

La arquitectónica de la Mimesis

Ricardo Piñero Moral
Universidad de Navarra

- I. Una cárcel de invención bajo el suelo de Atenas.
- II. La luz del lógos en la noche de los tiempos.
- III. Más allá o más acá de las cavernas: Aristóteles mon amour...
- IV. A modo de epílogo



Ricardo Piñero Moral

En la actualidad es catedrático de Estética y Teoría de las Artes en la Universidad de Navarra. Anteriormente ha sido profesor en la Universidad de Salamanca. A lo largo de varias décadas, ha dirigido y participado en diversos Proyectos de Investigación financiados por el Ministerio de Educación y la Junta de Castilla y León. Destacan, entre ellos los que han analizado el pensamiento estético español así como otros aspectos referidos al arte contemporáneo y su relación con los departamentos de formación y educación de los museos. Además ha abordado el tema del arte y su importancia en la formación de personas analizando diversos aspectos de la relación arte y política. Fruto de todas estas investigaciones son sus libros y artículos revistas nacionales e internacionales y sus publicaciones en obras colectivas. Ha dirigido la colección de Materiales de Estética y Teoría de las Artes, que cuenta con cinco volúmenes en los que se analiza el pensamiento estético, los conceptos fundamentales y a obra de autores clásicos y contemporáneos. Ha sido Profesor invitado en la Københavns Universitet Amager y en la Roskilde Universitet Dinamarca; en la Philosophische Fakultät der Universität zu Köln, Alemania; en la Università degli Studi di Parma, Università degli Studi di Siena, en la Università degli Studi di Verona, en la Università degli Studi di Roma, Tor Vergata, en la Pontificia Università Gregoriana di Roma, en la Università degli Studi di Torino, Italia; en la Universitatea din Bucuresti, Rumanía; en la Sveučilište u Rijeci, Rijeka, Hrvatska [Universidad de Rijeka], Croacia; en la Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional de Córdoba y en la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional de Córdoba, en Córdoba, República Argentina; y Profesor invitado en la Facultad de Filosofía de la Universidad Santa María, en Arequipa, Perú. Es miembro del consejo editorial de diversas revistas científicas y académico del Center of Medieval Culture Studies de la Universidad de San Petersburgo.

Hay quien piensa que todo el mundo sabe cómo comienza *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Entre los intelectuales, los hay todavía más optimistas y consideran que cualquier individuo sabe de carrerilla el principio de la *Metafísica* de Aristóteles. Quien eso cree es obvio que hace mucho que no sale a la calle o no se toma una cerveza con otros seres humanos o las dos cosas... Aunque yo sé que el lector sí sabe esas primeras palabras mágicas de ambas obras, permítame poner negro sobre blanco las del filósofo griego: “todos los hombres, por naturaleza, desean saber”¹. Resuenan ante nosotros con un algo solemne, ritual... Es ya más complicado recitar de memoria alguno de los pasajes de su *Poética* en la que, más allá de ser uno de los libros más influyentes de todos los tiempos incluidos los nuestros, podemos leer algo así como... *todos los hombres disfrutaban con las obras de la imitación* ². Una cosa es cierta: la filosofía antigua es antigua, pero está viva³, porque sigue siendo válido eso de que *todos deseamos saber*, incluso aquello que no nos conviene. Si no qué sería de los tabloides británicos o de nuestros programas de crónica rosa o de la afición enfermiza por los *reality show*. Pero ¿qué son, de

1 980a 21.

2 Cf. 1448b 8-10.

3 Cf. Wieland, Wolfgang, “La actualidad de la filosofía antigua” en *Méthexis*. Revista Argentina de Filosofía Antigua, vol. I [1988], pp. 3-16.

verdad, esas obras que todos disfrutamos? Según Aristóteles ‘obras de imitación’. No, no se refiere el sabio griego ni a Carlos Latre ni a Flo ni a José Mota ni a Joaquín Reyes ni a Leonor Lavado ni a lo que podemos encontrar en ‘los chinos’ o encima de una manta en un paseo marítimo. No. No es eso. ¿Se imaginan que cada objeto de la realidad que nos rodea tuviese puesto visiblemente el símbolo del copyright: ©? Esto cambiaría nuestra forma de estar en el mundo, y haría de la realidad un escenario tan inquietante para el hacer y el mirar del ser humano como puede resultar *La reproducción prohibida* de Magritte [1937]⁴. La mimesis es algo muy serio... o, al menos, muy importante, que requiere la atención de nuestro pensar.

Al comienzo del siglo XXI comenzó a hablarse de algo muy peculiar: la *duplitecture*. Es ésta un fenómeno que podemos resumir como la tendencia contemporánea a imitar edificios emblemáticos, de una carga simbólica extraordinaria, pero fuera de su contexto propio⁵. En esto los chinos son magistrales, pero los americanos no van a la zaga. En Nashville poseen su propia réplica del Partenon; en Las Vegas podemos toparnos con el Colisseum; y hasta en la Rioja, en Cenicero, tenemos nuestra propia Estatua de la Libertad. Aunque lo cierto es que China está en otra dimensión: Tianjin acoge los mismísimos rascacielos de Manhattan; en Huizhou nos encontramos con la réplica de un pueblecito austriaco; en Hangzhou tenemos la Torre Eiffel; y en Suzhou nos topamos con la Venecia de Oriente, además de una réplica del Capitolio, donde está ubicada su sede de gobierno, y el Tower Bridge de Londres... Todo esto es, como digo, inquietante, tanto que hasta nuestro periódico *El País* titulaba un artículo aparecido el 20 de agosto de 2014 “Por qué vivir en un París falso en medio de la China de verdad”⁶. Las respuestas son múltiples: robo, homenaje, eficacia constructiva... Por eso resulta más urgente que nunca regresar a los clásicos, a los de verdad y tratar de escucharlos.

I. Una cárcel de invención bajo el suelo de Atenas

Muchas veces hemos oído una sentencia que se da por canónica: *los griegos se educaron en Homero*, que es tanto como decir que toda la historia de las artes [Anton von

4 Cf. Piñero Moral, Ricardo, *La aventura de ser humano*, Síndéresis, Madrid, 2020, pp. 21-26.

5 Cf. Bosker, Bianca, *Original Copies. Architectural Mimicry in Contemporary China*, University of Hawai'i Press, 2013.

6 Cf. Paula Arantzazu Ruiz firma el artículo en ICON: https://elpais.com/elpais/2014/08/20/icon/1408542973_075392.html [consultado el 16/06/20]

Maron al retratar en 1767 a Joachim Wincklemann escribiendo su *Historia del Arte en la Antigüedad* se encarga de que aparezca un busto del poeta] y toda la cultura occidental arranca en él. Toda una ‘apoteosis’, técnicamente hablando, como la que pinta Ingres en 1827, en la que vemos a Homero en el centro de la imagen rodeado por todos los grandes de todos los tiempos⁷ y tras él un templo de orden jónico dedicado a su persona, mientras una Nike alada le corona victorioso. Pero, aunque parezca mentira, hay cultura y hay Grecia antes y después de Homero: tanto es así que el término mimesis es post-homérico. No aparece ni en Homero ni en Hesíodo. Si recurrimos a su etimología los filólogos no se ponen de acuerdo más que en señalar que su origen es muy oscuro [lo mismo que decían del filósofo de Éfeso Heráclito, al que también le apodaban ‘el llorón’, y así lo pinta, entre otros, Hendrick Jansz ter Brugghen en 1628]. El término que nos ocupa tal vez proviene de los ritos místéricos, de los cultos dionisiacos:

“en un principio se había visto en el carácter orgiástico de la religión dionisiaca algo de todo punto extraño, un insulto a todo el orden municipal, como resulta claro de los mitos de Penteo o Licurgo. Pero en el siglo VI., y a menudo por razones políticas, alcanzó el favor de los tiranos, que eran los representantes de la capa social que acababa de llegar al poder. Podemos ver este cambio, por ejemplo, en el desplazamiento del viejo héroe cívico Adrasto de Sicione por el culto dionisiaco bajo el dominio del tirano Clístenes, y en el poderoso auge de las fiestas dionisiacas en Corinto bajo Periandro y en Atenas bajo los Pisistrátidas, ceremonias a las que deben su origen el dítirambo y la tragedia y la comedia áticas”⁸.

Sus primeros usos están asociados a aquellos actos digamos litúrgicos que realizaba un sacerdote en dichos cultos. Esos actos eran sobre todo gestos que podemos vincular a la danza, a la música, al canto, y su finalidad no era otra que la ‘kátharsis’ del individuo. Así que mimesis, imitación, en principio no tenía nada que ver con

7 En esta obra aparecen representados cuarenta y seis personajes de las artes de todos los tiempos: Horacio, Pisístrato, Licurgo, Virgilio, Rafael, Safo, Alcibíades, Apeles, Eurípides, Menandro, Demóstenes, Sófocles, Esquilo, Heródoto, Orfeo, Lino, Homero, Museo, Victoria alada, Píndaro, Hesíodo, Platón, Sócrates, Pericles, Fidias, Miguel Ángel, Aristóteles, Aristarco, Alejandro Magno, Dante, Iliada, Odisea, Esopo, William Shakespeare, Jean de la Fontaine, Torquato Tasso, Wolfgang Amadeus Mozart, Nicolás Poussin, Pierre Corneille, Jean Racine, Molière, Nicolás Boileau, Longino, François Fénelon, Christoph Willibald Gluck, Luís Vaz de Camões.

8 Jaeger, Werner, *La teología de los primeros filósofos griegos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, pp. 62-63.

la reproducción de una realidad externa, sino más bien con la expresión de la interioridad que busca purificación⁹. Para que nos quede claro: en origen mimesis no se aplica a las artes visuales, sino a una acción litúrgica que tiene su expresión más plástica en el mimo o la danza o la música¹⁰ y que se ejecuta en un templo, como el de Dionisos. Esto puede comprobarse en los himnos de la isla de Delos y en Píndaro¹¹ y en el mismo Estrabón.

“Las especulaciones de los presocráticos sobre lo Divino desplegaron una resuelta uniformidad de carácter en su forma intelectual [...]. Su meta directa era el conocimiento de la naturaleza o del Ser. El problema del origen de todas las cosas era tan vasto y llevaba tan lejos de todas las creencias y opiniones tradicionales, que cualquier respuesta a él no podía menos de envolver alguna nueva manera de ver la naturaleza”¹².

