



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

WALTER BENJAMIN
EL CONCEPTO DE MIMESIS EN EL ENSAYO
SOBRE LA OBRA DE ARTE

TESIS
PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN FILOSOFÍA

PRESENTA:
YANKEL PERALTA GARCÍA

ASESOR:
DR. CARLOS OLIVA MENDOZA

2010





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*She said I can be a monkey.
I can be a tornado
Knocking down your wires.
Well, it seems like she can be anything.
Any kind of creature she wants to be.*

The Flaming Lips, "I can be a frog".

Introducción	1
Mímesis: juego y apariencia	5
Mímesis y expresión	11
Mímesis y obra de arte (mímesis y racionalidad)	16
Obra de arte, espíritu	25
La apariencia como mentira	29
Crisis de la apariencia: fantasmagoría	31
Función política del arte y juego	36
Mímesis, expresión y conocimiento	41
Mímesis y racionalidad II	43
Conclusión	48
Bibliografía	56

En el ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Walter Benjamin intenta exponer las facultades políticas del arte a partir de las consecuencias perceptivas de su revolución tecnológica y de su masificación. Una de estas facultades es la de un conocimiento sensible del mundo capitalista moderno que permita evolucionar hasta la conciencia y la praxis. Este conocimiento es convincente si expresa la relación de sujeción y de relativa independencia que la Naturaleza mantiene con los procesos técnico-rationales que la configuran culturalmente. La posibilidad de esta expresión descansa en el aspecto mimético del arte, pues, *en él*, la mimesis representa un esfuerzo de la Naturaleza por recordarse a sí misma en el estado de escisión de sujeto y objeto. La mimesis reproduce la figura sustancial (comunitaria, no-subjetiva) de los mundos naturales en la producción de su apariencia. La apariencia es la imagen de un proceso que, en un contexto de sentido, es reconocible como verosímil por un *pathos* colectivo. Pero el ensayo sobre la obra de arte sugiere que, en el capitalismo, esta memoria natural apenas puede reconocerse sustancialmente. En el capital, el cuerpo humano sólo puede sobrevivir si renuncia a la comunidad, si prueba ser una función parcial en el proceso de creación de plusvalía. Así, el

recuerdo natural es imposible como apariencia y cohesión comunitaria, como imagen de la relación que una comunidad guarda con la Naturaleza. Para sobrevivir, la facultad mimética debe, entonces, ejercerse como una mnemotecnia más fragmentada, dirigida al individuo. Esto genera una imagen política del aspecto mimético del arte que, al mismo tiempo, implica una crítica histórica de su articulación técnica. Orientada a la producción de apariencias, la técnica mimética del arte integra a las fuerzas productivas modernas en una figura de la naturaleza que obvia el proceso en el que esa naturaleza se produce realmente bajo la *tecnología del capital*. En el capitalismo, la Naturaleza no es la imagen de Otro reconocible sustancialmente, sino la de algo parcelado por los procesos técnico-racionales de abstracción y objetivación. Recordar miméticamente la Naturaleza no quiere decir, entonces, producir la apariencia de su unidad sustancial, sino darle expresión a su fragmentación. Acceder a ella significaría acceder a su aspecto convulso e indómito bajo las condiciones técnicas que la configuran: la prueba mecanizada y el sistema de maquinaria integrado. Significaría establecer un comercio lúdico con ella. De acuerdo con esto, la facultad política de la mimesis consistiría en la capacidad de enseñar el sentido de la técnica. Ésta, según se lee en *Dirección única*, “no es dominio de la naturaleza, sino dominio de la relación entre naturaleza y humanidad”. En el ensayo sobre la obra de arte, la mimesis es el concepto que conduce al entendimiento de esta *refuncionalización*¹ del sistema de aparatos, un sistema de aparatos que resulta más bien extraño a las relaciones sociales entreveradas en él.

El presente trabajo es una tentativa de interpretación del concepto político de mimesis, un concepto apenas esbozado en la nota diez del *Urtext* del ensayo sobre la obra de arte. La pauta de nuestra exposición es la transformación histórica de la facultad mimética en virtud de la significación espiritual de la técnica en el proceso ilustrado hacia la conciencia, esto es: la mimesis en cuanto figura del conocimiento. Así, el concepto de mimesis de Benjamin, es

¹ El concepto, *Umfunktionalisierung* en alemán, es originariamente de Brecht. Benjamin lo retoma en su ensayo de 1934 “El autor como productor” que debe leerse en estrecha comunicación con el ensayo del que aquí nos ocupamos.

un esfuerzo programático por trascender el carácter alienado de la técnica moderna y de la imagen de la Naturaleza que produce por medio de un correctivo a la figura del conocimiento que las puso en pie, la relación de sujeto y objeto. Según se lee en Adorno, “el arte corrige el conocimiento conceptual porque, escindido, consigue lo que el conocimiento conceptual espera en vano de la relación sujeto-objeto no figurativa: que mediante una prestación subjetiva se desvele algo objetivo”.² La técnica alienada es una de las cosas que el sujeto se debe compulsivamente a sí mismo. Así, anticipadamente, el énfasis benjaminiano en el concepto de mimesis sería tanto un correctivo al proceso civilizatorio de la modernidad (con demasiada fe en la racionalidad del sujeto) como la posibilidad de un acceso mimético-cognitivo a la *tecnología del capital* y a la peculiar relación con la naturaleza mediante esa tecnología. (“Restringido a su función arbitrario-representacional, el conocimiento del mundo pierde la sensualidad que tenía en el cosmos mimético del Renacimiento, la reconstrucción de ese cosmos es una de las ambiciones centrales de Benjamin”.³) En la medida en que esa posibilidad —la de conocer miméticamente el mundo de la Naturaleza y de la técnica moderna— recae en el aspecto *constructivo* (subjetivo-racional) del arte y en el campo masivo de percepción social del mismo, el mencionado concepto —la mimesis— alcanza una figura política: tiende a liberar la relación expresiva del colectivo con la técnica y con ello hacer de ésta el campo de acción para la praxis política. Benjamin, dice Susan Buck-Morss,

mantuvo abierta la posibilidad de un desarrollo futuro del lenguaje mimético, cuyas potencialidades para la presentación no estarían limitadas al lenguaje verbal, y estarían lejos de agotarse. Las nuevas tecnologías de cámara y película eran claramente tales “potencialidades para la presentación”. Como resultado de esas tecnologías de reproducción, Benjamin creía que una forma menos mágica y más científica de la facultad mimética podía ser desarrollada en su propia época. [...] Además, y esto tiene

² Adorno, *Teoría Estética*.

³ G. Gebauer y C. Wulf, “Nonsensuous similarity. On the linguistic anthropology of Benjamin”, en *Mimesis. Culture-art-society*, p. 271. La traducción es mía.

importancia política, el mundo que se abría a la cámara proporcionaba conocimiento relevante para actuar sobre él.⁴

Pero, en Benjamin, la “prestación subjetiva” está más acentuada por el carácter lúdico de su programa mimético. Dice: “El primer esbozo de una experiencia individual tiene lugar en el juego. De ella se desarrolla entonces la experiencia científica”.⁵ Así, en la medida en que el juego representa el compromiso de la mimesis con la racionalidad, representa también el momento en que el impulso mimético comienza a abandonarse. Este vínculo histórico con la racionalidad *expresa* los límites de la facultad mimética y contiene el aspecto crítico de nuestra tesis. Por sus determinaciones subjetivas, la estructura formal del juego es una mimesis de los ejercicios negativos de disciplina y ascesis cultural en virtud de los cuales surge y se conoce la Naturaleza. El potencial mimético del juego se limita, así, a la expresión de sujeción de la Naturaleza con la racionalidad técnica.

⁴ Susan Buck-Morss, *Walter Benjamin: Escritor revolucionario*, p. 68.

⁵ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 118.

En este capítulo nos ocuparemos del concepto de mimesis como mimesis *del arte* en general, para después, en el desarrollo ulterior de la tesis, postular lo que podría ser el concepto benjaminiano de mimesis en particular. En este apartado nos limitaremos, sin embargo, al análisis o descomposición benjaminiana del concepto de mimesis en *juego* y *apariencia*. Pero el desarrollo de esta analítica no debe entenderse —al menos no inmediatamente— como la ampliación o explicación de tesis benjaminianas, sino como la exposición de lo que esos conceptos implican en relación con otras determinaciones filosóficas (como las de Gadamer, como las de Aristóteles). La necesidad de este proceder radica en la posibilidad que él abre de poner los mencionados conceptos en el escenario de la crítica filosófica.

En su sentido más básico —aquél relacionado con el sentido latino de *imitatio*—, la mimesis querría decir: copia de la apariencia sensible de las cosas. En lo que, por otro lado, atañe a la *actividad mimética*, la mimesis consistiría en hacer algo aparente en *otro* medio o soporte material —como en el mimetismo animal. Así, en primer lugar, la mimesis es duplicación de la apariencia sensible de las cosas, producción de *apariencia* en su sentido más enfático: la producción de un engaño o de una ilusión, la característica de un devenir otro que se detiene en la imposibilidad de, en efecto, *ser* realmente ese otro. Este sentido — el más obvio quizá para el idioma español que lo piensa desde la palabra latina— es, según el polaco Wladilaw Tatarkiewicz, relativamente tardío en el uso filosófico griego.¹ Su *acmé* podríamos localizarlo en el libro X de *La república* de Platón, que degrada su contenido de verdad al de la falsedad de la copia, *a triple distancia del ser*. A un artífice, decía Platón, habría

¹ Cf. W. Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, p. 302.

que decirle “que es un simple y que, según todas las apariencias, ha caído en la superchería de un brujo, o sea de un imitador”.²

Pero, en segundo lugar —desde la perspectiva de, por ejemplo, Aristóteles—, el carácter de apariencia de la mimesis constituye también un momento cognoscitivo, un salto cualitativo en virtud del cual lo representado en el movimiento mimético es reconocido en su carácter de universal. Dice Aristóteles: “[los hombres] se complacen en la contemplación de semejanzas, porque mediante tal contemplación les sobreviene el aprender y razonar sobre qué es cada cosa. [...] Resulta claro no ser oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron sino cual desearíamos hubieran sucedido, y tratar lo posible según verosimilitud y necesidad. [...] Y hálbase en *universal* cuando se dice qué cosas verosímil o necesariamente dirá o hará tal o cual por ser tal o cual”.³ La apariencia es así un *más*, un incremento en el conocimiento del ser de la cosa.

Habría, pues, dos momentos del contenido de verdad de la producción mimética de apariencias: uno, el *sensible-material*, que se refiere a la ilusión que el despliegue sensual del artefacto despierta: ser algo que no es en realidad y que lleva a engaño; el otro, el *formal*, que se refiere al conocimiento de lo imitado en virtud de una determinación subjetiva, que hace aparente la cosa para otros, tal y como la conoce la comunidad: en una figura. En este sentido, el momento de la forma en el arte es también una *función*, es decir, la unidad de la acción de ordenar diversas representaciones bajo una común. En esto consiste el carácter universal del arte, que tiene concepto pero sólo en sí.

Benjamin, en el ensayo sobre la obra de arte, hace referencia al momento aparential de la mimesis, pero lo relaciona con otro concepto, el concepto de *juego*.⁴ Escribe: “El que imita hace que una cosa se vuelva aparente. [...] Se puede decir también que él juega a ser

² Platón, *La república*, 598c.

³ Aristóteles, *Poética*, 1448 b 20 y 1451 b 5-10.

⁴ Tanto en alemán como en inglés, la palabra *juego* (*Spiel* y *play*, respectivamente) remite a su unidad con la mimesis. La representación de un papel dramático, por ejemplo, no sólo hace aparente a un personaje, sino que también *juega* a ser ese personaje, lo ejecuta o interpreta. La pieza teatral es, así, *Schauspiel*, un juego para exhibir o *a play*, un juego que implica ya la interpretación o el devenir otro.

la cosa. Se topa entonces con la polaridad que impera en la mimesis. En la mimesis duermen, dobladas estrechamente la una en la otra, como hojas de un cogollo, ambos lados del arte: apariencia y juego.”⁵

Si la apariencia mimética es la de la cosa en un medio distinto al propio, el juego es la ejecución de la apariencia, el movimiento en virtud del cual aparece lo que aparece. Así, podríamos decir, un tanto metafóricamente, que la apariencia es una *superficie por revolución*, resultado del movimiento del juego, y éste, a su vez, la mecánica de la apariencia.

Ambos momentos, la apariencia y el juego, se relacionan con la pretensión de verdad del arte: el primero, con el carácter universal del arte; y el segundo, (que, en cuanto comportamiento lúdico refiere al desapego o conciencia de ficcionalidad) con el conocimiento de los medios en cuanto ellos están miméticamente orientados.

Pero juego y apariencia se relacionan con otro momento de la mimesis del arte: el de la clausura formal. Ésta se corresponde con la concepción del arte como una unidad orgánica, independiente frente a los nexos empíricos, como un fenómeno de trascendencia, *jorís* de lo existente. En este sentido, la obra de arte es una duplicación *transformada* del mundo, en cuanto postulación de un mundo posible. Decía Benjamin que “el arte es una propuesta de mejoramiento dirigida a la naturaleza: un imitarla cuyo interior escondido es un ‘mostrarle cómo’. El arte es, con otras palabras, una mimesis perfeccionada.”⁶ La mimesis del arte quiere agudizarse hasta la unidad de la forma; en última instancia, mimetizar su propia estructura (que no es, por lo demás, sin los materiales).⁷

La apariencia quiere, en esta relación, liberar a la obra de arte de su realidad técnica y poner lo hecho como una *aparición*, es decir, un *ergon* que no reconoce la heterogeneidad de

⁵ Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 123.

