

Replanteando el concepto de *mimesis*: la experiencia estética y sus potencialidades¹

Mario Alejandro Molano Vega

Universidad Nacional de Colombia / Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano

Resumen

La ponencia buscará mostrar cómo el concepto de *mimesis* fue reelaborado por W. Benjamin y Th. W. Adorno lejos de un enfoque representacional basado en modelos platónico-aristotélicos. Dicha reelaboración merece ser tomada en cuenta porque genera un potencial liberador para la teoría literaria y estética en al menos dos planos: en primer lugar, desde el nivel de la vida cotidiana, la reelaboración teórico-crítica del concepto de *mimesis* apunta a la actividad de los sujetos que crean y experimentan el arte y la literatura; y en segundo lugar, desde el nivel de la organización social, dicha reelaboración nos permite pensar en el vínculo del campo estético con las esferas del conocimiento científico y la coordinación social (política y moral).

Como se expondrá en la ponencia, el concepto de *mimesis* intenta rescatar el lugar de lo corporal, lo sensorial y lo pre-racional que integra la experiencia estética. Para Adorno y Benjamin, el correcto enfoque del elemento mimético resultaba indispensable para liberar al arte de formas institucionalizadas de comprensión y percepción, en el nivel de la vida cotidiana; y en el nivel social, el concepto de *mimesis* era también imprescindible para reconocer en el arte una instancia de apertura continua que desafía estructuras rígidas de comportamiento. En la vida cotidiana el reconocimiento de la actividad mimética implica la reactivación enérgica de la percepción sensorial de los sujetos; y para el sistema social, dicha actividad implica el reconocimiento de los límites de los discursos y un consecuente abandono de la violencia contra lo diferente.

Palabras clave: Teoría Crítica — filosofía estética — teoría literaria — Walter Benjamin — Theodor W. Adorno

I

El concepto de *mimesis* inevitablemente trae consigo reminiscencias de la subordinación de las artes y la literatura a un orden metafísico, cuyo modelo fue planteado por Platón en *La República*. Bajo la mirada platónica, la *mimesis* artística no sólo está dos veces alejada de las esencias ideales, sino que distorsiona la prioridad de lo ideal suprasensible frente a lo material sensible hasta el punto de invertirla y propiciar peligrosamente el deleite en lo artístico.² Pero *mimesis* también es un concepto de fuertes resonancias aristotélicas. Bajo la lente aristotélica el concepto de *mimesis* ya no tiene resonancias negativas como las que acusaba Platón en *La República*; antes bien, para Aristóteles, la *mimesis* implica capacidades racionales de abstracción y representación fundamentales para el desarrollo

¹ Esta ponencia pertenece a los productos de investigación realizados en el marco del proyecto de investigación "Hacia una cartografía del cuerpo en el arte contemporáneo" aprobado por la Dirección de Investigación de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

² No es coincidencia que la denuncia de Platón se establezca precisamente durante el siglo IV a. de C., período en el que el arte griego había alcanzado un desarrollo enormemente notable en todas sus expresiones. Dando por descontado todo el desarrollo que los géneros dramáticos alcanzaron con Sófocles, Eurípides y Aristófanes, podemos contar como índices de ese desarrollo la impactante naturalidad alcanzada en las posturas humanas en las esculturas de Policeto; los efectos de profundidad y organicidad en las esculturas arquitectónicas atribuidas a Fidias, en el Partenón; el gran dinamismo de las líneas en la pintura sobre vasos y la sensación de dramatismo y movimiento en la pintura.

social e individual de los seres humanos. Sin embargo, la mirada aristotélica revalida positivamente la *mimesis* en términos de su valor cognitivo y su función socializadora: imitar es una función propia de las capacidades racionales de comprensión y comportamiento, pues imitar implica la capacidad de abstraer la experiencia cotidiana y reformularla ordenadamente en una estructura nueva, unitaria y coherente, basada en sonidos, formas, gestos o palabras. Mediante la *mimesis* estructuramos nuestras nociones de la realidad y los principios de comportamiento adecuados a nuestras sociedades. En la historia de las artes y la literatura ha predominado una mezcla particular de los motivos platónicos y aristotélicos respecto a la *mimesis*. Desde el Renacimiento hasta el siglo XVIII, por lo menos, la *mimesis* ha pasado generalmente por imitación y las artes han sido tradicionalmente concebidas como “espejos” de una realidad que se supone fija y susceptible de ser transparentemente representada por la imitación del artista, para beneficio de las mentes confusas y gozo de las iluminadas (Jay 1997).

