemporaneidad y que, sin embargo, puede reconocerse no como algo que se parece, sino como lo que es. En el marco ritual y cultural, al menos para el hombre religioso, y el hombre arcaico lo era, realidades y mundos distintos¹⁴ podían entrar en contacto. Y es que, en el seno del rito, rigurosa y seriamente celebrado, se presencializa o encarna algo inaccesible por medios ordinarios.

En las fiestas agrarias más antiguas¹⁵, claros antecedentes de las representaciones teatrales, ya podemos encontrar trazas miméticas¹⁶. En ellas, los celebrantes sentían que otros seres, dioses y héroes, se encarnaban en sus personas. No es que allí, la danza, el baile, el canto o el gesto reprodujeran las palabras de los dioses o los actos de los héroes, más bien sucedía que los celebrantes eran los mismos dioses y los mismos héroes, tal era el cambio de personalidad operado sobre ellos. La mimesis tenía mucho que ver con la encarnación, que diría Bozal, con la identificación, que diría Gadamer, con la actualización-poseión-presentización en los actores celebrantes de otros seres u otras realidades ontológicamente diversas, que diría Durkheim¹⁷; en definitiva, con la presencia de otra realidad distinta que satura por completo el tiempo¹⁸. El término *mimeiest-hai*¹⁹ que precede al de mimesis viene a representar el cambio de personalidad experimentado en ciertos rituales y cultos donde los protagonistas se sentían dominados por seres radicales y ontológicamente otros que los poseían o encarnaban²⁰. La mimesis no era la producción de una imagen, de una ilusión, ni el



Universidad
de Navarra

— FACULTAD DE
FILOSOFÍA
Y LETRAS

— DEPARTAMENTO DE
HISTORIA
DEL ARTE
Y GEOGRAFÍA

¹² Gadamer, 2001, p. 127.

¹³ Ver «El juramento en Grecia», en Benveniste, 1983, pp. 334.

¹⁴ Bozal, 1987, p. 69.

¹⁵ Bozal, 1987, p. 69.

¹⁶ Eliade, 2000, pp. 475 y ss.

¹⁷ Durkheim, *Las formas elementales* pp. 34-37.

¹⁸ Eliade, 2005, p. 67.

¹⁹ Bozal, 1987, p. 70.

²⁰ Bozal, 1987, p. 71.

simulacro ficcional e ilusionista de un cierto tipo de ser, sino una verdadera encarnación, una suerte de reinstauración de lo imitado que nunca se percibía como un engaño o un fingimiento de lo real²¹ sino verdadero.

Hasta que no se alcanza la fase histórica de la cultura, con alfabetos y escritura, la forma más adecuada de transmisión de conocimientos y habilidades fue, sin ningún género de duda, el rito. Durante un largo periodo, ya histórico, dado que solo unos pocos conocían y dominaban el lenguaje escrito, el modo más eficaz de recordar y fijar las historias, las costumbres y las tradiciones era la poesía. Ciertamente era una poesía cuyo contenido retenido en la memoria se declamaba y cantaba, se danzaba y gesticulaba²². Así fue cómo se alumbró una noción de mimesis teatral, más ficticia e ineficaz que la ritual. Mediante la poesía, el teatro, la música y la danza, una forma degradada de encarnación era posible, a saber: una actualización menos evidente de la presencia de una realidad que solo venía a ser en tanto que era representada. El teatro aspiraba a que los espectadores no vieran a los actores representando un papel de dioses o héroes, sino a los mismos dioses y a los mismos héroes encarnados. Esa era la experiencia colosal y monumental a la que se refiere Bozal, la del *kolossós*²³, la de un artefacto que, por su unidad, por su fuerza, por su simplicidad lo atrae todo hacia sí, sin dejar nada fuera, ni crear residuos; colosal era la experiencia de la presencia sin tolerancia ficcional.

Platón, por paradójico que pueda parecer a tenor de su crítica a las artes imitativas, señaló en *Filebo*²⁴ la identificación del actor con el papel representado en los espectáculos trágicos y en las comedias²⁵. Solo cuando la encarnación era total, sin holgura entre papel e interpretación, es posible la «inmersión mimética», que diría Schaeffer²⁶, y solo entonces aparecían las risas entre el público que se creía lo que estaba presenciando²⁷. Ricardo Mandolini subraya que durante ese proceso de inmersión «desaparece la mediación de la representación. La distancia metafórica se suprime: el “a como si fuera b” se desvanece dejando en su lugar “a = b”»²⁸.

²¹ Schaeffer, 2002, p. 75.

²² Gomá, 2010, p. 66.

²³ Bozal, 1987, pp. 66-69.

²⁴ Platón, «Filebo», 48a, p. 89.

²⁵ Gadamer, 2001, p. 128.

²⁶ Schaeffer, 1990, p. 277.

²⁷ Para una comprensión equivalente del concepto de inmersión mimética sugiero la lectura del Libro III de Agustín, *Confesiones*, pp. 76-79. En ese libro del santo obispo de Hipona nos habla de la compasión del espectador teatral.

²⁸ Mandolini, 2021, p. 49.

EL PRESTIGIO CULTURAL DE LA MÍMESIS RITUAL

Tatarkiewicz ha vinculado el origen de la mimesis a una dimensión expresiva del arte²⁹. Constata que las artes de la expresión (poesía, música y danza) se hallan tan unidas (*triúnica choreia*) como las que más arriba hemos referido para los ritos. Sin embargo, estas artes de la expresión, que como señalara Arístides son artes de imitación³⁰, no tienen por finalidad la representación de una presencia, sino la expresión de sentimientos. Este vehículo se hallaba en culturas muy anteriores a las del mundo griego y generaba un cierto alivio, incluso placer y satisfacción en los celebrantes. En aquellas celebraciones y fiestas, a veces desenfrenadas, la expresividad máxima se alcanzaba en la acción y no en la contemplación, no obstante, aunque el efecto expresivo de esas representaciones purificaba (*katharsis*)³¹ y apaciguaba a los celebrantes, no tenían la vocación de las artes del rito: la encarnación, la identificación, la presentización y el re-conocimiento.

