



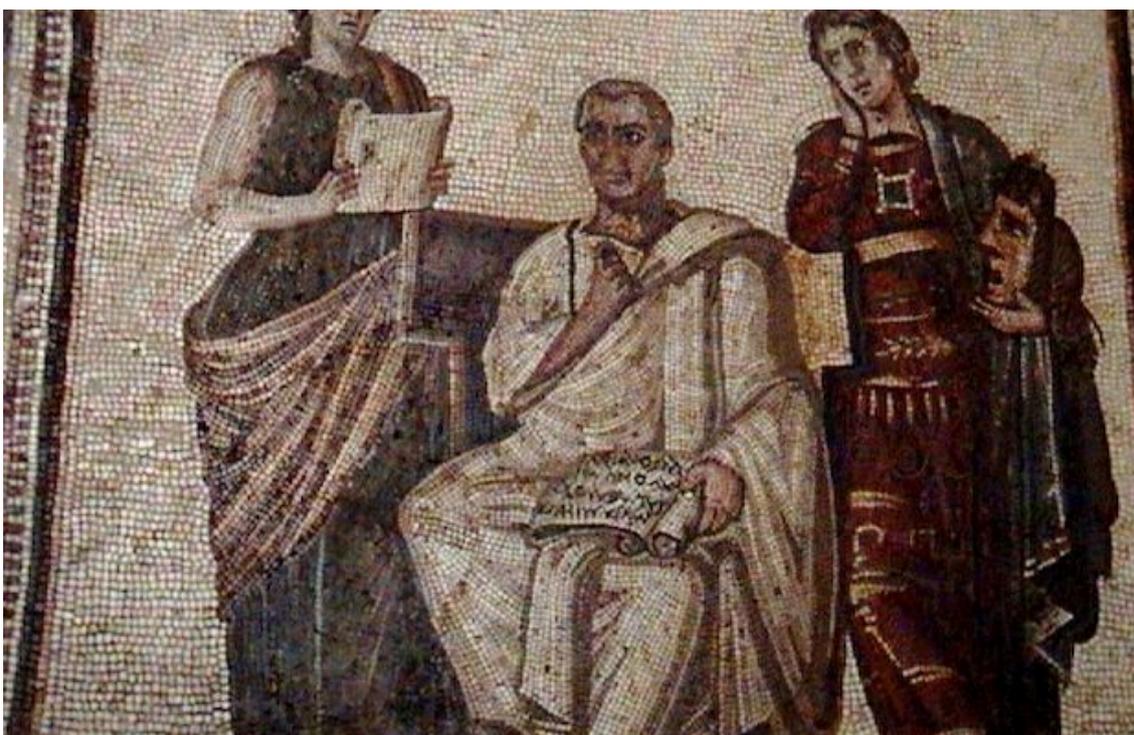
DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo
ISBN 978-950-585-116-4



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

mímesis: mimesis o mimesis. Del lat. *mimēsis*, y este del gr. μίμησις.
(idem en inglés, francés, italiano, alemán y portugués).

1. f. *En la estética clásica, imitación de la naturaleza que como finalidad esencial tiene el arte.*

2. f. *Imitación del modo de hablar, gestos y ademanes de una persona.*

El término "imitación" ha adquirido varios significados a lo largo de la historia de la literatura. La imbricación temprana de ambos conceptos, al traducirse al latín como *imitatio* el griego de *mimesis*, que ya portaba, al menos, tres significados, el platónico (imitación de la Idea), el aristotélico (representación de la Naturaleza) y el alejandrino (imitación de los modelos), contribuyó a la confusión de uno y otro, no tanto en la retórica latina, que apenas lo utiliza en su acepción filosófica, pero sí en el ámbito de la preceptiva literaria renacentista, en que el término imitación, usado para promover la imitación de los modelos, remite casi siempre en los tratadistas a su prestigioso significado poético-filosófico que contribuyó a generar un sentido confuso y muchas veces ambiguo del término.