Éste es el verdadero campo de cultivo de la mimesis y no el taller del pintor o el estudio del arquitecto: el ámbito de la religión, el contexto del ‘mythos’. Pero hay un momento en el que se efectúa un tránsito entre lo religioso y lo filosófico. Ese momento acontece en el siglo V a. C., el verdadero escenario en el que se conforma el filosofar de occidente¹³. La Filosofía se nutre de un vocabulario que proviene de otros saberes como la medicina, por ejemplo, o de otros ámbitos, como los cultos y los rituales de las religiones místicas. En ese momento es en el que mimesis comienza a significar el acto de reproducir la realidad exterior. La llegada del término al ámbito filosófico no fue instantánea ni uniforme, precisamente porque conservaba una carga expresiva de marcado carácter religioso. Tal vez por eso el propio Sócrates, al referirse al procedimiento técnico de la pintura, empleaba palabras como ‘ék-mimesis’ o ‘àpo-mimesis’. Sin embargo, Demócrito, el filósofo que ríe [como José de Ribera lo pinta en 1630], empleó la mimesis en un sentido muy preciso y muy técnico: como imitación del procedimiento, del cómo se hacen las cosas, del modo cómo la naturaleza actúa. Son bien conocidas las palabras de

9 Cf. Golden, Leon, “Mimesis and Katharsis” en *Classical Philology*, vol. LXIV, Nº 3 [1969] pp. 145-53.

10 Cf. Moraux, Paul, “La mimésis dans les théories anciennes de la danse, de la musique et de la poésie”, en *Les études classiques*, 23 [1955], pp. 3-13.

11 Cf. Fränkel, Hermann, *Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica*, Visor, Madrid, 1993.

12 Jaeger, Werner, *op. cit.*, p. 172.

13 Cf. Koller, Hermann, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Francke, Bern, 1954.

Plutarco que se hace eco de las de Demócrito¹⁴ cuando afirma que es el de Abdera quien nos “muestra que hemos llegado a ser nosotros discípulos [de la naturaleza] en las cosas más importantes: de la araña en tejer y zurcir, de la golondrina en la construcción de casas, y del cisne y el ruiseñor melodioso en el canto, por imitación [katà mímêsin]”¹⁵.

Sócrates, de algún modo, inaugura la tendencia de considerar la mimesis como una manera de copiar la apariencia de las cosas. Sin duda esto está conectado con su propia concepción de la pintura de la que Jenofonte nos da testimonio en sus *Commentarii* al recoger una animada conversación entre el filósofo y Parrasio a propósito de la naturaleza del pintar:

“si alguna vez conversaba con alguien que tenía un oficio y lo practicaba profesionalmente, también a éstos les era útil. Un día se presentó en casa de Parrasio el pintor, y conversando con él le dijo: - Dime, Parrasio, ¿la pintura no es una representación de los objetos que se ven? Por ejemplo, vosotros imitáis, representándolo por medio de los colores, lo mismo la profundidad que el relieve, la oscuridad y las sombras, la dureza y la blandura, lo áspero y lo liso, la juventud y la decrepitud. - Tienes razón, dijo. - Y sin duda, si queréis representar formas perfectamente bellas, habida cuenta de que no es fácil encontrar un solo hombre que tenga todos sus miembros irreprochables, reunís de diversos modelos lo que cada uno tiene más bello y así conseguís que un conjunto parezca del todo hermoso. - Así lo hacemos, dijo. - ¿Y qué ocurre con lo más seductor, más agradable, más amable, lo que más se añora y más se desea: el carácter del alma?, ¿también lo imitáis? ¿O no es representable? - ¿Cómo podría ser representable, dijo, lo que por no tener una determinada proporción, ni color, ni ninguna de las propiedades que tú acabas de citar, no es, en una palabra, visible? - ¿Y no se da en el hombre poner cara de amor y de odio? - Yo creo que sí, dijo. - ¿Y no se puede imitar eso en la mirada? - Desde luego. - ¿Y tú crees que ponen las mismas caras los que se preocupan por las alegrías y las desgracias de los amigos que los que no se preocupan? - Claro que no, ¡por Zeus! En las alegrías tienen rostro radiante, y en las desgracias cara triste. - ¿Y eso también se

14 Uno de los mejores modos de acercarse al pensamiento de Demócrito es acudir a Kirk, G. S., Raven, J. E. y Schofield, M., *Los filósofos presocráticos*, Gredos, Madrid, 1987, pp. 560-602.

15 Plutarco, *De sollert. anim.*, 20, 974 A [68 B 154], en *Los filósofos presocráticos*, Gredos, Madrid, 1980, vol. III, p. 358.

puede representar? - Ciertamente, dijo. - Pero también la arrogancia y la independencia, la humildad y el servilismo, la templanza y la inteligencia, la insolencia y la grosería se ponen en evidencia en el semblante y las actitudes de los hombres, tanto si están parados como si se mueven. - Es cierto lo que dices. - ¿Y no es todo ello imitable? - Ya lo creo, dijo¹⁶.

Wladislaw Tatarkiwicz nos recuerda que el “concepto se originó como el resultado de la reflexión que se hizo de la pintura y la escultura”¹⁷, y es Sócrates el que en esta comparación entre ambas artes señala que es la pintura, como acabamos de ver, la que se dedica con mayor exactitud a construir el parecido de la obra de arte con la realidad. Aquí se abre una modulación terminológica muy interesante entre la ‘éikasia’ y la ‘mímesis’, es decir, entre el parecido y la imitación que, desde entonces, formarán pareja técnica. Este hecho fue tan importante que Platón y Aristóteles tuvieron que asumirlo, aunque lo matizaran cada uno a su manera generando dos variantes de la teoría que se mantienen hasta la actualidad¹⁸.

La variante platónica¹⁹ tiene apariciones bien distintas. Nos deja claro que “sobre cada cosa hay tres artes: la de utilizarla [chresoménein], la de fabricarla [poiésousan] y la de imitarla [mimesoménein]”²⁰. En *Las Leyes* apunta hacia un sentido más originario del término y lo aplica a la música y a la danza [798d], mientras que en *La República*, al modo socrático, lo aplica a la pintura y la escultura [597d]. Al principio llamaba imitativa sólo a la poesía aunque luego amplió el espectro. Pero será, sobre todo, a partir del libro X de *La República* cuando presente una concepción del arte como imitación de la realidad, una imitación que tiene sobre todo el sentido de una mera copia pasiva y fiel del mundo exterior. Su propuesta era que la pintura sólo podría tener un carácter naturalista, meramente descriptiva de lo que parece y aparece, con lo cual, desde el punto de vista gnoseológico y metafísico tendrá siempre unas limitaciones insalvables para acceder al verdadero ser y a la auténtica

16 Jenofonte, *Commentarii*, III, 10, 1-5, en *Recuerdos de Sócrates. Económico. Banquete. Apología de Sócrates*, Gredos, Madrid, 1993, pp. 136-138.

17 Tatarkiewicz, Wladislaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos, Madrid, 1988, p. 302.

18 Cf. Verdenius, Willem Jacob, *Mimesis: Plato's Doctrine of Artistic Imitation and its Meaning to Us*, E.J. Brill, Leiden, 1972, y Halliwell, Stephen, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton University Press, Princeton – Oxford, 2002.

19 Cf. Woodruff, Paul “Plato on Mimesis” en Kelly, Michael [ed.], *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, New York – Oxford, 1998, vol. 3, pp. 521-523; y Villanueva, B. M. “El concepto de mimesis en Platón” en *Perficit*, 2 [1969], pp. 181-246.

20 Platón, *Respublica*, 601d.

verdad de las cosas. Además, cualquier otro modo no naturalista de pintura sería aún peor, porque nos llevaría a las fabulaciones ilusionistas de la sofística, cuyo estandarte estético se recoge en aquella sentencia conservada en la *Dialexeis* 3, 10 y que dice: “en la tragedia y la pintura, quien más engañe, haciendo cosas semejantes a las verdaderas, es el mejor”²¹.

Platón tiene claro que la imitación no es la *via veritatis*: “la pintura, y el arte de imitar, en general, realiza su propia obra, que está lejos de la verdad, tiene relaciones con la parte que hay en nosotros que está lejos de la razón a su vez, y es su compañera y amiga para nada sano ni verdadero... Así pues, vil tratando con lo vil, engendra cosas viles el arte de imitar”²². Y un poco más adelante añade:

“[El poeta imitativo se parece al pintor a este respecto] en tener trato con la otra parte del alma, pero no con la mejor; así, al punto, en justicia, no lo podríamos admitir que en una ciudad que va a ser bien gobernada... y de ese modo diremos que el poeta imitativo origina en el alma de cada uno, privadamente, un régimen malo, al agradar a su parte insensata, que no distingue lo mayor ni lo menor, sino que considera lo mismo unas veces grande y otras pequeño, creando imágenes que están muy lejos de la verdad”²³.

En este contexto es imposible no reproducir el magnífico diálogo que tiene lugar en *El Sofista* entre el Extranjero y Teeteto:

“Extranjero.- El primer arte que yo distingo en la mimética es el arte de copiar. Pues bien: se copia con un máximo de fidelidad, cuando, para realizar su imitación, uno toma del mismo modelo sus relaciones exactas de longitud, de anchura y de profundidad, y reviste además cada parte de los colores que le convienen.

Teeteto.- Pues qué, ¿casaco todos los que imitan no intentan hacer otro tanto?

Extranjero.- Por lo menos no lo hacen así los que tienen que modelar o pintar alguna obra de gran envergadura. Si ellos reprodujeran, en efecto, estas bellezas con sus verdaderas proporciones, tú sabes bien que las partes superiores se nos aparecerían demasiado pequeñas y las partes inferiores demasiado grandes, puesto que vemos las unas de cerca y las otras de lejos.

21 “Dissoi Logoi or Dialexeis” en *Mind*, LXXVII, n° 306 [1968], p. 161.

22 Platón, *Respublica*, 603a.

23 *Ibid.*, 605a.

Teeteto.- Enteramente.

Extranjero.- ¿Acaso los artistas, de hecho, dando de lado a la verdad, no sacrifican las proporciones exactas para poner en lugar de ellas, en sus figuras, las proporciones que han de crear una ilusión?