⁶ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 125.

⁷ Por *material* vamos a entender aquello a lo que se da forma y cuyo resultado es el contenido. Dice Adorno: “el material es aquello con lo que los artistas juegan: las palabras, los colores y los sonidos que se les ofrecen, hasta llegar a conexiones de todo tipo y a procedimientos desarrollados para el todo: por tanto, también las formas pueden ser material, todo lo que se presenta a los artistas y sobre lo que ellos tienen que decidir.” Th. W. Adorno, *Teoría estética*, p. 199.

sus momentos, sino que quiere neutralizarlos en la unidad de lo que aparece y que los trasciende. “La obra es así un terreno trascendental de una desunión que no la envuelve, sino que, por el contrario, es recuperada desde su potencial falta de forma y desde su brutalidad por la danza de su propia interpretación, composición y expresión.”⁸

Por su parte, el juego es el momento en que la obra de arte se cierra frente a nexos foráneos de objetividad (que más bien replicaría transformados en la apariencia) y se compromete exclusivamente con la consumación de su forma (la seriedad del juego). Dice Gadamer: “El juego representa claramente una ordenación en la que el vaivén del movimiento mismo aparece como por sí mismo. [...] Toda representación es por su posibilidad representación para alguien. La referencia a esta posibilidad es lo peculiar del arte. En el espacio cerrado del mundo del juego se retira un tabique.”⁹

Así, en relación con la clausura formal, la apariencia representa el momento de trascendencia de la empiria en dos sentidos: como su negación determinada (su integración mimética) y como la ilusión de que la obra es un proceso autónomo independiente de sus nexos objetivos. El juego, por otro lado, entra en relación con la clausura formal al comprometer su movimiento con la seriedad de esa clausura. El momento lúdico, por tanto, es lo que amarra a la obra de arte con la objetividad empírica, porque, en uno de sus aspectos, el juego representa la específica praxis social del artífice, *el autor como productor*.

Pero, dice Benjamin, “el dialéctico sólo puede encontrar interés en esta polaridad [la de juego y apariencia] cuando ella cumple un papel histórico.”¹⁰ Interpretar el objeto de este interés constituye una de las principales tareas de este trabajo: en ello se va la peculiaridad del concepto de mimesis del ensayo sobre la obra de arte.

Hasta aquí hemos expuesto lo siguiente:

⁸ Jeff Wall, “Un artista y sus modelos. Roy Arden” en Michael Newman *Jeff Wall: obras y escritos*, p. 320.

⁹ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método I*, pp. 123, 148.

¹⁰ WB, *La obra*, p. 105.

- Que la analítica básica de la mimesis consiste en la polaridad de *juego* y *apariencia*;
 - que la apariencia mimética, en un primer nivel, es la de la cosa mimetizada en un medio distinto al propio
 - que el juego es –también en un primer nivel— la mecánica interna de la apariencia;

- Que ambos momentos se relacionan con la obra de arte en dos niveles:
 - con la pretensión de verdad del arte;
 - la apariencia como:
 - engaño en virtud de la ilusión que despierta como réplica; y
 - como conocimiento universal en virtud de la forma;
 - y el juego como:
 - conocimiento de los medios miméticamente orientados; y
 - como un relativo desapego con respecto a la pretensión de verdad *ilusoria* del arte.
 - con el momento de la clausura formal de la obra de arte;
 - la apariencia como:

· negación determinada de la objetividad empírica (*jorís* de lo existente); y

· como la ilusión de su absoluta integridad formal (*jorismos* de lo existente);¹¹

· y el juego como:

· compromiso con la consumación de la forma; y

· como la crítica de la *ilusión* de la absoluta integridad formal en virtud del nexo social del artista y de los medios.

¹¹ Para esto ver Th. W. Adorno, *op. cit.*

En el capítulo anterior explicamos, en términos más o menos abstractos, que Benjamin lleva la analítica del concepto de mimesis (tampoco tan lejos, apenas) en su descomposición en *juego y apariencia*. En el presente capítulo vamos a retrotraer esa analítica a su núcleo *expresivo*. En el ensayo sobre la obra de arte, la *expresión* no aparece, sin embargo, como relacionada con el concepto de mimesis, ni siquiera de manera implícita. Pero Benjamin sí la tematiza por lo menos en dos textos: en “El problema de la sociología del lenguaje” (aquí en explícita relación con la mimesis o, más bien, con el lenguaje mimético) y en “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre”. En su *Teoría estética*, Theodor W. Adorno desarrolla con mayor amplitud (y con ciertas constelaciones de problemas que comunican, con mayor o menor intensidad, con los problemas de Benjamin) la relación entre mimesis y expresión. La necesidad de, digamos, importar este concepto obedece a la otra necesidad de caracterizar el aspecto cognitivo de la mimesis. Pues ésta no es conocimiento por conceptos, conocimiento discursivo, conocimiento fuertemente subjetivo, sino un conocimiento objetivo en donde desaparece la condición del carácter de mero objeto de la cosa: el sujeto. La mimesis es la de la *expresión* de la cosa. Escribe Adorno:

El arte es imitación sólo en tanto que imitación de una expresión objetiva. [...] Las obras de arte tienen expresión no donde comunican al sujeto, sino donde vibran con la historia de la subjetividad. [...] El arte corrige el conocimiento conceptual porque, escindido, consigue lo que el conocimiento conceptual espera en vano de la relación sujeto-objeto no figurativa: que mediante una prestación subjetiva se desvele algo objetivo.¹²

¹² Th. W Adorno, *op. cit.*, pp. 154, 155 y 156.

Lo que en las cosas (también en las producidas por el hombre) y en los cuerpos (el cuerpo humano incluido) sugiere que son *más* que lo que el pensamiento o el uso social determina de ellos es su *expresión*. Por tanto, ésta elude *a priori* su concepto. Su experiencia se relaciona con el recuerdo de un lenguaje de las cosas en general, con el recuerdo de que no todo es *objeto para el sujeto*: es la *experiencia de su independencia*.

En “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre”, Benjamin habla de que el lenguaje de las cosas, o lo que en ellas es comunicable, es su expresión, cuyo límite y trascendencia de su mutismo es el lenguaje denominador del hombre. En este sentido, la comunicación de las cosas es imperfecta: no alcanza la intensidad lingüística de la denominación humana sino en virtud de ésta. Y en el nombre, en efecto, las cosas alcanzarían cierto nivel, por más básico, de inteligibilidad. Pero la expresión, podríamos decir con Benjamin, sería “la magia muda de la naturaleza”.¹³ “Así, se puede hablar de un lenguaje de la música y de la escultura, de un lenguaje de la justicia, [...] o de un lenguaje de la técnica (algo que no es lo mismo que el lenguaje especializado de los técnicos).”¹⁴

Si el conocimiento de la expresión no es accesible mediante conceptos, sí lo es, en cambio, en la mimesis, en su imitación, en la producción de su apariencia. Así, la mimesis establece ciertas correspondencias que evolucionan en la vía de un lenguaje expresivo de segunda potencia, un lenguaje a partir de la configuración del material. De esta manera, la mimesis es el medio por el que queda libre la *expresión* de una *correspondencia objetiva* entre el sensorio y el mundo. Con *correspondencia* no nos referimos al alcance imitativo sobre la apariencia sensible de las cosas, sino a la *relación* que *ellas* establecen con el medio (el fotográfico, por ejemplo) que las hace aparecer.

En primer lugar, la apariencia importa y reconfigura los elementos naturales —olvidados por la cotidianidad— en constelaciones que hacen posible el reconocimiento de lo que

¹³ Walter Benjamin, “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre”, en *Obras. Libro II/Vol. 1*, p. 149.

¹⁴ *Ibid*, p. 144.

ellos, por sí mismos, podrían querer decir pero no pueden. En su integración con la apariencia, la expresión del material alcanza una determinada figura que es emblemática de la relación de una comunidad con lo Otro (Dios, la Naturaleza). Así, el arte integraría en su movimiento el recuerdo de lo que no puede integrarse en la reproducción social como una imagen de reconciliación: la *religión del arte*. La mimesis sería así la de un determinado *ethos*.

Pero la dependencia del proceso de formalización con respecto a los elementos materiales sabotea el libre despliegue de la forma (lo que la obra querría desde su determinación subjetiva) y se convierte en expresión del artefacto mismo. Pues, en virtud de su proceso de formalización, la obra de arte también es coacción. El juego, como el compromiso material con la forma que recuerda el proceso de producción de la apariencia (por más olvidado que esté en logro de su resultado), sería él mismo, como la mácula del trabajo, una resistencia al proceso formativo, expresión de la independencia de lo que el arte no puede integrar en el proceso de su intencionalización.

El carácter relativamente rústico del material establece otro tipo de correspondencias con la mimesis. Ellas son significativas como figuras de resistencia (no de reconciliación), a veces inocentes, a veces hostiles frente a la humanización intencional –el dominio de la naturaleza y de los medios de ese dominio, la técnica.

En este sentido habría, por lo menos, tres capas de expresividad (dos de ellas relacionados con la mimesis del arte): 1) la del mutismo de la naturaleza; 2) la de la producción de su apariencia mediante el ejercicio de la forma; y 3) la del artefacto mismo como un fenómeno relativo a su materialidad e independencia. La segunda de estas capas “conduce a una paradoja subjetiva del arte: producir lo ciego (la expresión) desde la reflexión (mediante la forma); no racionalizar lo ciego, sino producirlo estéticamente; ‘hacer cosas que no sabemos qué son’”.¹⁵ La tercera capa se refiere a fenómenos que escapan a la circunscripción subjetiva, que pueden ser los problemas técnicos, de inverosimilitud o de

¹⁵ Th. W. Adorno, *Teoría estética*, p. 157.

las relaciones inesperadas en que entran los elementos (como en el momento experimental o pulsional del arte). En esta capa, la expresión es una “línea de demarcación contra la apariencia”. Así, por ejemplo, dice Adorno: “En la irresolubilidad total de sus momentos técnicos se vuelve perceptible dolorosamente al arte la apariencia estética.”¹⁶ Y: “la expresión no es simplemente *hybris* del sujeto, sino lamento por su propio fracaso como clave de posibilidad.”¹⁷

La segunda cuestión que, para los fines de este trabajo, queda por determinar es la siguiente: que, en el ensayo sobre la obra de arte, Benjamin problematiza enfáticamente con el momento técnico de la mimesis y, en este sentido, cabría aquí preguntar, en general, por cuál es la correspondencia objetiva que el arte sufre o reproduce mediante el estado de su técnica –para el Benjamin de 1936— más avanzado. Presumiblemente, esta correspondencia sería la del sensorio colectivo con el mundo de la maquinaria moderna y la de ese mismo sensorio con la naturaleza que se filtra por medio de esa maquinaria.

Pero antes de esto debemos establecer, en general, cuál es la relación de la mimesis con la técnica o con la racionalidad de los medios dirigidos a la regulación o dominio de los materiales. Esto se verá en el siguiente capítulo.

En resumen, lo que hemos querido exponer hasta aquí sería lo siguiente:

- Que la mimesis, si es imitación, lo es de una expresión objetiva.

- Que esta mimesis consiste en la relación de los elementos configurados por el sujeto y no existe al margen de ella.

- Que en eso consiste el carácter de apariencia de la obra de arte.

¹⁶ *Ibid*, p. 146.

¹⁷ *Ibid*, p. 160.

· Que la expresión es también la del artefacto porque él no es idéntico al movimiento de la forma o no se reduce a la relación en que el sujeto ha dispuesto los elementos. La interacción de éstos abre otras relaciones *desde* el artefacto.

Mimesis y obra de arte (mimesis y racionalidad)

Quedó señalado: en cuanto comportamiento mimético, el arte reproduce el carácter expresivo de su otro a partir de una configuración subjetiva. En última instancia, es la puesta en operación de la técnica la que se encarga de articular los elementos. El momento de la técnica pone en relación el comportamiento mimético con la *racionalidad*, con el adecuado conocimiento de los medios sobre el dominio de los materiales. En principio, esto choca con el impulso mimético que quiere ejercer un dominio al liberar una correspondencia sin conocer el justo lugar de su proceso. Históricamente, esta correspondencia se libera, en principio, para gestionar mágicamente la simpatía entre dos sustancias: el macrocosmos y el microcosmos. Así como, originariamente, la danza es imitación del movimiento de los astros. Con el progreso de la racionalidad y la Ilustración, el comportamiento mimético se va recogiendo en el arte, que es el portador secular del comportamiento mimético.

En este capítulo vamos a intentar determinar cuál es la relación del comportamiento mimético con la racionalidad. Esta relación cristaliza históricamente en la obra de arte, pues en ella el comportamiento mimético representa un arcaísmo, uno que es regulado racionalmente por su *poética*, que dirige la técnica en dirección a la forma. La obra de arte no puede resolver esta tensión sin perder con ello su determinabilidad. Así, esta relación se establece como una lucha de fuerzas.