En sus orígenes, la mimesis ritual creaba un doble auténtico, una encarnación, nunca la copia o calco de un modelo. No era una imagen o ilusión, era verdad. Precisamente por eso, la mimetización ritual adquirió su sentido más cabal en y mediante la celebración. El ritmo de las palabras y los movimientos, la poesía, la música y la danza, todas ellas entrelazadas, eran capaces de traer a presencia algo más intenso que un recuerdo de hazañas fijadas en un texto que se leía, declamaba o interpretaba ficcionalmente sin la capacidad operante. La mimesis ritual era activa y eficaz, convocaba al ser en la celebración, hacía posible la encarnación, no a un «como si», a un simulacro tan real como hiciese posible la destreza interpretativa del actor y la escenografía, el coro y la música, sino a un ser o realidad, fuerza o poder sobrenatural que venía a ser realmente, un «ser ahí siendo». La presencia de esa evidencia, que solo en el marco del rito acontecía, provocaba estados de emoción, de arrobamiento y éxtasis, haciendo que el hombre saliese de su tiempo y realidad, participando de la universalidad y atemporalidad que el rito y, a nuestro juicio, solo el rito era capaz de crear.

2. LA DEBILIDAD ONTOLÓGICA DE LA MÍMESIS VISUAL

Es sabido que Platón se relacionó con Crátilo, discípulo de Heráclito, del que pudo aprender que el mundo sensible estaba en continua mutabilidad y sobre el que parecía imposible tener un conocimiento verdadero. También fue conector del pensamiento parmenideo que postulaba la existencia de un mundo más allá de los fenómenos: estable e imperecedero, eterno, suprasensible y trascendente. Llevó a cabo una síntesis de ambas propuestas al separar el mundo sensible

²⁹ Tatarkiewicz, 2011, pp. 22-23.

³⁰ Tatarkiewicz, 2011, pp. 23.

³¹ Tatarkiewicz, 2011, pp. 22.



Universidad
de Navarra

FACULTAD DE
FILOSOFÍA
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE
HISTORIA
DEL ARTE
Y GEOGRAFÍA

(Heráclito) del mundo suprasensible (Parménides). Este dualismo eterno/cambiante, mutable/inmutable, inopinable/opinable forma parte del pensamiento platónico más maduro. En el mundo de lo estable y eterno se hallaban las Ideas jerárquicamente ordenadas, las mayores de todas eran el Bien, en unos diálogos, y en otros la Belleza: la idea de las ideas. Las sombras arrojadas sobre los lienzos parietales de la caverna platónica, y que los cautivos reclusos perciben como verdaderas realidades, son bien ilustrativas de la cruzada contra las imágenes y toda suerte de mimesis visual. En el mundo sensible solo se hallaban las copias o imágenes de aquellas ideas o verdades, habitantes eternas del *Topos Uranus*.

El concepto que permite articular el mundo sensible (devenir), objeto de opiniones, y el suprasensible (ideas), objeto de conocimiento, es la *mimesis* y Platón lo focaliza en el ámbito de la pintura³². Si la imitación es directamente de la Naturaleza, es decir, de las cosas tal y como aparecen en el mundo fenoménico, la *mimesis* es «horizontal» y será duramente criticada por no ser más que una imagen de una imagen con la que no se puede alcanzar la verdad de las cosas, esto es su conocimiento. En cambio, esta imitación horizontal difiere de otra «vertical», la de las Formas, que es la consabida imitación de las Ideas, de suerte que un ser será bello si su apariencia coincide con su modelo.

Para Platón la *mimesis* posee una doble vertiente: por un lado, es didáctica y educativa; por otro es poética, literaria y artística. Aunque no le otorga a la actividad mimética la potencia del rito, del culto y de las fiestas³³, al menos reconoce que la imitación de la danza y la música permiten desarrollar y adquirir virtudes como la medida, la proporcionalidad e incluso la nobleza del alma. En *República* advertirá que el buen ciudadano y el legislador deben alejarse de todo aquello que fomente las pasiones, el caos, la desunión o la falta de moderación, pues lo que está en juego es la justicia, la excelencia y la felicidad.

Decíamos [...] que los cantores sexagenarios de Dioniso debían tener una muy buena percepción de los tiempos de las danzas y de la estructura de las combinaciones tonales, para que, cuando el alma sea afectada por la buena y la mala imitación, el integrante del coro sea capaz de distinguir las réplicas del alma buena de las de la contraria, rechace las unas y, haciendo públicas las otras, cante y encante las almas de los jóvenes, urgiendo a cada uno a seguirlo en el camino hacia la virtud y a acompañarlo a través de las imitaciones³⁴.

³² Leszl, 2006, pp.113-197

³³ Leszl, 2006, p. 135.

³⁴ Platón, *Diálogos IX. Leyes*, 655d-e, pp. 244-255.

Las artes miméticas, como la pintura y la poesía imitativa, son duramente criticadas en numerosos textos del fundador de la Academia que «aplica el concepto de mimesis para acentuar la distancia ontológica entre imagen y arquetipo»³⁵. Mandolini nos recuerda al respecto que para Platón «la realidad (tan solo) es una copia sensible e imperfecta de un estrato superior, inteligible y perfecto»³⁶.

La mayoría de las obras de arte son una pesadilla para el autor de *República*. Son copias (*Abbild*) que solo nos ofrecen imágenes y apariencias; son creadoras de irrealidad que provocan y aumentan la confusión, por eso gozan de tan mala reputación (simulacros, fantasmas) con independencia de su aparente coincidencia y fidelidad al modelo o arquetipo (*Urbild*). En *Leyes* señala que, a diferencia de las cosas que son obra de la naturaleza, las que son producto del arte «no participa(n) demasiado de la verdad, sino que produce(n) como una especie de imágenes emparentadas con él, como las que generan la pintura y la música [...]»³⁷. En *Sofista* sentencia que: «La imitación [...] produce imágenes y no realidades individuales»³⁸. Y en el libro X de *República* afirma que «la pintura y en general todo arte mimético realiza su obra lejos de la verdad, y que se asocia con aquella la parte de nosotros que está lejos de la sabiduría, sin apuntar a nada sano ni verdadero»³⁹. Más aún, advierte que la poesía mimética y la pintura tan solo producen «cosas inferiores en relación con la verdad» y tratan «con la parte inferior del alma y no con la mejor». Ni pintores ni poetas imitativos que propicien la mentira deben ser acogidos en un Estado que pretenda ser gobernado justa y convenientemente pues, unos y otros alimentan la falsificación y el engaño mediante el embrujamiento de las sombras, la prestidigitación formal y el hechizo que despiertan la insensatez, los sentimientos y las pasiones más alejadas de lo mejor, la razón, y dificultan la moderación, la mesura, la proporcionalidad y la justicia. Allí donde ejerza su influencia la magia pictórica y la seducción de la poesía imitativa reinará la confusión y la desproporción, el placer descontrolado y el dolor⁴⁰: «El imitador, sentencia Platón, no tendrá conocimiento ni opinión recta de las cosas que imita, en cuanto a su bondad o maldad»⁴¹.