Teeteto.- Enteramente.

Extranjero.- En tal caso, ¿no es exacto que al primero de estos productos, puesto que ha sido copiado fielmente sobre el objeto, le demos el nombre de copia?

Teeteto.- Sí.

Extranjero.- ¿Y no debe llamarse a esta parte de la mimética con el nombre que le hemos dado anteriormente, a saber: el de copiar?

Teeteto.- Es exacto.

Extranjero.- Y qué, ¿cómo habrá que llamar a aquel que a unos espectadores desfavorablemente situados pareciera copiar lo bello, mientras que para las miradas capaces de abarcar plenamente las proporciones muy vastas pierde esta pretendida fidelidad de la copia? ¿Acaso lo que simula de esta manera la copia que en manera alguna es no será un simulacro?

Teeteto.- ¡Y de qué manera!

Extranjero.- Y bien, ¿no es ésa una nueva parte muy amplia de la pintura y de la mimética tomada en su conjunto?

Teeteto.- Sin duda alguna.

Extranjero.- Ahora bien: para el arte que fabrica un simulacro en lugar de una copia, ¿no será una apelación correcta la de arte del simulacro?

Teeteto.- Muy correcta.

Extranjero.- He aquí, pues, las dos formas que yo anunciaba en el arte que fabrica imágenes: el arte de la copia y el arte del simulacro”²⁴.

¿Cuál es la ‘tragedia’ de toda esta reflexión sobre la mimesis? Muy sencillo, que para Platón todo esto acontece en un entorno que es incapaz de desvelar la verdad, ya que todo el alcance de la imitación, hasta su límite más excelso, no pasa de los muros de la caverna... La mimesis nos ata a la caverna, nos mantiene en la gruta negra a la que no llegan los rayos del sol, tan sólo las sombras que proyectan los objetos sobre los que la luz incide. Imitar es vivir a ciegas, es elegir un modo de vida prisionero. Imitar puede ser inventar un mundo posible, pero sobre todo es habitar una cárcel... Recordarán a Giovanni Battista Piranesi. Era arquitecto y arqueólogo, pero nunca llegó en sus excavaciones hasta la caverna de Platón. Eso sí, nos legó un inframundo repleto de subidas y bajadas laberínticas, cadenas, muros que atrapan,

24 *Sophista*, 235d-236c.

trazos que encadenan, sombras que nos hacen olvidar la realidad verdadera, si es que esa realidad existe verdaderamente.

II. La luz del lógos en la noche de los tiempos

No se puede pensar en profundidad sobre la mimesis sin tener en consideración las implicaciones estéticas de este concepto no sólo en la pintura o en la escultura sino también en la retórica. Y ahí el autor clave no es otro que Dionisio de Halicarnaso. Es verdad que damos un salto de casi trescientos años, pero permítasenos este avance para luego volver al siglo IV a. C. Es fundamental estudiar y analizar, aunque sea brevemente, el tratado *Sobre la imitación* que el autor dedica monográficamente a este tema, poniendo de manifiesto las relaciones que pueden establecerse entre la poética, la retórica, la filosofía y cuyo alcance afecta también a las artes plásticas y a la arquitectura²⁵.

25 En 2008 se fundó *WAI Architecture Think Tank*. Cruz García y Nathalie Frankowski, creadoras del mismo, han desarrollado una línea de investigación que denominan “Arquitectura narrativa”, cuyo potencial estético, retórico y crítico me hace recordar al pensamiento de Dionisio, pasado por la modernidad y la postmodernidad. Quisiera que el lector pudiese disfrutar con el Manifiesto que publican las autoras en la Revista digital mexicana *Opción*: Hay un tipo de arquitectura cuyo fin es no construirse. Una arquitectura en papel que no debe ser confundida con la arquitectura de papel. Una arquitectura basada en puras declaraciones en las que los ladrillos, el mortero y el hormigón son sustituidos por ensamblajes de papel y prosa narrativa. Una arquitectura basada en las ambiciones fallidas y logradas de edificios y planes maestros. Una arquitectura que, aunque centrada en la crítica de esta ambición, no se concierne con cualquier tipo de crítica. Una arquitectura indiferente a la opinión de expertos en los periódicos, a los comentarios del público en los blogs populistas de diseño, a las páginas propagandísticas de las revistas de moda. Una arquitectura que se comunica directamente con la arquitectura sobre la arquitectura. Una arquitectura basada en la lucha disciplinaria. Este tipo de arquitectura se centra en la crítica de la ideología, después de reconocer que ésta —en sus múltiples encarnaciones— se ha infiltrado en todas las esferas de la producción arquitectónica, incluyendo el ámbito de la propia crítica. Una arquitectura que a través de los textos narrativos y un vasto repertorio de imágenes [collages, fotomontajes, dibujos, guiones, cómics, animaciones] crea historias alegóricas que tienen como objetivo exponer el impasse y las fallas de la arquitectura en teoría y práctica. Este tipo de arquitectura es simultáneamente teoría y práctica. Es teoría como práctica; crítica como proyecto arquitectónico. Este tipo de arquitectura se llama *Arquitectura Narrativa* y este es su manifiesto” [consultado el 3 de noviembre de 2020 en <http://opcion.itam.mx/?p=1799>].

Partiendo de la definición de retórica que encontramos en dicho tratado es posible establecer un punto de encuentro entre lo artístico y lo científico. Tradicionalmente este autor ha sido estudiado desde una perspectiva crítico-literaria, desatendiendo otros aspectos que, sin duda, completan de una manera más consistente su pensamiento, y que forman parte de una auténtica teoría sobre la mimesis la estética. Por un lado, la definición de la retórica que nos ofrece este breve tratado representa una perspectiva de análisis que engloba tanto la concepción aristotélica²⁶, en la que la retórica es considerada como una *facultad técnica*, como la concepción helenística del *ars bene dicendi*. Además, Dionisio de Halicarnaso, nunca abandona otra perspectiva que se funda en una reflexión eminentemente estética, puesto que asocia a la retórica conceptos tales como el de ‘imitación’, ‘emulación’ o ‘arte’. Sólo en la conjunción de ambos horizontes, el retórico y el estético²⁷, puede llegar a entenderse la profundidad y la riqueza del pensamiento de un autor cuya obsesión fue la búsqueda de la belleza.

Una simple mirada sobre la propia vida y obra de Dionisio de Halicarnaso nos muestra su vinculación con la retórica. Como sabemos, llegó a Roma en el año 30, tras la victoria de Octavio sobre Antonio, y permaneció al menos durante veintidós años. Es en Roma precisamente donde se forma intelectualmente y donde no sólo aprende latín, sino que también adquiere un conocimiento profundo acerca de las antigüedades romanas²⁸. El interés tanto por la lengua como por la historia es, seguramente, una de sus notas más características, ya que en multitud de ocasiones logra combinarlas de un modo muy sugerente, y siempre desde un punto de vista que pretende ser *científico*. Seguramente este interés científico por el lenguaje y la historia se hacía todavía más palpable en su labor como docente. Ejerció de profesor de retórica, aunque no parece haber tenido una escuela pública, sino más bien privada [y a algunos de sus alumnos, amigos y patronos dedica buena parte de sus opúsculos].

26 Cf. Solmsen, Friedrich, “The aristotelian tradition in ancient rhetoric”, en *AJPb*, 62 [1941], pp. 35-50 y 169-190.

27 Cf. Costil, Pierre, *L'esthétique littéraire de Denys d'Halicarnasse*, Paris, 1949.

28 Fruto de esta dedicación son precisamente los veinte libros de sus *Antigüedades romanas*, obra que se publicó entre los años 8 y 7 a. de C y de la que tan sólo conservamos los diez primeros, casi todo el undécimo y fragmentos del resto.

Por lo que respecta a su obra²⁹, normalmente se divide en dos grandes bloques temáticos: por un lado, aquellos ensayos que se vinculan a lo histórico y, por otro, aquellos cuyo enfoque y contenido es crítico-retórico³⁰. El bloque de obras que ahora nos interesa es este segundo, que se compone de las siguientes:

- *La filosofía política*: éste era el nombre que tenía la retórica en la tradición isocrática. Es un texto muy polémico dirigido, tal vez, contra los epicúreos, y en él se mantiene la tesis –siguiendo a Isócrates³¹ y a los estoicos– de que la retórica es una virtud, una virtud ciudadana y que por ello se ha de subordinar a la política.

- *La imitación*: ésta es la obra en la que centraremos nuestro análisis y la que nos servirá como prueba de la vinculación entre retórica, estética y filosofía.

- *Epístola primera a Ammeo*: cuyo objetivo es defender la independencia *técnica* de Demóstenes respecto de la *Retórica* de Aristóteles.

- *Los oradores antiguos*: es una obra no concluida, en la que el autor nos anuncia dos partes que versan, la primera, sobre el estilo de Lisias, Isócrates e Iseo; y sobre Demóstenes, [Esquines], e [Hiperides] la segunda. Algunos textos se han perdido y otros no tenemos noticia de que llegara a escribirlos.

- *Epístola a Pompeyo Gémino*: que es una aclaración que

29 Las ediciones críticas de la obra de Dionisio de Halicarnaso más importantes son las de Usener, Hermannus y Radermacher, Ludovicus, *Dionysii Halicarnasei quae extant. Opuscula I-II*, Teubner, Leipzig, 1899 [reeditado en Stuttgart, 1965]; Roberts, William Rhys, *Dionysius of Halicarnassus. The three literary letters*, Cambridge, 1901 y *Dionysius of Halicarnassus. On literary composition*, Macmillan and Co. Ltd., London, 1910; Usher, Stephen, *Dionysius of Halicarnassus. Critical essays, I-II*, Heinemann, London, 1974-1985; Aujac, Germaine y Level, Maurice, *Denys d'Halicarnasse. Opusculs rhétoriques, I y III*, Les Belles Lettres, Paris, 1978 y 1981.