A pesar de esta tremenda diversidad de sentidos divergentes no fue, sin embargo, objeto inmediato de un deslinde crítico justamente pormenorizado, seguramente debido al descrédito en que cayó esta práctica a partir del Romanticismo. Existe, por ello, el peligro cierto de que podemos toparnos con textos teóricos o críticos en que se aluda a este concepto, o su mellizo *mímesis*, sin que quede realmente claro cuál de sus sentidos está esgrimiendo el tratadista. La dificultad, para un lector poco avisado, es que fluctúe como una noción vaga, ambigua, que se desliza desde la concepción platónica de *mímesis*, entendida como "invención intuitiva", visión pura encarnada en obra de arte, hasta la de plagio

romántico sin solución de continuidad aparente, y, peor aún, sin que en ningún momento, a tenor del autor o de la época, sepamos dilucidar claramente el sentido preciso que se está queriendo atribuir a un concepto tan amplio como descuidado por la crítica.

A partir del Romanticismo, la imitación entra en una oscura zona de desprestigio que genera el cambio de paradigma artístico y solo bien entrado el siglo XX reaparece como objeto de interés científico, auspiciado por la moderna Teoría de la Literatura.

Esta confusión histórica de ambos términos, que a veces se solapan como si su significado fuera unívoco, cuando no es así, hace conveniente su deslinde diacrónico. Para ello, comenzaremos con un somero análisis y evolución filosófico-poética del término *mímesis*, esto es, la doctrina o doctrinas sobre la imitación de la realidad, a partir sobre todo de los postulados platónico y aristotélico, que habremos de diferenciar entre sí y, por supuesto, deslindar convenientemente del término *imitatio* de la retórica latina, procedente de la concepción mimética alejandrina, entendida ésta como “imitación de los modelos”, que tanta pasión y polémica generó en el ámbito de la preceptiva renacentista.

Sabemos que para Platón, la mimesis se revelaba epistemológicamente en una suerte de gradación taxonómica: en primer lugar se produce, como manifestación sensible de la Idea, su imitación temporal en el mundo de la realidad; la segunda imitación acaece en la mente del artista que transforma la percepción sensible en imagen, la cual, en una postres (de)gradación origina la obra poética concreta creada por el artista, entendida así como copia de una copia. Todo el mundo recuerda la condena que Platón esgrime contra la poesía en su *República* por tratarse de una imitación de la imitación, vale decir, una falsificación artificiosa de lo real que convierte a ese tipo de poesía en un eco lejano, e inútil, de la Idea. Ni los humanistas del Renacimiento ni los tratadistas románticos

aceptaron esta condena, antes al contrario, ayudados por la interpretación plotiniana del mundo como itinerario ascendente hacia el Uno, valoraron la poesía como un instrumento esencial de conocimiento y de perfección humana.

En realidad el propio Platón se muestra (aparentemente) ambiguo al propalar esta condena, ya que si por un lado es cierto que expulsa de su ciudad ideal gobernada por los sabios (*República, libro X*) a los poetas, lo hace porque usan retóricamente la epidérmica seducción de las palabras, esgrimen el lado más emocionalmente corrosivo y narcótico del lenguaje, pero no es menos cierto que en otros lugares de su obra, como el libro III del mismo diálogo o el *Ión*, sostiene una alta concepción del poeta y la poesía en tanto que manifestación directa de la Idea. El poeta, mediante su intuición creadora, puede ser capaz de captar su esencia y transmitirla directamente, es decir, sin la intermediación o representación sensible en la Naturaleza, de tal manera que el efecto que generaría en el auditorio sería la intuición del raptó, el anhelo o puede que hasta la experiencia misma del ascenso (cfr. el *Fedro*), provocada por el vértigo seductor de la visión pura y directa formalizada en canto.