Platón subrayará que, a diferencia de aquellas artes inspiradas, patrocinadas por las musas y dependientes de un poder divino⁴², las artes imitativas se sirven

³⁵ Gadamer, 2001, p. 123.

³⁶ Mandolini, 2021, p. 46.

³⁷ Platón, *Diálogos IX. Leyes*, X, 889c-d, pp. 195-196.

³⁸ Platón, «Sofista», 265a-b, p. 474.

³⁹ Platón, *Diálogos IV. República*, 603ab, p. 470.

⁴⁰ Platón, *Diálogos IV. República*, 607a, p. 476.

⁴¹ Platón, *Diálogos IV. República*, 602a, p. 468.

⁴² Platón, «Ion», 534b-c, p. 257.



de destrezas y habilidades mecánicas. Estas se hallan sujetas a los procesos rutinarios y racionales de una *techné* y, a diferencia de «las cosas más importantes y bellas», las que son obra de la naturaleza y el azar, las obras del arte [mimético] son de menor importancia y perfección, no en vano son artificiales⁴³.

Y es que, ni la pericia técnica ni la observancia de las reglas y procedimientos tienen la pretensión de trascender la realidad, ni siquiera tienen como objetivo la belleza, sino más bien, aunque no sea cosa irrelevante, garantizar la correcta ejecución. Las producciones del arte, en este sentido, no pueden competir con las obras de inspirados y «poseídos» que han sido elevados al mundo de las formas, al de las Ideas y «la belleza en sí»⁴⁴. La diferencia entre hallarse inspirado o no explicaría que las almas de los artistas, desde los poetas a los artistas miméticos, los que copian y ejecutan con destreza una técnica, se sitúen en un degradante sexto y séptimo nivel, lindando con las de campesinos, por debajo de los cuales solo se encuentran los sofistas, los demagogos y los tiranos⁴⁵. A la vista de la poca estatura moral de estas almas, no debe sorprendernos que Platón censure la poesía imitativa y las artes visuales y, muy en concreto, a los imitadores y creadores de imágenes, dado que no están versados en lo que las cosas son, sino en lo que parecen⁴⁶. El artista mimético se relaciona con cosas inferiores y no podrá crear más que cosas inferiores. Más aún: imágenes / copias de cosas inferiores. Ciertamente es que el motivo no se debe solamente a la ausencia de inspiración o arrobamiento, sino a la falta de verdad que ofrecen las obras artesanales y especialmente las pictóricas⁴⁷ que, por poner un ejemplo, solo representan bidimensionalmente lo que capta la vista en sus tres dimensiones. Para Platón las artes productivas, las basadas en la mimesis y en *technai* específicas, ofrecen ilusiones, ficciones engañosas, simulacros y apariencias, pero no la verdad de lo que imitan, situada a una abismal distancia. La ficción es parasitaria de la verdad, sin que una y otra puedan identificarse plenamente. El autor del *Timeo*, basándose en su teoría de las ideas y, por tanto, en su degradada concepción de las imágenes, señalará que el pintor, el imitador de Dios y de los artesanos⁴⁸, al representar lo que ve, imágenes de realidades, en rigor «va a la zaga de la naturaleza»⁴⁹ y ofrecerá una imagen de una imagen, no en vano una pintura solo es una imitación de

⁴³ Platón, *Diálogos IX. Leyes*, 889a, p. 194.

⁴⁴ Platón, «Banquete», 211a-b, p. 263.

⁴⁵ Platón, «Fedro», 248e, p. 351.

⁴⁶ Platón, *Diálogos IV. República*, 601a, p. 466.

⁴⁷ Hoy diríamos las fotográficas o virtuales.

⁴⁸ Platón, *Diálogos IV. República*, 597e, p. 461.

⁴⁹ Hegel, *Lecciones*, p. 34.

las apariencias⁵⁰ produciendo «en vez de vitalidad efectivamente real, solo el simulacro de la vida»⁵¹. La cama que un pintor representa cuando toma como modelo la que ha fabricado un carpintero no es la verdadera, esto es, la fabricada por Dios (la cama en sí misma), sino una cama particular, imagen de la ideal, pues el artesano «no fabrica lo que realmente es, no fabrica lo real sino algo que es semejante a lo real más no es real»⁵². Esa imagen de la cama representada no es más que un «error» de tercer grado, una aproximación débil e impotente, que diría Collingwood, puesto que la única realidad es la idea⁵³.

Si la destreza y habilidad del pintor fueran tales que la copia y el modelo se pareciesen mucho, mayor sería el engaño (alejado tres veces de lo real) y más dificultosa sería la elevación al mundo de las ideas que es donde se halla la verdad de lo real. Y «si la imitación fuese perfecta no sería una imagen, sino otro ejemplar de la misma cosa»⁵⁴. Por tanto, si el pintor es un poderoso y mágico creador de ilusiones y apariencias que no son puramente verdad, ni trae a presencia el «ser ahí siendo», el conocimiento que se puede alcanzar es pobre, lo que nuevamente lleva a Platón a situar las artes miméticas en los peldaños más bajos del saber, «en el tercer lugar a partir de la verdad»⁵⁵: «El imitador [...] no tendrá conocimiento ni opinión recta de las cosas que imita», ni conocerá «nada digno en lo tocante a aquello que imita, sino que la imitación es como un juego que no debe ser tomado en serio»⁵⁶.

3. LA MÍMESIS COGNITIVA

Aunque no podamos detenernos ahora sobre este particular, puede comprobarse que en *Timeo*, obra que Platón escribe en el atardecer de su vida, la noción de mimesis no es negativa, pues no se corresponde con la de calco o copia vulgar. La mimesis del demiurgo consiste en introducir el orden en el caos⁵⁷. Esa es una forma de crear, podríamos decir, artesanal, basada en la mediación, es decir, en la instauración de las perfecciones eternas en las realidades temporales e imperfectas. Sea como fuere, establecer el nexo de unión entre mimesis y arte no fue una labor que llevó a cabo Platón sino, el Estagirita⁵⁸.

⁵⁰ Platón, *Diálogos IV. República*, 598b, p. 462.

⁵¹ Hegel, *Lecciones*, p. 35.

⁵² Platón, *Diálogos IV. República*, 597a, p. 460.