30 Entre los estudios sobre la teoría crítica, lingüística y retórica de nuestro autor podemos destacar entre otros los ya clásicos de Ardizzoni, Anthos, *POIEMA. Ricerche sulla teoria del linguaggio poetico nell'antichità*, Adriatica, Bari, 1953; Atkins, John W. H., *Literary criticism in antiquity*, Cambridge University Press, Cambridge, 1934; Bonner, Stanley Frederick, *The literary treatises of Dionysius of Halicarnasus*, Strassbourg, 1907 [Adolf M. Hakkert, Amsterdam, 1969]; Egger, Max, *Denys d'Halicarnasse. Essai sur la critique littéraire et la rhétorique chez les grecs au siècle d'Auguste*, Alph. Picard et fils, Paris, 1902; Galli, Umberto, "L'opera retorica di Dionigi d'Alicarnasso", en *SIFC*, 19 [1912], pp. 237-273; Grube, George M. A., *The greek and roman critics*, Methuen, London, 1965; Kremer, Emil, *Über das rhetorische System des Dionys von Halikarnas*, DuMont-Schauberg, Strassbourg, 1907.

31 Cf. Hubbel, Harry Mortimer, *The influence of Isocrates on Cicero, Dionysius and Aristides*, Yale University Press, Yale, 1914.

complementa una crítica de Platón que Dionisio había hecho en su ensayo sobre *Demóstenes*.

- *Tucídides*: es un desarrollo de sus opiniones expuestas en *La imitación* que nuestro autor realiza a petición de Tuberón, destinatario del escrito.

- *Epístola segunda a Ammeo*: es una reflexión sobre ciertas cuestiones del estilo de Tucídides que no habían sido aclaradas anteriormente.

- *Dinarco*: es un interesantísimo tratado sobre la autenticidad de los discursos de los oradores y en él se tienen en cuenta aspectos tales como la cronología, el estilo y las características estéticas. Es un auténtico tratado filológico, casi en el sentido moderno del término³².

- y por último, uno de sus escritos más nombrados, *La composición literaria*: este tratado ha sido un auténtico canon de la teoría de la prosa artística³³, en el que se estudian desde la naturaleza y tipología de los elementos lingüísticos hasta sus combinaciones para producir efectos acústicos musicales y armónicos³⁴.

Pasaremos, a continuación, a exponer muy brevemente la estructura y el contenido del tratado sobre *La imitación*. La obra está dividida en tres partes. En la primera de ellas nuestro autor marca los límites de su ámbito de reflexión. Podríamos decir que ese ámbito es un triángulo definido por tres lados que son la retórica, la imitación y la emulación. En la segunda parte, tras una justificación de la imitación retórica, se hace un repaso de los autores que son dignos de imitar, entre los que se destacan poetas [Homero, Hesíodo, Antímaco, Paníasis, Píndaro, Simónides, Estesícoro, Alceo], trágicos [Esquilo, Sófocles, Eurípides], historiadores [Heródoto, Tucídides, Jenofonte, Filisto, Teotompo], filósofos [los pitagóricos, Jenofonte, Platón, Aristóteles y su escuela] y oradores [Lisias, Isócrates, Licurgo, Demóstenes, Esquines, Hiperides]. Y, en la tercera parte, el tratado terminaría dedicado al modo concreto de imitar, texto que se ha perdido y que, seguramente, puede suplirse con lo referente al tema conservado en el tratado de *La composición literaria*.

El triángulo retórica-imitación-emulación, al que acabamos de hacer referencia, considerado en su conjunto, se nos muestra como un tipo peculiar de conocimiento,

32 Cf. Untersteiner, Mario, “Dionisio di Alicarnasso fondatore della critica pseudoepigrafica”, en *Anales de filología clásica*, 7 [1959], pp. 72-93.

33 Cf. Norden, Eduard, *Die antike Kunstprosa*, Teubner, Leipzig, 1923.

34 No debemos olvidar que Dionisio de Halicarnaso haría suya la siguiente afirmación de Aristóteles: “en los ritmos y melodías es donde, en relación a la naturaleza verdadera, reside en el más alto grado el hecho de la imitación” [*Política*, 1340a].

como un tipo peculiar de saber. No se trata aquí de *saber que*, sino de *saber cómo*, es decir, retórica, imitación y emulación son un *saber práctico*, con su especificidad y con sus peculiaridades. ¿Qué es la retórica?: “la retórica es la facultad técnica del discurso convincente en los asuntos civiles, cuyo fin es el hablar bien”³⁵. La retórica es, pues, un arte, una *téchne*, es una capacidad práctica, casi una destreza, cuyo objeto es el lenguaje, un lenguaje³⁶ que ha de ser revestido de ciertos ropajes hasta llegar a parecer convincente en asuntos prácticos de la ciudad. No se puede desvincular la retórica de la política³⁷: aún más, dentro del planteamiento de Dionisio, la retórica misma es una virtud. Recordemos que ya Aristóteles en la *Poética*³⁸ había hablado de “virtud poética” y que, como complemento o desarrollo de ésta, en la base de la *Retórica*³⁹ encontramos ciertas cualidades [virtudes del estilo] tales como la pureza, la claridad, la adecuación o la viveza. Pero Aristóteles “sin embargo rechaza el análisis técnico de las virtudes del estilo por ser incapaz de distinguir las virtudes literarias de las virtudes morales”⁴⁰. Y es aquí donde Dionisio se nos muestra como un auténtico filósofo dispuesto a recoger otras tradiciones de la antigüedad y a fijar y estructurar técnicamente algunas de las categorías básicas de la retórica.

Cuando reflexiona sobre el arte de producir discursos convincentes distingue dos niveles en dicho discurso: el nivel de los *contenidos* y el de la *expresión* [tanto la forma como el contenido son fundamentales y sólo en la conjunción de ambos podemos hablar de retórica]. Atendiendo a esos dos niveles establece una división entre las *virtudes del contenido* y las *virtudes de la expresión*. A su vez en cada uno de estos dos niveles hay virtudes *necesarias* y otras *accesorias*. Las virtudes necesarias serían la pureza de la dicción, la claridad de los contenidos, la concisión... Y las accesorias serían aquellas en las que se manifiesta el talento particular de tal orador o de tal

35 *Imit.* I, 1.

36 Cf. Nasta, N., “L’analyse du langage et la représentation des performances du discours chez Denys d’Halicarnasse”, en *Actes de la XXX^a Conf. Int. d’études Class.*, Bucarest, 1975, pp. 97-109.

37 Cf. Cagnazzi, Silvana, “Politica e retorica nel preambolo del *Peri ton archaion rhetoron* de Dionigi di Alicarnasso”, en *RFIC*, 109, 1981, pp. 52-59.

38 Cf. 1458a 18.

39 Cf. 1414a 20. A este respecto contamos con un estudio canónico que analiza la relación del pensamiento de Dionisio con la *Retórica* de Aristóteles: Breitenbach, Harold Prell, “The *De compositione* of Dionysius of Halicarnassus considered with reference to the *Rhetoric* of Aristotle”, en *CPh*, 6 1911, pp. 163-179.

40 Bécarea Botas, Vicente [ed.], *Dionisio de Halicarnaso. Tres ensayos de crítica literaria*, Alianza Editorial, Madrid, 1992, p. 19.

poeta y se orientan a la producción de placer, de belleza⁴¹ y emoción. Todas estas virtudes pretenden conseguir evidencia, fuerza y viveza. El número de categorías que analiza es tan impresionante que, en ocasiones, resulta muy difícil clasificarlas, puesto que abarcan desde aspectos puramente poéticos hasta consideraciones sociales.

Así pues, la retórica es una facultad técnica que posee la virtud de convertir el lenguaje en algo convincente. ¿Ahora bien, qué significa que algo es convincente? ¿Que es verdadero, que es verosímil, que nos parece creíble, que nos conviene, que lo aceptamos...? Cuál es el fin de todo esto, cuál es el fin de la retórica: *hablar bien*. ¿Pero, qué significa *hablar bien*? ¿Ser educado, ser respetuoso, no blasfemar, hablar sin mascar chicle, saber cómo usar las reglas gramaticales, tener una voz con suficiente volumen como para ser escuchado...?

Hablar bien tiene mucho que ver con ser convincente, y ser convincente es encantar, encadenar al oyente al discurso, apresar su alma, complacerla, emocionarla hasta conseguir “plasmarse en ella una imagen no perecedera”⁴². La retórica, pues, es un arte de encantamiento capaz de crear y recrear una belleza inmortal.

Sólo si consideramos que la retórica es un arte⁴³, sólo si nos atrevemos a pensar que la retórica es un auténtico saber práctico, podremos comprender su riqueza, su potencia y su efectividad. Dionisio de Halicarnaso así lo cree y apostilla que todo saber, sea teórico o sea práctico ha de tener en cuenta tres pilares: “naturaleza propicia, educación esmerada y ejercicio constante”⁴⁴. Para lograr un adecuado desarrollo de este saber práctico, nuestro autor no se conforma con entrelazar en la misma definición de la retórica la concepción aristotélica clásica [de la retórica como *facultad técnica*] y la helenística [que la considera como un *ars bene dicendi*], sino que además complementa este primer axioma con dos teoremas, cuya potencialidad estética resulta evidente: *imitación* y *emulación*.

El concepto de *imitación* es uno de los más complejos y polivalentes del lenguaje estético⁴⁵. Incluso en el mundo antiguo esta polisemia es aún más sorprendente,

41 Cf. Donadi, Francesco, “Il ‘bello’ e il ‘piacere’ [osservazioni sul *De compositione verborum* di Dionigi d’Alicarnasso]”, en *SIFC*, 79, 1986, pp. 42-63.

42 *Imit.*, II, 1.

43 Cf. Kennedy, George, *The art of rhetoric in the roman world 300 B.C.-A.D. 300*, Princeton University Press, Princeton, 1972.

44 *Imit.*, I, 2.

45 Cf. Tatarkiewicz, Wladislaw, *op. cit.*, pp. 301-305.

puesto que este mismo término es compartido por disciplinas tan dispares como la retórica, la filosofía, la poesía, la pintura, la religión o la danza... donde, como ya hemos visto, pasó a significar, el acto de expresar y, posteriormente, el acto de reproducir. Compartía esos dos ámbitos complementarios: por un lado, capacidad de expresión de lo interior, y, por otro, capacidad de reproducción de lo exterior. Dionisio nos ofrece una definición que será canónica: “la imitación es el acto de reproducir el modelo conforme a las reglas. La emulación es el acto de un alma, provocado por la admiración por lo que le parece ser bello”⁴⁶. Partiendo de la admiración, de la contemplación, el alma intuye, vislumbra, conoce el modelo. En este aspecto nuestro autor puede ser considerado como un verdadero platónico, en la medida en que defiende, de un modo idealista, un cierto contacto del alma con lo ideal, con lo que sería el patrón o el canon de lo real. El modelo es descubierto por el alma, pero no por cualquier alma, sino por aquella que admira lo bello o lo que le parece que es bello.