La explicación de esta aparente contradicción se funda en el reconocimiento de una doble concepción de lo poético, entendido como mera sofística (demagógica) o como verdadera sabiduría (es decir filosofía). De igual manera a como Platón distinguía entre el sabio (*sofós*) y el sofista (*sofistés*), análogamente se puede diferenciar al simple poetastro (embaucador de sentimientos epidérmicos, falsificador retórico de hojarasca) con el verdadero poeta “poseído” por la musa (cuyo modelo es Parménides atravesando las puertas de la día y de la noche en el sibilante carro de las helíades), el cual cumple su preclara función social al trascender la “opinión de los mortales” para llevar al mundo, al hombre, la luminaria prometeica de la visión pura y provocar su *metanoia*, su giro, su

vuelta hacia la luz: en la caverna, para liberarse de las ataduras, fuera de la caverna al contemplar la realidad directamente.

El poeta, este tipo de poeta, no estaría lejos del sabio y sería el que posibilitaría la liberación del ser humano al mostrarle el ascensional camino, más allá de la oscuridad esclava en que los mortales opinan sobre las dimensiones de las sombras proyectadas (*República*, VII). Por eso, Platón a quienes expulsa con vesania y sin ambages, por imitadores de imitaciones, por falsarios de segundo grado, es a los sofistas de la poesía. El poeta imitador elige las peores cualidades de la naturaleza humana para hipnotizar con su sopor la vocación filosófica (de buscador) del hombre, condenarlo a la molicie y convencerlo de su futilidad indolente. El poeta raptado, en cambio, poseído por la visión pura, despierta con su canto al que lo reconoce e inyecta en él un ansia, una sed de vuelo y de verdad, una verdad que en Platón siempre discurre en paralelo a la bondad y la belleza. Ese y no otro es el sentido de la mimesis platónica y de su vindicación sagrada de la poesía (y la belleza artística en general) como voz del recuerdo, eco de la *ananmnesis*, invitación al despertar.

En el Renacimiento, tras la recuperación, traducción de los textos platónicos en la Academia florentina, el término mimesis, entendido como copia material de una Idea, o visión pura encarnada en la realidad sensible, adquiere una creciente importancia con el discurrir literario y filosófico del Renacimiento. En efecto, la lectura y comentario de los textos platónicos y plotinianos en la corte de Cosme de Médicis suscitó en los artistas y escritores una impronta “neoplatónica” que se extendió con celeridad a todos los ámbitos de la manifestación estética.

Antes que ellos, filósofos o tratadistas como Marsilio Ficino o Pico della Mirandola apelan al maestro griego, y a su discípulo Plotino, a la hora de conformar el sentido y la relación establecida entre el mundo sensible y el inteligible, vale decir, entre la conciencia y la realidad, entendida esta

como la manifestación sensible de aquella y para establecer una concepción sumamente idealista de la realidad al entender que la manifestación sensible y temporal de la conciencia única (el absoluto, la divinidad, el *Anima mundi*, etc.) era expresión *necesaria* y amorosa de la misma, la cual se vaciaría hasta el confín de la materia, de manera análoga a como los rayos del sol se expanden y fulgen hasta su postrer límite sin dejar de ser o perder en ningún momento su original naturaleza lumínica y solar. No es que todas las cosas sean Dios (como afirma o sugiere el panteísmo), sino que Dios se manifiesta (y esa es la mimesis) en todas las cosas. El poeta neoplatónico es el que capta intuitivamente la no diferencia metafísica que se da entre la manifestación (Natura) y su fuente (el Absoluto), de modo que en su creación se convierte en mediador entre la experiencia sensible y la intuición intelectual, trascendidas ambas en el acto poético, en la mediación estética a través del fulgor erótico (ascendente) de la belleza.

Los humanistas neoplatónicos descubrieron ya en el siglo XV aquel concepto esencial en su filosofía según el cual toda creación material o espiritual, ya sea obra de Dios o del ser humano, sería imitación de la Idea. La diferencia con Platón estriba en que estos humanistas cristianos (pienso ahora sobre todo en Ficino) trasladan a la mente de Dios el *Kosmos noetós* platónico o mundo de las Ideas eternas.