Decimos que representa un arcaísmo porque se relaciona con modos mágicos de administración de la materia: ese comportamiento busca conocer la continuidad sensual del mundo y mantenerse en ella administrando las correspondencias sensibles como si ellas mantuvieran nexos objetivos entre sí. Podemos pensar en la naturaleza de ese conocimiento como en lo que ahora podríamos representarnos como un pseudoconocimiento, el de la simpatía mágica: la mimesis mágica reproduce la

configuración del mundo para atenuar su potencia (como si una cosa tuviera que ver con la otra). Escribe Shierry Weber Nicholzen a propósito de la mimesis en Benjamin: “Debemos entender imitación como un medio de conexión y de control con, o de ser controlado por, el poder y el orden inherente al otro. [...] esta especie de imitación mágica, en oposición a ‘mera’ imitación, debe tomar la forma de la simpatía mágica, basada en la similitud.”¹⁸ Así lo entiende Benjamin. Con el progreso de la racionalidad y la Ilustración, el comportamiento mimético se va recogiendo en el arte, que es su portador secular. Escribe Adorno: “El arte es el refugio del comportamiento mimético. En él, el sujeto toma posición (en niveles cambiantes de su autonomía) frente a su otro, separado de él y empero no separado por completo. Su renuncia a prácticas mágicas, que son sus antepasados, incluye la participación en la racionalidad.”¹⁹ Atenuar la potencia del mundo sí lo cumple, en cambio, el dominio racional sobre la naturaleza, el proceso de la Ilustración. Con ello, la relación con los medios se convierte en la relación con la *técnica*.

En el par de ensayos sobre la facultad mimética, “Doctrina de lo semejante” y “Sobre la facultad mimética”, Benjamin habla un poco del devenir histórico de esta facultad. Ella consiste en la capacidad de percibir y producir semejanzas. Pero estas semejanzas no son las mismas tras el proceso de la Ilustración. Escribe:

[...] es evidente que el mundo de percepción del ser humano moderno contiene muchas menos correspondencias mágicas que el de los pueblos antiguos o el de los primitivos. [...] tenemos que suponer a este respecto que hubo una patente configuración, un carácter auténtico del objeto mimético, donde hoy ni siquiera somos capaces ya de barruntarlo. Por ejemplo, en las constelaciones de los astros. Para entender este respecto, hay que entender el horóscopo ante todo como una totalidad originaria que la interpretación de carácter astrológico simplemente analiza. (La situación de los astros representa una característica, y los caracteres de los diversos planetas sólo se conocen una

¹⁸ Shierry Weber Nicholzen, “*Aesthetic theory’s* mimesis of Walter Benjamin”, en *Exact imagination, late work: On Adorno’s aesthetics*, pp. 139-140.

¹⁹ Th. W. Adorno, *Teoría estética*, p. 78.

vez que operan en ella.) Hay que suponer que los procesos del cielo eran imitables por las gentes de antaño, ya se tratara de colectivos o bien de individuos, y que esa concreta imitabilidad contenía la indicación de gestionar una semejanza existente.²⁰

En este ensayo, Benjamin cifra el destino histórico de la facultad mimética como refugiado en el plexo de sentido del lenguaje. En él, las cosas ya no entran en relación directa, mágica unas con otras, sino por medio de lo que apunta al conocimiento de esas relaciones. A esta relación mediada entre las cosas Benjamin la llama *concepto no sensorial de semejanza*. “Por supuesto, tal concepto es relativo, significando que, en nuestra percepción, ya no poseemos eso que alguna vez hizo posible hablar de semejanza entre una constelación y un ser humano”.²¹

Así, en primer lugar, podríamos entender lo que la facultad mimética ha llegado a ser como: aquello que abre la posibilidad del conocimiento de las relaciones entre cosas, la posibilidad de su determinación, pero que, sin embargo, no se agudiza hasta esa determinación.

En segundo lugar, Benjamin se mantiene en que la percepción de estas semejanzas (que no son ya las de la apariencia sensible) “va ligada en cada caso a un chispazo. Pasa en seguida, aunque tal vez se pueda volver a obtener, pero, propiamente, es cosa que no se puede retener, al contrario que otras percepciones.”²²

Hasta aquí podemos entender la relación de la facultad mimética con la racionalidad como una relación histórica: a partir de lo que esa facultad ha llegado a ser. Ella participa de la racionalidad como figura del conocimiento, es decir, como una *mediación*, en este caso perceptiva y fugaz, que, sin embargo, no determina, sino que abre la posibilidad de la determinación de las relaciones entre cosas. “Siendo de otra manera, el astrónomo no

²⁰ Walter Benjamin, “Doctrina de lo semejante”, en *Obras. Libro II/Vol. 1*. p. 209

²¹ *Ibid*, p. 210.

²² *Idem*.

obtendría recompensa pese a la agudeza de sus instrumentos de observación.”²³ El juicio racional sobre esa facultad radica en que ella, orientada mágicamente y practicada inmediatamente, no es propiamente conocimiento, sino superstición (como en la lectura de manos).

Entendida como lenguaje mimético —como imitación del carácter expresivo de las cosas a partir de una configuración subjetiva—, la obra de arte se relaciona con lo que la facultad mimética ha llegado a ser: conocimiento mediado de las relaciones, que en la obra de arte se reproducen y cristalizan como apariencia. Así, en el arte, la facultad mimética se solidifica como la relación de los materiales en virtud de la forma. “La pervivencia de la mimesis, la afinidad no conceptual de lo producido subjetivamente con su otro, con lo no puesto, hace del arte una figura del conocimiento, algo ‘racional’”.²⁴ En relación con el concepto, con la determinación discursiva de las relaciones, el arte es, sin embargo, un modo de conocimiento incompleto. Pero el arte también representa un correctivo al conocimiento conceptual si, con Benjamin, entendemos la verdad como la muerte de la intencionalidad subjetiva.

Pero en el arte existe otro momento racional, cuya tendencia va en contra de su momento mimético: el momento de la técnica. Y va en contra, justamente, porque en ese momento es enfático el ejercicio de la coacción subjetiva. Si la mimesis del arte es la tendencia a liberar caracteres expresivos en virtud de la forma, la técnica es la tendencia a coaccionar los materiales también en virtud de la forma.

En el ensayo sobre la obra de arte, Benjamin diferencia la técnica mágica de la técnica racional en razón de su tendencia y las llama, respectivamente, primera y segunda técnicas. La técnica mágica sólo existe si se confunde con el ritual, con la administración mimética del mundo. En su ejecución se va el destino del ser humano, al que involucra hasta la médula, y, por eso, no es cosa de juego. La segunda técnica, en cambio, es el resultado del

²³ *Idem.*

²⁴ Th. W. Adorno, *op. cit.*, pp. 78-79.

proceso de escisión entre hombre (entendido como sujeto) y naturaleza (como objeto de conocimiento). Ambas tendencias cristalizan en la obra de arte: la segunda como dominio de los materiales y la primera como aquella en virtud de la cual aparece *otra* cosa (el espíritu, por ejemplo) que, circunscrita en sí misma, toma distancia de la empiria. Dice Adorno:

La obra de arte posee aún en común con la magia el hecho de establecer un ámbito propio y cerrado en sí, que se sustrae al contexto de la realidad profana. En él rigen leyes particulares. Así como lo primero que hacía el mago en la ceremonia era delimitar, frente al resto del entorno, el lugar donde debían obrar las fuerzas sagradas, de la misma forma en cada obra de arte su propio ámbito se destaca netamente de lo real. Justamente la renuncia a la influencia por la cual el arte se distancia de la “simpatía” mágica, conserva con tanta mayor profundidad la herencia de la magia.²⁵

Juego y apariencia se relacionan, a modo de esquemas, con las técnicas racional y mágica, respectivamente. La apariencia con la técnica mágica porque persigue fines miméticos (hacer aparecer *otra* cosa) y el juego con la técnica racional porque, en la conciencia de ficcionalidad de lo que aparece, el comportamiento mimético lúdico es consciente de la racionalidad de sus medios en virtud de los cuales aparece lo que aparece. “El origen de la segunda técnica hay que buscarlo allí, donde, por primera vez y con una astucia inconsciente, el ser humano empezó a tomar distancia frente a la naturaleza. En otras palabras, hay que buscarlo en el juego.”²⁶ Así, pues, la relación del comportamiento mimético con la racionalidad se establece en virtud del carácter lúdico de aquél. En contraste con lo que la facultad mimética ha llegado a ser, el juego representa, según Benjamin, la escuela de esa facultad para el individuo.

Gadamer también ha trabajado el concepto de juego al pensar el concepto de mimesis del arte. Pero, desde esta perspectiva, habría una radical diferencia entre Gadamer y Benjamin. Desde una perspectiva hermenéutica, el concepto gadameriano de juego apunta

²⁵ Th. W. Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la ilustración*, p. 73.

²⁶ Benjamin, *La obra de arte...*, p. 56.

a la crítica de la consciencia estética: que el comportamiento estético no se realiza a través de la subjetividad, sino a través de la relativa puesta entre paréntesis de la misma que, más bien, se hunde en el movimiento de la obra de arte. Así, el modo de ser del arte pertenece al modo de ser del juego. Dice Gadamer:

El modo de ser del juego no permite que el jugador se comporte ante él como respecto a un objeto. [Sólo hay verdaderamente juego] cuando ningún 'ser para sí' de la subjetividad limita para sí el horizonte temático y cuando no hay sujetos que se comporten lúdicamente. [...] El modo de ser del juego no es tal que, para que el juego sea jugado, tenga que haber un sujeto que se comporte como jugador. Al contrario, el sentido más original del jugar es el que se expresa en su forma de voz media. Así por ejemplo decimos que algo 'juega' en tal lugar o en tal momento, que algo está en juego [...] Todo jugar es un ser jugado.²⁷

En la obra de arte, Gadamer ve una experiencia colectiva o comunitaria. Benjamin, en cambio, ve en el polo lúdico de la mimesis el momento que apunta al aspecto subjetivo-racional de la misma. Escribe: "Toda experiencia mágica de la naturaleza era colectiva. El primer esbozo de una experiencia individual tiene lugar en el juego. De ella se desarrolla entonces la experiencia científica. Las primeras experiencias científicas acontecen bajo la protección del juego que no compromete."²⁸ Esto quiere decir que el comportamiento estético pertenece, sí, al modo de ser del juego, pero que éste anuncia, en algún grado, el comportamiento subjetivo.

Con la salvedad de profundizar más en esto en el siguiente capítulo, me parece que Gadamer parte del *movimiento estructural* del juego e interpreta lo que en él se expresa como una *conformación* que disuelve lo que se conoce en el horizonte de comprensión, un horizonte de todo punto atado al *phatos* colectivo y a los mundos tradicionales que ese *phatos* mimetiza. Benjamin, por su parte, interpreta el juego, creemos, como la consciencia

²⁷ *Ibid.*, pp. 144, 145, 146 y 149.

²⁸ Benjamin, *La obra de arte...*, p. 118

de las condiciones técnicas en virtud de las cuales se expresa un contenido que sugiere una relativa independencia frente a la sustancia espiritual, un contenido que recuerda lo Otro del espíritu, la naturaleza. En este sentido, el juego, en su relativo rigor y en su relativo azar, libera un poco lo que podríamos pensar como inconmensurable, un *en sí*. Este en sí apenas puede encontrarse en el sentido común que ya ha sublimado y espiritualizado su relación con lo Otro en las formas colectivas del valor de uso y sus figuras en el lenguaje. Metodológicamente, ese en sí sólo es accesible si se le representa, no como hundido en las formas tradicionales de producción y consumo, sino como radicalmente escindido, como *en sí* en la medida en que es *para otro*, como *objeto* para el *sujeto*. Pero la expresión que el juego permite no es la del contenido objetivo-subjetivo (científico) ni el de la sustancia espiritual, sino el del recuerdo del en sí *como tal*, el punto ciego del espíritu en general. Gadamer, que interpreta el mismo vaivén de la naturaleza como un juego, obvia un poco lo que en la obra de arte no es susceptible de interpretación: la sensualidad potenciada de la naturaleza, incluso la del cuerpo humano. Así, desde nuestro punto de vista, ni la hermenéutica de la obra de arte ni la investigación metodológica de lo que la cosa sugiere en su expresión hacen justicia al contenido cognitivo de la mimesis; lo disuelven en la significación espiritual del sentido común o lo acotan y despliegan en una metodología de investigación científica. De la expresión, un poco como diría Adorno, apenas puede comprenderse su incomprendibilidad. Por lo demás, creemos que Benjamin acertaría al recordar que la expresión del *en sí* en el movimiento del juego no remite al reconocimiento de su figura comunitaria, sino a la necesidad de reventar esa sustancialidad que no puede circunscribir el contenido expresivo a los mundos pasados. Para el conocimiento, la expresión del en sí tiene que modelarse como objeto de investigación. Si el jugador no se comporta para con el juego como ante un objeto, sí puede hacerlo, en cambio, para con la expresión de lo Otro. Sea como sea, el juego no se identifica con el despliegue de la racionalidad subjetiva, sino con el comportamiento en virtud del cual ella puede suceder. En última instancia, tanto la

sustancialidad como la expresión objetiva representan figuras de resistencia frente al espíritu subjetivo: la primera recuerda que nada nuevo puede pensarse que no esté ya emparentado con las formas comunitarias de conocimiento; la segunda, que lo nuevo que la inconmensurabilidad natural sugiere sólo alcanza su justa representación, no en la interpretación, sino en la ejecución de su mimesis como apariencia y sólo como apariencia. Benjamin por eso relaciona el carácter lúdico del arte con el experimento donde “el interés estético ha pasado de la subjetividad que se comunica a la coherencia del objeto: que el sujeto artístico practica métodos cuyo resultado no puede prever. [...] En todo caso, ya que los procedimientos experimentales [...] están organizados pese a todo de manera subjetiva, es quimérica la creencia de que mediante ellos el arte se desprende de su subjetividad y se convierte sin más en el en sí que en el resto de los casos sólo finge ser.”²⁹ Es quizá por esta conciencia de subjetividad, de la racionalidad en el juego, que Benjamin relaciona éste con el comportamiento científico. Del en sí, la obra de arte sólo mimetiza la posibilidad de su aparición.