⁵³ Collingwood, 1925.

⁵⁴ Castro, 2005, p. 49.

⁵⁵ Platón, *Diálogos IV. República*, 602c, p. 468.

⁵⁶ Platón, *Diálogos IV. República*, 602b, p. 468.

⁵⁷ Platón, «Timeo», 30a, p. 66.

⁵⁸ Mandolini, 2021, p. 52.



Es sabido que las versiones platónica y aristotélica de la mimesis sirvieron para elaborar y unificar⁵⁹ gran parte de la teoría del arte y de la estética de la Antigüedad, gozando de vigor hasta el siglo XVIII⁶⁰. Para Aristóteles, a diferencia de Platón, la mimesis tiene un sentido positivo. En *Poética* nos dice que es connatural al hombre desde la niñez⁶¹ y es determinante en lo educativo y político, en lo moral y ético, también en lo artístico y artesanal. En este último orden de la mimesis, el artístico y artesanal, es en el que nos vamos a detener y no lo haremos aquí apoyándonos en su teoría de la tragedia sino al amparo de la fórmula: «El arte completa e imita la naturaleza» que señala en *Física* II, en *Metafísica* IV, en el *Protréptico* B y en *Meteorológicos* IV, distanciándose de su maestro Platón quien en *Timeo* había señalado que la naturaleza era una obra de arte: su autor imitó un modelo inmortal mirando «hacia lo eterno [...]». Así las cosas, es necesario considerar que el universo es una imagen de algo»⁶².

La fórmula aristotélica pone de relieve la analogía entre *phýsis* y *téchne*, lúcidamente comentada por Seggiaro⁶³, como principios interno y externo de movimiento. Dicha semejanza fue decisiva para una comprensión de la noción cognitiva de la imitación que, en modo alguno opera servilmente copiando o calcando la realidad⁶⁴. La mimesis cognitiva no tiene que ver con la fidelidad al modelo, ni con la expresión ni representación ritual. Para Aristóteles el artífice no copia ni imita la imagen del modelo, ni siquiera lo que el modelo (la naturaleza) hace, sino cómo y por qué lo lleva a cabo. La mimesis aristotélica no es —se diría en la Edad Media, la de la creación, *natura naturata*— sino la del creador, *natura naturans*⁶⁵.

La imitación cognitiva se articula alrededor de tres dimensiones: teleológica, hilemórfica y procesual. Dicho trípode ha sido estudiado por Viviana Suñol⁶⁶ al reconsiderar el significado de la mimesis en el *Corpus Aristotelicum*. Cuando un artesano imita la naturaleza lo hace subsumido en dicho trípode: el del fin, el de una forma en una materia y el de un proceso.

⁵⁹ Halliwell, 2002, p. 7.

⁶⁰ Este siglo asistió al relevo de la mimesis por la expresión (Gadamer, 2001, pp. 83, 124) y vio al barón de Montesquieu denigrar la filosofía antigua, en su *Ensayo sobre el gusto*, tanto diálogos como razonamientos, a los que calificó de auténtica plaga, probablemente porque dejó de pensarse «en griego lo bastante» (Gadamer, 2001, p. 128).

⁶¹ Aristóteles, «Poética», 1448b, pp. 5-17, 39-40.

⁶² Platón, «Timeo», 29a-b, pp. 64-65.

⁶³ Seggiaro, 2017.

⁶⁴ Mandolini, 2021, p. 54.

⁶⁵ Tatarkiewicz, 2004, p. 328.

⁶⁶ Suñol, 2008.

EL PRESTIGIO CULTURAL DE LA MÍMESIS RITUAL

Como es sabido, unas de las ideas más celebradas de la filosofía aristotélica es la de forma y fin (*télos*). Esta sustenta gran parte del pensamiento del Estagirita a propósito de las ciencias prácticas, las artes visuales y las artesanías, y sobre todo sirve para comprender la noción de mimesis utilizada en la fórmula más arriba referida. La forma es el analogado de la idea platónica, con la salvedad, de que la forma es principio (*arché*) activo del movimiento de los seres hacia su plenitud o fin. Ese fin puede ser natural e intrínseco al ser (entes naturales), o puede ser impuesto desde fuera (artefectos), como hace el fabricante o artesano⁶⁷, que introduce hábilmente una determinada forma en una determinada materia, domando su resistencia⁶⁸ y organizándola «con vistas a algo»⁶⁹ o para algo⁷⁰. En *Protréptico* leemos:

De las cosas que se generan, unas se generan por obra de cierto pensamiento y arte, como la casa y la nave [...], pero otras no se generan por obra de ningún arte, sino por naturaleza; pues la naturaleza es causa de animales y plantas, y todas las cosas de esta clase se generan de acuerdo con la naturaleza⁷¹.

En *Física II*, texto de la misma etapa que el *Protréptico*, señalará que la naturaleza y el arte son formas diferentes de producción: en la primera no interviene el hombre, en la segunda sí. Ambas son la causa o principio de algo, teniendo «lo común y lo distintivo de otras causas, a saber, que los resultados que producen son la causa precisamente de aquellos procesos a través de los cuales se producen»⁷². Tanto la naturaleza como el arte existen con vistas a un fin, así que en una y otro debe haber un desarrollo organizado en orden al cumplimiento de aquella plenitud a la que está orientado el proceso de generación o movimiento. La teleología natural tendría su correlato en la artificial del arte, tal es la imitación cognitiva, pues a semejanza de la naturaleza «en aquello que se genera por obra del arte hay un fin y un para qué»⁷³. Además, en las dos se realizan primero unas cosas y seguidamente otras en virtud de un fin o causa final previamente establecidos, interna o externamente. Desde el comienzo hasta la consecución del fin todo sigue un proceso dirigido e ininterrumpido, a menos que algún obstáculo lo impida paralizando el desarrollo y la prosecución del fin.

⁶⁷ Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, I 140a, p. 186.

⁶⁸ Gadamer, 2001, p. 125.

⁶⁹ Aristóteles, *Fragments*, B12, p. 174; Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 2007, I 139b, p. 183.

⁷⁰ Aristóteles, «Partes de los animales», I, 639b, pp. 52-53.

⁷¹ Aristóteles, *Fragments*, B11, pp. 172-173.

⁷² Spaemann, 2006, p. 58.

⁷³ Aristóteles, *Fragments*, B12, p. 173.