Aristóteles, el discípulo materialista de Platón, que seguramente fruncía el ceño, silente, cuando el maestro alzaba el vuelo y apuntaba con su palabra anhelante y contemplativa, teorética, hacia los lugares allende la realidad manifestada, reconduce el término mimesis a unas categorizaciones, diríamos, más a ras de suelo, más físicas. De todos es sabido que el sistema del estagirita rechaza el nivel abstracto o superior de imitación de la idea y lo reduce al ámbito de imitación de la naturaleza

El ser humano, manifiesta en su *Poética*, aprende por imitación, el arte es, pues, (re)presentación, mimesis, de la naturaleza, de la realidad. Su

valor, su *tejné*, consistirá básicamente en la fidelidad al modelo imitado, sea este exterior (el más obvio, la mera representación figurativa de un objeto de la realidad en la obra de arte) o interior (acciones heroicas, virtudes, arquetipos emocionales). Aristóteles sugiere, así, un triángulo interpenetrativo, dialéctico, entre los tres términos en liza: *Mimesis-Poiesis-Fisis* (Imitación-Creatividad-Naturaleza). Esta sinergia se da tanto a nivel individual, en el artista, como sobre todo en el plano colectivo, es decir, político, el cual suscita el efecto purificador, o catárquico.

La mímesis aristotélica, entendida como una realidad poética, política y orgánica no cala apenas en el estrecho ámbito retórico de la especulación latina, pero se introduce en la baja Edad Media y primer renacimiento a través de los comentarios del gran Averroes a los tratados de Aristóteles. Recordemos cómo sus comentarios a *Acerca del Alma*, con la asunción y comprensión del Intelecto Agente en los mecanismos de la cognición y, por ende, de la creatividad, revolucionaron la filosofía occidental y alentaron con sólidos argumentos filosóficos el entramado ideológico y estético del *dolce stil nuovo*, sobre todo en las lúcidas intuiciones de Guido Cavalcanti y, especialmente, de Dante Alighieri en su peculiar y revolucionaria propuesta del Intelecto de Amor como órgano común, intuitivo, imaginativo, del que surge el amor, la busca de la verdad y la capacidad poética.

Pero la verdadera y gran eclosión de la concepción mimética aristotélica no puede aparecer hasta la edición y traducción latina de la *Poética* a finales del siglo XV por Valla, y más adelante, ya en el ámbito vulgar, con los comentarios y traducción italiana de Robortello, en 1548, que principió una serie creciente de ediciones anotadas y comentadas de la segunda mitad de siglo, algunas de ellas tan relevantes como las de Minturno o Scaligero, en las que se recoge y glosa la tesis del filósofo griego en su vertiente significativa más evidente al entender e interpretar la

mimesis como la imitación de acciones humanas, argumento que tuvo un muy poderoso influjo en la configuración de las poéticas renacentistas. En ese mismo orden de cosas, hay que subrayar la habilidad de Minturno para soslayar la aporía que generaba la ausencia de la lírica como género literario en la Poética de Aristóteles (vinculada al canto) y su definición de la misma como mimesis de la naturaleza interior, genial propuesta que sin duda propició la consolidación de la pujante modernidad individualista e interior, crecientemente arraigada desde Petrarca. Es obvio que si el gran preceptista y poeta, amigo de Garcilaso, iba a proponer al cantor de Laura (creador del yo moderno y de la subjetividad) como modelo de imitación, no podía dejar fuera a la poesía lírica en la configuración canónica de los géneros literarios, apelando para ello a una brillante definición, dechado de modernidad, que salvaba el dogma de la fidelidad (espiritual) aristotélica en cuanto a la literatura concebida como actividad mimética.