La belleza es el camino que une el alma y el modelo, aún más, alma y modelo sólo se vinculan a través de la belleza. Tal vez, este idealismo de las formas puras y de la admiración del alma se correspondería con un saber exclusivamente teórico. Sólo podemos hablar de saber práctico cuando acudimos al aspecto técnico de la imitación, es decir, cuando recordamos que imitar es reproducir conforme a reglas [planteamiento éste, por cierto, más aristotélico que platónico que pone de manifiesto su eclecticismo, su gran capacidad de síntesis]. Así entendida, la imitación se convierte en el procedimiento más cualificado de la retórica puesto que nos permite llevar a cabo no sólo la caracterización de dichas reglas, sino también analizar y examinar las virtudes y los datos estilísticos, compararlos y contrastarlos, valorarlos y, finalmente, reproducirlos⁴⁷.

Por tanto, la tríada que define la imitación y la emulación, *admiración-belleza-reproducción*, es el referente claro o el resultado de la efectividad de los tres pilares básicos: *naturaleza-educación-ejercicio*. No todas las almas poseen la misma capacidad de admiración; no todos los hombres reciben la misma educación; ni todos los individuos ejercitan aquello en que han sido formados.

Así pues, la retórica es un arte mimético que produce conforme a reglas y dicho

46 *Imit.*, I, 3.

47 Cf. Schenkeveld, Dirk M., “Theories of evaluation in the rhetorical treatises of Dionisius of Halicarnassus”, en *Mus. Phil. Lond.*, 1, 1975, pp. 93-107, y “Linguistic theories in the rhetorical works of Dionisius of Halicarnassus”, en *Glotta*, 61, 1983, pp. 67-94.

arte es patrimonio sólo de aquéllos que son capaces de admirar la belleza. Para Dionisio de Halicarnaso ésta es la razón por la que

“se han de leer –dice– las obras de los antiguos para que a su zaga nos guiemos, no sólo en cuanto a la materia argumental, sino también por la emulación de sus peculiaridades. Pues el alma de quien las lee, con la contemplación continuada, atrae hacia sí la imagen característica de su modelo, tal como dice la fábula que le sucedió a la mujer de un campesino: a un labrador feo de cara, cuentan, le entró miedo de ser padre de hijos que se le parecieran; así, el temor le enseñó el arte de tener hijos bellos: expuso unas hermosas estatuas y acostumbró a su mujer a mirarlas; después tuvo relaciones con ella y consiguió felizmente en sus hijos la belleza de las estatuas. Del mismo modo se engendra semejanza con las imitaciones literarias cuando se pretende emular lo que parece ser más bello en cada uno de los antiguos, como si de muchos arroyuelos se reuniese un único caudal y se lo canalizase hacia la propia alma. Se me ocurre un caso para confirmar lo dicho [y en el que definitivamente se nos muestra, en palabras del propio autor, el paralelismo entre las artes plásticas, la retórica y la filosofía]: Zeuxis era un pintor muy admirado entre los crotoniatas; estando una vez pintando una Helena desnuda, le recomendaron que contemplase desnudas a las jóvenes de la ciudad, no porque fueran totalmente bellas, sino porque no era natural que fueran feas del todo. Y Zeuxis reunió en una sola imagen corporal lo que en cada una era digno de ser pintado [reproducido, imitado...]; así, el arte, conjuntando diversas partes, fue capaz de componer una sola imagen perfecta. Por consiguiente, también te es posible, como en un teatro, reproducir las apariencias de las figuras antiguas, recoger lo mejor de su alma y, si eres capaz de reunir el banquete de la sabiduría, podrás plasmar una imagen no percedera en el tiempo, sino la belleza inmortal del arte”⁴⁸.

Estos presupuestos teóricos y metodológicos presentes en el breve tratado sobre *La imitación* y que hemos mostrado de manera sintética, son los que ponen de relieve la profunda vinculación de nuestro autor con la estética y con la filosofía. El de Halicarnaso no es tan sólo un amante de la forma o de la preceptiva literaria, es sobre todo un enamorado de la belleza y de la reflexión. Y prueba de ello son sus escritos en los que su talante refleja tanto un conocimiento práctico como teórico: tras una multitud de ejemplos se advierte siempre un deseo de fijar, conformar y

48 *Imit.*, II, 1.

delimitar con claridad las ideas y los conceptos.

De todo lo anteriormente expuesto hemos de obtener, al menos, una conclusión: la perspectiva estética y retórica desde la que se puede abordar el estudio de la obra de Dionisio de Halicarnaso, complementa el conocimiento de este autor y enriquece la visión de aquellos que consideran que es un mero crítico literario y que olvidan su auténtico talante dialógico, reflexivo y, por ello, eminentemente filosófico. Esto lo confirman sus propias palabras, cuando al escribir el ensayo sobre *Tucídides*, recuerda que ya en el tratado *La imitación*, “mi objetivo –dice– era que quienes se proponen escribir y hablar bien, hallen unos modelos contrastados gracias a los cuales puedan ir progresando en sus ejercicios, y no imiten todo lo que aparece en ellos, antes bien copien sólo sus virtudes y se guarden de sus defectos”⁴⁹. Un poco más arriba ya había señalado que lo que le importaba de verdad no se agotaba en el nivel de la expresión, sino en el de los contenidos. En la buena retórica, la belleza de la forma y la solidez del contenido han de ir de la mano, al igual que en una composición musical se funden el ritmo y la melodía. Ese es el ideal de quien no sólo disfruta de hermosas palabras, sino que, además, desea descubrir y transmitir las armonías de la sabiduría. Tal vez su eclecticismo filosófico, desde la sobriedad y la prudencia, no sea más que un talante que intenta descifrar los secretos del arte y del lenguaje que, en definitiva, son los secretos del hombre mismo. Y si de sobriedad, prudencia y arte hablamos, es necesario que en este momento retornemos al período clásico.

III. Más allá o más acá de las cavernas: Aristóteles mon amour...

Ortega y Gasset solía decir que la claridad era la cortesía del filósofo. En este sentido, no he conocido a nadie más cortés que a Aristóteles. Su pensar es siempre clarificador. Podría parecer un laberinto, pero no es así. Siempre tiene un principio y un fin muy claro, y el tema de la mimesis no es una excepción. En el conjunto de su teoría sobre el arte⁵⁰, la mimesis es para Aristóteles⁵¹ una noción activa, dinámica. Veamos cómo.

49 *Thuc*, 1.

50 Cf. Randall, John Herman, *Aristotle*, Columbia University Press, New York, 1960, pp. 272-279.

51 Cf. Woodruff, Paul, “Aristotle on Mimesis”, en Rorty, Amelie [ed.], *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton University Press, New Jersey, 1992, pp. 73-95; y Galli, Umberto, “La mimesi artistica secondo Aristotele”, en *Studi italiani di filologia*, IV [1947], pp. 314-390.

El autor de la *Poética*⁵² es un verdadero maestro de la explicación, de la división conceptual, de la aclaración terminológica y, sobre todo en mi opinión, es único en establecer conexiones. En un mundo como el nuestro sería todo un icono de la conectividad. Si todas esas habilidades son interesantes en la física, en la lógica, en la biología... aún resultan más eficientes en el ámbito de lo estético, porque es justamente ahí donde la mimesis desvela una fecundidad extraordinaria, y la convierte en uno de los puentes por los que se comunican el conocimiento y la realidad [por decirlo en lenguaje ‘moderno’, el sujeto y el objeto]. Pondré un ejemplo sencillo que proviene del *De anima*. En ese tratado Aristóteles aborda la ‘fantasía’⁵³, la imaginación como una facultad precisa diferente de la sensibilidad y del entendimiento, y la presenta como una especie de intercambiador entre los datos que recibimos a través de los sentidos y los conceptos. Pues bien, al igual que la imaginación inteligibiliza lo sensible y sensibiliza lo inteligible siendo el punto de encuentro entre dos mundos, así la mimesis conecta el interior del ser humano con la *physis*, haciendo que entre mente y naturaleza puedan establecerse relaciones dinámicas de corte creativo [productivo].

El estagirita es un pensador con los pies no meramente en el suelo, sino en lo más profundo de la *physis* y por eso tiene muy claro que todo arte tiene por objeto imitar a la naturaleza, pero no de un modo meramente exterior, superficial, apariencial, sino que es capaz de dar cuenta del modo de ser de las cosas. Esto es así porque en Aristóteles física y metafísica tienen, estructuralmente, una conexión muy directa, y la mimesis es uno de los conceptos en que esta conexión se ejemplifica. Se podría hablar de una mimesis física cuya evidencia es el disfrute que provoca ver o contemplar las imágenes como copias de la naturaleza; pero además podríamos hablar de una mimesis metafísica en la que el placer⁵⁴ de la contemplación se extiende a algo más allá del orden natural.

“Por eso, en efecto, [los seres humanos] disfrutaban viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que éste es aquél; pues, si uno no ha visto antes al retratado, no producirá placer como imitación, sino por la ejecución, o por el color o por

52 Cf. López Eire, Antonio, *Poéticas y retóricas griegas*, Síntesis, Madrid, 2002; y Dolezel, Lubomir, *Historia breve de la Poética*, Síntesis, Madrid, 1997.

53 Cf. Schweitzer, Bernhard, “Mimesis und Phantasia”, en *Philologus*, 89 [1934], pp., 286-300.

54 Cf. Tracy, H. L., “Aristotle on Aesthetic Pleasure” en *Classical Philology*, vol. 41 [1946], pp. 43-46.

alguna cosa semejante”⁵⁵.

La mimesis va más allá de lo servil, de lo instrumental, de lo utilitario porque es esencialmente un acto dinámico: es actividad, una especie de causa eficiente capaz de generar un nuevo ser, un nuevo modo de ser al modo del ser real. Para lograr esto incluye lo que podríamos denominar ‘operaciones técnicas’ que posibilitan la re-producción y a modo de síntesis generadora de acciones artificiales y artísticas empleando una serie de recursos:

“pues, así como algunos con colores y figuras imitan muchas cosas reproduciendo su *imagen* [unos por arte y otros por costumbre], y otros mediante la voz, así también, entre las artes dichas todas hacen la imitación con el ritmo, el lenguaje o la armonía, pero usan estos medios separadamente o combinados”⁵⁶.