En resumen, hemos querido establecer la relación de la mimesis con la racionalidad en dos sentidos:

- En sentido filogenético, en relación con lo que la faculta mimética ha llegado a ser: el medio, perceptivo y fugaz, por el que se abre el conocimiento de la relación entre las cosas y la posibilidad de su determinación; y
- En sentido ontogenético, en relación con el momento lúdico de la facultad como consciencia de los medios.

²⁹ Adorno, *Teoría estética*, pp. 39 y 40.

Estos sentidos cristalizan en la obra de arte, en la medida en que:

- ella ejecuta, como en un escenario secular, la determinación de las relaciones desde el ejercicio de la forma: objetiva su objeto mimético; y
- en la medida en que, al desarrollar lúdicamente sus medios, ella seculariza la imbricación, otrora mágica, entre los medios y los fines.

En este capítulo nos ocuparemos, en primer lugar, de las condiciones sociales en virtud de las cuales puede establecerse que la figura del arte representa un nexo objetivo con el otro social como una figura espiritual. Esta condición es, por su parte, inteligible en la figura del trabajo como trabajo formativo. En segundo lugar, nos ocuparemos de ese nexo objetivo, del momento más agudo de la apariencia, aquél que expresa, replica o reproduce la objetiva correspondencia o la relación de lo Otro con la comunidad en una figura espiritual.

Podría decirse que, en cierto sentido, el mundo de la maquinaria no ha emergido de la inmersión en los mundos sustanciales, minerales, vegetales y animales, sino de los procesos subjetivo-rationales que regulan e integran esos mundos en los circuitos de producción-consumo cultural. La relación sujeto-objeto es el resultado de un proceso, digamos, *agronómico* de acuerdo con el cual la relativa extrañeza del mundo natural puede aminorarse al domesticarlo. Según esto, de las cosas no se conoce sino lo relativo al aprovechamiento de su rusticidad en los procesos de producción. Así, este tipo de conocimiento olvida todo lo que no concierne a la reproducción del sujeto social. Para el trabajo propiamente espiritual —aquél que no ve en su propia actividad sino el proceso a la identidad entre ser y pensamiento— esto representaría una especie de rodeo inconsciente. Hegel lo llamaba *trabajo formativo*: que, a través del trabajo, la conciencia llega a sí misma. “Por el hecho de *colocarse hacia afuera*, la forma no se convierte para ella en algo otro que ella, pues esta forma es precisamente su puro ser para sí, que así se convierte para ella en la verdad.”¹

El arte no es ajeno a este desarrollo. En sus manifestaciones más espiritualizadas, los materiales sólo tienen expresión cuando se desvanecen en la de la forma, en la expresión de la actividad formativa del sujeto. Pero, mediante el mismo ejercicio coactivo de la forma, el arte tendría —presumiblemente, por su naturaleza mimética, no plenamente subjetiva— la

¹ G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, p. 120.

capacidad de liberar a los elementos naturales (el cuerpo humano incluido) de su nexos con la reproducción social al detenerlos en la imagen de su ruina y olvido, como en la naturaleza muerta. Escribe Adorno: “La obra de arte, que es *théseis*, algo humano, suple a lo que es *phýseis*, a lo que no es meramente para el sujeto.”² En las obras de arte, el espíritu sería así la imagen del recuerdo de aquello en lo que se inflama la actividad autoconsciente. Esto es importante para el espíritu porque aparece en sus límites como el recuerdo de lo que no puede integrarse en su movimiento e historia.

El arte hace aparente —hace mimesis—, entonces, tanto el carácter expresivo del mundo —el carácter relativamente independiente frente al proceso de espiritualización— como al espíritu mismo que, al hablar desde la comunidad (desde la sustancia) y hacer experiencia de su actividad formativa, se reconoce en su realidad sensible. En otras palabras: la conciencia de este proceso conduce a la certeza de sí mismo (de la actividad subjetiva) y transforma el gesto mimético en una figura del espíritu que es para sí. Éste es el significado de la apariencia bella hegeliana.

La condición para la percepción del arte como algo espiritual es el aura. Podemos comprender el aura como aquello que permite el libre despliegue de la apariencia, porque permite, como condición de la percepción, que los elementos heterogéneos del artefacto se pierdan en la trascendencia que la obra de arte postula. Es decir, que tanto la percepción que ve en la obra una realidad espiritual como la producción que pone en movimiento al objeto como un fenómeno único permiten que hable eso que quiere aparecer.

En última instancia, lo que habla desde la apariencia es la comunidad o la relación que ésta guarda con lo Otro, representada en una figura sensible. En este sentido, la mimesis sería una especie de imitación del *ethos* comunitario que —al trascender y fracturar la continuidad de la praxis (también la del mismo trabajo artístico)— se reconoce en la apariencia de la relativa libertad del espíritu frente a la necesidad material. De este modo, lo

² Th. W. Adorno, *Teoría estética*, p. 89.

que –mediado por el principio constructivo– habla desde el artefacto es el *más* que la actividad autoconsciente imprime en la cosa, el contenido universal del arte. Desde esta perspectiva, el arte es aquella figura que re-liga o hace efectiva a la comunidad como tal. “Si nos preguntamos cuál es el espíritu *real* que tiene en la religión del arte la conciencia de su esencia absoluta, llegamos al resultado de que es el espíritu *ético* o el espíritu *verdadero*.”³

Gadamer, como Huizinga, llama *juego* al escenario *aurático* en el que este *movimiento* de la sustancia comunitaria tiene lugar. *Aurático* porque, para que tal movimiento se dé, se precisa que el espacio en el que aquél se desarrolla esté delimitado para la percepción como un espacio *sui generis*: un espacio que, frente a la cotidianidad profana, conserve la sacralidad de la unicidad *irrepetible* del fenómeno de la conformación de la obra de arte. “Ahora, la conformación ‘está’, y existe así ‘ahí’, ‘erguida’ de una vez por todas, susceptible de ser hallada por cualquiera que se encuentre con ella, de ser conocida en su ‘calidad’. Es un salto por medio del cual la obra se distingue en su unicidad e insustituibilidad. Eso es lo que Walter Benjamin llamaba el aura de una obra de arte.”⁴ Dice Bolívar Echeverría:

El juego en tanto que comportamiento ‘en ruptura’ persigue la experiencia de lo contingente, lo contra- o trans-natural de la autoafirmación del mundo de la vida social como una ‘segunda naturaleza’; pero lo hace a su manera, una manera extrema y abstracta: busca el punto en que la necesidad se revela ella misma contingente y en el que la contingencia, en cambio, resulta ser necesaria. [...] La vida cotidiana contiene en su transcurrir una infinidad de momentos, unos mínimos otros mayores, de ruptura lúdica de la rutina. Todos ellos son momentos de crisis y recomposición imaginaria de la incuestionabilidad de todas las leyes naturales y, por tanto, también de aquellas artificiales que, dándose por naturales, sostienen, para bien y para mal, el edificio social establecido.⁵

³ Hegel, *op. cit.*, p. 408.

⁴ Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p. 88.

⁵ Bolívar Echeverría, *Definición de la cultura*, p. 202.

La *fiesta*, por otro lado, es la representación de la *temporalidad comunitaria* que abre la experiencia aurática del arte como una realidad espiritual.

La fiesta es comunidad, es la presentación de la comunidad misma en su forma más completa. [...] el trabajo nos separa y divide. Con toda la cooperación que siempre han exigido la caza colectiva y la división social del trabajo, nos aislamos cuando nos orientamos a los fines de nuestra actividad. Por el contrario, la fiesta y la celebración se definen claramente porque, en ellas, no sólo no hay aislamiento, sino que todo está congregado. [...] me parece que es también característico de la fiesta que por su propia cualidad de tal ofrece tiempo, lo detiene, nos invita a demorarnos. Esto es la celebración. En ella, por así decirlo, se paraliza el carácter calculador con el que normalmente dispone uno de su tiempo.⁶

El arte sustituye el fenómeno de exceso temporal de la fiesta por la mimesis de lo que sería la “perfección del objeto festivo”⁷, la plena trascendencia de lo humano respecto de lo su reproducción material como una realidad espiritual. Sin embargo, esta figura festiva está anclada con ciertas ceremonias rituales que acontecen cíclicamente.

Las obras de arte más antiguas surgieron, como sabemos, al servicio de un ritual que primero fue mágico y después religioso. Ahora bien, es de importancia decisiva el hecho de que esta existencia aurática de la obra de arte no llega nunca a separarse del todo de su función ritual. En otras palabras: *El valor único e insustituible de la obra de arte “auténtica” tiene siempre su fundamento en el ritual.* Éste puede estar todo lo mediado que se quiera pero es reconocible como ritual secularizado incluso en las formas más profanas del servicio a la belleza.⁸

La percepción aurática permite hundirse en la temporalidad espiritual de la obra de arte, como en su sustancia, en la unicidad de la *aparición*.

⁶ Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, pp. 100 y 105.

⁷ Bolívar Echeverría, *op. cit.*, p. 206.

⁸ Walter Benjamin, *La obra de arte...*, p. 50.

Pero la imagen del proceso de reconciliación con lo Otro resulta problemática cuando los medios técnicos de los que se sirve el trabajo formativo se vuelven ellos mismos extraños y esquivos: en la maquinaria capitalista. Una vez que las consecuencias del proceso de modernización se vuelven experimentables en términos de cultura, la autoridad expresivo-espiritual de la apariencia se ve afectada. El carácter emblemático de la apariencia bella parece cifrarse en la correspondencia que, en cuanto gesto, mantiene con el trabajo formativo, con el de una conciencia que opera manteniendo a raya el mecanismo por el cual se objetiva, es decir, como el medio de su realización. La apariencia representa una obstrucción radical al fenómeno de los problemas del medio mimético con la forma (los problemas propiamente técnicos). En cuanto velo sobre éstos, la apariencia se afirma sobre ellos. De esta manera, la obra de arte aparece como una realidad espiritual, una realidad que ha trascendido –absorbido— la materia y los medios materiales con los que trabaja y ha puesto un fenómeno que fractura la relativa continuidad de la empiria.

La maquinaria se vuelve extraña en el momento en el que el modo de producción capitalista la integra a tal grado de sistematización que los cuerpos laborales quedan reducidos a funciones uniformes, abstractas y parciales en el mismo proceso de creación de plusvalía¹; en el momento en el que el capital subsume el proceso de trabajo social-natural a su forma y lo transforma en cuanto a su sustancia social. Escribe Marx:

[En el taller automático] la utilización de la maquinaria se presenta como utilización de un sistema de maquinaria integrado, como una totalidad de procesos mecánicos distribuidos en distintas fases y movidos todos por un motor común, un *prime motor* de fuerzas naturales. [...] El aparecimiento de la maquinaria es *negativo* para el modo de producción que se basa en la *división del trabajo* manufacturera y para las *especializaciones de la capacidad de trabajo* producidas sobre la base de esta división del trabajo.

¹ Cf. Karl Marx, *La tecnología del capital*, p. 40.

Desvaloriza la capacidad de trabajo de esta manera: de una parte, la reduce a capacidad de trabajo abstracta, simple, de otra, produce sobre sus propias bases una nueva especialización de la misma cuya característica es la *subordinación pasiva* al movimiento del mecanismo, la adaptación total a las necesidades y exigencias de éste.²

Aquí, en 1863, se expresa la perversión de toda la forma anterior del trabajo, la negación de las condiciones por las que, aún el trabajo más esclavizado, él podía sostenerse como medio en el progreso a la conciencia en el interior de la cultura. La obra de arte, como presunta figura del espíritu, *miente*: no guarda la relación con el trabajo formativo (como una especie de paroxismo), sino con ciertos mecanismos de defensa compensatorios frente a la objetiva parcelación de la conciencia que trabaja. En el mundo de la maquinaria capitalista, habría, entonces, algo así como una falta de correspondencia entre la objetiva extrañeza de ese mundo y la pretensión de la apariencia de reclamar todos los momentos técnicos como los del movimiento del espíritu o la actividad autoconsciente.