Frente a estas versiones del concepto de *mimesis*, Walter Benjamin y Theodor W. Adorno representan el más importante esfuerzo moderno por replantear dicho concepto más allá del privilegio de lo racional sobre lo sensible, de lo cognitivo sobre lo impulsivo y de las ingenuidades representacionales que implica el modelo de la imitación.³

II

El concepto de *mimesis* que Benjamin y Adorno desarrollaron⁴ podría comprenderse mejor mediante la experiencia estética. Estos tres versos de José Manuel Arango nos aportan un buen punto de partida:

*La fruta
sin porqué ni sentido
que se quema en su propio fuego.
(Apariencias, 121)*

De entrada, este pequeño fragmento nos hace pensar en el tipo de fruta a la que quizá pueda referirse el poema, la fruta que el poeta percibía y que lo hizo escribir de este modo (¿una naranja, un durazno, tal vez, por asociación entre el color de la fruta y el del fuego?). Pero al pensar qué fruta es esa “que se quema en su propio fuego”, ingresamos en el terreno de la actividad perceptiva del poeta. En realidad es como si a nuestros ojos el poema viniera a presentar, a exponer, la actividad de percepción que quizá dio origen a los versos. Sin embargo, ese poeta ya no está. Nos ha cedido su lugar y empezamos a

³ Sin embargo es importante anotar que es posible trazar ciertas proximidades entre algunos aspectos de la tradición filosófica del concepto de *mimesis* aquí muy rápidamente esbozada y la elaboración benjaminiana y adorniana. Creo que es especialmente notable este asunto en el caso de Benjamin y su afinidad con el pensamiento de Platón reflejado en el *Fedro* y el *Banquete*. El famoso “Prefacio epistemológico” en *El origen del “Trauerspiel” alemán* es una de las muestras más sobresalientes de esta relación (2007).

⁴ Estos desarrollos no son, como es de esperarse, ni completamente originales ni idénticos. Sobre las fuentes a partir de las cuales desarrollaron este concepto, creo que habría que señalar, al menos, el misticismo judío, la teoría de las correspondencias de cuño renacentista, recuperada por el Romanticismo y por el esteticismo de finales del siglo XIX, y las teorías sobre el preanimismo de las comunidades paleolíticas. Desde la perspectiva de las diferencias en el desarrollo del concepto de *mimesis* en los dos autores valdría la pena remitirse a los estudios de Susan Buck-Morss (*Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, 1981); Fredric Jameson (*Late Marxism: Adorno, or, The Persistence of the Dialectic*, 1990); y Shierry Weber Nicholsen (*Exact Imagination, Late Work: On Adorno's Aesthetics*, 1997).

ocuparlo sin notarlo. Nos vemos a nosotros mismos haciendo ahora esa percepción de la fruta “que se quema sin porqué ni sentido”.

Al asumir, pues, esta percepción, debemos pensar en nuestra propia experiencia, debemos poner ante nuestros sentidos esa fruta que arde desde sí misma (quizá su color y sabor intensos e inexplicables dan la sensación de quemarse). De hecho en el poema sólo existe esa fruta, la fascinación que ejerce sobre quien la percibe, el instante de su descubrimiento. La prueba de ello consiste en que los versos se presentan como una proposición rota: se trata de un sintagma nominal, “La fruta... que se quema...”, al cual no le corresponde un sintagma predicativo del tipo: “es amarga” o “cae del árbol” o “se vende en el mercado” o “está sobre la mesa”. En estos versos la presencia del objeto es sobrepujada por la ausencia de cualquier determinación o de cualquier acción que se puedan adherir externamente.⁵ Mientras tanto, el sujeto que hace la experiencia permanece tras la escena. El verso no dice: “yo miro la fruta”; sino simplemente enuncia: “La fruta...”. En el poema sólo hay objeto aparentemente, sólo la presencia de la cosa. Pero en realidad en el poema ocurre un mirar o un percibir que sólo puede ocurrir desde un sujeto dirigido perceptivamente hacia su entorno.

En la experiencia de lectura de estos versos lo que ocurre es la experimentación y la percepción mismas, sumamente condensadas y expuestas. Para regresar a Benjamin y Adorno podemos ahora reflexionar sobre 1) la relación entre el sujeto y el objeto de la percepción, 2) el uso del lenguaje mediante el cual pretendemos darle expresión a las experiencias y 3) la posibilidad misma de compartir con otros esas experiencias, de comunicarlas a los otros. El concepto de *mimesis* que Benjamin y Adorno elaboran está profundamente enlazado con estos tres niveles de reflexión.