A diferencia de otras teorías como la platónica, las imágenes no tienen aquí un sentido ni gnoseológico ni ontológico devaluado ni se oponen a las cosas, sino que para Aristóteles son otro tipo de ser. No son seres semi-reales, ejemplares sensibles de una Idea inteligible, sino algo distinto: entidades que hemos de repensar, tal vez, en pura coherencia con el sistema, en clave hile-mórfica. Las imágenes que se generan en virtud de la mimesis no pueden sustraerse al planteamiento materia-forma; y en ese sentido, por ejemplo, el color ya no es meramente el color de algo o de alguien, sino que el color es también forma. Salvando las distancias, pero con la intención de esclarecer este punto, es como si Aristóteles se anticipara al fauvismo de Matisse, donde el color es forma, no sólo un accidente de la materia, sino que él mismo recrea y reproduce la forma, como en *La habitación roja* pintada por el francés en 1907, donde el color se convierte en la forma de la realidad natural y artificial, hace visible las formas del paisaje que se contempla a través de la ventana [el árbol, el seto, las flores, la casa...] y, al mismo tiempo, da entidad a toda una habitación repleta de objetos artificiales, un comedor en el que una mujer pone la mesa. Las formas son el color, al igual que en el *Bodegón con mantel azul* pintado un año después.

El texto de la *Poética* nos habla también de la voz, una voz que ya no está limitada a la pura significación semántica, sino al ritmo o la armonía. Aquí el referente que me viene a la cabeza no es el de un aedo que declama ante una multitud silenciosa, sino

55 1448b 15-19.

56 1447a 19-23.

esa performance de Hugo Ball recitando poemas fónicos en los que la mimesis es pura acción revolucionaria, más allá del sentido semántico de las emisiones sonoras... En el dadaísmo la poética es muy particular [basta con echar un vistazo al modo en el que Tristan Tzara pautó cómo hacer un poema...] y el resultado llega a ser pura voz, en puro ritmo.

Aristóteles recomienda que el poeta debe ser algo más⁵⁷ que un mero componedor de rimas, ya que es poeta precisamente por una capacidad precisa que ejercita dinámicamente: “de esto resulta claro que el poeta debe ser artífice de fábulas más que de versos, ya que es poeta por la imitación e imita las acciones”⁵⁸. El poeta es un hacedor, un creador, porque imitar es un hacer y ese hacer no es un mero replicar, sino un crear algo que, en su modo, nunca ha existido.

Así pues, la mimesis es también el fundamento de la poesis que es una acción causativa, no repetitiva, creativa y profundamente humana. Con la mimesis podemos aprender, aprender a mirar para poder hacer y además ese hacer genera placer. Aprender, imitar, experimentar placer... he ahí la necesidad manifiesta de una educación estética, no como algo accesorio a la condición humana, sino como algo esencial, connatural. Al comienzo del capítulo IV nos recuerda:

“parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas, y ambas naturales. El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación”⁵⁹.

Nuestra forma de estar en el mundo es mimética, activa y dinámica, porque incluye necesariamente esta tendencia a reproducir la realidad, la estructura del mundo que se nos revela como cosmos y no como caos. El conocimiento nos lleva a la acción, a la operación, a ser seres abiertos a la contemplación, por eso nuestra mimesis, aunque se conecte con la naturaleza, va más allá haciendo de la representación de la realidad una expresión libre de la misma. Imitación y creación son procesos capaces de dar cuenta de la estructura ontológica de la realidad [*more hilemorphic...*]. Tal vez por esta razón “imitar –afirmaba Lukács– no puede significar otra cosa que

57 Cf. Suñol, Viviana, “La mimesis aristotélica más allá de los límites de la *Poética*”, en *Phaos. Revista de Estudios Clásicos* vol. 5 [2006], pp. 107-126.

58 1451b 27-29.

59 1448b 4-9.

traducir en la propia praxis el reflejo de un fenómeno de la realidad”⁶⁰.

Cuando los medievales hablan del arte como *principium faciendi et cogitandi quae sunt faciendae*⁶¹ [Alejandro de Hales] o como *recta ratio factibilium*⁶² [Tomás de Aquino] están pensando en que el arte se sustenta en un principio activo, en algo que no está detenido, congelado, disecado, sino en proceso, en algo que está en movimiento, en gerundio... imitando, produciendo, creando..., están pensando en algo que es en sí mismo actividad, algo que es equidistante entre la physis y la praxis, al mismo tiempo inmanente y transcendente y siempre fecundo. En la mimesis hay una doble vertiente: *ad intra* nos lleva al conocimiento, al orden del conocimiento [a la *recta ratio* en tanto que *principium cogitandi*], pero también, como si fuera una actividad volcánica, a algo que mueve y remueve desde lo más profundo; *ad extra* un hacer [*principium faciendi*] que exterioriza esa interioridad, que es eclosión, explosión. Por eso los artistas crean mundos nuevos a partir de su mundo interior, tienen la capacidad de construir, levantar, edificar algo que no era desde algo que nadie más veía. El ‘*factibilium*’ tiene un punto imperativo... aquello que debe ser hecho, es un hacer puro, es pura acción.

La clave de bóveda es que mimesis es actividad: “la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad”⁶³. Aún más, la mimesis es la esencia de la poesis y la condición de posibilidad de la catarsis⁶⁴, de la purificación [que es el fin que ha de perseguir toda obra de arte]. Imaginemos que somos protagonistas de una tragedia de Sófocles o de Esquilo e intentemos asumir todos los matices que nuestra sensibilidad puede experimentar, todos los estados de ánimo por los que podemos transitar⁶⁵. ¿El resultado? Una extraña mezcla de belleza y horror que nos mueve y nos conmueve. Tal vez las cosas no hayan cambiado tanto desde la Grecia clásica hasta nuestros días. En el año 2000 la Royal Academy of Arts inauguraba una exposición Apocalypse en la que intentaba captar la esencia de nuestro mundo

60 Givone, Sergio, *Historia de la Estética*, Tecnos, Madrid, 1990, p. 121.

61 Cf. *Summa Alexandri*, II, q. 12, 21.

62 Cf. *Summa theol.*, I-II, q. 57, art. 4, 1.

63 1450a 15-19.

64 Cf. Sánchez Palencia, Ángel, “Catarsis en la *Poética* de Aristóteles” en *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 13 [1996], pp. 127-147.

65 En la concepción aristotélica, pues, se combinan tres elementos esenciales: las condiciones materiales y sensibles; el aspecto expresivo y la trascendencia moral, al desembocar todo el proceso en la catarsis. Cf. Valverde, José María, *Breve historia y antología de la estética*, Ariel, Barcelona, 1995, pp. 21-27.

contemporáneo y las categorías elegidas fueron, precisamente, belleza y horror. De todas las obras expuestas permítaseme mencionar sólo una, *Hell*, de los hermanos Jake & Dinos Chapman, un diorama con más de 9000 figuras que reproducen el dolor, el horror, la violencia, la imposibilidad de la vida humana gracias a la bestialidad de los propios seres humanos. ¿Cómo es posible que nos acerquemos a mirar en el interior de esas cajas acristaladas un escenario apocalíptico de ese calibre y que lo presentemos como un objeto de contemplación en una institución como una Real Academia? La respuesta nos la da el propio Aristóteles y tiene que ver con nuestra connaturalidad mimética: “hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo, figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres”⁶⁶.

No se trata de enmascarar el peso de lo real ni de desvirtuar ni de engañar, sino de crear un nuevo acceso a la realidad, de abrir una nueva vía. La ventaja de la mimesis es que aligera el lastre de lo físico y hace aterrizar lo metafísico. La mimesis nos permite habérnoslas con lo real de otro modo, un modo en el que es posible hablar, llorar, reír, volar... y todo al mismo tiempo, como cuando vemos un episodio de los dibujos animados del *Coyote y el Correcaminos*, donde la dureza y la crueldad se entreveran con la sencillez y la ligereza de la velocidad. Ciertamente el Correcaminos era lo más parecido a Aquiles *el de los pies ligeros*: un ganador nato, a pesar de lo peligrosos.

Gracias a la mimesis las cosas de la naturaleza y los objetos artificiales se transforman en otro tipo de entidades y aunque, en principio, hay varias formas de hacerlo:

“puesto que los que imitan, imitan a los seres que actúan, y éstos necesariamente serán esforzados o de baja calidad [los caracteres, en efecto, casi siempre se reducen a éstos solos, pues todos sobresalen, en cuanto al carácter, o por el vicio o por la virtud], o bien los hacen mejores que solemos ser nosotros, o bien peores o incluso iguales, lo mismo que los pintores. Polygnoto, en efecto, los pintaba mejores; Pausón peores, y Dionisio semejantes. Y es evidente que también cada una de las imitaciones dichas tendrá estas diferencias, y será diversa por imitar cosas diversas como se ha indicado. Pues también en la danza y en la música de flauta y en la de la cítara pueden producirse estas desemejanzas, así como en la prosa y en los versos solos; por ejemplo, como Homero hace a los hombres mejores; Cleofonte, semejantes y Hegemón de Taso, inventor de la parodia, y Nicocares, el autor de la *Delíada*, peores. [...] Y en eso consiste la diferencia entre la tragedia y la

66 1448b 9-12.

comedia; pues ésta quiere imitar a personas peores, y aquélla a mejores que los hombres reales”⁶⁷.

En cualquier caso, siempre hay una cierta vía analógica homo-mórfica que nos permite rastrear y diferenciar la identidad de unos y otros, que nos hace creer en que lo uno es lo otro⁶⁸. En un lienzo de John Constable como *The Wheat Field* de 1816 podemos claramente reconocer el lugar, las formas, los colores, podemos incluso percibir el cansancio de quienes están segando, podemos intuir hasta qué hay en el interior de la cesta de comida que custodia un precioso perro de raza pointer. Algo más difícil es aquilatar cada pincelada que Joseph Maillord William Turner da a su *Rain, Steam and Speed* de 1844, pero aún así vemos el puente sobre el que una locomotora va a toda marcha y cuya potencia se nos transmite gracias a esa nube poderosa de vapor que se entremezcla con un cielo repleto de matices. La sensación de velocidad es tal que la forma se desmaterializa. Si de sensación de velocidad se trata la mimesis del *Motociclista* de 1927 pintado por Fortunato Depero convierte los límites del espacio geométrico dividido en planos en un auténtico continuum atravesado por la máquina, con tal poder que recuerda al mismísimo Batman a bordo de su *batmoto*...