Universidad
de Navarra

FACULTAD DE
FILOSOFÍA
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE
HISTORIA
DEL ARTE
Y GEOGRAFÍA

Además, en todo lo que hay un fin, cuanto se hace en las etapas anteriores se cumple en función de tal fin. Pues las cosas están hechas de la manera en que su naturaleza dispuso que fuesen hechas, y su naturaleza dispuso que fuesen hechas de la manera en que están hechas, si nada lo impide. Pero están hechas para algo. Luego han sido hechas por naturaleza para ser tales como son. Por ejemplo, si una casa hubiese sido generada por la naturaleza, habría sido generada tal como lo está por el arte. Y si las cosas por naturaleza fuesen generadas no solo por la naturaleza sino también por el arte, serían generadas tal como lo están ahora por la naturaleza. Así, cada una espera a la otra. En general, en algunos casos el arte completa lo que la naturaleza no puede llevar a término, en otros imita a la naturaleza. Por lo tanto, si las cosas producidas por el arte están hechas con vistas a un fin, es evidente que también lo están las producidas por la naturaleza; pues lo anterior se encuentra referido a lo que es posterior tanto en las cosas artificiales como en las cosas naturales⁷⁴.

En el caso de la naturaleza, la causa o principio del movimiento y reposo se halla en ella misma⁷⁵, aunque es una causa no deliberativa: la naturaleza, a menos que se trate de un hombre, no sabe que la tiene, solo sabe llevarla a término. El de la naturaleza no es un saber consciente, es más bien programación. Cuando las plantas y los vegetales llevan a cabo las operaciones básicas de nutrición, crecimiento y reproducción las realizan inconscientemente⁷⁶. Las abejas hacen hexágonos, tampoco saben por qué los hacen, su *poiesis* es *praxis* vital, aunque ya hay una «mediación cognoscitiva»⁷⁷ y al cabo una forma básica de saber: que tienen hambre y que ese alimento puede satisfacer esa necesidad. Idéntica situación hallamos en las arañas y en las telas que tejen para atrapar a sus presas, en los nidos de las golondrinas o en las pequeñas presas que fabrican los castores. Esas cosas producidas por los animales no son rigurosamente naturaleza, pues no tienen el principio del movimiento en sí mismas, ni se engendran ni crecen⁷⁸. Tampoco lo tienen los productos del arte humano, pero a diferencia de las obras del mundo animal en las humanas sí cabe hablar de una *poiesis* dirigida, de deliberación y programación consciente o intelectual, de «prefiguración de objetivos»⁷⁹, indica Spaemann, o de «principiación cognoscitiva»⁸⁰ del artífice, señala Ballester. Que la causa esté naturalmente en uno y no en otro, y que sea una causa o principio deliberativo o no son las diferencias sustanciales entre *physis* y *techné*, entre el

⁷⁴ Aristóteles, *Física*, 199a, pp. 164-165.

⁷⁵ Aristóteles, *Física*, 192b, p. 128.

⁷⁶ Ballester, 2008, p. 84.

⁷⁷ Ballester, 2008, p. 84.

⁷⁸ Spaemann, 2006, p. 57.

⁷⁹ Spaemann, 2006, p. 57.

⁸⁰ Ballester, 2008, p. 84.

modo de producir natural, que siempre es potencial, y el artificial: es potencial el modo de generación inmanente de una semilla, pero no es potencialmente natural el que la madera pueda convertirse en silla sin que comparezca la actividad del carpintero⁸¹. Otro matiz sustancial que diferencia a la naturaleza de la *téchne*, aunque ambas operan intencionalmente, sería que lo que la naturaleza lleva a cabo no puede ser de otra forma, mientras que lo que se genera por la técnica o artificialmente sí puede ser de distintas maneras, tal como establece la sentencia *natura ad unum, ratio ad opposita*. La razón de ello está en que el artista puede concebir diversas formas para una misma materia (al mármol como materia puede darle forma de animal, de ángel o mil más); sin embargo, la madera que produce el árbol o el fruto de un árbol de la misma especie siempre es el mismo, con idénticas cualidades y propiedades⁸². Este punto es singularmente revelador porque el enjuiciamiento, diría santo Tomás al comentar la *Física* aristotélica, depende de muchos factores, desde los más funcionales hasta culturales, religiosos u ornamentales, lo que explica que en las obras de los hombres quepa una historia de la arquitectura o del arte, en cambio en el caso de las obras del mundo animal es imposible dado que «las golondrinas, las arañas y las abejas no varían nunca las formas que producen»⁸³.

Cuando Aristóteles dice que el arte puede completar lo que la naturaleza no es capaz de materializar, no quiere decir que las *technai* no sean naturaleza, sino más bien que son una prolongación de aquella. La mayoría de las veces la naturaleza posee la facultad de llevar a cabo el fin sin que resulte necesaria técnica externa, otras veces precisa ayuda o sencillamente es imposible que lo pueda realizar por sí misma: «algunas semillas [...] en cualquier suelo donde caigan germinan sin protección, pero otras necesitan del arte agrícola»⁸⁴. En efecto, como es sabido, algunas semillas fecundan la tierra sin ayuda técnica. En cambio, otras necesitan que la técnica agrícola venga en su auxilio: arando la tierra, irrigándola, podándola, etc. Pero eso no quiere decir que la técnica agrícola sea algo extrínseco o extraño a la naturaleza, es decir que no sea naturaleza, si así fuese sería imposible que las semillas alcanzaran el fin. Más bien quiere decir que la técnica es algo previsto en la propia naturaleza. Es precisamente en el ejercicio de esas habilidades o técnicas que se emplean para llevar a término lo que la naturaleza no puede realizar por sí misma —aunque ella misma lo haya establecido—, por

⁸¹ Es posible que ocasionalmente en la naturaleza podamos encontrarnos algunas cosas que sí son idóneas para el ser humano. A eso se lo denomina teleonomía (vs. teleología).

⁸² Seggiaro, 2017, p. 175.

⁸³ Spaemann, 2006, p. 57.

⁸⁴ Aristóteles, *Fragments*, B13, p. 174-175.



la existencia de un obstáculo o cualquier otro impedimento, donde se hace más visible que «el arte imita la naturaleza».