La autoridad crítico-expresiva de la apariencia, el momento en que como tal tomaba distancia de la realidad al sustraerse de la praxis y de la empiria, pertenece a una época en la que “los cuerpos no estaban unidos a máquinas, ni eran remplazados por ellas en la división del trabajo, y por eso no las temían”³; a una época en que su comportamiento mimético –devenir otro y hacerlo aparente en su propio medio— no tenía que vérselas con un mundo tecnológico alienado. “Ante esta segunda naturaleza, el hombre –que la inventó y a la que ha dejado de dominar hace mucho, o a la que aún no domina todavía— necesita realizar un proceso de aprendizaje como el que realizó ante la primera. Y es nuevamente el arte el que se pone a su servicio. Especialmente el cine.”⁴ Pero, con ello, el arte debe, en alguna medida, renunciar a la apariencia y poner en libertad el lenguaje de la técnica moderna y el de la naturaleza que con ella se comunica.

² *Ibid.*, pp. 39-40.

³ Jeff Wall, “Gestus”, en *Fotografía e inteligencia líquida*, p. 7.

⁴ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Urtext]*0, p. 55.

Crisis de la apariencia: fantasmagoría.

Cuando la técnica moderna se introduce en la producción artística (en el cine y la fotografía, por ejemplo), ésta apenas puede fingir la apariencia como una realidad espiritual.¹ Ésta es convincente cuando aparece bajo una percepción que la mantiene a salvo de su mundanidad: en un plexo de nexos históricos desde donde habla la sustancialidad de la tradición y en determinadas condiciones sensoriales que permiten experimentar la obra de arte como el *hic et nunc* del espíritu. “El carácter único de la obra de arte es lo mismo que su imbricación en el conjunto de relaciones de la tradición.”² La realidad espiritual del arte es, pues, convincente cuando aparece bajo una percepción *aurática*. Ya decía Benjamin que el *aura* era el fundamento empírico de la belleza (presencia fenoménica del espíritu). En su “Pequeña historia de la fotografía”, Benjamin habla un poco de la imposibilidad técnico-social de la percepción aurática:

[En] la fotografía de los primeros tiempos [...] las personas todavía no miraban desoladas al mundo. Había en torno a ellas como un aura, medio que da plenitud y seguridad a aquella mirada que lo impregna. Su equivalente técnico también es patente: una absoluta continuidad desde la luz más clara hasta alcanzar la sombra más oscura. [...] Hasta aquí el condicionamiento técnico de lo que es la aparición aurática. [...] Todas estas imágenes surgieron en locales en los que el cliente tenía ante sí un técnico que siempre estaba a la última, mientras que el fotógrafo tenía ante sí a un miembro de la clase social en ascenso, dotado de un aura que se había infiltrado hasta en los pliegues de la chaqueta o de la *lavallière*. Pues dicha aura no es mero producto de una cámara desde luego primitiva. Más bien, a lo largo de esos primeros tiempos, el objeto y la técnica se correspondían bien exactamente.³

¹ Y cuando la finge se antoja *kitsch*. *Vid.* Friedrich Matthies-Masuren *apud* Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, en *Obras. Libro II/vol. 1*, p. 388: “En los cuadros, la columna tiene una apariencia de posibilidad, pero la manera en que se emplea en fotografía es absurda; dado que, en general, se suele situar sobre una alfombra. Y es que todo el mundo debería saber que las columnas de mármol o de piedra no se pueden construir sobre una alfombra.”

² Walter Benjamin, *La obra de arte...*, p. 49.

³ Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, en *op. cit.*, pp. 390-392.

Con la introducción del sistema de aparatos en la vida cotidiana y en la producción artística (la instantánea en fotografía y el montaje en el cine), la posibilidad de una percepción aurática queda en entredicho. Ésta técnica parcela la percepción en una multiplicidad de elementos acelerados que se disparan más allá de su posible *experiencia* o síntesis cognitiva en un *shock* perceptivo. En el arte, el sistema de aparatos explota la unicidad de la obra de arte —el presupuesto de su realidad espiritual— en su reproducción técnica. Ambos movimientos sabotean la realidad aurática de la belleza y transforman la figura social del arte.

La reproducción técnica destruye toda la atmósfera más o menos religiosa del arte aurático, dinamita los residuos culturales de la obra de arte auténtica y la hace estallar en su masificación. La masa, por su parte, no tiene, digamos, el tiempo de detenerse en la temporalidad sagrada y de ruptura que inauguraría una obra de arte ligada con la tradición.

Para Benjamin, intentar religar a la comunidad a partir de la mimesis del objeto festivo, cuando esa comunidad está, en realidad, parcelada en individuos masificados y fragmentados por la maquinaria,⁴ es intentar hacer del arte un mecanismo de defensa frente a la objetiva parcelación de la experiencia. Frente a la transformación del trabajo en su sustancia por parte del capital, el intento de unificar todo lo que originariamente pertenece a la empiria en un fenómeno bello parece más bien un gesto sardónico y cómplice del mismo proceso de la *ratio* por el cual el cuerpo humano ha entrado en un drama como mero objeto: la apariencia, el artilugio técnico de la ilusión de ser en sí de la obra de arte, el artilugio que, desde el sujeto, oculta la mediación técnica, se muestra también como un diseño cósmico y cuantitativo de una totalización.

⁴ Jeff Wall, “Unidad y fragmentación en Manet”, en Michael Newman, *op. cit.*, p. 301: “En el capitalismo, todos los cuerpos son proyectados como funciones uniformes de producción e intercambio, y pueden sobrevivir como cuerpos únicamente en la medida en que demuestren ser funciones parciales en el proceso de creación de plusvalía. La cultura de la mercancía es una totalidad garantizada por el proceso de reducción del ideal de totalidad, unidad y armonía, identificado con la imagen del cuerpo como en su espacio, a un estado de fragmentación y desposesión.”

Cuando, en la época de la reproducción técnica del arte, la apariencia oculta lo que la produjo, contribuye al distanciamiento con el mundo de la técnica moderna. Esta pérdida de familiaridad con lo que el mismo hombre ha creado es lo que se conoce como *segunda naturaleza*.

[La segunda naturaleza es un] mundo cuyas leyes rigurosas, tanto en el plano del devenir como en el plano del ser, se imponen con una necesaria evidencia al sujeto cognoscente, pero que, sin embargo, no ofrece un sentido al sujeto en busca de un fin, ni un campo de actividad inmediatamente sensible al sujeto actuante. [...] El carácter extraño de esa naturaleza [no es] sino la proyección de la experiencia que enseña al hombre que el mundo circundante creado por él mismo no es para él un hogar, sino una prisión.⁵

En esa segunda naturaleza, el comportamiento mimético, en cuanto afirma la apariencia, se realiza como una regresión a la gestión mágica del mundo en el intento de atenuar la independencia del sistema de aparatos en la ilusión de que todas sus fuerzas son contenidas por el mero hecho de sumarse al despliegue de la obra. “La tecnología se repliega sobre los sentidos como protección bajo la forma de ilusión, asumiendo el papel del yo para proporciona aislamiento.”⁶ Las películas que hacen de la continuidad el principio constructivo de su montaje y aminoran sus efectos, son significativas al respecto. Al resultado de este esfuerzo constructivo por reforzar la ilusión del ser en sí de la obra de arte, se le llama *fantasmagoría*. Ésta entra en “la cultura de la mercancía” al liberarse, en su aparición, de la mácula del trabajo y se pierde en el horizonte de un estado de cosas regulado por el orden trascendente del capital.

[La fantasmagoría] describe una apariencia de realidad que engaña a los sentidos por medio de la manipulación técnica. [...] Las fantasmagorías son una tecnoestética. Las percepciones que

⁵ Georg Lukács, *Teoría de la novela*, pp. 58, 59.

⁶ Susan Buck-Morss, “Estética y anestésica”, en *op. cit.*, p. 196

suministran son lo suficientemente “reales”; su impacto sobre los sentidos y los nervios es todavía “natural” desde un punto de vista neurofísico. Pero su función social es, en cada uno de los casos, compensatoria. Su objetivo es la manipulación del sistema sinestésico por medio del control de los estímulos ambientales. Tiene el efecto de anestesiar el organismo, no a través del adormecimiento, sino a través de la inundación de los sentidos. [...] sus efectos son experimentados de manera colectiva más que individual.⁷

En la fantasmagoría, la embriaguez de la fiesta comunitaria es sustituida por la embriaguez de los sentidos del individuo masificado. La tarea de la apariencia, como fantasmagoría que vela el trabajo productivo que la produjo, es ocultar la objetiva alienación y fragmentación de la experiencia sensible. Consecuentemente, lo que también queda oculto son las específicas posibilidades cognitivas —refiriéndonos a la tecnología del cine y la fotografía— del sistema de aparatos y, por lo tanto, de las posibilidades de actuar sobre el mundo por medio de ese sistema.

En resumen, ni por las condiciones sociales de su percepción ni por las condiciones técnicas de su producción puede el arte reclamar la apariencia como el terreno propio de su despliegue social, apenas puede fingir el fenómeno lúdico-festivo de su espíritu, su aquí y ahora, por medio de una simulación aurática: la fantasmagoría. El aura mantiene aquello que aparece en una distancia insalvable, desde la cual toda la técnica que produce la apariencia queda olvidada. En las formas precapitalistas de reproducción social esto podría significar una afirmación del espíritu sobre la necesidad de la praxis. Crisis de la apariencia quiere decir: su imposibilidad como figura del espíritu comunitario.

A propósito del intérprete cinematográfico, que trabaja frente a un sistema de aparatos — y en contraposición con el teatral que, con el aquí y ahora de su representación, inaugura el espacio lúdico-festivo del arte—, dice Benjamin: “por primera vez —y esto es obra del cine— el hombre ha llegado a una situación en la que debe ejercer una acción empleando

⁷ *Ibid.*, p. 192.

en ella toda su persona pero renunciando al aura propia de ésta. [...] Nada muestra de manera más contundente que el arte se ha escapado del reino de la ‘apariencia bella’ que era tenido como el único en donde podía prosperar.”⁸

Desde esta crisis, Benjamin estructura la imagen política del arte de la reproducción técnica. Este tipo de reproducción violenta la autenticidad de la experiencia aurática del arte. “Pero si el criterio de la autenticidad llega a fallar ante la producción artística, es que la función social del arte en su conjunto se ha transformado. En lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber: su fundamentación en la política.”⁹ Tal función política consistiría en acercar la producción técnica del arte a la percepción de tal manera que enfrente la hostilidad del mundo de la técnica desde el conocimiento de sus posibilidades cognitivas. El carácter político del arte,

no se debe a [lo] que aporte al proceso cognoscitivo pro-revolucionario sino al hecho de que propone un comportamiento revolucionario ejemplar. El nuevo arte crea una demanda que se adelanta al tiempo de su satisfacción posible; ejercita a las masas en el uso democrático del ‘sistema de aparatos’ – el nuevo medio de producción— y las prepara así para su función recobradora de sujetos de su propia vida social y de su historia.¹⁰

⁸ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 71.

⁹ *Ibid.*, p. 51.

¹⁰ Bolívar Echeverría, “Introducción”, en *Ibid.*, p. 22.

Función política del arte y juego.

Para Benjamin, la crisis de la apariencia tendría lugar en beneficio del juego: “lo que resulta del marchitarse de la apariencia, de la decadencia del aura, es un inmenso acrecentamiento del campo de acción. El campo de acción más amplio se ha abierto en el cine. En él, el factor apariencia ha cedido completamente el campo al factor juego.”¹

La preeminencia histórica del juego frente a la apariencia radica en el modo en que, en determinada relación de fuerzas con la apariencia, el juego articula la técnica. La apariencia, decíamos, la orienta a su disolución en el fenómeno de la unicidad de la aparición. Históricamente, la apariencia se corresponde con una técnica que no se ha emancipado de la mano del hombre y en la que, por tanto, ve éste el medio de su realización. Preespiritualmente, el hacer aparecer algo es un artilugio mágico. Benjamin llama a esto *primera técnica*. “La apariencia es, en efecto, el esquema más escondido y con ello también el más constante de todos los procedimientos mágicos de la primera técnica”.²

Frente a esta primera técnica, la maquinaria representaría, así, una *segunda técnica*, como el resultado de un proceso histórico de relativa liberación del sistema de aparatos respecto de la mano del hombre. “Esta segunda naturaleza siempre estuvo allí, pero [...] antes no se diferenciaba de la primera y [...] sólo se volvió segunda cuando la primera se conformó en su seno.”³ Esto quiere decir que la técnica ha alcanzado la posibilidad de una posible *expresión* como esfera independiente. (Posibilidad, por lo demás, velada por el mismo modo de producción que la ha levantado: el capitalismo. La segunda técnica es una racional, engendrada en el seno de la economía capitalista “que es irracional ya desde hace mucho.”⁴) “El origen –sigue Benjamin— de la segunda técnica hay que buscarlo allí donde, por

¹ *Ibid.*, p. 106

² *Ibid.*, p. 107.

³ *Ibid.*, p. 115.