En la imagen que crea la mimesis el ser de las cosas y sus operaciones reales inmanentes devienen pura presencia. “Mimesis es presencIALIZACIÓN ontológica”⁶⁹: presencia pura. Los objetos que crea no son ‘reales’ y, sin embargo, en su estructura lo parecen. El ejemplo *par excellence* de esto es justamente *La traición de las imágenes* [1928-1929], una de las obras maestras de Magritte que ponen ante nuestra mirada la apariencia de un objeto y su negación ‘ontológica’, haciéndonos ver que lo que vemos no ‘es’ lo que vemos, sino ‘otra cosa’. Este fenómeno no es un invento de surrealismo, sino un descubrimiento técnico del que Aristóteles ya nos da razón en su *Poética*. Si pongo ante mí un lienzo de Giacomo Ceruti con melocotones, pan, queso, vino... nada de eso es comestible, ni puedo saciar mi sed vertiendo el contenido de la botella en uno de los vasos que se me aparecen, lo sé. La razón es bien simple y, al mismo tiempo, contundente: esos elementos están desconectados del mundo natural, de las condiciones del mundo natural [los melocotones no se pudrirán, el queso no huele a queso y si acerco mi nariz a él el único aroma que me

67 1448a 1-18.

68 Cf. Walton, Kendall, *Mimesis as Make-Believe. On the foundations of the representational arts*, Harvard University Press, Cambridge - Mass.-London, 1990.

69 Aspe Armella, Virginia, *El concepto de técnica, arte y producción en la filosofía de Aristóteles*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 133.

llegará será el del óleo, en esos vasos nada se puede echar, porque son pura forma en la que nada ‘cabe’...].

La mimesis es el encantamiento que posibilita el arte y se suele servir de un arte mágica: la geometría. Cuando se habla del aire de *Las Meninas*, ese aire nadie lo puede respirar, porque no contiene oxígeno, sino que está hecho de los elementos de Euclides. El aire velazqueño es el fruto de la genialidad de lo geométrico, de la agudeza de la matemática, de la capacidad de fijar la realidad que tiene la mimesis. Ese encantamiento que es la sección áurea ayuda a la creación de una nueva naturaleza que llega a ser, paradójicamente, gracias a una desvinculación óptica, de tal modo que de la ‘cosa’ no nos queda más que su presencia.

Physis y mimesis operan de un modo similar, pero desde el punto de vista ontológico ‘son’ lo absolutamente otro.

“En un cuadro, los colores sacados artificialmente de los lugares o las cosas en que naturalmente se producen, continúan siendo visibles; y por este criterio, el cuadro, en cuanto visible, es un objeto artificial; pero incluye una dimensión de irrealidad, porque ninguna de las cosas representadas por los colores, propiamente y realmente visibles, hace lo que es: ni el lobo se come al cordero, ni los objetos gravitan, ni la luz alumbrá”⁷⁰.

La mimesis es a la physis como la metáfora a su objeto: la instauración de un nuevo orden, de un nuevo universo de relaciones, por eso el propio Aristóteles nos recuerda: “lo más importante con mucho es dominar la metáfora. Esto es, en efecto, lo único que no se puede tomar de otro, y es indicio de talento; pues hacer buenas metáforas es percibir la semejanza [tò hómoion theôreîn èstin]”⁷¹. La metáfora⁷² es una garantía de excelencia tanto sintáctica como semántica, un antídoto contra la vulgaridad. Palabra e imagen son para nuestro autor una condición ontológica nueva cuya fuerza radica en la capacidad de desvelar lo oculto, de hacer visible lo invisible, de dar voz al silencio. La verdad y el mito no están tan lejos, porque es el lógos, que es imagen, quien los conecta. Simónides había señalado que *la pintura es poesía silenciosa y la poesía pintura que habla*. El mito es la composición y la generación

70 García Bacca, Juan David, *La poética en Aristóteles*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985, p. 34.

71 1459a 5-8.

72 Cf. Greene, William Chase, “Aristotle on Metaphor”, en *Classical Weekly*, 39 [1936], pp. 94-95; y Hempel, H. “Essence et origine de la métaphore”, en *Essais de philologie moderne*, CXXIX [1953], pp. 33-45.

de los hechos, una re-creación, e implica re-unir y ordenar con el espíritu⁷³. El nexo entre *mythos* y *lógos* es la *mímesis*. El mito posee un contenido de verdad, como el mismo *lógos*, pero requiere de un revestimiento imaginativo, que no es un mero adorno, sino su propio modo de ser en el que cabe la verdad.

En la *mímesis* también habita el *páthos*⁷⁴ y es ahí donde la pura técnica se conecta con la sensibilidad, donde la obra del artista se cuelga en el ojo del espectador [como en *El espejo falso* de Magritte, 1928] y le envuelve, le seduce, le hace vivir y revivir, porque, en el fondo, *mímesis* no es otra cosa que una manifestación radical de la vida humana, como también lo es el filosofar. Pero la ventaja del arte es que es un hacer que nos remueve, que nos produce placer, esa ‘*énérgeia*’ especial que a los humanos no hace, justamente, ser humanos. Ya lo había insinuado en la *Ética* a Nicómaco: “el hombre feliz necesita de los bienes corporales y de los externos”⁷⁵. El arte es para nosotros una necesidad que nos constituye y la *mímesis* siempre va acompañada de placer. Tal vez un placer espiritual porque es un placer que resulta de un acto de conocimiento⁷⁶, pero al fin y al cabo placer... como el que siempre da pensar con otros, pensar para otros, porque —como apuntaba Boamistura⁷⁷— *esto supera la ficción... debe ser la realidad...*

IV. A modo de epílogo...

Debe ser cierto eso que Aristóteles afirmaba en el segundo Libro de la *Física*: “en algunos casos el arte completa lo que la naturaleza no puede llevar a término, en otros imita a la naturaleza”⁷⁸. La arquitectura —y el arte—, en cierto modo, rivaliza con la naturaleza, porque ambas son creadoras y, de alguna manera, incluso la mejora,

73 Cf. 1450a 3-5.

74 Cf. Rees, Brinley Roderick, “Pathos in the Poetics of Aristotle”, en *Greece and Rome*, 1 [1972], pp. 1-11.

75 VII, 13, 1153b 17-18.

76 Cf. 1448b 5-8 y 12-19.

77 Proyecto “Te comería a versos”, realizado en Madrid y Barcelona, 2014. Puede verse la obra gráfica en su página web: <http://www.boamistura.com/#/project/te-comeria-a-versos>

78 199a 17-18.

porque concluye lo que la naturaleza no puede realizar⁷⁹. El arte —y la arquitectura— desvela lo que se encuentra en el espacio: nada acontece sin un *ubi*, sin un lugar; nada se crea sin un material [sea piedra, arcilla, madera, aceites...]; nada llega a existir sin forma... Lo cierto es que el arte está al servicio de la naturaleza, que es tanto como decir al servicio del ser humano. Para Aristóteles lo arquitectónico es una acción, aún más una ciencia; como arte, ciencia y arquitectura es *In Orbit* de Tomás Saraceno, que se presentó en 2013 en el museo de Dusseldorf. Arte y ciencia poseen un fin último. Podemos preguntarnos ¿cuál es el fin de los fines?, ¿cuál es el fin último de toda actividad humana? Es bien sencillo responder: la vida buena. Por esta razón el arte o la ciencia por excelencia es la Política⁸⁰, porque permite que los individuos puedan llegar a ser quien realmente son, puedan llegar a ser felices, con otros. Por eso es tan necesario el arte de construir la ‘polis’, que no sólo es edificarla, sino fundamentarla en la verdadera naturaleza humana, en la naturaleza de ese ser social que tiene la palabra, es decir, la razón: el ‘zoon lógon échon’ que formula en el segundo capítulo del libro primero de la *Política*⁸¹ y que ha sido una de las caracterizaciones canónicas a la hora de definir el ser humano.

A lo largo de esta reflexión en diá-logo con los clásicos, hemos querido mostrar cómo la mimesis es un hacer que nos devuelve la realidad gracias a la acción... Ese hacer nos reintegra no sólo la naturaleza misma, sino nuestra verdadera naturaleza en cuanto seres humanos con capacidad de producir, de crear, que siempre están a deseo de saber, que siempre disfrutan con las obras de la imitación. Es fácil comprender que arte y naturaleza hayan sido una constante en todas las civilizaciones de todos los tiempos. Entre los griegos se daba una paradoja: *physis* y *téchne*, que, en cierto modo, es tanto como decir *physis* y *nómos*, siendo lo absolutamente distinto la una de la otra, resulta que, para nosotros, tienen algo de continuum, como si la una no se pudiera dar sin la otra.

La mimesis no es la verdad, no es un constructo ideal, no es una abstracción, sino una acción que se propone; una acción cuya fuerza hace ser a aquello que representa. Es, por tanto, un acto creador que compromete al artista con la vida

79 “Si una casa hubiese sido generada por la naturaleza, habría sido generada tal como lo está ahora por el arte. Y si las cosas por naturaleza fuesen generadas no sólo por la naturaleza sino también por el arte, serían generadas tales como lo están ahora por la naturaleza. Así, cada una espera la otra” [199a 14-15].

80 “En todas las ciencias y las artes el bien es un bien; el mayor y en el más alto grado será el de la suprema entre todas ellas y ésta es la disciplina política. El bien político es la justicia, es decir, lo conveniente para la comunidad” [1282b]

81 Cf. 1253a 9-10.

misma. Es ‘dynamis’ y es ‘enérgeia’, el poder de lo virtual convertido en acto. No es una mera entelequia ni un residuo intelectual, sino un acto con consecuencias ontológicas, gnoseológicas y, por supuesto, estéticas.