Así pues, el arte puede entenderse como una parte del proceso que permite a la naturaleza alcanzar el fin y lo hace completando, des-obstaculizando y, sin duda, imitando análoga y comprensivamente su *modus operandi*: como si lo hiciese la naturaleza misma en el caso de que tuviese el mismo fin, o como «si fuera su tendencia hacer algo de esta manera»⁸⁵. Aristóteles se aleja de una noción de mimesis al modo platónico. El rigor de la mimesis no recae, por tanto, en el parecido o en la exactitud de la imagen respecto del modelo, sino en que opera como si lo hiciese la propia naturaleza. La mimesis no ha de entenderse como una copia de lo creado, sino como una copia del modo en que la naturaleza lo llevaría a cabo, lo que exige comprender y conocer la intencionalidad. La mimesis en Aristóteles es una mimesis cognitiva o comprensiva de los fines que la naturaleza tiene para, a semejanza de esta, fabricar o producir, utilizando los medios oportunos. Son ilustrativas al respecto la obra pictórica *Aracne* (1520) de Paolo Veronese en el Palazzo Ducale de Venecia, y *Las Hilanderas* de Velázquez (1657). En la obra del pintor de Verona aparece representada una tela de araña, mimesis visual que copia las cosas en su apariencia visible y externa al modo platónico. En cambio, en la obra del artista sevillano, la tela que las hilanderas tejen no es el fruto de una mimesis visual sino cognitiva, es el fruto de una pregunta «¿cómo haríamos nosotros para alcanzar este objetivo? Y cuando vemos que la naturaleza lo hace mejor podemos aprender de ella»⁸⁶. Velázquez no pinta a unas hilanderas fabricando una tela de araña, sino el modo en que esta produce la tela como si las tejedoras hubiesen aprendido a hilar imitando el principio y los procesos que las arañas (la naturaleza) utilizarían si tuviesen que producirla.

El segundo elemento del trípode aristotélico recae en el hilemorfismo. Como es conocido, en *Física II* Aristóteles nos dice que la naturaleza ha de entenderse como forma y materia⁸⁷. La materia es lo que permanece invariable y la forma es lo que hace que algo sea lo que es. La forma es el principio activo del movimiento, es lo que hace que los vivientes lleguen a ser lo que pueden ser en plenitud y es lo que, en el caso de las artesanías, se introduce en la materia inerte para que sea un objeto con vistas a algo: una mesa, una silla o un barco. En la madera no está como fin el barco, si fuese así el barco sería engendrado naturalmente. Como no lo está hace falta que la forma de la nave, que está en la cabeza del constructor naval, sea introducida en la madera. Ciertamente el artífice no solo debe conocer la forma, también ha de conocer la materia, sus propiedades

⁸⁵ Spaemann, 2006, p. 57.

⁸⁶ Spaemann, 2006, p. 59.

⁸⁷ Aristóteles, *Física*, 194a, p. 137.

y cualidades, dado que no toda materia puede «recibir»⁸⁸ cualquier forma. Sería impensable fabricar un barco de piedra. La causa formal y la causa material han de ser compatibles, por eso nos dice en *Física* que «es propio del constructor conocer la forma de la casa, pero también la materia, a saber, los ladrillos y la madera; y lo mismo hay que decir de cada una de las artes»⁸⁹. Esta compatibilidad entre materia y forma pone de relieve la íntima relación con la técnica en tanto que esta es un saber hacer, un saber introducir mediante reglas verdaderas⁹⁰, hábilmente o con «*recta ratio factibilium*»⁹¹, una determinada forma en una concreta y compatible materia con vistas a un fin previamente establecido por el técnico o artesano. La mimesis cognitiva no hace más que poner de relieve la «continuidad»⁹² y analogía entre lo que es la *phýsis* y lo que es por la acción técnica que imita la naturaleza. Así lo señala en *Protréptico*⁹³ y en las *Partes de los animales*⁹⁴ donde parece indicar que el fin está más presente en la naturaleza que en los artefactos y por eso es más bella aquella que estos.

Ya se han visto los dos primeros apoyos del trípode: el teleológico y el hilemórfico. Finalmente nos resta referir, el tercer apoyo y que dará lugar a la mimesis procesual⁹⁵. En la naturaleza se producen procesos que pueden imitarse artificialmente con vistas al mismo fin. Cuando se calienta la comida se imita el proceso digestivo, una de cuyas características es la producción de calor. En este sentido, la mimesis del proceso no sólo es análoga a la de la naturaleza, también puede entenderse como complementaria a la misma, pues los procesos de algunas artes, tal sería el caso del gastronómico, tienen el mismo fin que el de la naturaleza, incluso la facilitan y complementan⁹⁶.

CONCLUSIÓN: EL PRIMADO CULTURAL DEL RITO

De las tres versiones de mimesis que hemos considerado, la más vital y existencial es la ritual. Lo es porque en el orden cultural, el rito tiene mucha más potencia y eficacia que las versiones platónicas y aristotélicas de mimesis. El rito, al menos en las culturas arcaicas, es tan serio como la verdad. En él, lo celebrado y representado es verdadero y auténtico. Mediante el rito quedan fijadas en la

⁸⁸ Aristóteles, *Metafísica*, LV (A), cap. 4, 1015a, p. 165.

⁸⁹ Aristóteles, *Física*, 194a, pp. 138.

⁹⁰ Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 1140a, pp. 185-186.

⁹¹ Castro, 2005, p. 55.

⁹² Seggiaro, 2017, p. 171.

⁹³ Aristóteles, *Fragmentos*, B13, pp. 174-175.

⁹⁴ Aristóteles, «Partes de los animales», I, 639b, 12-21, p. 53.

⁹⁵ Suñol, 2008, pp. 189-192.

⁹⁶ Aristóteles, «Meteorológicos», IV, 381b, p. 394.





memoria, en las tradiciones y en las costumbres de los pueblos las formas de relacionarse con los poderes y fuerzas sobrenaturales e impersonales, con el cosmos y la naturaleza, con los hombres y con Dios mismo. Eso es precisamente la cultura. Esta no es solo la forma con que el hombre se enfrenta al misterio, sino la manera con que le gana la vida al medio. Cultura es la civilización que mediante un conjunto de rituales y celebraciones litúrgicas representa verdaderamente la realidad, asegurando la transmisión del conocimiento y las habilidades necesarias para sobrevivir al entorno, al tiempo, al espacio, al clima y a un sinfín de realidades que acechan la vida de los hombres. Todo eso que podríamos llamar la hostilidad de la intemperie no tiene la última palabra porque se puede aprender a domesticarla y vencerla mediante un tipo de lenguaje sumamente performativo, el del gesto, el de la danza y el baile, el del canto, la fiesta, la liturgia, etc. Ese lenguaje es el del rito y es la forma más eficaz de transmitir el saber, pues es un tipo de comunicación que es al mismo tiempo conocimiento. Mediante el rito el hombre penetra en el sentido de lo real y consigue relacionarse con ello de una forma menos aparente y más duradera. El vínculo contraído a través de ritos y ceremonias con el mundo y la sociedad es más estable. La devaluación de los ritos de paso conduce a formas des-ritualizadas de compromiso, las cuales facilitan una ruptura más fácil. En tiempos de Augusto, por poner un ejemplo, la antigua forma patricia de matrimonio, la *confarreatio* había decaído enormemente. El rito matrimonial se sustituyó por formas muy poco solemnes, creadas tiempo atrás, para legitimar uniones plebeyas que se disolvían con mucha mayor facilidad. Dice Pierre Grimal que nunca como hasta entonces habían tenido lugar tantos matrimonios tan poco duraderos. Augusto comprobó que una de las consecuencias de ese tipo de uniones no rituales era que la descendencia se redujo enormemente, creando graves consecuencias para el Imperio⁹⁷. Ese fue el motivo por el que dedicó notables esfuerzos jurídicos y políticos a poner en valor las viejas ceremonias y ritos matrimoniales patricios.