⁴ *Ibid.*, p. 87

primera vez y con una astucia inconsciente, el ser humano empezó a tomar distancia frente a la naturaleza. En otras palabras hay que buscarlo en el juego.”⁵

La reflexión de Benjamin acerca de la obra de arte en la época de la nueva técnica culmina teóricamente en una distinción —que da fundamento a todo el vuelo utópico de su discurso— entre la base técnica actual del proceso de trabajo social capitalista, continuadora de las estrategias técnicas de las sociedades arcaicas —dirigidas todas ellas a responder a la hostilidad de la naturaleza mediante la conquista y el sometimiento de la misma—, y la nueva base técnica que se ha gestado en ese proceso —reprimida, malusada y deformada por el capitalismo—, cuyo principio no es ya el de la agresión apropiativa a la naturaleza, sino el “telos lúdico” de la creación de formas en y con la naturaleza, lo que implica una nueva manera de abrirse hacia ella o el descubrimiento de “otra naturaleza”. Tratar con el nuevo “sistema de aparatos” en el que ya se esboza esta “segunda naturaleza” requiere la acción de un sujeto democrático y racional capaz de venir en el lugar del sujeto automático e irracional que es el capital.⁶

Dentro de la producción artística (en el cine, por ejemplo) se abre la posibilidad de liberar la relación con la técnica moderna en la medida en que esa producción habla su mismo lenguaje. Con ello, la reproducción técnica saca a la figura histórica del arte del atolladero en que su correspondencia con la producción artesanal lo ha hecho quedar y ahí perder actualidad significativa. Escribe Benjamin que el cine es “la acumulación de todas las formas de visualización de los tiempos y los ritmos prefigurados de las maquinarias modernas, de tal modo que todos los problemas del arte contemporáneo sólo en el cine encuentran su formulación definitiva.”⁷

El acento constructivo en el polo lúdico de la mimesis sería así un esfuerzo por perforar y quebrar la apariencia de la unidad *fantasmal* de la obra de arte “mediante intromisiones francas, dejar libre a la producción en el producto y poner hasta cierto punto el proceso de

⁵ *Ibid.*, p. 56.

⁶ Bolívar Echeverría, “Introducción”, en *Ibid.*, pp. 22-23.

⁷ Walter Benjamin *apud*...

producción en vez del resultado.”⁸ En Godard —el de los setentas—, por ejemplo, esto es evidente. La grosería histórica de la apariencia es la ilusión de que no tiene mecánica interior. Esta mecánica es el juego. “Lo bello aparece a través de su envoltura, que no es otra cosa que el aura. Allí donde deja de aparecer, allí deja de ser bello. [...] Lo que no debe detener al observador de dirigir su mirada hacia atrás, hacia su origen, aunque no sea más que para toparse allí con aquel concepto que se le contrapone polarmente, que ha sido opacado por el concepto de apariencia y que sin embargo ahora está llamado a presentarse a plena luz. Se trata del concepto de juego.”⁹

El juego crea condiciones bajo las cuales es posible que lo incalculado alcance a la regularidad del juego. Esto interesa al conocimiento científico, en la medida en que lo incalculable “aparece en verdad en las consecuencias más remotas incluso en los escapes de energía más controlados.”¹⁰ En esto el juego tiene que ver con el experimento. “El juego [es] el depósito inagotable de todos los modos experimentales de proceder propios de la segunda técnica.”¹¹ El énfasis en el juego quiere alcanzar un conocimiento —el del mundo de la técnica y el de la naturaleza mediada por aquélla— desde la *explosión* de la apariencia, y con ello liberar al sensorio colectivo de sus formaciones mimético-reactivas frente al proceso de modernización. Esto es palmario en las tesis sobre el inconsciente óptico y la prueba mecanizada. “En la producción colectiva, controlada racionalmente, y en la recepción organizada y terapéutica de las obras de arte técnicamente reproducibles, Benjamin cree poder discernir líneas de desarrollo paralelas que deberían proyectarse al infinito en un estado utópico.”¹²

Para Benjamin, el carácter revolucionario de una obra de arte radica en la posición histórico-técnica que aquélla toma frente al estándar técnico de articulación, en la

⁸ Adorno, *op. cit.*, p. 143.

⁹ Walter Benjamin, *La obra de arte...*, p. 124.

¹⁰ Jeff Wall, *Fotografía e inteligencia líquida*, p. 15.

¹¹ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 105.

¹² B. Witte, *Walter Benjamin. Una biografía*, p. 186.

orientación de su técnica (y no en su tendencia ideológica) en cuanto *refuncionalización* de las formas e instrumentos de producción.¹³ El ensayo sobre la obra de arte configura, a modo de prognosis apoyada en las condiciones de producción, un conocimiento de esa posibilidad revolucionaria del arte. Ésta se encuentra en el conocimiento del mundo abierto por la técnica: “Una de las funciones revolucionarias del cine será llevar a que sean reconocidas como idénticas la utilización artística y la científica de la fotografía, mismas que antes se encontraban separadas.”¹⁴ Como, por ejemplo, en las fotografías de la máquina de humo de Étienne-Jules Marey. Esto refiere a la relativa capacidad de la obra de arte de dar expresión a fenómenos que, sin la mediación de la técnica, no serían descubiertos y de, al mismo tiempo y por este medio, despertar la capacidad cognitiva del espectador. “Cuando los inventores de un nuevo instrumento lo aplican a la observación de la naturaleza, aquello que ellos quisieron crear nada es en comparación con la serie de descubrimientos sucesivos cuyo origen es el instrumento.”¹⁵ En esto consiste la función política del arte.

El aspecto contrario de esta función política es el mero *abastecimiento* de los medios de producción artísticos. Benjamin llama *abastecimiento* a la *subsunción* de los materiales artísticos a la tecnología del capital, una subsunción que no cambia en nada su *concreción tecnológica* — para usar una expresión de Marx—, y que, por tanto, no cambia las relaciones de producción. La obra revolucionaria habría de introducir, por el contrario, innovaciones técnicas en el aparato de producción “dirigidas a volverlo ajeno a la clase dominante”¹⁶, es decir, acercarlo al colectivo como el posible órgano de su activación política. “Contribuir a que el inmenso sistema técnico de aparatos de nuestro tiempo, que para el individuo es una segunda naturaleza, se convierta en una primera naturaleza para el colectivo: esa es la tarea histórica del cine.” “El trato con este sistema de aparatos le enseña [al hombre] que la servidumbre al servicio del mismo sólo será sustituida por la liberación mediante el mismo

¹³ Cf. Benjamin, *El autor como productor*.

¹⁴ Walter Benjamin, *La obra de arte...*, p. 85.

¹⁵ Arago *apud* Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, en *op. cit.*, p. 381.

¹⁶ Walter Benjamin, *El autor como productor*, p. 39.

cuando la constitución de lo humano se haya adaptado a las nuevas fuerzas productivas inauguradas por la segunda técnica.”¹⁷

La segunda naturaleza, dice Lukács, “está demasiado emparentada con las aspiraciones del alma para que pueda tratarla como simple materia prima de sus propios estados, y no obstante demasiado extraña a esas aspiraciones para construir una expresión adecuada.”¹⁸ “La primera naturaleza, la naturaleza en tanto que legalidad para el conocimiento puro y en tanto que consolación para el sentimiento puro, no es sino la objetivación histórico filosófica del proceso por el cual el hombre y las estructuras que ha creado se alienan mutuamente.”¹⁹ Así, la explosión de la apariencia mediante el juego, en cuanto momento mimético, está llamada a dar expresión a la correspondencia objetiva del hombre con la tecnología del capital. El aspecto mimético corrige, de este modo, el camino de la racionalidad mala de la técnica, el dominio sobre la naturaleza, y la sustituye por una interacción concertada entre el hombre y la naturaleza. “El arte –dice Adorno— moviliza a la técnica en una dirección contrapuesta a la del dominio.”²⁰

En última instancia, el impulso mimético del juego querría prestarle voz a la naturaleza. “El arte es una propuesta de mejoramiento dirigida a la naturaleza: un imitarla cuyo interior escondido es un ‘mostrarle cómo’. El arte es, con otras palabras, una mimesis perfeccionada.”²¹

¹⁷ Benjamin, *La obra de arte...*, pp. 56 y 57.

¹⁸ Georg Lukacs, *op. cit.*, p. 59.

¹⁹ *Ibid.*, p. 60.

²⁰ Adorno, *op. cit.*, p. 78.

²¹ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 117.

Mímesis, expresión y conocimiento.

En Benjamin, la mimesis es el medio por el cual queda libre la *expresión* de una *correspondencia objetiva* entre el sensorio y el mundo. Así, la obra de arte (que no es sin el sujeto, pero más allá de él) integra a lo Otro al conocimiento como la experiencia de su independencia. Jeff Wall decía: “en fotografía, el líquido nos estudia, incluso desde una gran distancia”, y con ello señalaba la correspondencia entre la relativa independencia de la forma natural de la leche que explota de su envase en *Milk* y “el carácter acristalado y relativamente ‘seco’ de la institución fotográfica.”¹ Es un conocimiento propiamente *estético*, arraigado en la sensualidad del mundo que comunica sin concepto. Es, además, una correspondencia *objetiva* porque lo que por el medio mimético habla es el mundo.

En el arte (una figura del espíritu) el impulso mimético se sublima en el movimiento del espíritu mismo. La mimesis no es aquí ya una relación mágica con el lenguaje de las cosas, sino una figura del conocimiento racional. Pero “el arte corrige el conocimiento conceptual porque, escindido, consigue lo que el conocimiento conceptual espera en vano de la relación sujeto-objeto no figurativa: que mediante una prestación subjetiva se desvele algo objetivo.”²

Que el arte tenga que producir y mediar el *más* habla de su carácter constructivo, *racional*. En el arte el comportamiento mimético se encuentra racionalmente regulado por una *poética* que dirige la técnica en dirección a la *forma*. Esto choca con el impulso mimético, pero se sigue de su racionalidad latente. El arte tiene que aprovechar la rusticidad de la cosa a riesgo de perderla de nuevo en su mutismo: tiene que hacerla hablar. Los problemas que, en este proceso, el medio guarda con este carácter relativamente coactivo de la forma son *expresión* del artefacto mismo.

¹ Jeff Wall, *Fotografía e inteligencia líquida*, p. 14.

² Adorno, *op. cit.*, p. 156.

El concepto de mimesis esbozado en la nota diez del *Urtext* del ensayo sobre la obra de arte, se mantiene en este doble aspecto de la expresión. Cómo se comporte la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica habla de su valor expresivo. Éste se mide por la capacidad mimético-constructiva de hacer hablar a la técnica moderna y a la naturaleza que por ella se filtra. (Decía Benjamin que una naturaleza es la que le habla al ojo y otra la que le habla a la cámara).

La apariencia, en la época de la tecnología del capital, ya no puede hacer hablar a la naturaleza (a lo Otro del espíritu) porque su construcción presupone la desaparición de las mediaciones técnicas sin cuyo conocimiento es imposible el establecimiento de una correspondencia objetiva. El juego, en cambio, sí, porque, al llevar al escenario de exhibición la producción misma o la mecánica interna de la apariencia, hace explícita la correspondencia que el sensorio guarda con la tecnología de la maquinaria y con la naturaleza que habla mediante ella. “El cine sirve para ejercitar al ser humano en aquellas percepciones que están condicionadas por el trato con un sistema de aparatos cuya importancia en su vida crece día a día.”³

³ Walter Benjamin, *La obra de arte...*, p. 56.

Hemos querido sostener, de manera más o menos explícita, una interpretación del concepto benjaminiano de mimesis que pueda operar con coherencia en el ensayo sobre la obra de arte. En otras palabras, hemos querido desarrollar (en estrecha relación con otros textos de Benjamin que le son concomitantes) el concepto de mimesis que apenas se anuncia como esbozo en las breves notas del mencionado ensayo. Nuestra interpretación es, sucintamente, la siguiente: en el ensayo sobre la obra de arte, la mimesis es el concepto que hace inteligible la posibilidad de un principio constructivo que no se pliegue a la racionalidad del dominio sobre la naturaleza; en el arte, al dominio absoluto sobre los materiales. La mimesis del arte es aquella actividad *subjetiva* que trabaja en el desarrollo de un lenguaje latente entre el medio mimético y la cosa o de una correspondencia objetiva entre el sensorio humano y el mundo, una actividad subjetiva que trabaja en su propia *desaparición*, que crea condiciones para que la cosa se exprese. Así, en este sentido, la mimesis trabajaría en la expresión de una correspondencia objetiva entre el sensorio colectivo y la tecnología del capital.