El problema, como veremos al hablar de *imitación*, entendida solo en sentido retórico como “imitación de los modelos”, es que ambos sentidos se (con)fundieron con demasiada facilidad en este tipo de comentarios y ensayos, dando lugar a una maraña filosófico-preceptiva no fácil de deslindar. A medida que estas dos "imitaciones", la filosófica platónica o aristotélica y la meramente retórica, se introducían en los tratados de teoría literaria, más oscura y difusamente se lograba discernir el sentido de la imitación literaria humanista. Al principio se intentaban compaginar ambos conceptos amalgamados por un término falsamente unívoco, ardua tarea; más tarde se deslindaron por completo y a finales del siglo XVI, cuando un tratadista habla de *imitación* debemos suponer que, casi con toda seguridad, se está refiriendo a la mimesis aristotélica.

La acepción platónica de mimesis, entendida como imitación de la Idea, en busca de la perfección poética, tampoco se libró entre los tratadistas de ser usada para apuntalar su particular teoría sobre la imitación

de los modelos. La confusión entre ambos conceptos surge, como veremos, en el contexto de las polémicas *De imitatione*, pues esta práctica se entendía de dos antagónicas maneras, como imitación simple, en busca del mejor modelo ideal, patrón único y garante de toda perfección (Cicerón, verbigracia), y la imitación compuesta, o ecléctica, que propugna en cambio la busca y emulación de distintos dechados. Casi todos los que participaron de estas agrias polémicas recurrirán a las tesis (neo)platónicas para cimentar sus postulados: si la Idea de Belleza absoluta y de perfección, dirán los partidarios del eclecticismo, es superior al hombre, y está fuera de él, sería absurdo pensar que esta perfección se ha realizado completamente en un único modelo al que se debe imitar en exclusividad. O viceversa, si la perfección se da en la visión pura de la Idea, habrá que buscar esa excelencia encarnada en un escritor determinado (Cicerón, Virgilio, Petrarca) e imitarlo.

De esta suerte, el deslizamiento continuo de un significado a otro se expande e instala en los tratados generales de Poética, casi siempre exposición y glosa de la aristotélica. Volviendo a su sentido filosófico, vinculado y discutido en relación con su precedente platónico, hemos de constatar que esta vagorosa acepción renacentista de mímesis forjó un vínculo entre preceptiva literaria y especulación filosófica que confirió a los tratados de Poética que se escribieron, desde Trissino hasta el Pinciano, una relevancia que excedía su propósito, sin duda sostenida por este tipo de disquisiciones y matizadas distinciones metafísicas, todo lo superficial y hasta confusa que se quiera en ocasiones. La realidad es que, por regla general, esta fórmula se fue repitiendo a lo largo del siglo sin que sus promulgadores tuvieran, realmente, una idea precisa y clara de su verdadero significado. Algunos, de hecho, se lamentaron de que Aristóteles no se hubiera detenido nunca en su *Poética* a explicar este concepto de la imitación; pero sin pararse a revisar en otros escritos suyos los cimientos

filosóficos de su teoría -fundamental para la concepción de la creación poéticas-, se contentaron con afirmar que se trataba de una tesis poco concreta, imperfecta, incluso. El resultado fue que en muchos de estos tratados el concepto de imitación evidencia un sincretismo retórico-filosófico en el que aparecen mezclados varios sentidos en confusa algarabía.

A pesar de que en el siglo XIX, tras la eclosión de las doctrinas románticas, el concepto de imitación (en cualquiera de sus acepciones) se desterró de los estudios literarios, conviene subrayar que, más modernamente, en el siglo pasado, se han producido dos aportaciones extraordinarias al concepto de *mímesis*, nos referimos a los trabajos de Eric Auerbach y Paul Ricoeur.