Hoy más que nunca parece que se cumple la sentencia pitagórica de que el principio de todas las cosas es número... Hoy más que nunca nos empeñamos en vivir en lo ‘digital’, sin darnos cuenta de que casi todo nuestro horizonte existencial, que sale poco o nada del entorno de las ‘máquinas inteligentes’, es una amalgama de unos y ceros, como si el único modo posible de existencia fuese habitar *Matrix*... y nuestro universo infinito se reduce a algo tan diminuto como lo que aparece en la pantalla de nuestros dispositivos. A los prisioneros de la caverna los anclaban a la penumbra unas cadenas. Seguro que no eran más largas que los cables de nuestros cargadores... Aún así, los griegos nos recuerdan que es posible escapar, que la vida es más que una pantalla, que el pensar es más que un disco duro –por muchos *terabytes* que contenga–, y que el arte es aquello que nos permite vivir de lo infinito...

Bibliografía

- ARDIZZONI, Anthos, *POIEMA. Ricerche sulla teoria del linguaggio poetico nell'antichità*, Adriatica, Bari, 1953.
- ARISTÓTELES, *Poética*, Gredos, Madrid, 1974-1999 [edición trilingüe a cargo de Valentín García Yebra].
- *Retórica*, Gredos, Madrid, 1999 [edición de Quintín Racionero].
 - *Física*, Gredos Madrid, 1995 [edición de Guillermo R. de Echandía].
 - *Metafísica*, Gredos, Madrid, 1994 [edición de Tomás Calvo Martínez].
 - *Política*, Gredos, Madrid, 1988 [edición de Manuela García Valdés].
 - *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*, Gredos, Madrid, 1985 [introducción por Emilio Lledó y traducción de Julio Pallí].
 - *Acerca del alma*, Gredos, Madrid, 1978 [edición de Tomás Calvo Martínez].
- ASPE Armella, Virginia, *El concepto de técnica, arte y producción en la filosofía de Aristóteles*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- ATKINS, John W. H., *Literary criticism in antiquity*, Cambridge University Press, Cambridge, 1934.
- AUJAC, Germaine y Level, Maurice, *Denys d'Halicarnasse. Opuscles rhétoriques, I y III*, Les Belles Lettres, Paris, 1978 y 1981.
- BÉCARES Botas, Vicente [ed.], *Dionisio de Halicarnaso. Tres ensayos de crítica literaria*, Alianza Editorial, Madrid, 1992.
- BREINTENBACH, Harold Prell, "The *De compositione* of Dionysius of Halicarnassus considered with reference to the *Rhetoric* of Aristotle", en *CPh*, 6 1911, pp. 163-179.
- BONNER, Stanley Frederick, *The literary treatises of Dionysius of Halicarnasus*, Strassbourg, 1907 [Adolf M. Hakkert, Amsterdam, 1969].
- BOSKER, Bianca, *Original Copies. Architectural Mimicry in Contemporary China*, University of Hawai'i Press, 2013.
- CAGNAZZI, Silvana, "Política e retórica nel preambolo del *Peri ton archaion rhetoron* de Dionigi di Alicarnasso", en *RFIC*, 109, 1981, pp. 52-59.
- COSTIL, Pierre, *L'esthétique littéraire de Denys d'Halicarnasse*, Paris, 1949.
- DOLEZEL, Lubomir, *Historia breve de la Poética*, Síntesis, Madrid, 1997.
- DONADI, Francesco, "Il 'bello' e il 'piacere' [osservazioni sul *De compositione verborum* di Dionigi d'Alicarnasso]", en *SIFC*, 79, 1986, pp. 42-63.
- EGGER, Max, *Denys d'Halicarnasse. Essai sur la critique littéraire et la rhétorique chez les grecs au siècle d'Auguste*, Alph. Picard et fils, Paris, 1902.
- FRANKEL, Hermann, *Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica*, Visor, Madrid, 1993.
- GALLI, Umberto, "L'opera retorica di Dionigi d'Alicarnasso", en *SIFC*, 19 [1912],

pp. 237-273.

- “La mimesi artistica secondo Aristotele”, en *Studi italiani di filologia*, IV [1947], pp. 314-390.

GARCÍA Bacca, Juan David, *La poética en Aristóteles*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985.

GIVONE, Sergio, *Historia de la Estética*, Tecnos, Madrid, 1990.

GOLDEN, Leon, “Mimesis and Katharsis” en *Classical Philology*, vol. LXIV, N° 3 [1969] pp. 145-53.

GREENE, William Chase, “Aristotle on Metaphor”, en *Classical Weekly*, 39 [1936], pp. 94-95.

GRUBE, George M. A., *The greek and roman critics*, Methuen, London, 1965.

HALLIWELL, Stephen, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton University Press, Princeton – Oxford, 2002.

HEMPEL, H., “Essence et origine de la métaphore”, en *Essais de philologie moderne*, CXXIX [1953], pp. 33-45.

HUBBEL, Harry Mortimer, *The influence of Isocrates on Cicero, Dionysius and Aristides*, Yale University Press, Yale, 1914.

JAEGER, Werner, *La teología de los primeros filósofos griegos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

JENOFONTE, *Recuerdos de Sócrates. Económico. Banquete. Apología de Sócrates*, Gredos, Madrid, 1993.

KENNEDY, George, *The art of rhetoric in the roman world 300 B.C.-A.D. 300*, Princeton University Press, Princeton, 1972.

KIRK, G. S., Raven, J. E. y Schofield, M., *Los filósofos presocráticos*, Gredos, Madrid, 1987.

KOLLER, Hermann, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Francke, Bern, 1954.

KREMER, Emil, *Über das rhetorische System des Dionys von Halikarnas*, DuMont-Schauberg, Strassbourg, 1907.

LÓPEZ Eire, Antonio, *Poéticas y retóricas griegas*, Síntesis, Madrid, 2002.

MORAU, Paul, “La mimésis dans les théories anciennes de la danse, de la musique et de la poésie”, en *Les études classiques*, 23 [1955], pp. 3-13.

NASTA, N., “L’analyse du langage et la représentation des performances du discours chez Denys d’Halicarnasse”, en *Actes de la XXX^a Conf. Int. d’études Class.*, Bucarest, 1975, pp. 97-109.

NORDEN, Eduard, *Die antike Kunstprosa*, Teubner, Leipzig, 1923.

PIÑERO Moral, Ricardo, *La aventura de ser humano*, Sínderesis, Madrid, 2020.

PLATÓN, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1966 [traducción del griego, preámbulos

- y notas por María Araujo, Francisco García, Luis Gil, José Míguez, María Rico, Antonio Rodríguez. Introducción a Platón por José Antonio Míguez].
- *Diálogos IV. República*, Gredos, Madrid, 1988 [edición de Conrado Eggers Lan].
- *Diálogos V. Parménides. Teeteto. Sofista. Político*, Gredos Madrid, 1988 [edición de María Isabel Santa Cruz de Prunes, Álvaro Vallejo Campos y Néstor Luis Cordero].
- PLUTARCO, *De sollert. anim.*, 20, 974 A [68 B 154], en *Los filósofos presocráticos*, Gredos, Madrid, 1980, vol. III [edición de María Isabel Santa Cruz de Prunes y Néstor Luis Cordero].
- RANDALL, John Herman, *Aristotle*, Columbia University Press, New York, 1960.
- REES, Brinley Roderick, "Pathos in the Poetics of Aristotle", en *Greece and Rome*, 1 [1972], pp. 1-11.
- ROBERTS, William Rhys, *Dionysius of Halicarnassus. The three literary letters*, Cambridge, 1901.
- *Dionysius of Halicarnassus. On literary composition*, Macmillan and Co. Ltd., London, 1910.
- RORTY, Amelie [ed.], *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton University Press, New Jersey, 1992.
- SÁNCHEZ Palencia, Ángel, "Catarsis en la Poética de Aristóteles" en *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 13 [1996], pp. 127-147.
- SCHENKEVELD, Dirk M., "Theories of evaluation in the rhetorical treatises of Dionysius of Halicarnassus", en *Mus. Phil. Lond.*, 1, 1975, pp. 93-107.
- "Linguistic theories in the rhetorical works of Dionysius of Halicarnassus", en *Glotta*, 61, 1983, pp. 67-94.
- SCHWEITZER, Bernhard, "Mimesis und Phantasia", en *Philologus*, 89 [1934], pp., 286-300.
- SOLMSEN, Friedrich, "The aristotelian tradition in ancient rhetoric", en *AJPh*, 62 [1941], pp. 35-50 y 169-190.
- SUÑOL, Viviana, "La mimesis aristotélica más allá de los límites de la Poética", en *Phaos. Revista de Estudios Clásicos* vol. 5 [2006], pp. 107-126.
- TATARKIEWICZ, Wladislaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos, Madrid, 1988.
- TRACY, H. L., "Aristotle on Aesthetic Pleasure" en *Classical Philology*, vol. 41 [1946], pp. 43-46.
- UNTERSTEINER, Mario, "Dionisio di Alicarnasso fondatore della critica pseudoepigrafica", en *Anales de filología clásica*, 7 [1959], pp. 72-93.
- USENER, Hermannus y Radermacher, Ludovicus, *Dionysii Halicarnasei quae extant. Opuscula I-II*, Teubner, Leipzig, 1899 [reeditado en Stuttgart, 1965].
- USHER, Stephen, *Dionysius of Halicarnassus. Critical essays, I-II*, Heinemann, London,

1974-1985.

VALVERDE, José María, *Breve historia y antología de la estética*, Ariel, Barcelona, 1995.

VERDENIUS, Willem Jacob, *Mimesis: Plato's Doctrine of Artistic Imitation and its Meaning to Us*, E.J. Brill, Leiden, 1972.

VILLANUEVA, B. M., “El concepto de mimesis en Platón” en *Perficat*, 2 [1969], pp. 181-246.

WALTON, Kendall, *Mimesis as Make-Believe. On the foundations of the representational arts*, Harvard University Press, Cambridge - Mass.-London, 1990.

WIELAND, Wolfgang, “La actualidad de la filosofía antigua” en *Méthexis*. Revista Argentina de Filosofía Antigua, vol. I [1988], pp. 3-16.

WOODRUFF, Paul, “Plato on Mimesis” en Kelly, Michael [ed.], *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, New York – Oxford, 1998, vol. 3, pp. 521-523.

- “Aristotle on Mimesis”, en Rorty, Amelie [ed.], *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton University Press, New Jersey, 1992, pp. 73-95.