En el ensayo, el concepto de mimesis se inscribe en la preocupación general por la configuración de una prognosis que responda a la estatización de la política: la politización del arte. Así, Benjamin limita estrictamente el concepto de mimesis a su función programática en el movimiento de su dialéctica histórica, utópica y mesiánica. El carácter programático del concepto se cifra en el énfasis en el polo lúdico. En la medida en que el arte acentúa su apariencia en la época de su imposibilidad como reconciliación, acentúa más bien su técnica en cuanto dominio absoluto y sabotea con ello cualquier posible ejecución de una correspondencia objetiva: deviene *fantasmagoría*, religión del arte, y no como la verdad del espíritu, sino como el engaño a las masas. Esto quiere decir que, al fundir los momentos técnicos en la unidad de la aparición, la obra de arte crea la ilusión de que esos

momentos no son problemáticos ni para el sujeto social ni para el espíritu. Así, la obra de arte se alía con la racionalidad cósmica, “pues el objetivo de toda racionalidad, del compendio de los medios de dominio de la naturaleza, sería lo que a su vez no es medio, algo no racional. Esta irracionalidad la esconde y la niega la sociedad capitalista”.⁴

Benjamin, por otra parte, invoca el concepto mimético de juego a propósito de las posibilidades cognitivas de las nuevas tecnologías artísticas. Como tales, ellas ponen apenas en crisis la figura histórica del arte relacionada con el estado de la técnica anterior a la reproducción masiva del arte. Pero el estándar técnico de articulación de la reproducción no puede por sí mismo producir una relación con el arte que no sea la de su mera problematicidad histórico-espiritual como arte. “Mientras sea el capital el que ponga la pauta, al cine de hoy no se le podrá reconocer otro mérito revolucionario que la de haber impulsado una crítica revolucionaria de las ideas heredadas acerca del arte.”⁵

El arte se transforma en su figura porque cambian sus posibilidades miméticas. Que la técnica de la reproducción conserve el comportamiento mimético desde la racionalidad la valida como arte. Ese comportamiento no se conserva en la apariencia, sino en el juego, en la capacidad técnica del arte moderno de, por medio de la construcción subjetiva, crear condiciones en las que hable la técnica como el medio decisivo de la percepción de la naturaleza.

Este juego restaurativo [del contacto sensual con el mundo] transforma lo que él [Benjamin] llamaba “aura” [...] para crear un muy diferente, secular sentido de lo maravilloso.

Esta capacidad de las máquinas miméticas de abrir el contacto sensual encerrado dentro de la espectralidad del mundo mercantilizado es nada menos que el descubrimiento de un inconsciente óptico, abriendo así nuevas posibilidades para explorar la realidad y proveer, junto con esas posibilidades, vías para el cambio social y cultural.⁶

⁴ Adorno, *op. cit.*, p. 78.

⁵ Benjamin, *op. cit.*, p. 74.

⁶ M. Taussig, *Mimesis and alterity. A particular history of the senses*, p. 23. La traducción es mía.

Las posibilidades que, en última instancia, Benjamin ve en el juego, son las de una tecnología que abre el conocimiento de la objetiva relación del hombre con la maquinaria, una relación más clara todavía en la prueba mecanizada que permite “una ciencia reflexiva de los gestos, en vez de permitir simplemente su duplicación mágica”.⁷

Una es la naturaleza que se dirige al ojo y otra la que se dirige a la cámara. Otra, sobre todo porque, en el lugar del espacio trabajado conscientemente por el hombre [el espacio del capital], aparece otro, trabajado inconscientemente. Si bien no es cosa rara interpretar, aunque sea burdamente, el caminar de una persona, nada se sabe de la actitud de ese alguien en la fracción de segundo en la que aprieta el paso. Si bien nos damos cuenta en general de lo que hacemos cuando tomamos con la mano un encendedor o una cuchara, apenas sabemos algo de lo que se juega en realidad entre la piel y el metal; para no hablar del modo en que ello varía con los diferentes estados de ánimo en que nos encontramos. Es aquí donde interviene la cámara con todos sus accesorios, sus soportes y andamios; con su interrumpir y aislar el decurso, con su extenderlo y atrapararlo, con su magnificarlo y minimizarlo. Sólo gracias a ella tenemos la experiencia de lo visual inconsciente, del mismo modo en que, gracias al psicoanálisis, la tenemos de lo pulsional inconsciente.⁸

El problema con el concepto programático de juego –que estéticamente no puede renunciar a la apariencia sin perder su determinación como *juego del arte*— es: si en su agudización no se intensifica más bien el momento heterónimo del arte, su relación con la praxis cotidiana, antes que la interacción experimental-concertada entre el hombre y la naturaleza. Dice Adorno: “Desde el principio, el juego es disciplinario en el arte, ejecuta el tabú sobre la expresión en el ritual de la imitación; donde el arte juega, no queda nada de expresión.”⁹ El juego, el polo racional de la mimesis, crea condiciones estrictas para la aparición de lo que quiere hablar en la obra de arte. Su acento programático querría decir:

⁷ Susan Buck-Morss, *Walter Benjamin: escritor revolucionario*, p. 68.

⁸ Benjamin, *op. cit.*, p. 86-87.

⁹ Adorno, *op. cit.*, p. 420.

poner esas condiciones en exhibición. Así, en el arte, el juego quiere decir tanto la apertura experimental a lo inconmensurable como también la *repetición* de esas mismas condiciones. La crítica de Adorno es pertinente porque el estándar técnico de articulación de, por ejemplo, el cine comercial se pliega a esa repetición, donde lo que aparece no es la libertad de los materiales, sino la ilusión aurática de la presencia de una continuidad que presupone la *especialización pasiva* del espectador, el *entretenimiento*. “La tarea que el esquematismo kantiano esperaba aún de los sujetos, a saber, la de referir por anticipado la multiplicidad sensible a los conceptos fundamentales, le es quitada al sujeto por la industria. Ésta lleva a cabo el esquematismo como primer servicio al cliente.”¹⁰

Habría, pues, un doble aspecto del concepto de juego: uno que simplemente repite las condiciones en las que lo mimetizado aparece y aquél otro, el concepto programático, el concepto de Benjamin, que, mediante el experimento, se abre a lo inconmensurable, a la expresión de las cosas. En ambos casos está presente la racionalidad inmanente del procedimiento mimético, pero en el último ella quiere reconciliarse con lo Otro al conocer los medios por los que eso Otro ha sido olvidado.

En cualquier caso, el juego es un compromiso más o menos oblicuo con la racionalidad, guiado por un impulso más o menos compulsivo a la repetición: “Lo que guía a la segunda [técnica, que tiene su origen en el juego] es [...] el ‘una vez no es ninguna’ (y tiene que ver con el experimento y su incansable capacidad de variar los datos de sus intentos).”¹¹

Los dos problemas centrales son los siguientes: ¿qué *expresa* propiamente el juego? y ¿qué tanto puede el juego renunciar a la apariencia? Hasta ahora, nuestra tesis ha sido que el juego, o la refuncionalización mimética del sistema artístico de aparatos, libera el lenguaje de la técnica y el de la naturaleza que habla a través de ella. Esta naturaleza es, en última instancia, la del cuerpo humano y la de la sensualidad del mundo que con ese cuerpo se relaciona. A lo que, en este sentido, daría expresión la orientación lúdica y científica de la

¹⁰ Adorno, “La industria cultural”, en *Dialéctica negativa*, p. 169.

¹¹ Benjamin, *La obra de arte...*, p. 56.

técnica sería a todo lo reprimido por el proceso de modernización, al escenario inconsciente de los gestos naturales. A propósito de esto, escribía Jeff Wall:

En la modernidad, la ceremonialidad, la energía y la sensualidad de los gestos del arte barroco se ven reemplazados por movimientos mecanicistas, acciones reflejas, involuntarias, respuestas convulsivas. Reducidas al nivel de emisiones de energía biomecánica o bioelectrónica, estas acciones no son realmente “gestos” en el sentido que ha desarrollado la estética tradicional. Físicamente son más pequeñas que las del arte anterior, más condensadas, más mezquinas, más rígidas, más violentas. Su pequeñez, no obstante, se corresponde con nuestros crecientes medios de ampliación a la hora de realizar y mostrar imágenes. Lo fotografío todo en un perpetuo primer plano y lo proyecto con un continuo estallido de luz, aumentándolo de nuevo, por encima y más allá de su mera ampliación fotográfica. Las pequeñas acciones contraídas, los movimientos corporales involuntariamente expresivos que condujeron tan satisfactoriamente a la fotografía, son el remanente de la antigua idea de gesto corpóreo en nuestra vida cotidiana, la forma pictórica de conciencia histórica. Probablemente, esta doble ampliación de lo que se ha convertido en pequeño y precario, de lo que aparentemente ha perdido su significado, puede levantar un tanto el velo de la objetiva miseria de la sociedad y de la catastrófica actuación de su teoría del valor-trabajo.¹²

Esta pérdida de significado del gesto *dramático* —“una pose o acción que proyecta su significado como un signo convencionalizado”¹³— hace patente la necesidad del resurgimiento de la facultad mimética, la necesidad de abrir el lenguaje de lo que ha sido violentado por el proceso de modernización. El juego expresa la relación del hombre con la realidad más acabada de la racionalidad alienada, con la técnica moderna, una segunda técnica que al individuo se le aparece como una segunda naturaleza. Pero lo hace como retrotrayendo esa segunda técnica a su origen: el juego mismo. Así, el juego sería la posibilidad de abrir un campo de acción al abrir el conocimiento fisiognómico del mundo sensible. Como el cirujano, la moderna posibilidad mimética de la técnica penetraría

¹² Jeff Wall, “Gestus”, en *Fotografía e inteligencia líquida*, pp. 7-11.

¹³ *Idem.*

científicamente en el objeto que ella hace aparecer, y lo haría con plena conciencia de su imposibilidad aurática.

Pero lo que más bien expresa el juego no es la *cura* de la herida de la naturaleza en el mundo del capital, sino el recuerdo de esa herida en el origen de la racionalidad (el juego). Así, desde nuestro punto de vista, si el juego persiste como expresión objetiva (como mimesis), lo hace como “expresión de malestar con respecto a la estructura interna del orden social y la psique correspondiente, particularmente su compromiso con el cálculo y la racionalidad.”¹⁴ “Por la senda de la racionalidad y a través de ella, la humanidad capta en el arte lo que la racionalidad olvida”.¹⁵ Con ello, el *más* expresivo de la obra de arte sería la imagen de la ruina del cuerpo tecnificado. ¿Qué queda de la apariencia, de la imagen de la reconciliación del espíritu con su Otro? La imagen de su concepto mortificado.

La expresión y la apariencia están primariamente en antítesis. Si la expresión apenas se puede pensar de otra manera que como la expresión del sufrimiento, [...] el arte tiene de manera inmanente en la expresión el momento mediante el cual se defiende contra su inmanencia en la ley formal. La expresión del arte se comporta miméticamente, igual que la expresión de lo vivo es la expresión del dolor. Los rasgos de la expresión que están grabados en las obras de arte, si no han de ser romos, son líneas de demarcación contra la apariencia.¹⁶

¹⁴ Jeff Wall, “*Kammerspiel* de Dan Graham”, en Michael Newman, *Jeff Wall: Obras y escritos*, p. 289.

¹⁵ Adorno, *Teoría estética*, p. 95.

¹⁶ *Ibid.*, p. 152.

Conclusión.

En el ensayo sobre la obra de arte, el concepto de mimesis de Benjamin es un esfuerzo teórico por trascender el carácter alienado de la técnica moderna por medio de una crítica a la figura del conocimiento que la puso en pie y que no establece más con ella una relación formativa: la figura racional de la polaridad de sujeto y objeto. Pero es un esfuerzo que se encuentra limitado, a modo de prognosis, por el aspecto utópico del ensayo. Éste se cifra en las posibilidades formales del arte a partir del estado de su técnica. Así, el acento programático en el polo lúdico de la mimesis es una forma de agresión utópica contra lo real, contra lo lento y lo imperfecto, que evoca la historia desde el punto de vista de la redención mesiánica. El juego evoca la historia de la racionalidad desde el procedimiento mimético (en el que ella se engendró) como lo que ella debió haber sido y que ahora, por las posibilidades de la nueva maquinaria mimética, puede realizarse.

Pero el juego también habla de la historia de la mimesis, de la integración de ésta en la racionalidad. “La humanidad del juego humano —dice Gadamer— reside en que, en ese juego de movimientos, ordena y disciplina, por decirlo así, sus propios movimientos de juego como si tuviesen fines. [...] Eso que se pone reglas a sí mismo en la forma de un hacer que no está sujeto a fines es la razón.”¹ Pero dice Adorno:

En el carácter específico de juego, el arte se alía [...] con la falta de libertad. [...] Debido a su falta de fin, Schiller celebra el impulso de juego como lo propiamente humano, y así declara, como buen burgués, que lo contrario de la libertad es la libertad. [...] Mientras que todo el arte sublimó momentos que habían sido prácticos, lo que en él es juego se adhiere mediante la neutralización de la praxis a su hechizo, a la obligatoriedad de lo siempre igual, y reinterpreta la obediencia como dicha basándose psicológicamente en el impulso de muerte. [...] el momento lúdico del arte es una copia de

¹ Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p. 68.

la praxis, en un grado mucho mayor que el momento de apariencia. En todo juego, la actuación es una praxis que está despojada de relación con los fines por cuanto respecta al contenido, pero no por cuanto respecta a la forma, a la propia consumación. El momento de repetición en el juego es la copia del trabajo no libre, igual que la figura del juego que domina fuera del arte, el deporte, recuerda a ocupaciones prácticas y cumple la función de acostumbrar a los seres humanos a las exigencias de la praxis, sobre todo mediante la reconversión reactiva del desagrado físico en un placer secundario, sin que noten el contrabando de la praxis.²

Así, más allá de su potencial utópico, por medio del juego, la mimesis también expresa el momento de su fracaso histórico como modo de conocimiento que hace presente la continuidad sensual del lenguaje de las cosas. En este sentido, el juego es un recuerdo del absurdo del arte en el mundo de la racionalidad. Pues en él, el arte no puede validarse como un modo de conocimiento superior al del concepto simplemente por mimético, porque sin el concepto resulta ininteligible lo que el arte pueda; ni puede validarse agudizando el polo racional de la mimesis, el juego, hasta su identidad con la ciencia o con los procesos de producción, porque entonces se volatiliza su determinabilidad como obra de arte. “La aporía del arte entre la regresión a la magia literal o la cesión del impulso mimético a la racionalidad cósmica le prescribe su ley de movimiento; esta aporía no se puede eliminar.”³

El programa para televisión *Quadrat 1 + 2* de Samuel Beckett despliega un vaivén escénico sumamente acotado, un juego. Ya decía Huizinga que, entre otras cosas, “la palabra juego sirve también para significar una limitada libertad de movimientos.”⁴ En *Quadrat*, cuatro cuerpos humanos aparecen caminando sucesivamente sobre un trazo escénico estrictamente regulado y repetitivo. “La coreografía infernal y eterna es captada con un plano-secuencia fijo, en ligero picado, que arranca y finaliza con un *jump cut* o corte

² Adorno, *op. cit.*, pp. 420 y 421.