III

Desde la perspectiva de las relaciones entre sujeto y objeto, Benjamin y Adorno están preocupados por romper con la tradición filosófica idealista en la cual sujeto, razón o espíritu son las instancias determinantes de la objetualidad. En este contexto, Benjamin y Adorno, aún dentro del paradigma filosófico de las relaciones sujeto-objeto, están apuntando más allá de ese paradigma, en el cual tradicionalmente las tensiones se han resuelto a favor del sujeto. El concepto de *mimesis* viene a ser la piedra angular para descentrar al sujeto. Benjamin considera, por ejemplo, que en el ser humano la *mimesis* es una facultad de producir o establecer relaciones de semejanza y agrega: “probablemente ninguna de las más altas funciones humanas está exenta del factor determinante jugado por la facultad mimética” (Benjamin 1998: 85). El papel determinante que aquí se le atribuye a la facultad mimética está relacionado con el problema mismo del tipo de relación que mediante la *mimesis* establecen sujeto y objeto. Esa forma de relación puede observarse vivamente en las dos situaciones límite del juego y del sufrimiento.

En estas situaciones lo exterior es revivido como algo interior, en correspondencia con la definición adorniana de la *mimesis*, según la cual el comportamiento mimético no imita algo sino que se asimila [*sich selbst gleichmacht*] a algo diferente (Adorno 2004: 78 y 435). El impulso mimético no debe ser entendido como una búsqueda de semejanzas físicas o formales. El más interesante aspecto de la *mimesis* benjaminiana y adorniana

⁵ Es notable que el único verbo de los versos está incluido dentro de una frase subordinada de tipo adjetivo “La fruta... que se quema”. De este modo la acción de quemarse no se puede entender como una acción externa al objeto mismo, sino que es una acción interior. No es como accidente exterior que la fruta se quema, sino que el quemarse de la fruta le es interior y propio, a tal punto que determina la forma de nombrarla.

radica en que ésta se describe como una facultad de proponer y hallar semejanzas que superan las analogías formales. Benjamin las llama analogías no-sensoriales, esto es, analogías que no intentan captar simplemente semejanzas físicas. Él describe cómo al correr tras una mariposa para atraparla, el infante debe mimetizarse con ella, lo cual no significa necesariamente hacerse parecido exteriormente a dicho insecto. Esta *mimesis* intenta captar, en cambio, la forma de existencia y de percepción propia del objeto imitado; en este caso por ejemplo, el intento de sentir el viento como el frágil insecto podría llegar a sentirlo (Benjamin 1982). De hecho el placer del infante en este tipo de juegos radica en que en ellos la naturaleza exterior aparece sin la sobrecarga de preconcepciones conceptuales o prácticas y se reconoce como una fuerza liberada. Así los objetos exteriores pierden la familiaridad del uso, la costumbre o el saber y se transforman ante la mirada mimética en lo *otro* de la comprensión humana (Nicholsen 1997).

Cuando Benjamin y Adorno hablan de experiencias miméticas negativas, referidas especialmente al sufrimiento, encuentran en ello un potencial enorme de transformación. El intento de sentir en sí mismo la experiencia de la marginalidad, el dolor o la violencia que otros han atravesado, significa trasgredir las formas de comprensión mediante las cuales normalmente intentamos reconciliar este tipo de experiencias traumáticas. El conocimiento histórico y la estadística cumplen este tipo de funciones tranquilizadoras y estabilizadoras contra las cuales la percepción mimética del sufrimiento se revela. Nos acercamos con ello al núcleo del concepto de *mimesis* compartido en buena medida por Benjamin y Adorno; dicho concepto se refiere a una forma de percepción y de experiencia en la cual el sujeto recrea internamente las experiencias sociohistóricas que han dado forma al objeto exterior, sin reducir dichas experiencias a ningún criterio previo de comprensión e identificación.