El primero de ellos, remite a su célebre ensayo *Mímesis*, cuyo subtítulo reza: *La representación de la realidad en la literatura occidental*, siguiendo el esquema triangular y dialéctico que propugnara Aristóteles al evidenciar la intrínseca relación que se establece entre Realidad, Imitación y Literatura. Libro que redactó en el exilio en Estambul entre 1942 y 1945, con la penuria bibliográfica que le suministraba no poder recurrir sino a la biblioteca pública de la ciudad sitiada por la guerra. En este estudio trata de la evolución del concepto de imitación, entendida como representación de la realidad, en la literatura occidental desde Homero hasta Virginia Woolf. Erich Auerbach repasa las distintas maneras en las que la literatura occidental (desde los autores griegos y la Biblia, hasta los novelistas del siglo XX) ha representado literariamente la realidad. Si en la tradición poética y retórica clásica esta representación se llevaba a cabo mediante el "estilo elevado" -el de la tragedia- y "estilo bajo" -el de la comedia-, Auerbach identifica y rastrea a lo largo de la historia un estilo mixto intermedio, que identifica con el estilo bíblico y evangélico, y que

terminará por horadar y romper el sistema clásico de los tres estilos (la *rota Virgilii*) hasta imponerse en la novela moderna.

Mimesis da cuenta de cómo el tiempo cíclico da paso, a través de la cosmovisión judeocristiana, al tiempo lineal y causativo, cuyo correlato psicológico se evidencia en la emergencia del yo personal y subjetivo, trama y héroe respectivamente de la novela moderna, subvirtiendo así los parámetros aristotélicos de personaje al servicio de la fábula. Auerbach pone en evidencia la forma en que la vida cotidiana en su gravedad se ha representado por numerosos escritores occidentales, al considerar que la realidad se verifica en la literatura según una serie de pautas, de orden psicolingüístico, íntimamente vinculadas a las convenciones sociales e intelectuales del tiempo en que fueron escritas las obras, entendiendo que cada sociedad genera una trama de huellas (miméticas), de las que se puede dar cuenta en el análisis sociológico y literario de los textos, de manera diacrónica, para evidenciar los sucesivos cambios de paradigma con los que el modelo de representación de la realidad van configurando cada entramado social, en los afectos, la concepción del mundo, el hombre y sus dioses, etc. De nuevo de manera apotegmática, sería como decirle a la sociedad: dime cómo son tus dioses y te diré cómo escribes: Ideas y pasiones, sensibilidad y religiosidad, economía y retórica, todo se pone a contribución para iluminar, en su vital complejidad y riqueza, los paisajes de experiencia humana cristalizados en las obras poéticas.

El otro gran filósofo y teórico que aporta de manera muy lúcida una revisión del concepto de mímesis es Paul Ricoeur, en su monumental ensayo *Tiempo y narración*, el maestro francés desarrolla el concepto aristotélico y lo matiza de manera harto inteligente aplicando su propia experiencia y teoría hermenéutica. Distingue así Ricoeur entre tres tipos de mímesis, esta triada se desprende, por una parte, del aspecto central de la praxis señalado en la mimesis aristotélica y, por otra, de la idea de que la

mimesis tiene su cumplimiento en el oyente o lector. Esta característica de la praxis permite a Ricoeur pensar en un momento anterior al de la composición misma del texto narrativo. A ese momento anterior le denomina “mímesis I” o prefiguración, mientras que al de la composición lo denomina “mímesis II” o configuración. En relación con el receptor o lector, el filósofo francés distingue un momento más, un “después” de la composición, al que ha denominado “mímesis III” o refiguración. Con la estructura de la triple mimesis, Ricoeur muestra que la configuración o mímesis II consigue su inteligibilidad de su facultad de mediación, que consiste en conducir del antes al después del texto; transfigurar el antes en después por su poder de configuración. Lo que está en juego, pues, es el proceso concreto por el que la configuración textual media entre la prefiguración del campo práctico y su refiguración por la recepción de la obra. La idea que guía el propósito del filósofo es seguir el paso de un tiempo prefigurado a otro refigurado por la mediación de uno configurado. La triple mimesis explica la evaluación y maduración de la narración y crea una dinámica entre los elementos básicos de todo discurso, el autor, el texto y la comprensión del texto.