Es sabido que la diferencia entre el mundo animal y el humano obedece a su distinta carga instintiva. Las certidumbres que a los animales les otorgan los instintos, a los hombres se las proporciona la cultura y la cultura es rito, pues, de alguna forma, en él se dan cita el conjunto de invenciones, conocimientos, descubrimientos y conquistas que los animales tienen por naturaleza. Los animales poseen por instinto lo que a los hombres les toca conquistar y transmitir culturalmente por el rito, es decir: por el arte. Dicho de otra forma, los hombres reemplazan su deficiencia instintiva y natural por medio de la celebración ritual,

⁹⁷ Grimal, 2022, pp. 65-66.

EL PRESTIGIO CULTURAL DE LA MÍMESIS RITUAL

que es la forma con que aprenden a saber qué es el mundo, el cosmos, la naturaleza y, sin duda, qué son ellos mismos. Mediante el rito aprenden a relacionarse con todo ello de manera estable y duradera porque el rito vivifica, consolida y llena de sentido las relaciones y los saberes.

A diferencia del resto de las artes visuales y de las técnicas cognitivas y tecnológicas, mediante el rito se comunica el saber de forma que queda articulado en la vida de los hombres. Queda insertado y asociado a los momentos del año, a cada situación, a cada clima y circunstancia naturales a las que el hombre siempre está expuesto. La primacía del rito sobre el resto de las mímisis, tanto la visual como la cognitiva, consiste en que mediante el ritual no solo se aprende a invocar a las fuerzas y poderes sobrenaturales, no solo se aprende lo que las cosas son en orden a una finalidad, se aprende a vivir las cosas y a experimentarlas con certeza, sin que en ello quede la vida en entredicho. No se trata de transmitir solo el conocimiento de los objetos y de las cosas que hacemos o fabricamos en orden a su función, se trata de comunicar el modo de relacionarse con las cosas de manera exitosa. Más todavía, se trata de perpetuar mediante la repetición cómo y quién las hizo la primera vez de forma beneficiosa. Mediante el conocimiento celebrativo y ritual se tiene una concepción de lo real más comprensiva porque allí se comunican los saberes, pero no como simples aplicaciones en orden a su uso. Allí se transmiten las certezas y las formas de comportarse como las hicieron los hombres la primera vez. Eso es la cultura. Esas experiencias son formas sagradas y religiosas de la experiencia. Se realizan del mismo modo y en el mismo periodo del año, y se hacen cantando, danzando y gritando como lo hicieron la primera vez. Y se hace así, reviviéndolo, reactualizándolo y no repitiéndolo, para que esas cosas no sean solo recuerdos, sino que se encarnen y se hagan presentes «ahí siendo». A veces esas celebraciones se realizan fuera del ámbito de la necesidad y se llevan a cabo para fijar aún más en la memoria colectiva el modo en que hay que hacer las cosas cuando haga falta.

Alrededor del conjunto de saberes, pericias y destrezas, conocimientos y certezas que tienen lugar en torno al rito se consolidan los miembros del grupo y de la tribu, de la familia, de la sociedad y del estado. Y como todos o casi todos aprenden a hacer las cosas como hay que hacerlas cuando es necesario, todos se comportan del mismo modo frente a las mismas situaciones. Eso genera unidad de criterio y con ello identidad, unidad social y singularidad social porque no todas las comunidades responden a las solicitudes del medio de la misma forma. Precisamente por eso cada tribu, cada grupo, cada clan tiene su cultura, su forma de ser, sus ritos y sus expresiones, sus ansiedades y sus angustias, sus temores, anhelos y, al cabo, su idiosincrasia.

En cada ritual hay una coreografía. Unos intervienen en un momento y otros lo hacen después. Así es como se consolida la noción de tiempo y la de



Universidad
de Navarra

FACULTAD DE
FILOSOFÍA
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE
HISTORIA DEL ARTE
Y GEOGRAFÍA

ritmo, y también la jerarquía y la importancia de unos individuos sobre otros, porque los habrá que intervengan en el momento central y principal de la celebración, y otros lo harán en momentos más residuales o periféricos.

En definitiva, la relación con el mundo, con los poderes y fuerzas de la naturaleza, con los dioses y con los vivientes que amenazan la existencia y con aquellos otros de los que depende la subsistencia no es solo una relación utilitaria, también lo es comprensiva. En el rito no se trata solo de aprender a hacer algo o de aprender a usarlo, se trata de comprenderlo penetrando en su sentido y la mejor forma de hacerlo es insertándose en su medio, en la circunstancia en que tuvo lugar de manera benéfica y eficaz la vez originaria. Se trata, en suma, de aprender a hacer las cosas y a tratar con el mundo como si lo hiciesen los dioses o los héroes arquetípicos. No es casualidad que los héroes tengan un enorme poder civilizador y cultural, pues, como ya hemos señalado, la manera más exitosa y duradera de entablar una relación con el mundo y la naturaleza es la forma cultural de relacionarse con ella, no en vano cultura guarda relación con el cultivo, con el respeto, con el cuidado y con el pastoreo del ser de las cosas. A diferencia de aquellos tiempos rituales que han sido los tiempos que más ha habitado el hombre, los tiempos actuales no son tan comprensivos ni tan relacionales. Los de hoy son los tiempos del uso y de la utilidad práctica. No son los tiempos del conocimiento del ser sino los del poder sobre el ser. No es esta la época del comprender cómo son las cosas y qué papel juega el hombre en ellas y en el mundo. El caso es que no parecía faltarle ninguna razón a Ortega cuando decía hace más de un siglo que la manera moderna, contemporánea y tecnológica de asentarse en la realidad es una forma de hacerlo meramente utilitaria. Esa es la manera más eficaz y más poderosa de perder el contacto y el sentido de lo real, hasta el punto de que el hombre tecnológico de hoy, extraño a los ritos y a las celebraciones culturales y culturales, se siente respecto del mundo más ajeno y más alienado que el hombre del paleolítico respecto de su entorno vital.