IV

Tanto Benjamin como Adorno han intentado poner en perspectiva histórica este impulso mimético de experimentar vivamente en el interior del sujeto lo que es exterior a él. De dicha perspectiva histórica estos dos filósofos han concluido que son las artes uno de los campos en los cuales el impulso mimético ha encontrado un refugio importante frente al continuo proceso de individuación y secularización de la vida humana. El aspecto clave que quiero resaltar aquí radica en que el impulso de *mimesis* y la capacidad de establecer semejanzas no formales, está direccionado hacia formas de comunicación y de lenguaje que no obedecen a la estructura lógica y sintáctica del lenguaje común. De hecho este lenguaje y esta comunicación especial sería la clave para comprender al arte, incluida por supuesto la literatura. El lenguaje artístico y la forma de comunicación que le es propia, no puede comprenderse en términos de la transmisión de mensajes codificados en un sistema cuyos valores y normas están prefijados. Antes bien, lo que caracteriza al arte y a la literatura es la configuración de unidades formales, de estructuras, en las cuales pretenden mostrarse experiencias miméticas.⁶ La mediación entre racionalidad y *mimesis*

⁶ Surge aquí uno de los problemas más discutidos especialmente en cuanto a la *Teoría estética* de Adorno se refiere. Desde el punto de vista histórico de las artes y la literatura, es problemático afirmar que la configuración formal a partir del impulso mimético es una característica universalizable de todas las formas de arte. Adorno era consciente de este tipo de objeciones (como fueron formuladas convincentemente por Peter Bürger (*Teoría de la vanguardia*, 1987)) y creo que no esperó a que se las formularan para salirles al paso. En varios lugares de *Teoría estética* Adorno traza una compleja relación dialéctica entre el devenir histórico de las artes y el problema de la mediación de lo mimético y lo configurativo o formal en ellas. Aunque es cierto que la filosofía adorniana del arte no renuncia a la formulación de criterios y valores estéticos con pretensiones de

que Adorno señala como uno de los ejes de la creación artística, puede entenderse desde este punto de vista. Por un lado, la percepción mimética libera al sujeto de las formas familiares de comprensión e interpretación del entorno. Por otro, este tipo de percepciones miméticas son formadas y articuladas por el sujeto en virtud de su interés por captar de alguna manera ese *otro* irreductible que se aproxima y se abre al sujeto en la *mimesis*. El arte intenta pues inocular, en el ámbito mismo de la comprensión y de la razón, aquello que habría que comprender más allá de todo presupuesto de la comprensión: “el arte completa el conocimiento con lo que éste excluye, y de este modo perjudica al carácter de conocimiento, a su univocidad” (Adorno 2004: 79).

Esta relación tensa entre la racionalidad y la *mimesis* permanece abierta y dinámica en el contexto del arte, según Adorno. Dicha negatividad se traduce en el carácter lingüístico de las obras. La estructura de la obra implica en algún grado la intencionalidad constructiva y ésta a su vez una forma de interpretación o de comprensión previa. La obra de arte posee un carácter lingüístico en este sentido: intenta conformar un sistema de comprensión y significación a partir de necesidades e intenciones del sujeto. Sin embargo, dicho carácter lingüístico del arte no se cierra sobre sí mismo, sino que se encuentra tensionado por la apertura a la percepción mimética en la cual toda forma de comprensión previa o de significación familiar queda suspendida. Por esta razón, en la teoría adorniana del arte, la obra no “dice” nada: no puede entenderse como un juicio sobre la realidad o como una determinación de ésta bajo categorías y criterios determinados previamente. Antes bien, el particular carácter lingüístico del arte intenta traer al ámbito de la comprensión los límites mismos de ésta.

V

Ahora bien, el problema acerca de los procesos mediante los cuales el arte se integra con la vida humana, tanto desde la perspectiva de la cotidianidad como desde la perspectiva de las estructuras sociales sistémicas, tiene su punto de partida en la negatividad misma del carácter lingüístico del arte. El intento de traer al ámbito de la comprensión los límites de toda comprensión constituye el punto nodal de la comunicación artística. Por una parte el arte sólo puede entenderse como una forma de comunicación en la medida en que a través suyo se proyecte la posibilidad de que los horizontes de comprensión del sujeto sean fundidos con los horizontes significativos de la obra. Por otra parte, esta fusión de horizontes nunca está plenamente asegurada o resuelta en el arte debido a que la percepción mimética de la obra problematiza cualquier fusión de horizontes y otorgamiento de sentido. Mediante esta relación dialéctica negativa, el arte proyecta toda una reflexión sobre la comunicación misma en virtud de la cual logramos reconocer la actividad comunicativa liberada de su aplicación ordinaria de establecimiento de consensos y adopción de sentidos.⁷ Podemos decir que el arte no es simplemente un vehículo de la comunicación humana, sino una forma de reflexión sobre ella. Según la teoría adorniana, las obras de arte no reproducen simplemente la necesidad de interpretar y otorgar sentido, sino que, a través del elemento mimético, descubren que esta actividad está siempre sujeta a contingencias y prejuicios que la hacen siempre fallida y limitada.

una validez universal (de ahí que su estética sea normativa), sin embargo considero que es un error pensar que dichos principios son simplemente afirmaciones dogmáticas o que carecen de una reflexión sobre su propio carácter histórico. Creo que deberíamos superar una suposición bastante cuestionable, a saber, aquella según la cual la validez de un principio es inmediatamente idéntica a la absolutización del mismo.