³ *Ibid.*, p. 79.

⁴ Johan Huizinga, *Homo ludens*, p.

falso, audaz recurso que certifica cómo ese camino ya se había iniciado cuando la pieza comienza y cómo también permanecerá a pesar de que esta concluya.”⁵

Creo que esta es una imagen muy precisa para explicar, entre otras cosas, la relación del juego mimético con la racionalidad y con el arte. Íntimamente, el juego es el compromiso mimético con la racionalidad y sólo es crítico con ella cuando no la sigue hasta el final. En *Quadrat*, los cuerpos aparecen como disciplinados y mortificados, condenados a la eterna repetición por un orden racional y calculado que los trasciende. “Sólo donde el juego capta su propio horror, como en Beckett, participa de la reconciliación en el arte”.⁶

Desde este punto de vista, el juego representa los problemas del impulso mimético del arte como aquel momento en el que ese impulso comienza a abandonarse. Entonces, quizá, habría que preguntarse si la apariencia puede salvar al arte o en qué relación de fuerzas tendrían que entrar el juego y la apariencia para mantener al arte como un momento crítico de la realidad racional. Me parece que esta relación tendría que ser tal que ambos momentos tendieran el uno al otro como a su desaparición: la apariencia como espiritualmente inverosímil sin su mecánica y el juego como imposible consumación del impulso mimético. Este problema no queda resuelto en el ensayo sobre la obra de arte, y menos cuando Benjamin llama a la identificación del uso artístico y del uso científico de la fotografía en el cine.

⁵ David Cortés, “Mirar de nuevo”, en *Samuel Beckett: Obra para cine y televisión*, p. 35.

⁶ Adorno, *op. cit.*, p. 420.

Apéndice. Breve nota metodológica.

Al conocimiento filosófico le interesa el movimiento de su objeto (cualquiera que éste sea) en la medida en que la interpretación de la realidad de ese movimiento se acredite mediante conceptos. La objetividad de la interpretación puede medirse por su coherencia lógico-discursiva, por el coherente uso de conceptos pertenecientes a la tradición filosófica y por la capacidad especulativa, es decir, por la capacidad de exponer oblicuamente el movimiento del objeto por medio de la coordinación de conceptos. El juicio sobre este último criterio es lo que introduce la discusión en la esfera de la filosofía o de la crítica filosófica (los otros dos pertenecerían a la lógica y a la filología, respectivamente).

La filosofía interpreta la realidad espiritual de su objeto, es decir, lo que en él trasciende sus determinaciones culturales y aspira a la crítica de la misma cultura. Pero, al mismo tiempo, la filosofía no cultiva al objeto, no lo justifica como ideología. Así, la filosofía no *produce* conocimiento, sino que interpreta la realidad o la conoce en su problemática espiritual. La metodología filosófica, por lo tanto, no es tal que atrape a su objeto desde un sistema conceptual solidificado, sino que tiene relativa libertad para con su objeto, esto es, busca la problemática entre el objeto y los conceptos que lo determinan positivamente. Exponer esa trascendencia por medio de conceptos es la tarea filosófica.

Hacer de la mimesis un objeto filosófico querría decir, entonces, convertirla en problema espiritual a través de conceptos. Benjamin, en el ensayo sobre la obra de arte, lo hace de una forma peculiar: trabaja el concepto como una prognosis, es decir, hace una crítica al concepto tradicional de arte a partir de la interpretación de las posibilidades estéticas que se hallan en el estado moderno de la técnica. Posibilidades que, por lo demás, están ocultas por el modo de reproducción cultural. La interpretación del estado de la técnica y de sus posibilidades futuras como crítica del estado de las cosas valida al concepto benjaminiano de mimesis como uno filosófico.

Nosotros, por otro lado, nos hemos ocupado de la *exposición* de ese concepto y justificamos esta exposición como filosófica en la medida en que ella lleva a la crítica del alcance especulativo del concepto: cómo puede el juego sostenerse en el interior del comportamiento mimético sin escapar a la entrega de su racionalidad inmanente. Pero el problema que aquí queremos tratar es el metodológico concomitante a la naturaleza del mismo concepto de mimesis de Benjamin, una naturaleza relativamente mimética.

Parece como si la filosofía de Walter Benjamin hiciera del conocimiento un gesto. Sus conceptos son la unidad de expresión y referencia objetivas: hacen aparecer los momentos del objeto en otro medio –el discursivo— sin subsumirlos a él, en constelaciones. Hay gestos convencionales, dramáticos y hay gestos convulsivos. Los de Benjamin, el filósofo, son conceptuales. En ellos “la intención subjetiva es representada como apagándose en el objeto”⁷ que así se manifiesta. A propósito de Benjamin escribe Terry Eagleton:

La idea no es lo que está detrás del fenómeno como su esencia, sino el modo en que el objeto es conceptualmente configurado en sus elementos diversos, extremos y contradictorios. El sueño de Benjamin es el de una forma de crítica tan tenazmente inmanente que permaneciera completamente sumergida en su objeto. [...] La cosa no debe ser comprendida como mero ejemplo de alguna esencia universal; en cambio, el pensamiento debe desplegar todo un racimo de obstinados conceptos específicos que [...] refracten al objeto en múltiples direcciones o lo penetren desde una variedad de ángulos difusos. [...] Una epistemología de constelaciones hace frente al momento cartesiano o kantiano de la subjetividad, menos preocupada por poseer el fenómeno que por liberarlo en su propio ser sensible y preservar sus distintos elementos en su irreductible heterogeneidad.⁸

Se trata menos de una cuestión “de recibir el objeto como una intuición dada que de desarticularlo y reconstruirlo a través del trabajo del concepto.”⁹ Nuestro asunto no era, sin

⁷ Adorno, “Caracterización de Walter Benjamin”, en *Crítica de la cultura y sociedad I*, p. 221.

⁸ Terry Eagleton, “The Marxist Rabbi: Walter Benjamin”, en *The ideology of the Aesthetic*, pp. 328, 329. La traducción es mía.

⁹ *Idem*.

embargo, el carácter mimético de los conceptos de Benjamin, sino el del arte pensado por medio de un concepto de Benjamin: el de mimesis esbozado en el ensayo sobre la obra de arte. Pero es importante señalarlo porque atañe a la naturaleza de la cosa y del concepto con que es pensada. Escribe Adorno: “Lo que es contrario cualitativamente al concepto difícilmente se puede llevar a su concepto; la forma en que algo se puede pensar no es indiferente a lo pensado.”¹⁰

El comportamiento mimético apenas se deja definir y deducir. No vive en el elemento subjetivo y espiritual, sino en la mezcla con formas extrañas al mero pensamiento. El conocimiento que reivindica es uno que no ha llegado a la abstracción de su objeto como fenómeno. Pero habla de un conocimiento *estético*, sensible —que ya hemos precisado. Su concepto, si se quiere *difuso*, no contiene “lo mismo que puede extraer de él la más sutil especulación”, sino que a ésta ese contenido le resulta más bien *esquivo*. Por ello, lo que hemos querido hacer en este trabajo es *exponer* su concepto. El término *exposición* recuerda más la preocupación formal por expresar la naturaleza de la cosa —dejarla en relativa libertad frente al ejercicio discursivo— que la de subsumirla al concepto. Lo cualitativamente contrario al concepto es importante para el conocimiento filosófico porque aparece en sus límites como aquello que, sin embargo, debería configurar como su objeto: la cosa misma. La exposición ha querido tomar, así, la forma del ensayo. Ésta no infiere su objeto, sino que mediante conceptos crea condiciones “bajo las cuales un objeto se haga de nuevo visible” para la teoría. Para ello “sustituye las definiciones verbales por la conceptualización de los conceptos a partir del proceso en que se producen”. En *El ensayo como forma*, escribe Adorno:

El ensayo [...] introduce los conceptos sin ceremonias, ‘inmediatamente’, tal como los recibe. [...] la exigencia de definiciones estrictas contribuye desde hace tiempo a eliminar, mediante manipulaciones

¹⁰ Adorno, *Teoría estética*, p. 153.

que fijan los significados de los conceptos, lo irritante y peligroso de las cosas que viven en los conceptos. [Pero] el ensayo no se encuentra en simple oposición al procedimiento discursivo. No es ilógico; él mismo obedece a criterios lógicos en la medida en que el conjunto de sus proposiciones tiene que ajustarse consistentemente. No pueden quedar en meras contradicciones, a menos que se fundamenten como pertenecientes al asunto. Sólo que el ensayo desarrolla los pensamientos de distinto modo a como hace la lógica discursiva. Ni los deduce de un principio ni los infiere de observaciones individuales coherentes. Coordina los elementos en lugar de subordinarlos; y lo único conmensurable con los criterios lógicos es la quintaesencia de su contenido, no el modo de su exposición.¹¹

¹¹ Adorno, “El ensayo como forma”, en *Notas sobre literatura*, pp.

Bibliografía.

ADORNO, Theodor W. y Max Horkheimer, *Dialéctica de la ilustración*. Trad. de Juan José Sánchez. 8va. ed. Madrid, Trotta, 2006. 303 pp.

ADORNO, Theodor W., *Teoría estética*. Trad de. Jorge Navarro Pérez. Madrid, Akal, 2004. 508 pp.

_____, *Notas sobre literatura*. Trad. de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid, Akal, 2003. 692 pp.

_____, *Crítica de la cultura y sociedad I*. Trad. de Jorge Navarro Pérez. Madrid, Akal, 2008. 396 pp.

BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Urtext]*. Trad. de Andrés E. Weikert. México, Ítaca, 2003. 127 pp.

_____, *El autor como productor*. Trad. de Bolívar Echeverría. México, Ítaca, 2004. 60 pp.

_____, *Obras. Libro II/vol. 1*. Trad. de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero. Madrid, Abada, 2007.

BUCK-MORSS, Susan, *Walter Benjamin: Escritor revolucionario*. Trad. de Mariano López Seoane. Buenos Aires, Interzona, 2005. 299 pp.

Eagleton, Terry, *The ideology of Aesthetic*. Cambridge/Massachussets, Basil Blackwell, 1990.

ECHEVERRÍA, Bolívar, *Definición de la cultura*. México, UNAM/Ítaca, 2001. 275 pp.

GADAMER, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*. Trad. de Antonio Gómez Ramos. Barcelona, Paidós, 1991. 124 pp.

_____, *Verdad y método I*. Trad. de Ana Agud Aparicio y Rafael Agapito. Salamanca, Sígueme, 1977.

Gebauer, Gunter y Christoph Wulf, *Mimesis. Culture-art-society*. Trad. de Don Reneau. Berkeley/Los Angeles/London, University of California, 1995. 400 pp.

HEGEL, G. W. F., *Fenomenología del espíritu*. Trad. de Wenceslao Roces. México, FCE, 2002. 483 pp.

HUIZINGA, Johan, *Homo ludens*. Trad. de Eugenio Imaz. Madrid, Alianza, 2007. 287 pp.

LUKÁCS, Georg, *Teoría de la novela*. Trad. de Juan José Sebreli. Buenos Aires, Siglo Veinte. 174 pp.

MARX, Karl, *La tecnología del capital. Subsunción formal y subsunción real del proceso de trabajo al proceso de valorización. (Extractos del manuscrito 1861-1863)*. Trad. de Bolívar Echeverría. México, Ítaca, 2005. 61 pp.

NEWMAN, Michael, *Jeff Wall: Obras y escritos*. Trad. de Carlos Mayor. Barcelona, Poligrafía, 2007. 389 pp.

PLATÓN, *La república*. Trad. de Antonio Gómez Robledo. México, UNAM, 1971. CLXXXVI + 282 pp.

TATARKIEXICZ, Wladyslaw, *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Trad. de Francisco Rodríguez Martín. 7ª. Edición. Madrid, Tecnos/Alianza, 2002. 422 pp.

TAUSSIG, Michael, *Mimesis and alterity. A particular history of the senses*. New York/London, Routledge, 1993. 299 pp.

WALL, Jeff, *Fotografía e inteligencia líquida*. Trad. de Carmen H. Bordas. Barcelona, Gustavo Gili, 2007. 46 pp.

Witte, Bernd, *Walter Benjamin: Una biografía*. Trad. de Alberto L. Bixio. Barcelona, Gedisa, 2002. 254 pp.