BIBLIOGRAFÍA

- Agustín, *Confesiones*, ed. José Cosgaya, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2010.
Aristóteles, *Física*, ed. Guillermo R. de Echandía, Madrid, Gredos, 1995.
Aristóteles, «Meteorológicos», en Aristóteles, *Acerca del cielo. Metereológicos*, ed. Miguel Candel, Madrid, Gredos, 1996.
Aristóteles, «Partes de los animales», en Aristóteles, *Partes de los animales. Marcha de los animales. Movimiento de los animales*, ed. Elvira Jiménez Sánchez-Escariche y Almudena Alonso Miguel, Madrid, Gredos, 2000.
Aristóteles, *Fragmentos*, ed. Álvaro Vallejo Campos, Madrid, Gredos, 2005.
Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, ed. José Luis Calvo Martínez, Madrid, Alianza, 2007.
Aristóteles, *Metafísica*, ed. María Luisa Alía Alberca, Madrid, Alianza, 2014.
Aristóteles, «Poética», en Aristóteles, *Poética. Magna moralia*, ed. Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá, Madrid, Gredos, 2020.
Ballester, Manuel, *Platón, Aristóteles*, Murcia, Milyuna ediciones, 2008.

EL PRESTIGIO CULTURAL DE LA MÍMESIS RITUAL

- Benveniste, Émile, *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas. I. Economía, parentesco, sociedad. II. Poder, derecho, religión*, Madrid, Taurus, 1983.
- Bozal, Valeriano, *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor, 1987.
- Burkert, Walter, *La creación de lo sagrado. La huella de la biología en las religiones antiguas*, Barcelona, Acanalido, 2009.
- Castro, Sixto, *En teoría, es arte. Una introducción a la estética*, Salamanca - Madrid, San Esteban - Edibesa, 2005.
- Collingwood, Robin G., «Plato's Philosophy of Art», *Mind*, 34, 134, 1925, pp. 154-172.
- Durkheim, Émile, *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid, Akal, 1982.
- Eliade, Mircea, *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 2000.
- Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 2005.
- Gadamer, Hans Georg, *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*, ed. Rafael Argullol, Barcelona, Paidós, 1991.
- Gadamer, Hans Georg, *Estética y hermenéutica*, ed. Antonio Gómez Ramos, Madrid, Tecnos, 2001.
- Gomá Lanzón, Javier, *Imitación y experiencia*, Valencia, Pre-Textos, 2010.
- Grimal, Pierre, *La vida en la Roma Antigua. La historia privada de los ciudadanos romanos*, Paidós, Barcelona, 2022.
- Halliwel, Stephen, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient texts and Modern Problems*, Princeton, Princeton University Press, 2002.
- Havelock, Erick A., *Prefacio a Platón*, Madrid, Visor, 1994.
- Hegel, Georg W. F., *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 2011.
- Leszl, Walter G., «Plato's attitude to poetry and the fine arts, and the origins of aesthetics», *Études platoniciennes*, 3, 2006, pp. 113-197.
- Mandolini, Ricardo, «Arte y mimesis. La controversia filosófica», *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 35, 1, 2021, pp. 41-63.
- Platón, «Ion», en Platón, *Dialogos I. Apología. Critón. Eutifrón. Ión. Lisis. Carmides. Hipias Menor. Hipias Mayor. Laques. Protágoras*, ed. Julio Calonge Ruiz, Emilio Lledó Íñigo y Carlos García Gual, Madrid, Gredos, Madrid, Gredos, 1981.
- Platón, «Banquete», en Platón, *Dialogos I. Apología. Critón. Eutifrón. Ión. Lisis. Carmides. Hipias Menor. Hipias Mayor. Laques. Protágoras*, ed. Julio Calonge Ruiz, Emilio Lledó Íñigo y Carlos García Gual, Madrid, Gredos, 1988.
- Platón, *Diálogos IV. República*, Madrid, Gredos, ed. Conrado Eggers Lan, 1988.
- Platón, «Sofista», en Platón, *Diálogos V. Parménides. Teeteto. Sofista. Político*, ed. María Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos y Néstor Luis Cordero, Madrid, Gredos, 1988.
- Platón, «Filebo», en *Diálogos VI. Filebo. Timeo. Critias*, ed. María Ángeles Durán y Francisco Lisi, Madrid, Gredos, 1992.
- Platón, *Diálogos IX. Leyes (VII-XII)*, ed. Francisco Leonardo Lisi, Madrid, Gredos, 1999.
- Platón, «Timeo», en Platón, *Ión. Timeo. Critias*, ed. José María Pérez Martell, Madrid, Alianza, 2011.
- Platón, «Fedro», en Platón, *Diálogos III. Fedón. Banquete. Fedro*, ed. Carlos García Gual, Marcos Martínez Hernández, Emilio Lledó, Madrid, Gredos, 2020.
- Schaeffer, Jean Marie, *La imagen precaria (del dispositivo fotográfico)*, Madrid, Cátedra, 1990.
- Schaeffer, Jean Marie, *¿Por qué la ficción?*, Toledo, Lengua de Trapo, 2002.
- Seggiaro, Claudia M., «La relación entre phýsis y téchne en el Protréptico de Aristóteles y en Física II: sentido metodológico del uso de la analogía», *Páginas de Filosofía*, 21, 2017, pp. 164-183.
- Spaemann, Robert, «¿Qué significa: el arte imita la naturaleza?», *Revisiones*, 2006, pp. 57-70.
- Suñol, Viviana, *Mimesis en Aristóteles. Reconsideración de su significado y su función en el Corpus Aristotelicum*, Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2008.
- Tatarkiewicz, Władisław, *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 2004.
- Tatarkiewicz, Władisław, *Historia de la estética. I. La estética antigua*, Madrid, Akal, 2011.



Universidad
de Navarra

FACULTAD DE
FILOSOFÍA
Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE
HISTORIA
DE LA ARTE
Y GEOGRAFÍA