⁷ En este sentido podrían interpretarse las críticas de Vicente Gómez al giro que Habermas y Wellmer han querido introducir en la estética adorniana (Gómez 1998).

En el componente mimético del arte nos encontramos radicalmente con aquello que continuamente transgrede nuestras pre-comprensiones y no se deja disolver fácilmente en nuestros horizontes interpretativos, pero de tal modo que ello encuentra lugar en el interior mismo de la comprensión y la comunicación humanas (Menke 1997).

De allí que pueda pensarse, como hacían Adorno y Benjamin, en potenciales liberadores del arte, pues al liberar los procesos de comunicación y comprensión de la rigidez y la univocidad que adquieren normalmente, entonces tanto en el nivel de la experiencia individual, como en el nivel de las estructuras sociales, pueden generarse cambios. Desde la perspectiva de la experiencia individual, la relación con el arte exige que el individuo incorpore en sus procesos interpretativos y comunicativos la actitud mimética de reconocimiento de lo otro sin reducciones. No se trata simplemente de que el intérprete de una obra de arte escape a las reducciones de ésta; se trata sobre todo de que el individuo abra su experiencia cotidiana a este reconocimiento de los límites de toda interpretación y sea capaz de mantener la perspectiva de la comunicación como una tarea inacabada e irreductible al mero establecimiento de consensos. Desde el punto de vista de las estructuras sistémicas sociales, la reflexión artística del proceso comunicativo e interpretativo posee el potencial de cuestionar las rígidas separaciones y especializaciones de los ámbitos de actividad humana en instituciones autónomas. Aunque Adorno y Benjamin eran conscientes de que el arte no podía por sí mismo transformar las estructuras sociales y que ocupaba un lugar bien diferenciado dentro de tales estructuras en cuanto institución social, sin embargo reconocían en el arte un potencial de reflexión y crítica sobre la automatización de instituciones sociales como la política, la economía, la ciencia o la propia institución del arte. Liberar dichas instituciones de su automatismo implica reasumirlas desde las tensiones negativas que la configuración artística de la *mimesis* puede mantener en la conciencia de la humanidad.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (2004). *Teoría estética. Obra completa* (Vol. 7) (R. Tiedemann, Ed., & J. N. Pérez Trad.), Madrid, Akal.
- Arango, José Manuel (1997). *Poemas Reunidos*, Bogotá, Norma.
- Benjamin, Walter (1982). *Infancia en Berlín hacia 1900*, Madrid, Alfaguara.
- Benjamin, Walter (1998). "La enseñanza de lo semejante". *Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 85-89.
- Benjamin, Walter (2007). *Origen del "Trauerspiel" alemán*, Madrid, Abada.
- Buck-Morss, Susan (1981). *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, México, Siglo XXI.
- Bürger, Peter (1987). *Teoría de la vanguardia* (trad. de J. García), Barcelona, Península.
- Gadamer, Hans-Georg (2001). *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos.
- Gadamer, Hans-Georg (1999). *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme.
- Gómez, Vicente (1998). *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Madrid, Cátedra.
- Jameson, Fredric (1990). *Late Marxism: Adorno, or, The Persistence of the Dialectic*, New York, Verso.
- Jay, Martin (1997). "Mimesis and Mimetology: Adorno and Lacoue-Labarthe". T. Huhn, & L. Zuidervaart (eds.), *The semblance of subjectivity. Essays in Adorno's Aesthetic Theory*, Cambridge, MIT Press, 29-54.

Menke, Christoph (1997). *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid, Visor.

Nicholsen, Shierry Weber (1997). *Exact Imagination, Late Work: On Adorno's Aesthetics*, Boston, MIT Press.

Zuidervaart, Lambert (1991). *Adorno's Aesthetic Theory: The Redemption of Illusion*, Massachusetts, MIT Press.