La mímesis I o momento de la prefiguración supone que hay una referencia al “antes” de la composición poética. Este “antes” se constituye a partir de tres anclajes: red conceptual, mediación simbólica y estructura temporal.

La mímesis II o configuración es el reino del “como sí”, el momento de la representación creadora. La configuración es una actividad de composición que no pone en juego los problemas de referencialidad y de verdad; es el sentido del *mythos* aristotélico, que se define, como ya se dijo, como disposición de los hechos. La trama desempeña, en el campo textual, una función de integración, de mediación, que le permite operar fuera de este mismo campo, una mediación de mayor alcance entre la

precomprensión y la poscomprensión del orden de la acción y de sus rasgos temporales.

La mimesis III o refiguración no es explícita en la Poética, no obstante se hacen algunas alusiones, por ejemplo, al hablar del placer que experimentamos al ver los incidentes de horror o cambio de fortuna en los dramas. Mimesis III marca la intersección entre el mundo del texto y el mundo del lector; intersección del mundo configurado por el poema y del mundo en el que la acción efectiva se despliega y expande.

BIBLIOGRAFÍA:

- Auerbach, Eric., *Mimesis, la representación de la realidad en la literatura occidental*, México, F.C.E., 1950.
- Asensio, Eugenio, "Ciceronianos contra erasmistas en España. Dos momentos 1528-1560", *Revue de Littérature Comparée*, 1978, pp. 139-141.
- Cruz, Anne J., *Imitación y transformación: El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Amsterdam, John Benjamins, 1988.
- Checa Beltran, J. , "«Acción humana», «prosa frente a verso» y «retractatio»: tres tópicos sobre la imitación en las poéticas españolas del siglo XVIII", *Castilla*, 15, 1990, pp. 53-67.
- Darst, David H., *Imitatio (Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)*, Madrid, Orígenes, 1985.
- García Galiano, Ángel, *La imitación poética en el Renacimiento*, Kassel, Reichenberger-Univ. de Deusto, 1992.
- Gmelin, Hugo, "Das prinzip der Imitatio in den romanischen Literaturen der Renaissance", *Romanische Forschungen*, 1932, pp. 83-360.
- Gomá Lanzón, Javier, *Imitación y experiencia*, Barcelona, Crítica, 2005.

- Lázaro Carreter, Fernando, "Imitación compuesta y diseño retórico en la *Oda a Juan de Grial*", *Academia Literaria Renacentista*, I, Fray Luis de León, Universidad de Salamanca, 1981, pp. 198-223.
- Anuario de Estudios Filológicos*, II (1979), pp. 89-119.
- Pigman, Walter C., "Imitation and the Renaissance Sense of the Past : the Reception of Erasmus *Ciceronianus*", *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 9, 1979, pp. 155-177.
- "Versions of imitation in the Renaissance", *Renaissance Quarterly*, 33, 1980, pp. 1-32.
- Reiff, Arno, *Interpretatio, imitatio, aemulatio. Begriff und Vorstellung literarischer Abhängigkeit bei den Römern*, Bonn, Habelt, 1959.
- Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración*, Siglo XXI editores, 3 vols., 2004.
- Rosemeyer, Patricia A., *The Poetics of Imitation. Anacreon and the anacreontic tradition*, Cambridge, University Press, 1992.
- Sabbadini, Remigio, *Storia del Ciceronianismo*, Turin, Loescher, 1885.
- Santangelo, Giorgio, *Il Bembo critico e il principio d'imitazione*, Florencia, Sansoni, 1950.
- Ulivi, Ferruccio, *L'imitazione nella poetica del Rinascimento*, Milano, Marzorati, 1959.
- Vilanova, Antonio, "Preceptistas de los siglos XVI y XVII", *Historia general de las literaturas hispánicas*, ed. por G. Díaz Plaja, Barna, 1953, vol. II, pp. 565-692.

Ángel GARCÍA GALIANO

UCM